

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
КАЗАНСКИЙ (ПРИВОЛЖСКИЙ) ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ
ВЫСШАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ ИМ. САЛИХА САЙДАШЕВА

Л.Г. САФИУЛЛИНА

ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА

Учебное пособие

Казань 2014

Печатается по решению учебно-методической комиссии Ученого совета Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского (Приволжского) федерального университета (Протокол №8 от 25 июня 2014 года)

УДК 78.03
ББК 85.313 (3)

Сафиуллина, Л.Г. Зарубежная музыка XX века:
С 21 учебное пособие / Л.Г. Сафиуллина. – Казань: РИЦ «Школа», 2014. – 192 с.

Учебное пособие адресовано студентам музыкальных факультетов высших педагогических учебных заведений, факультетов искусств классических университетов. В его основу положены материалы авторского курса «Музыка XX века», разработанного кандидатом филологических наук, доцентом кафедры теории искусств и МХК Казанского федерального университета Л.Г. Сафиуллиной. Пособие включает тематический план, вопросы к семинарам, краткое содержание лекций, образцы тестовых заданий, список произведений для слушания, тематику рефератов, экзаменационные вопросы и библиографию. Материал может быть использован студентами в процессе подготовки к лекционным и семинарским занятиям, контрольным слуховым работам и экзамену.

Рецензенты: **Явгильдина З.М.** – доктор педагогических наук, профессор Казанского (Приволжского) федерального университета
Хадеева Е.Н. - кандидат искусствоведения, доцент Казанской государственной консерватории (академии) им. Н.Г. Жиганова

ISBN 978-5-9905685-8-7

© Сафиуллина Л.Г., 2014

ПРЕДИСЛОВИЕ

Музыкальное искусство XX века отличается множественность художественных тенденций, развивавшихся параллельно, в соприкосновении или отталкивании. Появление целого созвездия новых композиторских имен, творческих объединений, национальных школ обусловило сложность панорамы. Бурное экспериментаторство, периодически захватывавшее европейскую и американскую музыку, привело к радикальным изменениям в музыкальном языке, системе жанров, выразительных средствах. Некоторые из этих новаций имели исторически преходящий характер, другие же прочно вошли в мировой музыкальный фонд. Лучшие произведения, созданные в XX столетии, стали зеркалом духовных, нравственных исканий эпохи, отразили драматизм и противоречивость современного мира.

Изучение важнейших эстетических направлений, закономерностей развития музыкально-исторического процесса в XX в. является неотъемлемой частью профессиональной подготовки будущих учителей музыки. Современный педагог должен свободно ориентироваться в музыкальной стилистике нового времени, знать выдающиеся сочинения, быть адаптирован к их слуховому восприятию. Не все произведения, проходящие в рамках курса, найдут непосредственное применение в дальнейшей педагогической практике, однако их освоение будет способствовать развитию художественно-образного мышления, расширению музыкального кругозора, формированию кросскультурной компетентности студенческой молодежи. В то же время курс содержит сведения о музыке для детей и юношества, касается комплекса проблем, связанных с музыкальным просветительством и образованием - как общим, так и специальным. Это прочно соединяет его с содержанием дисциплин музыкально-педагогического блока («Теория и

истории музыкального образования», «Методика музыкального воспитания»).

Курс «Музыка XX века» ставит своей *целью* ознакомление студентов с основными музыкально-стилевыми явлениями в зарубежном искусстве прошедшего столетия.

Задачи курса:

- сформировать представления об эволюции музыкального языка в XX веке;
- рассмотреть современные композиционные техники;
- осветить жанровую картину;
- изучить композиторские школы Франции, Австрии, Германии, США, Латинской Америки, стран Восточной Европы;
- охарактеризовать творчество крупнейших композиторов XX в. и проанализировать их наиболее значительные произведения.

На лекциях педагог обозначает основные тенденции развития музыкальной культуры той или иной страны, рассматривает художественно-стилевые течения, характеризует творческий облик ведущих композиторов. Изложение теоретических сведений сопровождается демонстрацией аудио- и видеозаписей фрагментов музыкальных произведений, фильмов и телепередач о композиторах. Последние особенно важны для эмоционального восприятия полученной информации, усвоения неповторимой «авторской интонации» композиторов XX века. Именно возможность увидеть интервью с крупнейшими музыкальными законодателями создает ситуацию «личного общения», вовлекает студентов в дискуссионное поле, рождает чувство сопричастности к музыкально-историческому процессу. «Коммуникативность» и полемичность являются отличительными признаками обучения по данному курсу (в сравнении с другими разделами истории зарубежной музыки). Важную роль играет

и апелляция к смежным искусствам, активно вступающим с музыкой в интегративные образования.

На семинарских занятиях студенты анализируют произведения пройденных на лекциях композиторов: освещают историю их создания, раскрывают замысел, выявляют принципы драматургии, особенности музыкального языка. Тем самым осуществляется подготовка к слуховым контрольным работам, составляемым из отрывков данных сочинений. На семинарские занятия также выносятся некоторые обзорные и монографические темы. Во время работы над докладами студенты могут воспользоваться рекомендованной педагогом литературой и информацией, почерпнутой из Интернет-источников. В обязательном порядке устные выступления иллюстрируются музыкальными примерами – в записи или «живом» исполнении, а также качественно сделанными презентациями. При оценивании ответов учитывается их емкость, умение докладчика выделить главное, глубина раскрытия темы, логика и последовательность изложения мысли. В процессе выступления необходимо строго следовать составленному плану, не допускать пространных отступлений от заявленной темы. Будущие учителя музыки должны увлекательно и артистично преподносить материал, обнаруживать свободное владение фактами (в отрыве от конспекта).

Пропуски лекций и семинаров возможно восполнить написанием рефератов на предложенные темы (список тем прилагается на с. 187).

Основная часть самостоятельной работы студентов отводится на прослушивание указанных в списке произведений. Звучание многих из них при «первом приближении» может показаться непривычным: мелодические линии изломанными, угловатыми, гармонии – жесткими, диссонантными, ладотональное развитие – непредсказуемым. Своеобразная красота этих сочинений, их

неповторимый эмоциональный колорит, логика в отборе выразительных средств открывается не сразу, а в процессе неоднократного восприятия. Поэтому рекомендуется каждое произведение слушать не менее двух раз, наблюдая за музыкальным развитием по клавиру или партитуре. Для более эффективного запоминания желательно выписывать основные темы в нотную тетрадь, составлять опорные схемы, отражающие особенности формообразования произведения.

Не менее важным видом деятельности представляется и детальный просмотр видеозаписей музыкально-театральных произведений, фрагменты которых демонстрировались на аудиторных занятиях. Здесь следует обратить внимание не только на собственно музыкальные особенности, но и на режиссерский замысел, постановочные решения, пластику, игру актеров, оформление сценического пространства, костюмы и т.д. Продуктивным будет просмотр и сравнительный анализ нескольких постановок.

К самостоятельной работе также относится освоение материала лекций, работа с учебниками и дополнительной литературой, эскизное исполнение изучаемых произведений. Не все сочинения, фигурирующие в программе, могут быть исполнены силами студентов. Однако песни Дж. Гершвина, отрывки из его оперы «Порги и Бесс», фортепианные миниатюры Б. Бартока, пьесы из цикла «Ludus tonalis» П. Хиндемита, сочинения Ф. Пуленка и А. Пяццоллы, номера из мюзиклов Э.Л. Уэббера и Л. Бернштейна вполне доступны для игры и пения. Для облегчения задачи студенты при их исполнении могут объединяться в камерные или вокально-инструментальные ансамбли.

По мере прохождения курса осуществляется текущий контроль: слуховые проверочные работы и тестирование.

Слуховые проверочные работы включают в себя по 15-20 фрагментов произведений из списка (С.161-165). После прослушивания каждого номера студенты должны указать

фамилию автора, название и жанр произведения, иногда - часть, раздел и тему. Ошибки в написании фамилии автора, названия произведения или имени действующего лица снижают отметку. При выполнении слуховых проверочных работ разрешается использование нотных тетрадей с основным тематизмом, учебных пособий. В течение семестра проводятся две-три слуховые проверочные работы. Полученные результаты учитываются при выведении итоговой оценки. Студенты, получившие оценку «неудовлетворительно» или не явившиеся на слуховые проверочные работы, демонстрируют знание музыки на экзамене в индивидуальном порядке. Им предлагается на слух определить 3-4 музыкальных фрагмента.

Тестирование выявляет владение студентов фактологией: представления о музыкальных группировках XX в., творческой эволюции композиторов, авторстве произведений, их жанровой природе, структуре, связях со смежными искусствами. Образцы тестовых заданий представлены на с. 164-179. Регулярная самостоятельная работа с ними позволит отслеживать качество усвоения учебного материала и своевременно восполнять наметившиеся пробелы. Студенты, не прошедшие тестирования или заслужившие по нему низкий балл, отвечают на экзамене на дополнительные вопросы.

По окончании курса студенты сдают экзамен. Экзамен проводится по билетам, каждый из которых содержит два вопроса. Первый вопрос носит общий характер (осветить особенности музыкальной культуры той или иной страны, обрисовать творческий облик композитора и т.п.), второй предполагает анализ музыкального произведения. Возможна сдача экзамена в форме коллоквиума (на выбор студента).

ТЕМАТИКА ЛЕКЦИЙ

№	Наименование тем	Кол- во часов
1.	Периодизация музыкальной культуры XX века. Главные эстетические направления в западно-европейской музыке первой половины XX века.	2
2.	Искания в области стиля. Изменения в области жанров.	1
3.	Творчество Игоря Стравинского.	1
4.	Музыка Франции.	1
5.	Творчество Дариюса Мийо.	1
6.	Творчество Артюра Онеггера.	1
7.	Творчество Франсиса Пуленка.	2
8.	Религиозные и пантеистические произведения Оливье Мессиана.	2
9.	Музыкальная культура Австрии.	1
10.	Арнольд Шенберг: личность, творчество, музыкально-теоретическая концепция.	2
11.	Творческий портрет Альбана Берга.	2
12.	Черты стиля Антона Веберна.	1
13.	Музыка Германии.	1
14.	Творчество Рихарда Штрауса.	1
15.	Творческий портрет Пауля Хиндемита.	2
16.	Творчество Карла Орфа.	2
17.	Музыкальная культура Англии и творчество Бенджамина Бриттена.	2
18.	Фольклористическая тенденция в музыке XX века.	2
19.	Послевоенный авангард.	1

ТЕМАТИКА СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ

№	Наименование тем	Кол-во часов
1.	Опера-оратория «Царь Эдип» И. Стравинского.	1
2.	Третья симфония («Литургическая») А.Онеггера.	1
3.	Моноопера «Человеческий голос» Ф.Пуленка.	1
4.	Опера «Воцек» А. Берга.	1
5.	«Путеводитель по оркестру для юношества, или Вариации и fuga на тему Пёрселла», «Военный реквием» Б.Бриттена.	1
6.	Музыкальная культура США. Творчество Джорджа Гершвина.	1
7.	Жанры мюзикла и рок-оперы. Творчество Леонарда Бернштейна и Эндрю Ллойд Уэббера.	2

ВОПРОСЫ К СЕМИНАРСКИМ ЗАНЯТИЯМ

Семинар 1.

1. Литературная основа оперы-оратории «Царь Эдип» И. Стравинского: от Софокла – к Кокто. Миф об Эдипе в мировой музыкальной и художественной культуре.

2. Стилиевые модели и драматургия «Царя Эдипа» в свете неоклассических тенденций.

3. Роль хора и солистов.

Литература:

Друскин, М.С. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды / М.С. Друскин. - Л.; М.: Советский композитор, 1974. – 220 с.

Музыка XX века: Очерки. Ч.2. Кн.4 / Ред. Д.В. Житомирский, Л.Н. Раабен. – М.: Музыка, 1984. – 510 с.

Музыкальная литература зарубежных стран. Вып.6/ Сост. И.А. Гивенталь, Л.Д. Щукина, Б.С. Ионин. – М.: Музыка, 1994. – 478 с.

Стравинский, И.Ф. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии// И.Ф. Стравинский, Р. Крафт. – Л.: Музыка, 1971 // URL: http://rumagic.com/ru_zar/sci_philosophy/stravinskiy/0/j155.html

Ярустовский, Б.М. Игорь Стравинский / Б.М. Ярустовский. – Л.: Музыка, 1982. – 261 с.

Семинар 2.

1. Третья симфония А. Онеггера: концепция, драматургия цикла, круг музыкальных образов, особенности тематизма, оркестровое письмо.

2. Последовательный разбор всех трех частей симфонии.

Литература:

Павчинский, С.Э. Симфоническое творчество Онеггера/ С.Э. Павчинский. - М.: Советский композитор, 1972. – 235 с.

Сысоева, Е.В. Симфонии А. Онеггера / Е.В. Сысоева. – М.: Музыка, 1975. – 237 с.

Семинар 3.

1. Моноопера «Человеческий голос» Ф. Пуленка: своеобразие жанра, истоки в музыкальном театре других стран, литературная основа.

2. Драматургия.

3. Характеристика вокальной партии.

4. Оркестр - носитель тематизма.

Литература:

Киндюхина, Е.А. Музыкальный театр Франсиса Пуленка: автореф. дис. ... канд. иск./ Е.А. Киндюхина.- Москва, 2011.- 27 с.

Медведева, И.А. Франсис Пуленк/ И.А. Медведева. – М.: Советский композитор, 1969. – 25 с.

Музыкальная литература зарубежных стран. Вып.6/ Сост. И.А. Гивенталь, Л.Д. Щукина, Б.С. Ионин. – М.: Музыка, 1994. – 478 с.

Шнеерсон, Г.М. Французская музыка XX века / Г.М. Шнеерсон. – М.: Музыка, 1970. – 576 с.

Семинар 4.

1. Опера А. Берга «Воццек» как образец экспрессионистской музыкальной драмы. Соотнесение с литературным первоисточником.

2. Драматургия. Принципы строения оперных сцен. Использование форм инструментальной музыки.

3. Вокальный стиль.

4. Лейтмотивный комплекс.

Литература:

Векслер, Ю.С. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. – СПб.: Композитор, 2009. – 1136 с.

Тараканов, М.Е. Музыкальный театр Альбана Берга / М.Е. Тараканов. – М.: Советский композитор, 1976. – 560 с.

Семинар 5.

1. История создания и строение «Путеводителя по оркестру» Б. Бриттена. Возможности использования произведения в школьной практике.

2. «Военный реквием» Б. Бриттена: история создания, концепция, текстовая основа. Драматургия цикла. Роль пространственных эффектов. Последовательный разбор частей.

Литература:

Таурагис, А. Бенджамин Бриттен / А.Таурагис. – М.: Музыка, 1965. – 130 с.

Ковнацкая, Л.Г. Бенджамин Бриттен // Ковнацкая Л.Г. Английская музыка XX века: Очерки.- М.: Советский композитор, 1986. – С. 116-3149.

Музыкальная литература зарубежных стран. Вып.7/ Сост. И.А. Гивенталь, Л.Д. Щукина, Б.С. Ионин. – М.: Музыка, 2000. – 448 с.

Орлов Г. Военный реквием Бриттена // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. - Л.: Музыка, 1967. – С. 65-79.

Семинар 6.

1. Жизненный и творческий путь Дж. Гершвина.
2. «Рапсодия в блюзовых тонах».
3. «Американец в Париже».
4. Опера «Порги и Бесс».

Литература:

Волынский Э.И. Джордж Гершвин / Э.И. Волынский.- Л.: Музыка, 1988. – 80 с.

Замятин, В.В. Проблема анализа оперы Джорджа Гершвина «Порги и Бесс» в североамериканском музыкознании конца XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. иск. – Саратов, 2013. – 27 с.

Конен, В.Д. Гершвин // Музыка XX века: Очерки. Ч.2. Кн.5а.-М.: Музыка, 1987. – С. 255-264.

Музыкальная литература зарубежных стран. Вып.7/ Сост. И.А. Гивенталь, Л.Д. Щукина, Б.С. Ионин. – М.: Музыка, 2000. – 448 с.

Юэн, Д. Джордж Гершвин: Путь к славе / Пер. с англ.- М.: Музыка, 1989. – 290 с.

Семинар 7.

1. Мюзикл как музыкально-театральный жанр. Этапы эволюции.
2. Творчество Л. Бернштейна. «Вестсайдская история».
3. Рок-опера: история, сюжеты, драматургия, музыкальный язык.
4. Творчество Э.Л. Уэббера. «Иисус Христос - суперзвезда».

Литература:

Андрущенко, Е.Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960-1980-х гг. Сюжеты. Жанр. Стилистика: автореф. дис. ... канд. иск. - Ростов н/Д, 2007. - 26 с.

Игнатъев, Ф.И. Эндрю Ллойд Уэббер как феномен современной художественной культуры: автореф. дис. ... канд. иск. - СПб., 2004. - 25 с.

Бахтин, А.А. Синтез искусств как основа мюзикла для взрослых и детей: автореф. дис. ... канд. иск. - М., 2006. - 34 с.

Великие мюзиклы мира/ Науч. ред. и консультант И. Емельянова. - М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. - 703 с.

Енукидзе, Н.Е. Из истории джаза и мюзикла/ Н.Е. Енукидзе. - Минск: РОСМЭН-ПРЕСС, 2004. -125 с.

Кампус, Э.Ю. О мюзикле / Э.Ю. Кампус. - Л.: Музыка, 1983. - 126 с.

Кудинова, Т.Н. От водевиля до мюзикла / Т.Н. Кудинова. - М.: Советский композитор, 1982. - 174 с.

Сахарова, А.В. Музыкальный театр Эндрю Ллойд Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки: автореф. дис. ... канд. иск. - М., 2008. -28 с.

Сахарова, А.В. К проблеме архетипического в мюзиклах Э. Л. Уэббера// Наука о музыке. - Казань: КГК, 2004. - С. 377-398.

Хентова, С.М. Леонард Бернштейн и Нью-Йоркский оркестр// О музыке и музыкантах наших дней. - М. - Л., 1976.

СОДЕРЖАНИЕ КУРСА

Тема 1. Периодизация музыкальной культуры XX века. Главные эстетические направления в западно-европейской музыке первой половины XX века

XX век в истории культуры. Изменение среды обитания европейской цивилизации. Влияние технического прогресса на искусство.

Периодизация музыкальной культуры XX в. Параллельное развитие в 1910-20-е годы позднеромантических традиций, импрессионизма и новаторских течений. Основные стилевые направления «новой музыки»: экспрессионизм, «новый динамизм», неофольклоризм.

Характеристика **экспрессионизма** с его субъективностью высказывания, стремлением проникнуть в подсознание. Путь от атональности к додекафонии, ставшей итогом композиционных исканий нововенцев – Шенберга, Берга и Веберна. Предчувствие и ожидание катастрофы, страх, душевная боль и страдание как главные темы раннего музыкального экспрессионизма. Раскрытие впоследствии тем «социального сострадания» («Воцтек» Берга), протеста против войны и насилия («Уцелевший из Варшавы» Шенберга), образов высокой скорби (скрипичный концерт Берга), тонкой лирики (Веберн).

«**Новый динамизм**» во Франции («**новая деловитость**» в Германии) с его установкой на запечатление звуковой среды современного города, отображение в музыке достижений технического прогресса. Опыты Сати, Мийо, Пуленка, Онеггера, Хиндемита по передаче новой природы движения, воспроизведению индустриальных шумов. Иронизирование над музыкальным прошлым, включение цитат из произведений классиков, вовлечение новых бытовых танцев –

фокстрота, регтайма, кек-уока, шимми. Стремление к ясности, рельефности мелодии, упрощению фактуры.

Поворот в конце 20-х годов к более умеренному, традиционному стилю. Роль **неоклассицизма** с его стремлением найти духовную опору современности в опыте прошлого. Идеи эстетического «порядка», гармонии мироздания и человеческого духа, ясность выражения. Заимствование композиторами жанров, форм, ритмических и мотивных формул старинной музыки (раннего классицизма, барокко, позднего Возрождения) и введение их в контекст своего стиля. Диалог нынешней и прошлой эпох. Возрождение национальных традиций: во Франции – Люлли, клавесинистов; в Италии - Вивальди, Корелли, Скарлатти; в Германии – Баха, Генделя, Шютца; в Англии – вёрджиналистов и Перселла. Универсальный характер неоклассицизма Стравинского, обращение композитора к разным национальным и стилевым моделям (Дюфай, Люлли, Вивальди, Баха, Генделя).

Неофольклоризм - одно из самых продолжительных и жизнеспособных стилевых направлений в XX веке, оставивший наиболее яркий след в Венгрии, Чехии, Румынии, Болгарии, Югославии. Использование древних слоев фольклора (в основном, обрядового). Обогащение профессиональной музыки характерными для народного творчества приемами голосоведения и фактуры, ладовыми особенностями. Вместо цитирования – свободное комбинирование фольклорных элементов. Представители неофольклоризма: Яначек (Чехия), Барток, Кодай (Венгрия), Энеску (Румыния), Шимановский (Польша), Орф (Германия), Владигеров, Пипков, Големинов (Болгария), Фалья (Испания), Чавес (Мексика), Вилла-Лобос (Бразилия), Стравинский.

Активное освоение европейцами в начале XX в. **джаза** – оригинальной музыкальной культуры, возникшей на американской почве в результате соединения негритянского

фольклора и местной бытовой музыки. Стилиевые черты джаза: мелодика, основанная на пентатонных ходах, блюзовых «соскальзываниях» и «подъездах», красочные гармонии, раскованность ритма (синкопы, полиритмия), импровизационность, необычный инструментарий. Введение джазовых элементов в «серьезные» жанры – сонату, балет, концерт, симфонию и оперу. Творчество Дж. Гершвина как образец наиболее органичного соединения джаза с жанрами академической музыки («Рапсодия в стиле блюз», опера «Порги и Бесс»). Другие примеры: фортепианные регтаймы Стравинского и Мийо, регтайм в «Сказке о солдате» Стравинского; введение шимми в фортепианную сюиту «1922» и фокстрота в финал Камерной музыки № 1 Хиндемита; использование джазовых элементов в опере-балете «Дитя и волшебство» Равеля.

1930-40-е годы – время создания наиболее значительных, концепционных сочинений, составивших «золотой фонд» современного искусства. Антивоенная направленность и утверждение гуманистических идеалов, возрастание философского начала в музыке. Возвращение к масштабной опере, симфонизированному концерту, большой опере и оратории; обращение к литургическим жанрам: мистерии, мессы, реквиема. Осмысление новаторских завоеваний начала века и обретение содержательной глубины.

Вторая волна авангарда в 50-е годы. Изобретение новых звуковых техник, уподобление творчества инженерно-конструкторской деятельности. Рациональное совершенство конструкции как эстетический идеал. Увлечение сериализмом, где принцип серии распространяется на все элементы музыкального языка (звуковысотность, метроритм, динамику, тембр). Крупнейшие представители авангарда 50-х: Карлхайнц Штокхаузен (ФРГ), Пьер Булез (Франция), Луиджи Ноно, Лючано Берио (Италия), Джон Кейдж (США).

Развитие электронной и конкретной музыки, связанной с записью различных «звуков действительности» и их видоизменением, использованием новых приемов игры на традиционных инструментах и способов вокального звукоизвлечения (выкрики, шепот, звукоподражание, использование струнных как ударных и т.д.).

Появление в 60-е годы форм композиции, отрицающих жесткий расчет элементов:

-алеаторики («музыке случайности»), подразумевающей импровизацию исполнителей;

-сонористики (музыки тембров), в основе которой лежит развитие темброфактуры, а основной единицей является кластер. Два основных варианта сонористики: сонорный импрессионизм (Лигети) и сонорный экспрессионизм (Пендерецкий).

Возникновение техники полистилистики в конце 60-х годов. Введение в произведения цитат из классической музыки, коллажей, резко сталкивающихся с авторским материалом. Постепенное сглаживание конфликта стилей.

Неоромантизм 70-80-х годов. Возвращение в музыкальный язык мелодии, тональности, традиционных типов фактуры, привычных инструментов и жанров.

Тема 2. Искания в области стиля. Изменения в системе жанров

Пересмотр в начале XX века параметров музыкального мышления. Использование расширенного объединенного мажоро-минора, где роль тоники выполняет центральный элемент (Хиндемит, Стравинский и др.); введение ладов народной музыки (в том числе и экзотических), «искусственных» звукорядов. Последовательное применение полиладовости и политональности. Метод композиции на

основе серии – ряда из 12 неповторяющихся звуков (Шёнберг и его ученики, Хауэр).

Использование аккордики нетерцовой структуры (квартаккорды, пентаккорды, кластеры и т.д.). Эксперименты в области микротонального, т.е. содержащего интервалы меньше полутона, интонирования (Хаба). Вовлечение в ткань музыкальных произведений шумов (Руссоло, Сати, Антейл, Мартину). Создание электронных инструментов: терменвокс, волны Мартено.

Изменения в системе жанров: опера утрачивает ведущие позиции, в центр выдвигаются балет и инструментальные жанры.

Многообразие жанровых моделей балета: симфонизированные («Весна священная» Стравинского; «Дафнис и Хлоя», «Вальс», «Болеро» Равеля), мюзикхолльные («Парад» Сати, «Бык на крыше» Мийо, коллективный балет участников «Французской шестерки» «Новобрачные на Эйфелевой башне»), основанные на «пересочинении» музыки композиторов прошлого («Пульчинелла» Стравинского, «Лавка чудес» Респиги).

Процесс «жанровой диффузии» и возникновение новых типов музыкальных спектаклей.

Взаимодействие оперы с ораторией, кантатой, песней; с другими видами искусства – драматическим театром, кинематографом. Возникновение новых типов музыкального представления: опера-оратория («Царь Эдип» Стравинского), драматическая оратория («Жанна д'Арк на костре» Онеггера), сценическая кантата («Carmina Burana» Орфа), спектакль с музыкой («Трехгрошовая опера» Вайля).

Обновление оперетты, обусловившее рождение жанра мюзикла.

Изменение стиля вокальных партий: возрождение вокальности в духе оперы-seria; приближение пения к речевому говору, речевому пению (Sprechstimme,

Sprechgesang Шенберга и Берга); использование антиоперных голосов (в «Трехгрошовой опере» Вайля предполагается вокальное исполнение актерами драматического театра с правдивым донесением текста, актерской подачей слова).

Тенденции как к сжатию масштабов оперных спектаклей («оперы-минутки» Мийо), так и к их расширению (оперы Хиндемита). Воскрешение форм средневекового театра-мистерии. Отражение духа современности в сюжетах («Новости дня» Хиндемита, «Ночной полет» Даллапикколы) и в музыкальном языке, впитавшем ритмы новых бытовых танцев, джазовые звучания.

Роль выдающихся литераторов (Клоделя, Брехта, Кокто) в развитии музыкального театра.

Камерность как характерная черта многих сочинений первой трети XX века. Отказ от сверхсоставов позднеромантического оркестра, замещение сонатности краткой сонатинностью. Возрождение традиций мастеров доромантической эпохи. Повышение роли камерно-инструментальных жанров, среди которых и привычные квартеты, трио, сонаты, и нетрадиционные октеты, нонеты, ундециметы с ненормативными сочетаниями инструментов.

Распространение симфоний малых форм, «инструментальных музык» (симфонии-минутки Мийо; Камерные музыки Хиндемита, сочетающие признаки камерности, концертности и симфоничности; Камерные симфонии Шенберга). Появление нового типа симфонии, основанной на микромотиве, его интервальных превращениях и разработке средствами полифонии (Симфония для кларнета, бас-кларнета, двух валторн, арфы и струнных Веберна). Создание симфоний на материале опер («Лулу-симфония» Берга, «Художник Матис»).

Обращение конце 30-х годов к большой концепционной симфонии, способной раскрыть драматические потрясения, конфликтность XX века. Отражение во многих из них темы

войны (Вторая, Третья симфонии Онеггера, Симфония в трех движениях Стравинского, Траурная симфония (Sinfonia da Requiem) Бриттена).

Написание романсов для голоса в сопровождении инструментального ансамбля («Лунный Пьеро» Шенберга, «Кокарды» Пуленка).

Тема 3. Творчество Игоря Стравинского (1882-1971)



Стравинский как композитор-новатор, яркий представитель русской культуры предреволюционного десятилетия и один из лидеров (после 1911 г.) зарубежной музыки. Колоссальное творческое наследие Стравинского, охват практически всех музыкальных жанров. Воздействие на композиторов разных национальных школ и направлений, которые учились у него обращению с фольклором, ритмической технике, оркестровому письму. Мастерство работы Стравинского с разными стилевыми моделями, подготовившее почву для возникновения техники полистилистики.

Этапы биографии, отмеченные годами учебы у Римского-Корсакова (1902-1908), поездками по Европе с труппой «Русского балета» Дягилева (1910-1914), пребыванием в

Швейцарии (1914-1920), Франции (1920-1939), США (1939-1971). Широкая география концертных выступлений в качестве дирижера. Общение с выдающимися деятелями искусств того времени: Лядовым, Глазуновым, Шаляпиным, Дебюсси, Равелем, участниками «Шестерки», Жаном Кокто, Пабло Пикассо, Михаилом Фокиным, Вацлавом Нижинским, Джорджем Баланчиным, Коко Шанель, Ингмаром Бергманом, Роменом Ролланом, Андре Жидом и др.

Личностные качества Стравинского: мощный интеллект, разносторонняя образованность (окончил юридический факультет Петербургского университета, в совершенстве владел 4 языками, глубоко разбирался в смежных искусствах), высокая работоспособность (до преклонного возраста трудился по 10 часов в сутки), целеустремленность, воля, восприимчивость к новому.

Сложность эволюции композитора, характеризующейся резкими стилистическими сменами («человек тысяча и одного стиля», «композитор-хамелеон»). Три периода зрелого творчества: русский (1908–1923), неоклассический (1923 – 1953), поздний (1953 – 1968).

Испытанное влияние в начале творческого пути со стороны Римского-Корсакова, Лядова, Глазунова. Сотрудничество с Дягилевым, результатом которого стали балеты «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911), «Весна священная» (1913), поставленные труппой «Русского балета» в Париже. Отражение «русской темы» в празднично-ярком, красочном, декоративном ключе. Близость стилю творческого объединения «Мир искусства». Претворение русского фольклора: крестьянского - в «Жар-птице», городского - в «Петрушке», праславянского, типизированного - в «Весне священной». Постепенный отказ от цитирования, сцепление попевок в основе мелодической линии, опора на нерегулярную акцентность (использование приемов

несовпадения протяженности фраз с тактом, укорочения или удлинения фразы, применение оstinatности).

Создание театральных сочинений, имеющих синтетическую природу, восходящих к традициям народных игр, обрядов, скоморошества: «Байка про лису, петуха, кота да барана» (1916) – «веселое представление с пением и музыкой»; «Сказка о солдате» (1918) – «читаемая, играемая, танцуемая»; «Свадебка» (1923) – «русские хореографические сцены с пением и музыкой». Соединение в них хореографии или пантомимы, пения, инструментального начала, порой комментирование происходящего; постоянное присутствие персонажей на сцене (без выходов и уходов). Индивидуальное инструментальное решение каждой из партитур: в «Байке» используются цимбалы, в «Свадебке» – 4 рояля и ударные.

Расширение интонационной основы музыки Стравинского в «Сказке о солдате»: использование, наряду с русским наигрышем, жанровых особенностей танго, вальса, регтайма, протестанского хорала, испанского пасодобля. Обращение к джазовым ритмам, мюзик-холлу в «Трех легких пьесах для фортепиано», «Регтайме», «Piano Rag Music».

Предвосхищение неоклассического стиля в «Балете с пением по Перголези «Пульчинелла» (1919).

Неоклассический период как самый продолжительный в творчестве Стравинского (30 лет), охват композитором огромного периода музыкальной истории. Обращение к интонациям, приемам развития, формам, фактурным формулам барокко, раннего классицизма, романтизма, эпохи Возрождения и средневековья, помещенным в контекст собственного стиля. Среди образцов, служивших моделями для Стравинского – итальянская опера-серия и оратория Генделя (опера-оратория «Царь Эдип»), сочинения Вивальди и Баха (Концерт для скрипки с оркестром¹), барочный концерто грассо (концерт для камерного оркестра Дамбартон-Окс, «Базельский концерт»), придворные балеты Люлли («Аполлон Мусагет»), раннеклассическая симфония («Симфония in C»), опера Моцарта «Так поступают все»

¹ Концерт для скрипки с оркестром D-dur написан в 1931 году для американского скрипача-виртуоза Сэмюэла Душкина. Сочинение несет на себе отблеск жизнерадостности, свойственной итальянскому инструментализму эпохи барокко, в частности, сочинениям Вивальди и Боккерини. Не менее явственными являются параллели с Бахом (в первой, третьей, четвертой частях), оперной и скрипичной французской музыкой XIX в. (во второй части). Сольная партия скрипки выдержана в рамках традиционного тематизма XVIII в., тогда как оркестровое сопровождение «приправлено» бифункциональными гармоническими сочетаниями, почти сонорными звучаниями. На протяжении всего концерта происходит противопоставление регулярной ритмики, присущей барочным и романтическим жанрам, и нерегулярной акцентности, свойственной Стравинскому; используются полиритмические и полиметрические эффекты. В концерте 4 части: умеренная по движению Токката (D-dur), оживленная Ария I (d-moll) с отсылками к стилю Пьера Роде, Шарля Берио, Шарля Данкля, медленная Ария II (fis-moll) – аллюзия на инструментальные баховские арии, танцевально-стремительное Каприччио (D-dur), обобщающее стилиевые контрасты цикла. Объединению частей концерта в единое целое служит также двухтактная интрада, концентрирующая в себе ладотональный план произведения и звучащая в начале каждой части.

(«Похождения повесы»), музыка Чайковского (балет «Поцелуй феи») и др.

Обращение к античной мифологии, поднимающей тему «человек и судьба»: мелодрама «Персефона»², балеты «Орфей», «Аполлон Мусaget», опера-оратория «Царь Эдип». Использование выразительных возможностей фонетики латыни, способной передать голоса минувших эпох. Стилизация как «вариация на стиль», допускающая самостоятельность его трактовки и обновление сложившихся принципов. Стилизация как средство создания «дистанции» между произведением и слушателем, позволяющая воспринимать замысел автора не только эмоционально, но и интеллектуально. Лаконизм, «формульность» тематизма; вариационная остринатность в основе композиторского метода. Предпочтительные формы: старосонатная, сонатная с эпизодом, вариационная, инвенционная, фуга; сюитный принцип строения цикла.

Эволюция неоклассицизма Стравинского от применения конкретных, единичных стилевых апелляций (к Перголези в «Пульчинелле», к Чайковскому в «Поцелуе феи») к совмещению разновременных стилевых истоков в едином художественном целом (ренессансной нидерландской полифонии строгого письма, средневекового кондукта и грузинской народной полифонии в Мессе; барочной полифонии, знаменного распева и григорианских песнопений в «Симфонии псалмов»; аллюзий на музыку П. Чайковского, Л. Делиба, И. Штрауса, Й. Гайдна, Дж. Россини в балете «Игра в карты»).

Продвижение в **поздний период** к современности (использование серийности) и в глубь веков (увлечение полифонией строгого письма). Чередование тонально устойчивых и серийных фрагментов в балете «Агон».

² В «Персефоне» античный миф прочитывается сквозь призму французского оперного театра XVII-XVIII веков.

Приоритет в последние годы кантатно-ораториальных произведений на духовные (латинские) тексты.

Тема 4. Музыка Франции

Историческая панорама развития музыкальной культуры Франции первой трети XX в. Париж - один из крупнейших музыкальных центров Европы. Влияние новых художественных течений (символизм, футуризм, конструктивизм, сюрреализм и пр.), смежных видов искусства на композиторское творчество.

«Контрапункт стилей» во французской музыке. Развитие идей вагнеризма **Венсаном д'Энди**, импрессионизма и символизма - **Клодом Дебюсси** и **Морисом Равелем**. Воздействие импрессионистической эстетики на творчество **Альбера Русселя** (наряду с ориентализмом, неоклассицизмом), **Флорана Шмита** (наряду с русской музыкальной культурой, восточной музыкой, джазом), **Жан-Жюля Роже-Дюкаса**. Продолжение традиций Сезара Франка **Полем Дюка** (в симфонической музыке) и **Марселем Дюпре** (в органной музыке). Претворение идей неоклассицизма во французском искусстве. Роль **И. Стравинского**.

Формирование группы радикально настроенных художников, которых отличало бунтарство, отрицание опыта старшего поколения, стремление быть ни на кого не похожими.

Эрик Сати (1866-1925) – «отец музыкального модерна» во Франции, апологет новых идей, эстетики эпатажа. Исключительно противоречивая фигура, незаурядная личность с неиссякаемым творческим запалом. Композитор, аккомпаниатор, литератор, график, неоднократно кардинально менявший творческие взгляды, руководствовавшийся лозунгом «против всех правил в искусстве». Начал с пропаганды импрессионизма, далее

модулировал к антиимпрессионизму и антидебюссизму, урбанизму и конструктивизму, неоклассицизму и неоромантизму. Одним из первых французских композиторов использовал двенадцатитоновые ряды, шестизвучные квартакорды, отказался в ряде сочинений от тактовых черт.

Концепция «меблировочной музыки», построенной на повторении одной или нескольких звуковых ячеек произвольное количество раз. Присущие ей бесконфликтность, однообразие, отсутствие контрастов, резких переходов. «Меблировочная музыка» как индустриальный конвейер, «штампующий» ритмичные звуки для повседневной жизни, служащая фоном для покупок в магазине, приема гостей, трапезы в ресторане: «Эта музыка... является только частью окружающего шума... Её ненавязчивая мелодичность смягчает шум ножей и вилок, однако не подавляя его и не навязывая себя. Она меблировала бы паузы, воцаряющиеся во время молчания кушающих гостей. Она оберегала бы их от текущих банальностей...». «Меблировочная музыка» создана из простого колыхания воздуха; она не имеет другой цели; она выполняет ту же роль, что свет, тепло – & комфорт во всех его формах». Примеры: фортепианная пьеса «Раздражения» («Досады»), которую Сати предписывал играть подряд 840 раз; цикл «Холодные пьесы», состоящий из сюит «Три арии, от которых все сбегут» и «Три танца навыворот»; оркестровые произведения «Обои в кабинете префекта»; «Железный коврик для приема гостей». Предвосхищение в этих произведениях техники минимализма 60-х годов.

Опыты в области фигуративной нотации: запись цикла «Три пьесы в форме груши» обрисовывает очертания груши, являясь ироническим ответом на упреки Дебюсси в недостаточной структурированности произведений Сати. Язвительное использование игры слов в заголовке («груша»

во французском языке означает также «простак, «простофиля», «болван»).

«Период мистификации и эксцентризма» (1897-1915) как наиболее активный период творчества Сати, в основе которого лежат пародия, карикатура, гротескное воплощение танцевальных ритмов, модных мотивов Парижа. Борьба против образности музыки, избытка красочности, изысканности гармонического языка; протест против засилья Вагнера и Дебюсси. Противопоставление этому нарочитой примитивности музыкального языка, лаконичности форм, утверждение главенства мелодии над гармонией. Провокационные названия произведений: «Настоящие вялые прелюдии для собаки» - цикл, рассказывающий о воспитании пса (в первой пьесе он получает строгий выговор, во второй - «отбывает наказание», сидя дома в одиночестве, а в третьей – играет); сюита «Сушеные эмбрионы», посвященная обитателям морского дна: голотурии (иглокожий моллюск), эдриофтальме и подофтальме (разновидности ракообразных), под видом которых «замаскированы» Моцарт, Шопен и Шуберт; «Три маленькие фаршированные пьесы», навеянные образами романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»; «Наброски и приставания деревянного толстячка», где в одной из пьес («Хилый танец») пародируется стиль Дебюсси; «Три изысканных вальса пресыщенного щеголя» с аллюзией на «Благородные и сентиментальные вальсы» Равеля; «Противные взгляды»; «Бюрократическая сонатина». Дискуссионность творчества Сати, его подчеркнута французский характер.

Уважение из авторитетов только к Стравинскому, под влиянием которого написан **балет «Парад»** (1917), поставленный труппой Дягилева по сценарию Кокто, в декорациях Пикассо, с хореографией Мясина. Воссоздание в музыке балета особенностей балаганного, циркового стиля;

оформление костюмов персонажей в кубистической манере. Новый тип «Парада» как «экспонирующего» балета, в котором преобладает не развитие сюжетной линии, а показ отдельных номеров или героев. Отказ от дробления на картины и акты. Условная сюжетность спектакля, где зазывалы, Китайский фокусник, Малышка-американка, исполняющая регтайм, и Акробаты, танцующие вальс, увлекают публику внутрь балаганчика на представление. Применение принципа ускоренного монтажа в финале, когда на сцене собираются все персонажи (ассоциация с цирковым заключительным «парад-алле»). Внедрение в партитуру шумов (стрекот пишущих машинок, револьверные выстрелы, удар ладонью, скрип лотерейного колеса, звуки бутылофона, вой сирены), что подготовило почву для развития конкретной музыки. Скандал на премьере в театре Шатле.

Симфоническая драма «Сократ» Сати (1918) как ранний образец неоклассицизма в духе грегорианской псалмодии.

Влияние Сати («аркёйского³ мудреца», «ехидного учителя») на композиторскую молодежь: «**Французскую шестерку**», позже «**Аркёйскую школу**» (Роже Дезормьер, Максим Жакоб, Анри Кликке-Плейель, **Анри Сеге**). Призыв Сати в последние годы к восстановлению связей с национальными музыкальными традициями, высшее выражение которых он видел в творчестве Гуно и Бизе.

Группа «Шести» («Шестерка») - дружеский кружок музыкантов (1917-1924), объединивший **Артюра Онеггера, Дариюса Мийо, Франсиса Пуленка, Луи Дюрея, Жоржа Орика, Жермен Тайефер**. Участие в творческих акциях «Шестерки» композитора Жака Ибера. Название группы, данное критиком Анри Колле по аналогии с «Могучей кучкой» (группой «Пяти»). Роль поэта, публициста, драматурга, сценариста и художника Жана Кокто – автора либретто музыкально-театральных сочинений «Шестерки»,

³ Сати жил в рабочем пригороде Парижа Аркёй.

создателя литературного манифеста «Петух и Арлекин». Арлекин – символ игры, театра, представления; Петух – национальный символ Франции, вестник зари и духовного возрождения. Влияние на творчество «Шестерки» литераторов и художников - Г. Аполлинера, П. Клоделя, П. Валери, П. Элюара, П. Пикассо; композиторов Э. Сати и И. Стравинского, именуемого «царь Игорь» или «Великий Игорь». Проведение концертов новой музыки в театре «Старой голубятни».

Ниспровержение, дух протеста, нигилизма, свойственные участникам «Шестерки». Атаки против Дебюсси. Установка на музыку, рожденную бытом, атмосферой современного города: «Довольно облаков, туманностей, аквариумов, ундин и ароматов ночи – нам нужна музыка земная, музыка повседневности»⁴. Освоение современной звуковой среды, французской городской песни, мюзик-холла, цирка, джаза. Утверждение здорового, уверенного отношения к жизни. Понимание жизни как «жесткой», агрессивно-динамичной, отсюда - механистичность, автоматизм музыки, воссоздающей технический прогресс («*Пасифик-231*» **Онеггера**, «*Каталог сельскохозяйственных машин*» **Мийо**).

Приоритет синтезированных действий с элементами балета, ревю, буффонады и пародии. Коллективный балет (танцевально-мимический фарс) «Новобрачные на Эйфелевой башне» на либретто Кокто⁵. Понятие «новой простоты».

⁴ Из манифеста «Петух и Арлекин».

⁵ Сюжет балета таков: новобрачные вместе с родителями, гостями и другом семьи - старым генералом, празднуют свадьбу в ресторане на Эйфелевой башне и фотографируются. Но непредвиденные происшествия нарушают семейное торжество: из объектива фотоаппарата выскакивает страус; появляется девушка в купальном костюме, исполняющая спортивно-эротический танец; врываются туристы на мотоциклах, а за ними артисты цирка. Укротитель приводит с собой льва, жертвой которого оказывается генерал. Возникает шумная схватка между участниками свадьбы и циркачами. В сумятице драки пестрая толпа

Музыкально-выразительные приемы: ясная, короткая мелодия, несложная фактура, политональные и полифункциональные сочетания, стремление к изобразительности в оркестре («оркестр солистов»).

Создание в 1936 году в Париже объединения «**Молодая Франция**», куда вошли **Андре Жоливе, Оливье Мессиан, Даниэль Лесюр и Ив Бодрие**. Лозунги: «за гуманизм, новый романтизм и религию», «за музыку для человека и о человеке».

Размежевание композиторов, родившихся в 20-30-х годах XX века и выдвинувшихся после Второй мировой войны, на две группы: представители музыкального авангарда (**Пьер Булез, Янис Ксенакис, Пьер Шеффер**) и продолжатели традиций французской музыки (**Анри Соге, Анри Дютийе, Серж Нигг, Мариус Констан**).

Эксперименты в области спектральной музыки (третья волна авангарда) композиторов следующего поколения (**Жерар Гризей, Тристан Мюрай, Филипп Манури, Паскаль Дюзапен**).

Тема 5. Творчество Дариюса Мийо (1892-1974)



разъединяет и поглощает новобранцев и их гостей.

Мийо - один из самых инициативных и разносторонних композиторов «Шестерки». Природа, культура и история родного Прованса, античная драматургия, современная французская поэзия, латиноамериканская музыка как главные источники вдохновения Мийо.

Обучение в Парижской консерватории по классу скрипки и композиции, где осуществляются первые политональные опыты. Знакомство с Клоделем, возникновение тесного творческого содружества поэта и музыканта. Создание музыки к пьесам на мифологические сюжеты: трилогии Эсхила «Орестея» (в переводе Клоделя) и сатирической драме Клоделя «Протей». Пребывание в качестве секретаря Клоделя в Бразилии, поездка в США. Расширение горизонтов творчества Мийо благодаря знакомству с самобытной бразильской музыкой, карнавальной культурой, джазом, искусством негритянских певцов. Отражение латиноамериканских впечатлений в фортепианных циклах «Тоска по Бразилии» и «Скарамуш»⁶; оркестровой «Бразильской сюите»; балете «Бак на крыше», пронизанном ритмами танго, блюза, самбы, чарльстона, ту-степа и португальского фадо (около 30 бразильских мелодий); «джазовом» балете «Сотворение мира», где использованы подлинны негритянские напевы.

Главенство малых форм в первый период творчества, новаторство музыкального языка. Создание под влиянием конструктивистских идей Сати и Кокто вокального цикла «Каталог сельскохозяйственных машин» (1919), воспевающего современную сельхозтехнику⁷. В основе

⁶ Симптоматично название финала сюиты «Скарамуш» - «Бразильера».

⁷ Каждая часть цикла носит название одной из машин: «Сенокосилка», «Сноповязалка», «Плуг для запашки», «Жатка», «Почвоуглубитель», «Сеноворошилка». Мийо, по его словам, стремился передать в этих изысканных вокальных миниатюрах поэзию и красоту «огромных

прозаического текста - каталог, описывающий технические характеристики машин, но музыка, живописующая летний равнинный пейзаж, далека от урбанизма. Атмосфера скандала, сопровождавшая почти все премьеры Мийо.

Ведущая роль в экспериментальный период (1919-1929) сочинений для театра, отличающихся сжатостью действия, камерностью, лаконизмом формы. Комедийные и гротесково-сатирические сюжеты одноактных балетов «Бык на крыше» (название заимствовано из модной уличной бразильской песенки)⁸, «Голубой экспресс»⁹, «Салат»¹⁰. Смешанная жанровая природа этих сочинений, определяемых Мийо как пантомима-фарс, танцевальная оперетта, балет-сатира. Сочетание инструментальной музыки, построенной на интонациях современных бытовых танцев и кабаретных песенок, с вокально-хоровыми эпизодами, словесными комментариями, озвученными через усилитель. Основные черты: развлекательность, развенчание романтического

металлических насекомых».

⁸ Действие балета «Бык на крыше» (сценарий Кокто) происходит в Америке во времена «сухого закона». Во время облавы полицейских на подпольный бар владельцы превращают его в кафе-молочную. Музыка развивается стремительно, на одном дыхании, без цезур; мелодии танцев сменяются как в калейдоскопе. Контрастом выступают заторможенные движения актеров (как в замедленной съемке кино), что придает спектаклю нереальный характер, делает его похожим на сновидение.

⁹ «Голубой экспресс» - это название поезда, который доставлял богатую публику к Средиземному морю и был символом роскоши, успеха. Балет Мийо на либретто Кокто рисовал сценки на модном курорте Ривьеры. Его персонажи — пловцы, теннисисты и атлеты, принимающие солнечные ванны отдыхающие, влюбленные парочки. Артисты имитировали игру в теннис, гимнастические упражнения и другие спортивные развлечения. Коко Шанель одела всех танцоров в стильные пляжные костюмы, а сценический задник украшала многократно увеличенная картина Пикассо «Женщины, бегущие по пляжу».

¹⁰ В основе балета «Салат» лежит сюжет итальянской комедии масок о веселых похождениях Полишинеля, с традиционными переодеваниями и розыгрышами. Мийо использовал здесь итальянские народные мелодии.

балета, пародирование классической хореографии, которая заменяется акробатикой или движениями бытовых танцев.

Переплетение в сюжетах ранних опер античности и современности; разнообразие трактовок мифа в этих произведениях. Современное прочтение мифа об Орфее в камерной 3-актной опере «Несчастья Орфея» (1924). Сохранение основных сюжетных мотивов и этической значимости первоисточника при перенесении действия в провансальскую деревню XX века. Орфей – деревенский ветеринар, Эвридика – цыганка из табора, возвышенное чувство которых наталкивается на вражду окружающего мира. Воссоздание в музыке стилистики раннего классицизма.

В основе либретто камерной оперы «Бедный матрос» (либретто Кокто, 1926) – факт уголовной хроники: хозяйка портовой таверны с целью грабежа убивает богатого постояльца, не узнав в нем любимого долго отсутствовавшего мужа. Развитие сюжета в атмосфере городских низов; герои – жертвы рокового недоразумения. Близость веристской драме.

Пародийная трактовка мифа в операх-минутках: «Похищение Европы», «Покинутая Ариадна» и «Избавление Тезей» (1927). Длительность спектаклей – по 10-12 минут, минимум участников (4-5 солистов, 4-5 хористов, 10-16 инструментов). Семантическая инверсия мифологических сюжетов (пересказ содержания в «перевернутом» виде)¹¹. Условная, «нереальная» смерть персонажей (Пергамона, Федры, Ипполита).

¹¹ Так, в «Похищении Европы» героиня сама следует за Юпитером, пренебрегая Пергамоном. Похищение Европы оказывается мнимым, превращаясь в мотив бегства влюбленных от ревнивца. Увидев сцену лирического объяснения Юпитера и Европы, Пергамон в ярости бросается за ними и гибнет. В «Покинутой Ариадне» Ариадна хочет избавиться от своего супруга Тезея, в которого влюблена ее сестра – Федра (к ней Тезей совершенно безразличен). Ситуацию разрешает Дионис, который дает Тезею вина; в результате пьяный Тезей увозит с собой Федру, а Ариадна остается с Дионисом.

Создание в 1917-1923 гг. 6 симфоний-минюток.

Обращение с конца 20-х годов к серьезным темам, масштабным оперным формам, более академичной манере письма («Христофор Колумб», «Максимилиан», «Боливар»). Неуспех этих спектаклей.

Достижения 30х - 40х годов - в области симфонической сюиты («Провансальская сюита», «Французская сюита», где оркестрованы французские народные мелодии) и кантаты («Смерть тирана», «Огненный замок», «Кантата о мире», «Кантата о сыне и матери» «Кантата о войне»).

Конкретно-зримая образность творчества Мийо, его лирическая направленность. Отражение пейзажного начала (Двенадцатая симфония «Сельская»; балетные сцены «Сбор лимонов» и «Сбор винограда»; Весеннее, Летнее, Осеннее, Зимнее концертно), передача карнавального духа жизни («Карнавал в Лондоне», «Карнавал в Эксе», «Карнавал в Новом Орлеане»). Претворение отечественного и зарубежного фольклора.

**Тема 6. Творчество
Артюра Онеггера
(1892-1955)**



Онеггер – композитор-гуманист, мыслитель, принадлежащий двум национальным культурам: Швейцарии и Франции. Роль античных, библейских, исторических сюжетов в его творчестве, утверждающих высокий этический идеал. Убедительное сочетание традиций (австро-немецкой и французской музыки) и новаторства. Интерес к наследию Баха и Генделя, воссоздание форм, жанров, символики и образности их произведений, преломленных сквозь призму современности (оперы-оратории «Царь Давид», «Юдифь», музыкальная трагедия «Антигона», музыка к драме «Федра»; Прелюдия, ариозо, фугетта на тему ВАСН).

Близость в инструментальной музыке 20-х годов исканиям «Шестерки». Эстетика мюзик-холла и урбанизма в балетах «Скетинг-ринг» и «Подводная лодка», оркестровой пьесе «Регби», передающей разнообразные проявления мускульной энергии человека. Сочетание энергичной, напористой ритмики с конкретной образностью тематизма; программности замысла – с внутренней логикой, выстроенностью материала.

Отражение духа современности в симфонической пьесе «Пасифик-231»¹² (1924), завоевавшее международное признание. Использование приема варьирования, основанного на последовательном дроблении фигуративного движения (целые ноты, половинные, четверти, восьмые, триоли восьмых, шестнадцатые), что создает эффект ускорения. Соединение в форме пьесы черт вариационности и трехчастности. Звучание в репризе основной темы как гимна стремительному бегу машины и интеллекту человека.

¹² «Pacific-231» – марка американского сверхмощного локомотива, развивавшего рекордную для того времени скорость в 120 км./ч. Онеггер считал, что его сочинение понимается превратно: «Я не стремился подражать шумам локомотива. Но хотел передать зрительное впечатление и физическое наслаждение движением в чисто музыкальном построении... неторопливое дыхание машины в состоянии покоя, толчок начала движения и прогрессивное его ускорение».

Достижение кульминации и торможение в обратном порядке (увеличение длительностей).

Отход в дальнейшем от урбанизма, от программы. Обращение с 30-х годов к глобальным темам. Тяга к масштабным сочинениям, крупной форме. Симфония и оратория - основные жанровые сферы.

Нравственная проблематика ораторий Онеггера: «Крики мира» об одиночестве в современном мире; «Жанна д'Арк на костре» о героическом подвиге во имя родины; «Пляски мертвых» - размышление о жизни и смерти, отражающее предчувствие надвигающейся войны.

Вершинное сочинение – **оратория «Жанна д'Арк на костре»** (1935) на текст Клоделя. Символический образ Жанны, разрывающей свои цепи в огне, в качестве драматического стержня произведения. Соединение в либретто документальных исторических хроник с народными преданиями о Жанне как святой. В основе оратории - принцип эпического повествования: Жанне, прикованной к позорному столбу, ночью является посланник небес святой Доминик, разворачивающий перед ней страницы книги ее жизни. Наличие 4 временных пластов в драматургии: реальный – Жанна у столба, в диалогах с Домиником, в сцене сожжения; эпизоды-воспоминания; мир грез (видения святых дев, мечты Жанны); надвременной – философско-символический, выражающий отношение к подвигу Жанны последующих поколений народа Франции. Использование кинематографических приемов: наплывов воспоминаний и лирических размышлений на реальные события, монтажа кадров из разновременных пластов. Совмещение в произведении черт оратории, мистерии, оперы, балета. Сочетание разных сценических пространств при постановке: на авансцене – Жанна и Доминик (драматические актеры), ведущие диалог, далее - игровые сектора, за ними на третьем ярусе - оркестр и хор, позади сцены - экран, на котором

возникают эпизоды видения святых дев, звездное пространство, картина разгорающегося огня. Структура оратории: 11 сцен с прологом («Голоса неба»; «Книга»; «Голоса земли»; «Жанна, отданная зверям»; «Жанна у столба»; «Короли, или Изобретение игры в карты»; «Екатерина и Маргарита»; «Шествие короля в Реймс»; «Меч Жанны»; «Тримазо»; «Жанна в пламени»).

Сосредоточение с 40-х годов на жанре симфонии. Симфония как «экстракт жизненной драмы» (Онеггер). Близость трагедийному симфонизму Шостаковича. Драматические концепции Второй («Симфония сопротивления»), Третьей («Литургической»), Пятой («Di tre re» – «Симфония трех ре») симфоний. Четвертая симфония («Базельские удовольствия») – светлый гимн природе и народной музыке Швейцарии. Опора на трехчастный симфонический цикл, где оживленные крайние части обрамляют медленную среднюю – лирико-философский центр произведения. Финал – итог, идейный вывод всего цикла. Главенство принципов сонатности, интенсивное развитие тематического материала; использование полифонических приемов, политональных сочетаний, приемов киноискусства (монтажность, «наплывы»), «сквозного тематизма».

Симфония № 3 «Литургическая» (1946) – симфония-трагедия¹³. Философское отражение в ней темы войны и мира: через ночь и борьбу – к свету и миру. Но мир у Онеггера не

¹³ Онеггер так раскрывал замысел «Литургической» симфонии: «Я хотел в этом произведении символизировать протест современного человека против нашествия варварства, тупости, против страданий, против бюрократической машины, которые штурмуют нас уже столько лет. В своей музыке я хотел изобразить борьбу, которая происходит в сердце человека между покорностью слепым, угнетающим его силам и стремлением к счастью, мирной любви и божественной защите. Моя симфония есть драма, в которой играют (в действительности или символично) три действующих лица: Горе, Счастье и Человек. Это – вечная проблема. Я пытался ее обновить...».

реальный, достигнутый, а воображаемый, иллюзорный. Заимствование названий частей из католической мессы: «Dies irae» («День гнева»), «De profundis clamavi» («Из бездны взываю»), «Dona nobis pacem» («Даруй нам мир»). Воссоздание в первой части (сонатная форма) смятения, ужаса, отчаяния (главная и побочная партии) перед натиском агрессивных сил (связующая и заключительная партии). Вторая часть – Адажио – монолог-исповедь с чертами траурного шествия (трехчастная форма). Третья часть (сонатное allegro с чертами рондо с кодой вместо репризы) – кульминация цикла, воплощение страшных сил разрушения и варварства. Завершение части и всей симфонии кодой-«многоточием», рисующей хрупкий образ желанного мира. Достижение единства цикла благодаря лейттемам: мрачной «De profundis» и светлой «теме птицы», символизирующей надежду и веру.

**Тема 7. Творчество
Франсиса Пуленка
(1899-1963)**



Артистизм личности Пуленка, живость мышления, лирический склад дарования. Присущие ему французская легкость, ясность выражения, неисчерпаемая мелодическая изобретательность. Этапы творческого становления: обучение

игре на фортепиано у испанского пианиста Риккардо Виньеса, воспитавшего из Пуленка блистательного исполнителя-виртуоза; занятия полифонией и композицией с Шарлем Кёкленом. Композиторский дебют с «Негритянской рапсодией» для фортепиано, струнного квартета, флейты, кларнета и баритона (1917) - сюитой псевдоэзотического характера, изобилующей пряными гармониями, пентатонными мелодиями¹⁴. Жизнерадостность, активность, энергия ранних сочинений.

Следование идеям «Шестерки» в 20-е – первой половине 30-х годов. Активное участие Пуленка в сочинении балета «Новобрачные на Эйфелевой башне». Юмористические образы балета «Лани» («Подружки»)¹⁵, насыщенного ритмами регтайма, галопа, ту-степа. Введение в партитуру вокальных номеров на любовные стихи XVIII века. Изящество, выразительность, мелодическое обаяние музыки. Отстранение Пуленка в эти годы от общественно-политической жизни, восприятие окружающего мира исключительно через искусство.

Со второй половины 30х годов - интерес к философской, религиозной проблематике, к запечатлению в произведениях морально-нравственного начала. Появление в творчестве драматических и горько иронических мотивов. Обусловленность такого перелома сгущающейся атмосферой накануне Второй мировой войны, а также личными обстоятельствами: гибелью в автокатастрофе его друга композитора Пьера-Октава Ферру, уходом в кармелитский

¹⁴ «Негритянская рапсодия» состоит из 5 частей, контрастных по характеру, но связанных вариантно измененными темами: Прелюдия, Рондо, «Гонолулу», Пастораль, Финал. В «Гонолулу» использован текст стихотворения из сборника «Поэмы Макоко-Кенгуру», написанном на якобы одном из африканских наречий, а на самом деле представлявшем собой набор бессмысленных слогов.

¹⁵ Балет «Лани» не имеет развитого сюжета. Действие сводится к соревнованию 16 танцовщиц, завлекающих 3 кавалеров.

монастырь певицы Марии Модраковаски – исполнительницы сочинений композитора. Паломничество в церковь Нотр-Дам Рокамадура в поисках душевного равновесия, приобщение к глубоким семейным религиозным традициям¹⁶.

Интенсивная концертная деятельность: выступления Пуленка в качестве солиста и в ансамбле с виолончелистом Пьером Фурнье, певцами Пьером Бернаком (баритон) и Дениз Дюваль (сопрано), исполнение партии фортепиано в хореографической постановке «Утренней серенады».

Обзор жанров творчества, ведущее место среди которых занимают вокально-хоровые и концертные произведения. Работа над воплощением интонаций человеческого голоса, адекватной передачей поэтического текста в музыке¹⁷. Обращение к поэзии современников - Аполлинера, Кокто, Элюара, Лорки – и классиков французской поэзии: Ронсара, Расина. Разнообразие жанров: песни («Дороги любви», «Я проходил мостами Сё»), вокальные циклы («Бестиарий» на стихи Аполлинера, «Кокарды» на стихи Кокто, «Сельские песни» на стихи Фомбёра для голоса и инструментального ансамбля, «Тот день, та ночь» на стихи Элюара, «Озорные песни» на анонимные тексты XVIII века для голоса и фортепиано), хоры, кантаты («Бал-маскарад», «В снежный вечер», «Засуха»).

Воплощение гражданской патриотической темы в кантате для смешанного хора a capella на стихи Элюара «Лик человеческий» (1943)¹⁸. Направленность музыкально-драматургического развития к гимническому монументальному финалу («Свобода»). Основная идея кантаты – призыв к национальному единению ради

¹⁶ Среди родственников Пуленка по отцовской линии было много священнослужителей

¹⁷ Пуленка называли «французским Шубертом».

¹⁸ Произведение получило название «кантаты французского сопротивления».

освобождения Франции. Отсутствие солирующих голосов, т.к. здесь должен звучать коллективный голос народа¹⁹.

Важное значение духовных сочинений («Литании к черной Рокамадурской богоматери», Месса, Gloria, «Семь слов на кресте», «Песнопения страстной недели»). «Stabat mater» (1950) - одно из самых проникновенных и возвышенных произведений Пуленка, в котором достигается удивительное равновесие между голосами хора, мягкой звучностью оркестра и «парящим» над ними сопрано соло.

В инструментальной музыке - преобладание концертных произведений: «Сельский концерт» для клавесина с оркестром (1927), воскрешающий традиции барочной эпохи; хореографический концерт для фортепиано и 18 инструментов «Утренняя серенада» (1929); Концерт для двух фортепиано с оркестром (1932); Концерт для органа, струнного оркестра и литавр (1936); Концерт для фортепиано с оркестром (1949). Сочетание в концертах современного городского фольклора, французской народной песенности и реминисценций романской музыки XVIII в.

Весомый вклад Пуленка в жанр сонаты. Создание в ранний период творчества цикла коротких сонат для ансамблей духовых инструментов: двух кларнетов, кларнета и фагота, валторны, трубы и тромбона. Образная и тематическая многоликость сонат для флейты и фортепиано, виолончели и фортепиано, двух фортепиано. Мемориальный характер поздних сонат: для скрипки и фортепиано памяти

¹⁹ Кантата состоит из 8 частей: 1.«Из прожитых мною весен эта всех страшнее была» - возглас отчаяния и проблеск надежды; 2.«Люди здесь собрались» - горестное прощание с жертвами войны; 3.«Тише, чем тишина» - скорбное раздумье; 4.«Будь терпеливой, дорогая» - просьба о терпении для накопления сил к моменту мщения. 5.«Смеясь над небом и планетой» - горькая насмешка над малодушными, готовыми смириться; 6ч. «Страшна мне ночь» - исповедь отовсюду гонимого, преследуемого смертью человека; 7 и 8 части («В черном небе нависла туча» и «Свобода») - противопоставление зла и добра, рабощения и свободы.

Федерико Гарсиа Лорки, для гобоя и фортепиано памяти С. Прокофьева, для кларнета и фортепиано памяти А. Онегера.

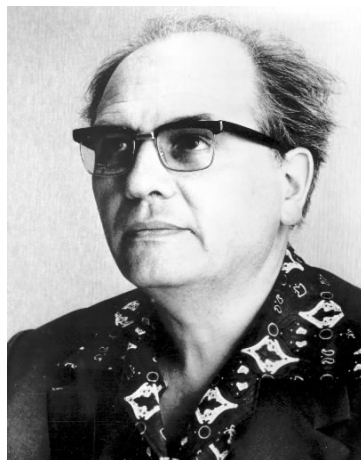
В послевоенные годы - обращение к жанру оперы. Комедия-фарс с виртуозной разработкой вокальных партий «Груды Тирезия» на текст Аполлинера (1944), высмеивающая идеи женской эмансипации. Психологическая опера «Диалоги кармелиток» (1957) по драме и киносценарию Бернаноса, писавшего по заказу Ватикана. В основе оперы - сюжет о монахинях-кармелитках, приговоренных к казни якобинцами. Воспевание служения возвышенной идее, способной вдохновить на подвиг. Создание емких портретов женщин разных социальных слоев, возраста и характера, выбравших для себя монашество.

Лирическая трагедия «Человеческий голос» по монодраме Ж. Кокто (1958) как вершина оперного творчества Пуленка. Глубокое раскрытие темы страданий отвергнутой женщины и темы одиночества. Своеобразие сюжета, рисующего сорокаминутный телефонный разговор героини с бывшим возлюбленным, который завтра венчается с другой. Телефон в искусстве XX века как символ несчастной любви или разлуки (его у Пуленка изображает ксилофон). Решение оперы в форме огромного монолога, насыщаемого чертами диалогичности. «Вторжение» внешнего мира в виде реплик невидимой телефонистки, помех в общении с возлюбленным, ответов его слуги Жозефа. Деление оперы на 4 эпизода: первый – экспозиция образов Женщины и ее возлюбленного, внешне спокойный вымышленный ею рассказ о себе, нарядах, подруге; второй – о том, что произошло в действительности, о глубине пережитого, о попытке самоубийства; третий – стремление героини вынудить возлюбленного сознаться во лжи, чтобы ничто не омрачало их последний разговор; четвертый – эпилог – разрыв последней нити, связывающей Женщину с возлюбленным и жизнью. Гибкость вокальной партии, выдержанной в форме

распевного речитатива - эмоционально насыщенного, основанного на быстрой смене чувств и настроений, ритмически изменчивого. Оркестр как комментатор драмы. Использование в оркестровой ткани лейтмотивов: лирических, характеризующих героиню оперы (лейтмотивы Женщины, любви, воспоминаний) и тем внеличного характера, являющихся символами роковой неизбежности, смерти.

Публицистическая деятельность Пуленка: выступления с беседами о музыке на радио, публикация статей о Сати, Прокофьеве, Бартоке, «Русском балете» Дягилева. Издание монографии о композиторе А.-Э. Шабрие.

Тема 8. Религиозные и пантеистические произведения Оливье Мессиана (1908-1992)



Мессиан - композитор, теоретик (автор трудов «Техника моего музыкального языка», «Трактат о ритме, цвете и орнитологии», создатель системы ладов ограниченной транспозиции²⁰; реформатор в области ритма²¹), органист (более 60 лет работал в церкви св.Троицы в Париже), пианист, дирижер, педагог (вел в Парижской консерватории гармонию, анализ и эстетику музыки, композицию, среди его учеников - Булез, Штокхаузен, Ксенакис, Констан), орнитолог (знал более 500 их видов, пение 70 мог узнать по слуху), литератор (создавал тексты к своим вокальным сочинениям, а

²⁰ Это семь искусственных ладов с равномерным чередованием тонов и полутонов, которые могут транспонироваться лишь определенное число раз, не повторяя свой звуковой состав. Эти лады придают особый колорит мелодике и гармонии Мессиана.

²¹ Истоки ритмики Мессиана разнообразны: ритмические модели древнегреческой музыки, григорианского хора, аметричный ритм Дебюсси, нерегулярная метрика Стравинского, индийские ритмические формулы. Из индийской ритмики Мессиан почерпнул идею добавочной или изъятой малой доли, нарушающей равновесие двух- и трехдольного метра, а также идею необратимых ритмов, которые в прямом и ракоходном движении читаются одинаково. Увеличение, уменьшение ритмических структур, ритмические каноны, принцип изоритмии заимствованы Мессианом из искусства Средневековья и Ренессанса.

инструментальные сопровождал подробными описаниями). Участник творческого объединения «Молодая Франция».

Высокая этическая направленность творчества, обусловленная религиозностью композитора. Воспевание в музыке света, радости, вознесение хвалы Всевышнему, редкое обращение к теме распятого Иисуса. Создание произведений, вдохновленных католической верой: «Вознесение», «Тела нетленные», «Цветы града небесного», «Явление предвечной церкви», «Образы слова Аминь». Сочетание непосредственности эмоционального выражения с рационализмом мышления. Красочность музыки, отражающей красоту витражей парижских соборов. Медитативность мышления, перенесенная из восточного культа на европейскую почву, длительное погружение в созерцание небесной гармонии.

Развернутая многочастная сюитность с картинными сопоставлениями образных сфер как главный композиционный принцип Мессиана. Его музыка – долго длящаяся, как месса, разворачивающаяся в особом времени – времени религиозного культа.

Сферы творчества: органная, фортепианная музыка, камерные ансамбли, вокальные, хоровые, оркестровые произведения. Периодизация творчества: первый период - религиозный (1926-1944); второй (1945-1953) – восточный; третий (1953-1960) – пантеистический; четвертый (1960-1988) – синтезирующий.

Приоритет религиозной темы в **первый период творчества**, повышенное внимание к сочинениям для органа.

Цикл (9 медитаций) для органа «**Рождество Господне**» (1935) - новый этап в развитии органной музыки, использовании красочных и технических возможностей инструмента. Каждая из частей имеет название и предваряется цитатами из Библии, поясняющими ее содержание. В основе программы лежит библейский сюжет о

рождении Христа и поклонении ему в Вифлиеме, распятии и смерти. Основные образные сферы: медитации («Богородица и дитя», «Вечные предначертания»), светлой пасторали («Пастухи», «Волхвы», «Ангелы»), утверждение всемогущества бога и осмысление христианства («Слово», «Божьи дети»), драматические мотивы страдания Христа («Иисус муки приемлет»). Последняя пьеса («Бог среди нас») – итог всего цикла, продолжение в бесконечность «земной» жизни Христа. Использование аккордовых гроздьев, исполняемых стакато в разных регистрах, имитирующих то перезвон колоколов, то мерцание путеводной звезды, то тяжелую поступь восходящего на Голгофу Христа. Поиск сонорной красочности, новых колористических эффектов.

Осмысление событий Второй мировой войны в **«Квартете на конец времени»** для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (1941), написанном и впервые исполненном в концлагере. Избрание в качестве программы строк из Апокалипсиса - книги Нового Завета, повествующей о втором пришествии Христа и конце света. Отражение в названии произведения и творческого рубежа: конец классического времени, т.к. Мессиян осуществляет ритмическую организацию пространства с помощью новых принципов. Необычная трактовка жанра квартета как программного многочастного (8 частей) цикла: 1. «Литургия кристалла»; 2. «Вокализ для ангела, возвещающего конец времени»; 3. «Бездна птиц»; 4. «Интермедия»; 5. «Хвала предвечности Иисуса»; 6. «Танец ярости для семи труб»; 7. «Хаос радуг для Ангела, возвещающего конец Времени»; 8. «Хвала бессмертию Иисуса». Драматургия основана на противопоставлении образных сфер: возвышенно-медитативной; драматической, символизирующей могущественного Ангела; скерцозной и пантеистической.

Завершение первого периода творчества Мессияна масштабной, более чем двухчасовой, фортепианной сюитой

«**Двадцать взглядов на младенца Иисуса**» (1944). 20 пьес, объединенных сюжетом рождения Иисуса. Слово «взгляд» равнозначно медитации, в этом жанре создано большинство номеров: «Взгляд Отца»; «Взгляд Звезды»; «Взгляд Девы Марии»; «Взгляд Сына на сына»; «Взгляд Креста»; «Взгляд Небес»; «Взгляд Времени»; «Взгляд тишины». Их особенности: длительная экспозиционность, медленные темпы, повторы, отсутствие динамических кульминаций, одноэмоциональность состояний. Выражение светлых восторженных настроений в частях «Взгляд Духа радости»; «Поцелуй младенца Иисуса», «Взгляд церкви любви».

«Циклические» темы Бога (знак вечности), Звезды и Креста (символизирует звезду, отметившую рождение Христа, и одновременно крест, на котором он умрет), аккордов (декоративно-колористического характера) как композиционный стержень произведения.

Произведения **второго периода**, вдохновленные любовью к пианистке Ивонн Лорио - исполнительнице фортепианных сочинений Мессиана, ставшей впоследствии его женой. Создание «тристановского триптиха», посвященного теме любви и смерти: «Ярави, песнь любви и смерти» для сопрано и фортепиано; «Турангалила-симфония»; «Пять припевов» для 12 смешанных голосов a capella. Проявление в этих сочинениях ориентализма Мессиана, его увлечения неевропейскими культурами, в т.ч. индийской, индонезийской, японской, латиноамериканской.

Колористическая красочность, тембровое своеобразие «**Турангалилы-симфонии**» (1948), написанной по заказу дирижера Бостонского оркестра С. Кусевичко для тройного состава оркестра с расширенной группой ударных и солирующих фортепиано и «волн Мартено». Имитация ударными инструментами звучания яванского гамелана.

Многозначность слова «турангалила», означающего в переводе с санскрита песнь любви, гимн радости, движению, ритму жизни и смерти.

Оригинальность архитектоники 10-частной симфонии длительностью в 1 час 20 минут с повторением названий частей и образно-смысловых контрастов: 1.Интродукция; 2.Первая песнь любви; 3.Турангалила; 4.Вторая песнь любви; 5.Кровавое ликование звезд; 6.Сад сна любви; 7.Вторая Турангалила; 8.Развитие любви; 9.Третья Турангалила; 10.Финал. Воплощение в четных частях темы любви, раскрывающейся как возвышенная медитативная сфера. Грозный драматический характер трех Турангалил, посвященных теме игры жизни и смерти. Кульминационные разделы - 5 часть и финал, решенные в жанре гигантских скерцо. Объединяющая роль лейттем, проходящих через всю симфонию: темы статуи, темы цветка, темы любви, темы аккордов.

Экспериментальный характер сочинений рубежа 40-50-х годов: обращение в Четырех ритмических этюдах для фортепиано к сериализму²²; опыты в области конкретной музыки²³ в пьесе «Тембры-длительности». Роль разного рода полиобразований (полиритмических, полиаккордовых, полиладовых) в творчестве Мессиаана.

Пантеизм как один из источников вдохновения композитора. Создание в **третий период** произведений,

²² Сериализм - техника музыкальной композиции, в которой серийный метод организует все уровни музыкального материала: звуковысотность, ритм, динамику, артикуляцию.

²³ Конкретная музыка – это область академической электронной музыки, в основе которой лежат записанные на пленку «натуральные «звучания»: звук падающих капель воды, шум поезда, голоса птиц, скрип двери, вздохи, крики и т.д., часто преобразованные с помощью электроаппаратуры. К ним могут добавляться звучания музыкальных инструментов и певческих голосов. Пьеса «Тембры-длительности» Мессиаана была написана в парижской студии конкретной музыки Пьера Шеффера.

«документально точно» фиксирующих пение конкретных птиц²⁴: «Черный дрозд» для флейты и фортепиано; «Каталог птиц» для фортепиано, где запечатлены «портреты» 77 птиц²⁵; «Пробуждение птиц» для фортепиано и оркестра, «Хронохромия» для оркестра. Связь «птичьей» темы с религиозной темой, т.к. птицы для Мессиаана – живые голоса природы – посланники божьи, символы небесной гармонии. Господство сонорных звучаний.

Сближение «птичьей» и ориентальной сфер в «**Экзотических птицах**» для фортепиано, ансамбля духовых и ударных (1956). Воссоздание в 13 разделах пьесы голосов птиц из Китая, Малазии, Индии, Америки²⁶, их

²⁴ Мессиаан практиковал записывать нотами пение птиц на рассвете и заходе солнца в парках, лесах, полях. Фрагменты этих записей потом вошли в его сочинения «птичьего щебета».

²⁵ Список птиц приведен в нотах; цикл состоит из 13 пьес и длится 2 часа 45 минут.

²⁶ Сам Мессиаан дал такой комментарий к этой пьесе: «Экзотические птицы, поющие в данной партитуре, имеют ярко раскрашенное оперение. Эти живые цвета переданы в музыке: здесь переливаются все цвета радуги, взяты красный — цвет жарких стран и прекрасного вирджинского кардинала! Есть и индийская майна (черная с желтым горлышком), издающая отдельные крики, и... балтиморский трупиал (оперение оранжевое и черное), купидон прерий, у которого есть воздушные мешки, позволяющие ему издавать короткие крики с протяжным окончанием, спускающимся вниз, полиглот-пересмешник (серый, розовый, ярко-коричневый с белыми полосами), на пении которого построены строфы медных инструментов в характере заклинания, с богатой гармонией. Птица-кот (аспидная, черно-серая) начинает свои строфы с мяукания. Индийская Шама (черная с голубишной, оранжевое пузико, длинный, многоэтажный черно-белый хвост) — прекрасный певец, репертуар которого использован и в партиях ударных, когда они.. играют два независимых друг от друга звука, и в ликующих фанфарах меди. Это его голос доминирует в финале произведения. Гаррулах с белым хохолком — большая птица, обитающая в Гималаях. Она ужасна на вид, и ее крик беспощаден. Перелетный дрозд, порученный двум кларнетам, уравнивает все тутти центрального раздела. Поют также дрозд Свенсона, певчий дрозд-отшельник, Бюль-бюль-Орфей, древесный певчий

контрапунктов. Соединительная функция солирующего фортепиано с пятью каденциями.

Синтез всех направлений, линий и образных сфер в **последнем периоде** творчества Мессиана. Обращение к цветомузыке в оркестровых произведениях «Из каньонов к звездам», «Цвета града небесного», «И чаю воскрешения из мертвых». Опера «Святой Франциск Ассизский» (1983) - итог творческого пути Мессиана.

Тема 9. Музыкальная культура Австрии

Первая половина XX в. - сложный и драматичный период в истории страны: крушение Австро-Венгерской империи в 1918 году, распространение фашизма в конце 20-х, введение немецких войск в 1938-м. Интенсивность художественной жизни. Венский модерн как период (1890 – 1910) и особое состояние обновления культуры рубежа веков с присущей ей концентрацией на мире чувств, культивировании собственного Я, анатомировании душевных переживаний. Нестабильность бытия и мироощущения, искусство как убежище от реальной действительности. «Веселый апокалипсис» - сочетание венского пессимизма и гедонизма, стремление уклониться от осознания серьезности происходящего, рожденное кризисным ощущением неустойчивости, ускользающей из-под ног почвы. Текучесть и изменчивость, отсутствие целостного художественно-стилевого образа эпохи. Венский модерн как объединение множества различных течений, группировок и индивидуальностей, вместе составлявших «мерцающую осмысленность».

дрозд, которым поручены блестящие, пронизанные солнцем фанфары, заканчивающие первую и открывающие первую фортепианную каденции».

Элитарный характер и пессимизм творчества многих художников. Наиболее яркие достижения - в австрийской литературе и музыке. Выдающиеся литераторы этого времени: поэт и драматург, глава неоромантизма Гуго фон Гофмансталь, поэт-символист Райнер Мария Рильке, писатель Стефан Цвейг, поэт, романист и драматург, основатель венского экспрессионизма Франц Верфель. Интенсивные литературно-музыкальные связи, творческие и дружеские контакты писателей, поэтов и композиторов.

Зарождение экспрессионизма - художественного течения в австро-немецкой литературе, живописи и музыке²⁷. Его основные черты: отражение социальной дисгармонии в обществе и кризисных состояний человеческой психики, художественный субъективизм, деструктивность формы и языка. Осознание экспрессионистами переломного характера времени, неизбежности социальных потрясений и перемен. Дух бунтарства и обличения, заряд отрицания, уничтожающей критики. Поиски новых гуманистических ценностей, борьба за истинно человеческое при разрушенной категории романтического идеала. Усиление субъективного начала; провозглашение непосредственного переживания, интуиции, подсознания основными способами познания мира. Образы сна, бредовых видений как характерная тема экспрессионизма.

Присущие экспрессионизму предельная напряженность, интонация крика отчаяния («драма крика» в экспрессионистском театре, картина «Крик» норвежского художника Мунка). Выражение в произведениях страдания и боли, тревоги и страха, воплощение образов смерти. Тема несчастного, «конченого» человека, проходящая красной нитью через творчество экспрессионистов. Восприятие

²⁷ В литературном экспрессионизме трудно разграничить немецкую и австрийскую линии. В живописи же это течение связано в основном с немецкой художественной школой, в музыке – с творчеством австрийских композиторов.

героем трагически искаженного облика распадающегося мироздания. Деформация объективной реальности.

Немецкие художники у истоков экспрессионизма: дрезденская группа «Мост» (Пехштейн, Кирхнер) и мюнхенское объединение «Синий всадник», куда входили также русские художники (Кандинский, Явленский, Марк). Предельно контрастные цветовые сочетания, угловатые, «искореженные» линии, быстрые и грубые мазки, призванные оказать непосредственное эмоциональное воздействие на зрителя. Эмоционально шокирующие работы немецкого художника Отто Дикса, отражающие «апокалипсический ад войны» (графический цикл «Война», полиптих «Война», «Семь смертных грехов», «Зеркало»). Творчество австрийского триумvirата художников-экспрессионистов: Оскара Кокошки²⁸, Эгона Шиле и Рихарда Герстля. Экспрессионизм в скульптуре (Барлах, Лембрук).

Оплакивание жертв войны, предчувствие смерти в стихотворениях немецких и австрийских поэтов-экспрессионистов, печатавшихся в журналах «Акцион» и «Штурм». Главный композиционный принцип - нанизывание однородных образов, создающее остроту и напряженность²⁹.

²⁸ Кокошка был также и талантливым писателем.

²⁹ Примером может служить стихотворение Якоба ван Годдиса «Конец света»:

Слетает шляпа с головы буржуа,
Крик в воздухе сковал безликий страх.
Треск падающих крыш. И слышно – негодуя,
Вздувается вода в размытых берегах.

Уж буря здесь. Плотин крутые груди
Штурмуют дикие моря ордой валов.
И насморком застигнутые люди,
И гулкий грохот рухнувших валов.

Здесь каждый из образов занимает отдельную строку и кажется сам по себе бессмысленным и странным, но вместе они создают тревожное

Трагически ранний уход из жизни большинства авторов (Георга Гейма, Георга Тракля, Альфреда Лихтенштейна, Эрнста Вильгельма Лотца, Эрнста Штадлера, Августа Штрамма).

Экспрессионизм в немецкой драматургии³⁰ (Эрнст Барлах, Вальтер Газенклевер, Георг Кайзер) и прозе (Альфред Дёблин, Франц Кафка).

Экспрессионизм в музыке. **Новая венская школа: Арнольд Шёнберг, Альбан Берг и Антон Веберн.** Трагический дух музыки, отражение в ней острых переживаний и глубоких потрясений. Атональный тип звуковысотной организации для передачи «пограничных» состояний («Бомбы падают атонально»). Путь от свободной атональности, утвердившейся в 10-е годы, к додекафонии (20-30-е годы). Пересмотр нововенцами основных элементов музыкальной выразительности: лада и тональности, гармонии, формы, мелодики, ритма, фактуры. Своеобразие творческого почерка каждого из нововенцев: наиболее последовательное выражение экспрессионистской позиции Шёнбергом; продолжение малеровских традиций, отражение мотивов «социального сострадания» Бергом; преломление опыта мастеров полифонии строгого стиля Веберном.

предчувствие вселенского беспорядка и катастрофы.

³⁰ В экспрессионистском театре с большим эмоциональным накалом изображались страдания людей и пороки современного общества. В пьесе Вальтера Газенклевера «Сын» неприятие современного общества выражено в непримиримом конфликте «отцов и детей». Персонажи сильно стилизованы – автор именует их лишь «отец», «сын», «друг». «Отец» - враг. Он тиранит домашних; его понятия о долге, требование беспрекословного послушания делают его как бы типичным представителем правящих классов. Его сын противостоит деспотичному укладу, он требует для себя осмысленной, свободной личной жизни и старается уйти из-под власти отца. Его бунт носит характер социального протеста. Однако вся патетика приводит лишь к уничтожению отца. Сын остается, по существу таким же беспомощным и растерянным, каким и был прежде.

Другие представители новой музыки Австрии: Э. Кшенек, Э. Веллес, Й.М. Хауэр³¹, Ф. Шрекер, А. Цемлинский, Ф. Кляйн³². Течения, связанные с сохранением традиции: постромантизм (Ф. Шмидт, Й. Маркс) и необарокко (И.Н. Давид).

Развитие жанров популярной музыки, новый расцвет оперетты. **Ференц Легар, Имре Кальман, Оскар Штраус, Лео Фалль** как представители неовенской оперетты. Обращение к современной тематике, обновление драматургических средств, интенсивное симфоническое развитие, использование лейтмотивов. Проникновение в оперетту конфликтности, влияние оперного, лирико-психологического начала. В основе сюжетов - любовная история с острой интригой, эмоциональными взлетами и падениями, обыгрывающая социальное неравенство партнеров. Мелодраматизм ситуаций, которые оттеняются сюжетной линией второй «каскадной» (неунывающей, фривольной) пары влюбленных. Обращение к венгерским и румынским фольклорным элементам, прежде всего – к стилю «вербункош» (использование цыганской гаммы, импровизационных каденций, прихотливой ритмики, включающей синкопы, триоли, пунктир). Опора на жанры чардаша, вальса, а также модных бытовых танцев той эпохи – шимми, фокстрота, танго, регтайма. Влияние джазовой стилистики. «Веселая вдова», «Цыганская любовь» Легара,

³¹ Йозеф Матиас Хауэр, независимо от А. Шёнберга, в 1919 году разработал 12-тоновую систему, сформулировал принцип тропов (групп из двух шестизвучий, которые служили основой для построения мелодии и аккордов). Автор многих 12-тоновых сочинений.

³² Фриц Кляйн, обучавшийся у Шёнберга и Берга, в 1921 году написал пьесу для камерного оркестра «Машина — внетональная сатира на самого себя», где применил принцип «двенадцати единиц измерения» в мелодике, гармонии и ритме (тема содержала 12 звуков хроматической гаммы без повторов, аккорд - 12 различных звуков, ритмическая последовательность - 12 различных длительностей).

«Сильва»³³, «Графиня Марица», «Фиалка Монмартра», «Принцесса цирка»³⁴ Кальмана как лучшие образцы новой трактовки жанра.

Завоевания австрийского музыковедения. Деятельность Гвидо Адлера - основоположника историко-стилевого метода, Эрнста Курта - автора фундаментальных работ о творчестве Вагнера, Баха, Брукнера. Насыщенность концертной жизни Вены.

Упадок австрийского искусства в конце 30-х годов, связанный с распространением фашизма. Обвинения в культурбольшевизме произведений композиторов-неарийцев (в первую очередь евреев) и новой музыки. Отъезд многих деятелей культуры за рубеж (Шёнберга, Кшенека, Веллеса, Кальмана).

³³ «Сильву» называют «опереточной парафразой «Травиаты». Ее героиня Сильва Вареску — талантливая и трудолюбивая певица — звезда столичного варьете. Она любит молодого аристократа Эдвина, но их брак невозможен из-за социального неравенства. К тому же выясняется, что Эдвин помолвлен с другой. Сильва уезжает с графом Бони. На помолвке Эдвина и Стасси внезапно появляется граф Бони с Сильвой, которую он представляет всем как свою жену. Но чуть позже, влюбившийся в невесту Эдвина, охотно дает «развод» Сильве. Старый князь, отец Эдвина, поражен отказом сына от помолвки со Стасси, которая успела влюбиться в Бони. Сильва показывает брачный контракт, который Эдвин подписал с ней до отъезда. Выясняется, что никакая она не графиня Бони, а всего лишь певица. Сильва разрывает контракт и уезжает. Приезжает Эдвин, он любит Сильву и собирается жениться на ней, несмотря ни на что. Выясняется, что и мать Эдвина в юности тоже была шансонеткой. Князь вынужден покориться обстоятельствам. Эдвин на коленях просит прощения у Сильвы.

³⁴ «Фиалку Монмартра» сравнивают с «Богемой» Пуччини.

**Тема 10. Арнольд Шёнберг
(1874-1951): личность,
творчество, музыкально-
теоретическая концепция**



Шёнберг – композитор, теоретик, педагог, художник, поэт (был автором либретто и текстов многих своих сочинений). Музыкант, который всегда «плыл против течения», автодидакт (самостоятельно овладел основами музыкальной композиции³⁵). Жизненный и творческий путь Шёнберга: рождение в Вене в небогатой купеческой семье, завоевание к 900-м годам авторитета в музыкальных кругах Австрии и Германии, сплочение вокруг себя группы молодых композиторов-новаторов; переезд в 1926 г. в Берлин, ведение активной педагогической и творческой деятельности; после прихода к власти нацистов эмиграция сначала во Францию (в 1933 г.), потом в США.

Эволюция стиля композитора от позднего романтизма к атональности и додекафонии. Периодизация творчества:

³⁵ Тяжелое материальное положение семьи не позволило Шёнбергу получить музыкального образования. Он брал лишь уроки скрипки в детстве и кратковременные уроки контрапункта у Александра Цемлинского, параллельно добывая средства к существованию службой в банке. С 1895 г. зарабатывал на жизнь хорovým дирижированием в самодеятельных коллективах, переложениями сочинений, оркестровкой оперетт.

первый период - тональный (с 1897 г.); второй - атональный (с 1909 г.); третий - додекафонный (с 1923 г.).

Сочинения тонального периода. *Струнный секстет «Просветленная ночь»* (1899) как «заключительный аккорд» музыки XIX века³⁶. Органичный синтез в произведении романтических стилей: Вагнера, Листа, Малера, Р. Штрауса и Чайковского. Одухотворенность, психологическая глубина музыки, лирический тематизм. Форма: одночастное сонатное аллегро; состав: 2 скрипки, 2 альты, 2 виолончели.

Возрастание напряженности музыкального языка в симфонической поэме «Пеллеас и Мелизанда» (1903), Первом и Втором струнных квартетах (1905, 1908), Первой камерной симфонии (1906). Ослабление ладотональных тяготений, отказ от регулярного метра, секвенционности, тематических повторов. Формирование **эстетики избегания**, декларирующей избегание предсказуемости в музыкальном развитии, отход от академических форм, протест против сладкозвучия и легковесности. Постепенный разрыв с широкой аудиторией, движение в сторону элитарности музыки.

Кантата «Песни Гурре» (написана в 1900, оркестрована в 1911) по поэме Якобсена о трагической любви датского короля Вальдемара к прекрасной Гове, убитой по приказу его супруги Хедвиги. В замке, носившем название Гурре, король умер от тоски и горя. С тех пор каждую ночь дружина призраков во главе с королем охотится в окрестных лесах. Обрамление действия величественной пантеистической рамой: начальной картине вечернего заката отвечает

³⁶ Программой послужило одноименное стихотворение немецкого поэта Рихарда Демеля. Содержание: влюбленные мужчина и женщина идут рядом в холодную лунную ночь; женщина признается в том, что ждет ребенка от бывшего мужа, за которого вышла замуж из страха одиночества, до встречи с возлюбленным; мужчина утешает, говорит, что примет ребенка как родного, души обоих сливаются в пантеистическом переживании зимнего пейзажа.

заключительный хор «Смотрите, солнце!», утверждение нерушимости установленного природного порядка. Разработка в кантате традиционной романтической темы любви и смерти. Грандиозность замысла, использование мощного исполнительского состава: оркестр из 150 исполнителей, 3 мужских и 1 смешанный 8-голосный хор, 5 певцов-солистов, декламатор-рассказчик³⁷. Трехчастное строение³⁸. Триумфальная премьера кантаты в Вене в 1913 г.

Атональный период как наиболее экспрессионистский в творчестве Шенберга по музыкальному языку и по содержанию произведений. Воплощение застывшего от напряжения тревожного душевного состояния в циклах *Три пьесы для фортепиано* ор. 11 и *Пять пьес для оркестра* ор. 16 (1909). Преобладание речитативных интонаций, имитирующих взволнованную речь. Резкое увеличение интонационной и гармонической напряженности, изломанность мелодической линии со скачками на б.7 и м.9.

Обращение к жанру **музыкального афоризма** в *Шести маленьких пьесах для фортепиано* ор. 19 (1911). Возрастание роли интервала как строительного материала формы.

Обращение к развернутым формам в одноактных **музыкальных драмах** *«Ожидание»*³⁹ (1909), *«Счастливая*

³⁷ Исключительно большой состав (более семисот пятидесяти человек) вынудил к созданию специального фонда, финансировавшего премьеру. В настоящее время популярности этого произведения препятствуют сложности, связанные с его исполнением.

³⁸ Первая часть – история любви и смерти в монологах влюбленных – завершается песней Лесной голубки, оплакивающей бедную Гову. Вторая часть – горестный монолог Вальдемара, бросающего упреки Господу за несправедливость жизни. Третья рисует картину дикой охоты восставших из могил мертвецов, перемежающуюся бытовыми эпизодами с участием крестьянина и юродивого. Венчает кантату мощный торжественный финал – Гимн восходящему солнцу и красоте природы.

³⁹ Монодрама «Ожидание» - это воплощение в музыке экспрессионистской «драмы крика»; выражение того, что переживает

рука» (1913) и *мелодраме* (вокальном цикле) «*Лунный Пьеро*» (1912).

«*Лунный Пьеро*» на стихи Альбера Жиро для голоса и инструментального квинтета⁴⁰ как «Библия экспрессионизма»; «солнечное сплетение», «соль» музыки начала XX века (Стравинский). Определение композитором произведения как «трагического кабаре» с характерной для последнего эстетикой декаданса. «Метафизическое беспокойство», гротеск, детальный психологизм музыки. Претворение идеи вокально-инструментального микротеатра. Перевоплощения актера-чтеца в образы Пьеро, Коломбины, Старой Дуэньи, подвергающиеся осмеянию, пародии.

Ниспровержение образных романтических клише, связанных с луной. Представление луны то в образе «кроткой служанки неба», омывающей ночью землю, то смертоносного «острого серпа», блещущего в небе турецкой саблей, то «гладкой плещи» старого Кассандра или «пятна известки» на фраке Пьеро. Трансформации лунного света в цикле: как

человек в минуту высшего напряжения. В сюжете переплетаются мотивы любви и ревности, страха и отчаяния. Ночью на освещенной луной опушке леса бродит одетая в белое женщина, в болезненной тревоге она ищет своего возлюбленного. Ее беспокойство возрастает с каждой секундой. Ей чудятся дикие, фантастические тени. Наконец она спотыкается о труп своего возлюбленного. В проносащихся воспоминаниях встает образ другой женщины. Отчаяние сменяется ненавистью к той, что отняла у нее возлюбленного. Наступает бледное, туманное утро.

Музыкальная ткань «Ожидания» атематична и лишена традиционной структуры. В произведении получила отражение и личная драма композитора, пережившего измену жены Матильды, ее уход из семьи к художнику Рихарду Герстлю, покончившего жизнь самоубийством вскоре после ее возвращения к мужу и детям.

⁴⁰ Флейта, кларнет, скрипка, виолончель и фортепиано.

«лунное вино», «море света»; как отдельные световые блики - «чудесные лунные розы»; как фантастический лунный луч – инструмент лицедея Пьеро, – «смычок», которым «на альте Пьеро скрежещет»; как лучи-спицы, торчащие в седых кудрях дуэньи. Цветовая драматургия «Лунного Пьеро»: белый цвет - лунный свет, черный - смерть, красный - творческое горение, зрелость, золотой - духовное тепло, свет Солнца. Сочетание полисюжетности, бессюжетности и сверхсюжетности в художественном пространстве «Лунного Пьеро». Трактовка образа главного героя: Лунный Пьеро - видение, ничто, пустота, и в то же время действующая сила в этой пустоте, способная творить иллюзии, миражи, загадки.

Особая манера «речевого пения» (Sprechstimme, Sprechgesang) вокальной партии⁴¹, предназначенной для исполнения драматической актрисой. Новая запись вокальной строчки: штили нотных знаков перечеркнуты крестиками. Широкая палитра звучания - от почти беззвучного шепота до экзальтированной мелодекламации. Ритм и динамика как важнейшие средства выразительности. Использование от номера к номеру разных комбинаций инструментов. 3 части цикла, в каждой из которых по 7 номеров. Экспозиция образа

⁴¹ К изданию «Лунного Пьеро» Шёнберг сделал следующие пояснения: «Мелодия, указанная в партии голоса нотами, не предназначена для пения (кроме отдельных, особо отмеченных исключений). Исполнитель стоит перед задачей превратить ее в речевую мелодию, принимая во внимание обозначенную высоту звуков. Это осуществляется тогда, когда он

1. выдерживает ритм так точно, как будто он поет, со свободой не большей, чем допустима в песенной мелодии;

2. точно понимает различие между певческим и речевым звуком: вокальный звук неизменно твердо удерживает точную высоту, а речевой, едва ее обозначив, тут же покидает, повышаясь или понижаясь.

Исполнитель должен остерегаться манеры произнесения «нараспев». Это абсолютно не имелось в виду. Однако ни в коем случае не следует стремиться к реалистически-натуральной речи. Напротив, различие между речью обычной и сопряженной с музыкальной формой должно быть отчетливым. Но никогда это не должно напоминать пение».

Пьеро в первой части: герой, опьяненный лунным светом (№1 «Опьяненный луной»), в облике изысканного денди (№3 «Денди»), безнадежно влюбленный (№5 «Вальс Шопена»). Обращение к образам крови и смерти во второй части (№12 «Песня о виселице», №13 «Отсечение головы», №14 «Кресты»). Драматическая кульминация - № 11 «Багряная месса»): Пьеро у алтаря жертвенно разрывает грудь, протягивая людям трепещущее сердце. Гротеск (№16 «Подлость», №17 «Пародия», №19 «Серенада») и ностальгия (№15 «Ностальгия», № 20 «Возвращение на родину», №21 «О аромат далеких лет») третьей части. Сложность восприятия музыки широкой публикой⁴².

Проблемы свободной атональности, связанные с распадом музыкальной ткани, разрушением формы. Активные поиски Шёнбергом нового музыкального языка, открытие им в 1923 году **додекафонного (12-титонового)** метода композиции (**серийной техники**), позволившего организовать атональную музыкальную структуру.

Основные правила строгой додекафонии. В основе звуковысотной структуры произведения – серия и три ее модификации: инверсия (интервалы откладываются в обратном направлении), ракоход (серия излагается от последнего звука к первому), ракоход инверсии. Построенные от всех 12 звуков, они образуют «квадрат» - источник мелодики и гармонии произведения. Запрещение использования неполных и неточных серий; разрешение репетиционных повторений звуков и отрезков серии, «заворотов» серии. Проведение одной и той же серии как объединяющий фактор музыкальной композиции. Объективированность экспрессии.

⁴² Несмотря на то что Шёнберг со специально созданным ансамблем провел 100 репетиций «Лунного Пьеро», это произведение с большим трудом воспринималось публикой. Так, на его исполнении в Праге произошел грандиозный скандал, долго не сходящий со страниц прессы.

Возвращение, благодаря додекафонии, к крупной инструментальной форме: Квинтет для духовых, Третий и Четвертый квартеты, Вариации для оркестра, Скрипичный и Фортепианный концерты, Струнное трио, Фантазия для скрипки и фортепиано. Антивоенная направленность «Оды Наполеону Бонапарту» для чтеца, фортепиано и струнного квартета на слова Байрона (1942) и «Уцелевшего из Варшавы» для чтеца, хора и оркестра на собственный текст (1947).

Обращение к еврейской тематике в оратории «Лестница Иакова» и опере «Моисей и Аарон», оставшихся незаконченными. Лестница Иакова как отражение богоискательства Шёнберга и символ его творческого пути к обретению новой художественной религии (12-тоновому методу).

Педагогическая деятельность Шёнберга: семинары по композиции в школе Шварцвальд, частные уроки, преподавание в Венской и Берлинской консерваториях, Берлинской Высшей школе музыки, в Калифорнийском университете. Среди известных учеников – Альбан Берг и Антон Веберн. Нацеленность в преподавании на изучение классики, освоение как стилей прошлого, так и новой музыки. Пособия по композиции, гармонии, сборник статей «Стиль и идея».

Шёнберг – талантливый художник, работавший в экспрессионистской манере, член Прусской академии художеств, участник выставок «Синего всадника». Среди более 300 его картин – портреты и автопортреты⁴³, натюрморты, пейзажи и т.н. «видения» - абстрактные картины, смысл которых раскрывается только в процессе

⁴³ Известными являются портреты Малера и Берга, выполненные Шёнбергом. В многочисленных автопортретах композитор изображает себя в одиночестве и среди людей, реалистически и абстрактно (например, в насыщенных синих тонах, в виде черепа). Ни на одном из полотен он не показывает себя радостным, ощущая частью страшного мира.

сопереживания («Взгляд», «Красный взгляд», «Видение Христа», «Слезы», «Мясо»). Высокая оценка его картин В. Кандинским.

Развитие идей Шёнберга композиторами второй половины XX века. Додекафония как универсальная техника, применявшаяся Стравинским, Бриттеном, Ноно, Лютославским, Шнитке и др.

Тема 11. Творческий портрет Альбана Берга (1885-1935)



Берг как человек и художник, сформированный венским модерном. «Берговский» круг: Густав Малер (недостижимый идеал художника), Арнольд Шёнберг (боготворимый старший «друг и учитель», с которым сложились психологически сложные отношения), Антон Веберн (соратник по нововенской школе), философ, социолог, музыкальный критик Теодор Адорно (автор монографии и статей о Берге, защитник и пропагандист его музыки), писатель-сатирик, публицист Карл Краус (непререкаемый моральный авторитет, эксперт в вопросах языка), архитектор Альфред Лоос (друг и единомышленник), эксцентричный поэт Петер Альтенберг, далекий от музыки. Опосредованное влияние идей Зигмунда Фрейда, связанных с «драмой пола». Медленное творческое

формирование Берга, переработка импульсов, полученных в молодости, в зрелом возрасте. Привязанность Берга к прошлому, укоренённость в традиции. Берг как «запоздавший романтик»: параллели с Шуманом, Вагнером, в целом с искусством XIX века.

Обучение у Шёнберга в 1904-1910 годах, «апостольское» служение ему впоследствии (подготовка и организация концертов, в том числе триумфальной премьеры «Песен Гурре», работа над путеводителями и анализом шёнберговских сочинений), выпуск сборника статей об учителе. Фиаско в начале творческого пути (громкий скандал на исполнении Песен на тексты Альтенберга Берга, сопровождавшийся общественными беспорядками) и кризис в отношениях с Шёнбергом. Тяжелые испытания во время службы в армии в Первую мировую войну. Работа в руководимом Шёнбергом «Венском обществе закрытых музыкальных исполнений», знакомившем публику с современной музыкой (1918-1921), литературно-критическая деятельность. Признание Берга как композитора. Слабое здоровье, впечатлительность, неровность творческого процесса (длительные перерывы сменялись высокой активностью работы). Увлечение нумерологией. Неожиданная смерть в расцвете таланта от заражения крови.

Эволюция творчества (тональные – атональные – додекафонные сочинения; до «Воццека» и после). Лирическая природа дарования композитора. Психологическая глубина, одухотворенность музыки Берга.

Апробация жанра музыкального афоризма в Пяти песнях для голоса и оркестра на тексты к почтовым открыткам Альтенберга (1912), 4 пьесах для кларнета и фортепиано (1913).

Открытие зрелого этапа творчества Берга оперой «**Воцтек**» (1917-1921), написанной по одноименной драме немецкого поэта и драматурга Георга Бюхнера. «Опера

социального сострадания», которая раскрывает трагедию маленького человека в лице солдата, затравленного обществом. Соединение жанровых черт психологической музыкальной драмы и социально-бытовой драмы, яркое воплощение экспрессионистской эстетики в музыке. Следование находкам монодрамы «Ожидание» Шёнберга: опора на атональный стиль, принципы вокальной декламации, передающей интонационное многообразие человеческой речи, эпизодическое включение Sprechgesang.

Решение Бергом в «Воццеке» проблемы создания экспрессионистской крупной оперной формы. Лейттематический комплекс: темы Воццека и Мари, отличающиеся психологической глубиной в передаче оттенков напряженных и мучительных переживаний; лейттемы отрицательных героев (Капитана, Доктора, Тамбурмажора), лишённые психологизма. Проведение всех лейттем в кульминации оперы – оркестровой интерлюдии между 4-й и 5-й картинами 3 акта (после гибели Воццека). Это «инструментальный реквием», «исповедь, обращенная ко всему человечеству». Драматургия: 3 акта по 5 картин, между которыми звучат оркестровые интерлюдии (их 12). Небольшая продолжительность оперы (около 1 часа 20 минут) при высокой «информационной» насыщенности музыки.

Использование техники полисерийности в опере «Лулу» (1929-1935) по дилогии Ведекинда о роковой женщине, сеющей вокруг себя смерть и становящейся в конце самой жертвой маньяка⁴⁴. Закрепление за каждым персонажем серий, являющихся вариантами основной серии оперы. Важная роль вокальной кантилены. Создание на основе музыки оперы «Лулу-симфонии».

Инструментальные произведения Берга.

⁴⁴ По одной из версий, в образе главной героини Берг вывел Альму Малер-Верфель.

Камерный концерт для фортепиано, скрипки и 13 духовых инструментов, посвященный 50-летию Шенберга (1925), – атональное сочинение с элементами додекафонии. Эпиграф, построенный на звуковых криптограммах имен нововенцев, как интонационная основа тем концерта. Продолжение лучших традиций классического инструментального концерта: виртуозный блеск сольных партий, принципы игры и соревнования в развертывании материала. Необычность эмоционального содержания: господство глубоко интимного тона высказывания (вместо обычной для концерта объективации), выражение преимущественно сумрачных эмоций.

Лирическая сюита (1925-1926) - первое большое додекафонное сочинение Берга, отражающее его тайный роман с Ханной Фукс. Проведение через все 6 частей монограмм Берга и Ханны как главных действующих лиц этой «латентной оперы». Использование композитором своего числа 23 и числа Ханны 10 для определения музыкальных параметров, количества тактов и обозначения темпа (метронома). Движение, вопреки логике инструментальной музыки, от оптимистичной завязки (бодрой первой части) к типично оперной трагической развязке (проникнутой отчаянием шестой части, где всплывает цитата из начальных тактов вагнеровского «Тристана» - знак обреченности их с Ханной любви).

Написанный незадолго до смерти **Концерт для скрипки с оркестром** (1935) как одно из самых вдохновенных трагических сочинений XX века. Посвящение памяти Манон Гропиус («Памяти ангела») - рано умершей дочери Альмы Малер, вдовы Густава Малера. Своеобразие трактовки концертного жанра: совмещение черт блестящего виртуозного сочинения и проникновенного реквиема с глубоко личным тоном высказывания. Концерт-поэма, продолжающий романтические традиции. Соединение

додекафонного метода с интонационной рельефностью и жанровой определенностью тематизма, строгими формами и элементами тональной организации. Строение: 2 части, каждая из которых имеет по 2 раздела.

Воссоздание образа юной девушки в *Первой части*. Ее *первый раздел – Прелюдия* (трехчастная репризная форма). Обрисовка в интродукции, построенной на квинтовых арпеджированных фигурациях, ведущих тональностей - В-dur и g-moll. Серия как интонационно-гармонический источник концерта. Обыгрывание в серии звуков 4 трезвучий, замыкающихся целотонным тетраордом, что свидетельствует о творческом использовании метода додекафонии. Имитационно-полифоническая разработка серии (инверсия, транспозиция, *stretto*, проведение в неполном виде).

Второй раздел первой части – Скерцо (сложная трехчастная форма с двумя трио), имеющее жанровый колорит. Близость вальсу и лендлеру тем, построенных на вариантах серии. Противоречие между простой мелодией, танцевальным ритмом и жесткими гармониями, нарушающее эмоциональное равновесие. Лирическая кульминация всей части - проведение в коде у скрипки соло мелодии подлинной австрийской народной песни⁴⁵.

Первый раздел второй части – совместная Каденция солиста и оркестра, отражающая страдания и отчаяние обреченной на смерть девушки. Стихийный поток эмоций, основанный на резкой смене разных состояний. Использование темы-серии только в виде кратких мотивов, сопровождающихся многозвучными аккордами. Наличие не связанных с серией тематических образований. Долгое «фатальное» выдерживание в конце построения органного пункта f, готовящего тональность В-dur следующего раздела.

⁴⁵ Берг использует здесь политональный эффект: песня в Ges-dur, а сопровождение в C-dur.

Заключительный раздел концерта – Вариации на тему хорала Баха. Текст хорала - обращение к небу, которое должно утешить человека в горе. Сохранение Бергом мелодического рисунка и гармонизации хорала Баха. Возвышенно-отрешенный характер музыки, передающей просветленное и сосредоточенное состояние души при прощании с жизнью. «Вознесение» мелодии скрипки в последних тактах в верхний регистр (словно душа отправляется на небеса). Обобщение основного тематизма концерта (появляются интонации каринтийской песни, квинтовые фигурации из интродукции, по полутонам вниз транспонируется серия), синтезирование двух основных тональностей (к В-dur'ному трезвучию присоединяется звук g).

Признание музыки Берга, ее доступность довольно широкой концертной аудитории.

**Тема 12. Черты стиля
Антон Веберна
(1883 - 1945)**



Веберн как самый смелый новатор нововенской школы, продвинувшийся в своих поисках дальше Берга и Шёнберга.

Определяющее влияние его достижений на музыку второй половины XX в. Восприятие впоследствии наследия Веберна как «единственного преддверия музыки будущего» (П. Булез). Высокое воплощение идей света, чистоты, нравственной силы в художественном мире Веберна. Утверждение гуманизма, отстаивание идеалов разума, культуры. Борьба против вульгарности, пошлости в искусстве. Глубина и серьезность духовной жизни композитора.

Обучение игре на виолончели и фортепиано. Получение крепкого музыковедческого образования в Институте истории музыки при Венском университете, руководимом Адлером. Изучение полифонии строгого стиля, защита диссертации по творчеству фламандского композитора XV - начала XVI вв. Хенрика Изака, присуждение степени доктора философии. Занятия с Шенбергом в 1904-1908 гг., во время которых Веберн осознает себя как композитор.

Зарабатывание на жизнь дирижированием и хормейстерской работой: в оперетте, Венском Шубертовском союзе, на Австрийском радио⁴⁶. Просветительская деятельность Веберна, его руководство Венскими рабочими симфоническими концертами, выступлениями Рабочего певческого объединения, программы которых включали произведения Л. Бетховена, Ф. Шуберта, И. Брамса, Г. Вольфа, Г. Малера, А. Шёнберга, Г. Эйслера. Отвращение к развлекательности, банальности, расчету на массовый успех у публики. Преподавательская деятельность Веберна, обучение

⁴⁶ Берг считал Веберна одним из величайших современных дирижеров. С оркестром и хором Веберн работал тщательно и не спеша. Если не имел достаточного времени, то отказывался от дирижирования. После смерти Берга Веберна пригласили продирижировать первым исполнением скрипичного концерта Берга в Барселоне. Веберн едва не сорвал столь дорогую ему премьеру. За две репетиции из трех он смог хорошо выучить с оркестром только первые 8 тактов произведения.

частных учеников дирижированию, полифонии, гармонии, композиции⁴⁷.

Спокойное течение жизни Веберна, отсутствие шумного успеха и ярких внешних событий. Завоевание авторитета в композиторских кругах Австрии и Германии в 20-е годы, исполнение и издание его сочинений, в том числе и за рубежом. Ухудшение положения в 30-е годы, связанное с распространением фашизма. Роль «внутреннего эмигранта», одиночество Веберна, отвергавшего нацизм. Упразднение его должностей⁴⁸, добывание средств к существованию переложением произведений по заказу издательств. Сочинение музыки без надежды быть услышанным. Поддержка со стороны друзей - поэтессы и художницы Хильдегард Йоне и ее супруга, скульптора Йозефа Хумплинка. Обращение к текстам Йоне в поздних вокальных сочинениях. Проведение к 60-летию Веберна его авторского концерта, организованного Швейцарским отделением Международного общества новой музыки⁴⁹. Трагическая гибель в результате нелепой случайности от пули американского военного в конце войны⁵⁰.

Эстетика Веберна, определяемая учением Гете о развитии в природе и христианской этикой. Увлечение идеями мировой гармонии, убеждение в том, что все явления природы, жизни,

⁴⁷ Среди его воспитанников - композиторы и музыковеды, в том числе знаменитый Филипп Гершкович, наставник российской творческой молодежи 1960-х гг. от А. Волконского, А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулиной, Н. Каретникова, В. Сильвестрова, В. Суслина, Е. Фирсовой, Д. Смирнова, А. Вустина до О. Кагана, Н. Гутман, Э. Вирсаладзе, А. Любимова, В. Дашкевича, М. Пекарского.

⁴⁸ Нацисты причислили Веберна, как ученика Шенберга, к разряду «еврейских прихвостней».

⁴⁹ Концерт по просьбе Веберна был камерным и занял меньше получаса (вместе с «бисами»), но имел большой успех.

⁵⁰ Йоне написала портрет «Веберн в дверях своего дома за несколько мгновений до рокового конца», выдержанный в экспрессионистской манере, а Хумплинк создал бюст композитора.

искусства подчиняются единым закономерностям. Произведение искусства – лишь единичное проявление объективно существующих в окружающем мире законов красоты, основанных на взаимосвязи элементов целого. Додекафония как идеальное завершение длительных поисков Веберном совершенной музыкальной структуры. Признание додекафонии конечным этапом развития музыки, так как в ней действует закон выращивания музыкального организма из первоначального импульса. Рассмотрение серии как первоявления («прорастения» по Гете), обеспечивающего гармонию и единство музыкального произведения.

«Лирическая геометрия» (Аймерт) произведений Веберна, экономность звуковых средств. Стилистическая чистота его музыки, запечатление в ней «застывшего времени», любования тишиной. Отражение в звучании горных пейзажей Австрии: заснеженных просторов Альп, далеких колокольных звонов. Легкость, парящая невесомость, одухотворенность музыки (Холопов).

3 периода творчества Веберна.

Создание в **первый, тональный период** Пассакалии для оркестра (1908) и хоровой миниатюры «Ускользя на легких челнах» на слова Стефана Георге (1908), в которых уже намечается децентрализация лада.

Пассакалия - наиболее развернутое произведение Веберна (длительность около 15 минут), обладающее неповторимой авторской интонацией и мастерством развития материала. Основное эмоциональное содержание – проникновенные лирические чувства, выражающие тоску по недостижимому идеалу.

Второй период (1909 – 1927), охватывающий все атональные и 4 первых додекафонных сочинения Веберна. Обращение к циклам инструментальных миниатюр и вокальным циклам: 5 пьес для струнного квартета, 6 пьес для

оркестра, песенные циклы на стихи Траля, Гете, латинские духовные и народные тексты.

Лаконизм и атематичность инструментальных пьес, выполненных в технике пуантилизма («звуковых точек»), где каждый отдельный аккорд, интервал, звук или пауза словно повисают в воздухе. Принадлежность многих из них к типу музыкального афоризма, длящегося от нескольких секунд до нескольких минут: 4 пьесы для скрипки и фортепиано, 6 багателлей для струнного квартета, 3 коротких пьесы для виолончели и фортепиано, 5 пьес для оркестра. Круг образов типично экспрессионистский: моменты сосредоточенной тишины, «застывшего времени», драматические вспышки, местами сгущающиеся до крика.

Избегание Веберном в условиях свободной атональности крупных инструментальных форм. Создание более масштабных композиций после обращения к додекафонии (двухчастное Струнное трио).

Третий период творчества Веберна: *Двухчастная Симфония* (1928), Концерт для 9 инструментов (1934), *Вариации для фортепиано* (1936), Струнный квартет (1938), Вариации для оркестра (1940). Эпизодическое использование ***сериальности***, предполагающей подчинение принципу серии многих компонентов музыкальной речи – мелодики, гармонии, ритмики, динамики, тембра, агогики, артикуляции. Предпочтение формы вариаций, где все развитие выводится из темы-серии и ее модификаций, и ярко проявляется закон единства в многообразии.

Последние вокальные сочинения Веберна – «Свет глаз» для хора и оркестра (1935), Две кантаты (1939, 1943) на тексты Йоне, имеющие религиозную тематику. Выражение в них тихой музыки души, чистоты помыслов, нравственного закона.

Преемственность творчества Веберна с искусством мастеров полифонии строгого письма и И.С. Баха,

григорианским хоралом. Афористичность манеры, преобладание миниатюрных музыкальных форм, в которых организованность звуковой ткани достигает предела возможного.

Всеобщее внимание к творчеству Веберна после Второй мировой войны как наиболее совершенному и последовательному воплощению метода додекафонии. Влияние его композиторской техники на молодое поколение композиторов-авангардистов (П. Булеза, Л. Ноно, К. Штокхаузена). Спад интереса к Веберну в середине 70-х годов, отсутствие популярности его музыки у широкой аудитории из-за трудностей исполнения и восприятия.

Тема 13. Музыка Германии

Художественная жизнь Германии первой трети XX века. Влияние философских учений Ницше и Шопенгауэра, Хайдеггера и Ясперса. Широкий резонанс труда Шпенглера «Закат Европы», где проводится мысль об исчерпанности западноевропейской культуры, о неизбежности ее угасания и

гибели. Экспрессионизм как одно из значимых художественно-стилевых направлений первой четверти XX века в Германии, оставившее яркий след в живописи, театре, кинематографе, литературе.

Параллельность существования в музыкальной культуре позднеромантического академизма (**Рихард Штраус, Ханс Пфицнер, Макс Регер**⁵¹) и стиля модерн. На короткое время немецкую музыку затронул *экспрессионизм*, увлечение которым прошли Штраус (оперы «Саломея», «Электра») и молодой **Хиндемит** (оперы «Убийца – надежда женщин», «Святая Сусанна»⁵²). Недолгая вспышка интереса к *«новой деловитости»*⁵³ у Хиндемита, Вайля, перебравшихся из Вены Кшенека и Эйслера. Характерные для этого направления современные сюжеты (оперы «Новости дня» Хиндемита, «Джонни наигрывает» Кшенека), обращение к джазу, пародийное воспроизведение бытовой музыки современного города. Стилиевые черты: четкий тематизм, энергия ритма, сжатость формы, рационализм эмоций.

Утверждение *неоклассицизма* в качестве ведущего направления немецкой музыки, в рамках которого

⁵¹ Регер ориентировался на Брамса и И.С. Баха. Пианист и органист, Регер был интерпретатором сочинений Баха, писал в полифонических жанрах, возрождая полифонические традиции немецкой музыки. Регер умер в 1916 году. Штраусу и Пфицнеру суждено было пережить 2 мировые войны (оба умерли в 1949). Оба были избраны фашистами для пропаганды своих идей, но позже признаны «нежелательными авторами». Штраус увлекал бурной экспрессией, роскошью оркестровых красок, новизной идей. Пфицнер работал в стиле позднего немецкого романтизма и был яростным противником «новой музыки».

⁵² Эти оперы, хотя и написаны по пьесам экспрессионистов, в музыкальном отношении представляют собой смесь позднеромантических, импрессионистских тенденций и элементов экспрессионистского письма.

⁵³ Наиболее прочный след новая деловитость оставила в архитектуре с ее принципами функциональной эстетики, где красота понималась как синоним пользы, практического предназначения, рационализма конструкции.

разворачивается диалог старой национальной немецкой традиции и новой музыки («Художник Матис», «Гармония мира», вокальный цикл «Житие Марии» Хиндемита, опера «Кавалер роз» Штрауса, «Бернауэрин» **Орфа**).

Формирование в период между двумя мировыми войнами в Германии *революционного, антибуржуазного искусства*, связанного с идеологией марксизма. Творческие объединения революционных художников: группа писателей «1925» (Брехт, Франк), Союз пролетарско-революционных писателей Германии, «Ноябрьская группа», к которым примыкали и музыканты (например, **Курт Вайль**). Пропагандистская направленность этого течения. Практика агитгрупп, представлявших театрализованные политические ревью, которые включали короткие сценки, пантомиму, хоровую декламацию, живописную карикатуру, песню. Написание **Хансом Эйслером** музыки к этим представлениям - простой по стилистике, близкой к фольклорным образцам, массовым жанрам. Эйслер как создатель *Kampflieder* – песен немецкого пролетариата, синтезировавших традиции революционного песенного фольклора разных стран, героико-маршевой классической музыки и современные речевые, митинговые интонации. Четкое произнесение слов, «плакатность» мелодии, маршевость, минорный лад – отличительные черты песен «Коминтерн», «Песня солидарности», «Синие знамена», «Песня Единого фронта».

Новаторские идеи немецкого революционного театра. Поучительная идея, политико-агитационная формула спектаклей Эрвина Пискатора, основателя «Пролетарского театра». Вовлечение в действие публики, исполнявшей революционные песни.

Влияние на немецкую музыку театральная эстетика драматурга и режиссера **Бертольда Брехта**, с которым работали Эйслер, Хиндемит, Дессау. Плодотворное сотрудничество Брехта и Вайля, создавших музыкальные

спектакли «Трехгрошовая опера», «Возвышение и падение города Махагони». Социальное переустройство мира как основная цель эпического театра Брехта. Отделение в «*Трехгрошовой опере*»⁵⁴ музыкальных эпизодов от сценического действия; расположение оркестра на сцене, освещение певцов и оркестрантов прожекторами; проецирование названия исполняемой песни на экран. Разрушение с помощью музыки иллюзии достоверности изображаемого в спектакле. Внедрение музыки в виде вставных баллад и зонгов (куплетных песенок сатирического содержания, основанных на танцевально-джазовых ритмоинтонациях), имеющих характер музыкальных резюме. Несвязанность содержания зонгов с сюжетом: это не монологи героев, а свободно встроенные в действие параллельные повествования. Их задача - внушить зрителям в концентрированной форме основные идеи спектакля. В «Трехгрошовой опере» не указаны голоса действующих лиц;

⁵⁴ Действие «Трехгрошовой оперы» происходит в Лондоне, в начале XVIII столетия. Главарь банды Мэкки-нож празднует свадьбу с Полли, дочерью предводителя нищих Пичемом. На свадьбе присутствует друг жениха, начальник полиции Браун. Пичем не одобряет выбор дочери и требует от Брауна упрятать нежеланного зятя за решетку. Мэкки ищет убежища в публичном доме, но предан своей бывшей любовницей, проституткой по прозвищу Дженни-Малина, и схвачен полицией. Напрасно Мэкки рассчитывает на помощь Брауна. Полли навещает мужа в тюрьме, где встречает дочь начальника полиции Люси, которая тоже, как выясняется, является возлюбленной Мэкки. Женщины дерутся, Полли оказывается побежденной. Люси помогает Мэкки бежать.

Лондон готовится к празднествам по случаю коронации короля. Пичем, из мести Брауну, упустившему Мэкки, собирает всех нищих Лондона, грозя сорвать коронационные торжества. Чтобы не потерять свой пост, Брауну приходится снова арестовать главаря бандитов. Мэкки приговаривают к повешению, но за минуту до казни королевский вестник сообщает об амнистии, пожаловании ему дворянского звания и пожизненной ренты. Собравшиеся посмотреть на казнь солдаты, проститутки, контрабандисты, карманные вору, банкиры и бродяги запевают песню, в которой восхваляют провидение и мудрость короля.

свои партии исполнители транспонируют в нужную тональность. Главным является не красота вокала, а правдивое донесение драматического текста.

Интенсивность и размах музыкальной жизни Германии 20-х – начала 30-х годов. Деятельность прославленных оперных театров, оркестровых и хоровых коллективов, концентрация лучших исполнительских сил Европы. Функционирование крупных музыкально-исследовательских центров в Берлине, Лейпциге, Мюнхене; издание множества музыкальных газет и журналов. Премьеры в Германии многих современных сочинений («Царя Эдипа» Стравинского, «Воццека» Берга, «Христофора Колумба» Мийо), фестивали и концерты новой музыки. Расцвет любительского музицирования: музыкальные (хоровые) объединения рабочих и «Молодежное движение».

Мощная волна художественной эмиграции после прихода к власти нацистов⁵⁵. Возникновение «центров» новой немецкой музыки в США (1933-1945). Возрождение немецкой культуры после второй мировой войны в условиях разъединенной Германии. Развитие авангардистских тенденций в ФРГ, регулярное проведение фестивалей новой музыки, семинаров по изучению современных техник композиции (например, Международные летние курсы новой музыки организуются в Дармштадте с 1948 года). Деятельность композиторов-авангардистов: **Карлхайнца Штокхаузена**, **Маурисио Кагеля** (переселившегося из Латинской Америки), **Бернда Алоиса Циммермана**, **Ханса Вернера Хенце** (с 1956 г. живет в Италии), **Бориса Блахера**.

Опора на академические традиции в музыкальном искусстве ГДР. **Пауль Дессау** (1894–1979) как крупный мастер старшего поколения, писавший песни, хоры,

⁵⁵ Германию покинули писатели Томас и Генрих Манны, Фейхтвангер, Брехт, Ремарк (более 2000), режиссеры Рейнхардт, Пискаатор, архитектор Гропиус, актеры, композиторы Хиндемит, Эйслер, Вайль, Дессау.

инструментальные произведения, музыку к пьесам Брехта «Добрый человек из Сезуана», «Мамаша Кураж и ее дети», оперы «Осуждение Лукулла», «Эйнштейн», «Ланцелот» (по пьесе Шварца «Дракон»), «Господин Пунтилла и его слуга Матти» (по Брехту).

Высокий уровень музыкального исполнительства в Германии в XX веке. Деятельность выдающихся дирижеров В. Фуртвенглера, О. Клемперера, Б.Вальтера, Г. Караяна; пианиста А. Шнабеля, певца Д. Фишер-Дискау; струнного квартета Амара-Хиндемита. Авторитет немецкого музыкознания (Г. Аберт, К. Закс).

Тема 14. Творчество Рихарда Штрауса (1864-1949)



Штраус как «последний из великого рода немецких музыкантов, основанного Генделем, продолженного Бетховеном и Брамсом» (Стефан Цвейг). Длинный жизненный и творческий путь Р. Штрауса, пересекший несколько эпох⁵⁶. Отражение в его музыке тенденций романтизма, импрессионизма, экспрессионизма, неоклассицизма. Романтизм как главная эстетическая и художественная база для композитора.

⁵⁶ Музыкальная карьера Штрауса сложилась успешно. Он работал дирижером на оперных сценах Веймара, Мюнхена, Берлина и Вены. В 1903 г. в Лондоне прошел фестиваль, посвященный его творчеству, а во многих городах Германии – «Штраусовские недели». В 30-е годы Штраус не эмигрировал из Германии, что было истолковано многими как приверженность к нацизму. В 1933 году его назначили президентом «Имперской музыкальной палаты» в Берлине. Но Штраус не поддерживал нацистскую политику в области культуры, продержавшись на должности меньше двух лет. Между композитором и официальными кругами возник конфликт по поводу постановки в 1935 г. его оперы «Молчаливая женщина» (на либретто С. Цвейга – писателя еврейского происхождения). Опера была запрещена, Штраус оказался в опале, его имя не упоминалось в прессе, он не выступал на родине. В конце войны обосновался в Швейцарии. Обвинения в коллаборационизме были сняты с Штрауса в 1948 году. Умер в Баварии.

Двойственность искусства Штрауса, сочетавшего яркий темперамент, героико с проявлениями эстетической «порочности»⁵⁷. Признание картинности его музыки, изобретательности оркестрового письма и в то же время - упреки в эклектике, излишнем натурализме, потакании низменным вкусам публики. Споры, противоречивые оценки его наследия – от преувеличенных восторгов до полного отрицания.

Эволюция Штрауса от простого к сложному, смелым новациям с дальнейшим прояснением стиля, возвращением к простоте, «моцартианству». Периодизация творчества. **Первый, ранний период** (до 1886 г.), отмеченный подражанием Мендельсону и Шуману. Опора на более сложный *позднеромантический* стиль, увлечение *программным симфонизмом* во **второй период** (1886-1903). Обращение к *оперным жанрам*, претворение стилевых особенностей *экспрессионизма и неоклассицизма* в **третий период** (1903–1933). Возвращение к античным сюжетам в лирической трактовке в операх «Дафна», «Любовь Данаи» в **последний период творчества** (1933-1949).

Создание наиболее значительных произведений до первой мировой войны. Основные жанры: симфоническая поэма (1887-1898) и опера (1905-1933). Продолжение в симфонических поэмах традиций программной музыки Листа и Берлиоза. Опера как экспериментальная область, где осуществлялись поиски новых тем, жанровых моделей и стилевых средств. Предвосхищение Штраусом экспрессионистской музыкальной драмы.

Тематика и образная сфера его симфонических произведений. Обобщенный тип программности в симфонических поэмах «Дон-Жуан» по поэме австрийского

⁵⁷ Малер давал Штраусу двусмысленную характеристику: «В его музыке под грудой мусора живет и действует вулкан, подземный огонь». Критик Стасов говорил о «великом чувстве картинности Штрауса».

поэта первой половины XIX века Ленау⁵⁸, «Так говорил Заратустра» по философской поэме Ф. Ницше⁵⁹, «Смерть и просветление» по поэме Риттера⁶⁰, «Жизнь героя» на собственную программу⁶¹. Литературная канва поэм «Тиль Уленшпигель» по народной фламандской легенде и «Дон-Кихот» по роману Сервантеса с точной обрисовкой места действия, последовательностью сюжетного развития. Особенности драматургии: одночастность, использование лейтмотивов и лейттембров в характеристике героев, трансформация тем.

Юмористические образы, насмешка над жалкими и пошлыми сторонами жизни в поэме о Тиле - бродяге, плуте и балагуре, герое средневековых нидерландских и немецких легенд и книг. Полное название произведения – **«Веселые проказы Тиля Уленшпигеля по старым шутовским**

⁵⁸ История о Дон-Жуане у Ленау приобрела романтическую трактовку: разочаровываясь в каждой новой увлекшей его женщине и не находя в ней идеала, духовно опустошенный герой погибает. Штрауса больше интересовал внутренний мир Дон-Жуана, его неосуществленные стремления, чем сюжетная канва легенды.

⁵⁹ Это первое в истории жанра обращение к философскому произведению, привлечшему Штрауса идеей о невозможности полного познания окружающего мира.

⁶⁰ Поэма написана Риттером уже после прослушивания произведения Штрауса. В основе концепции, принадлежащей композитору, - философское осмысление проблемы жизни и смерти, изображение «смертного часа художника».

⁶¹ Герой поэмы - сам Штраус, который считал себя не менее интересным, чем Наполеон или Александр Македонский. «Ему возражали, — замечает Роллан, — что это еще не основание, могущее заставить других людей разделять его интерес. Я не прибегну к подобному аргументу: я понимаю, что художник такого значения, как он, вправе занимать нас своей личностью». В поэме изображен герой в борьбе с врагами, а в качестве эпиграфа Штраус предложил следующие строки: «Через борьбу — к внутреннему совершенству, добытому ценой горьких отречений». В поэме намечается 6 эпизодов, рисующих героя, его врагов, подругу, битву (с критиками), победу героя, его мирные труды (где проходят около 20 автоцитат) и удаление от мира.

мотивам в форме рондо» (1895). Проведение двух тем Тиля в качестве рефрена; эпизоды изображают ситуации, в которые он попадает. Строение поэмы: 8 эпизодов со вступлением и эпилогом. Использование четверного состава оркестра с 8 валторнами и 6 трубами.

Воссоздание духа народной легенды в кратком вступлении повествовательного тона.

Первый эпизод – экспозиция лейттем Тиля. Первая лейттема – у соло валторны – энергичная, настойчивая; вторая – у малого кларнета – шутливая, задорная, неожиданно прерывающаяся диссонирующим аккордом.

Второй эпизод - Тиль верхом на лошади, врезающийся в толпу базарных торговки и разбрасывающий посуду. Мотивная и полифоническая разработка второй темы Тиля, создающая впечатление спора и суматохи.

В третьем эпизоде - произнесение Тилем в костюме пастора на паперти собора шутовской проповеди (новая тема). Возникновение мыслей о возмездии за богохульство (аккорды страха).

В четвертом эпизоде Тиль смеется над одураченной толпой, и его прогоняют.

Пятый эпизод – спор Тиля с учеными-схоластами (фугато на первой теме Тиля). Появление темы хорального склада, характеризующей ученых-схоластов. В конце - аккорды страха.

Шестой эпизод - сцена ухаживаний Тиля за девушкой, сопровождаемая танцевальными темами (в жанре польки и вальса).

Седьмой эпизод – продолжение спора со схоластами, приобретающее характер открытого противодействия Тиля. Кульминация сцены – арест Тиля.

Восьмой эпизод – суд над Тилем (дробь малого барабан, устрашающие аккорды у низкого дерева, 8 валторн, тромбонов и струнных возвещают начало суда. Среди них

насмешливо звучит вторая тема Тиля). Перед приговором в последний раз появление аккордов страха. Возможная трактовка следующего фрагмента как сцены смерти Тилья с восхождением его на эшафот и моментом казни (аккорды у пиццикато струнных)

Спокойно-повествовательный тон эпилога, выражающего основную идею поэмы – образ Тилья всегда будет жить в памяти народа.

Проявление остроумия композитора в «**Домашней симфонии**» (1903), обрисовывающей добропорядочный семейный бюргерский быт. Автобиографичность произведения⁶², близость симфонической поэме. Одночастная композиция, состоящая из четырех больших разделов, напоминающих части сонатно-симфонического цикла. 1 раздел – экспозиция главных действующих лиц – отца, матери и ребенка; 2 раздел – скерцо – игры ребенка и колыбельная; 3 раздел – Адажио – вечерняя семейная идиллия; 4 раздел (финал) – утренняя ссора родителей и их примирение.

Картинно-живописный характер «**Альпийской симфонии**» (1915). Оркестровый стиль Штрауса. Увеличение состава оркестра за счет деревянной и медной духовой групп: тройной состав оркестра в ранних сочинениях, четверной - в «Тиле», включение дополнительных ударных инструментов в «Дон-Кихоте»; введение органа в «Так говорил Заратустра». Создание благодаря использованию лейттембров индивидуальных портретов героев (соло виолончели в «Дон-Кихоте», малый кларнет в «Тиле», гобой д’амур в «Домашней симфонии» (ребенок); передача оркестровыми средствами их взаимоотношений с окружающими (контрапункты нескольких инструментов).

«Оперный» период творчества. Сотрудничество с драматургом Х. Гофмансталем и режиссером М. Рейнхардтом. Одноактные **оперы** «**Саломея**» (1905) по пьесе

⁶² Штраус говорил, что симфония «изображает один день моей семьи».

Уайльда и «Электра» (1909) по трагедии Софокла (либретто Гофманстала), передающие болезненно-взвинченные состояния: всепоглощающую любовную страсть Саломеи к пророку Иоканаану, одержимость Электры жаждой мести, принимающей маниакальный характер. Развитие принципов музыкальной драматургии Вагнера (лейтмотивная система, непрерывность сценического и музыкального развития, важная роль оркестровых интерлюдий) и предвосхищение экспрессионистского музыкального театра (акцентирование негативных эмоций, стремление проникнуть в тайники подсознания героев, обилие сложных альтерированных созвучий, не получающих сразу разрешения, полифункциональные сочетания, декламация как основа вокальных партий).

Стилевой поворот от повышенной экспрессивности и сложности музыкального языка к простоте, прозрачности, экономности выразительных средств (оперы «Кавалер роз», «Арабелла», «Ариадна на Наксосе», «Женщина без тени», созданные в русле неоклассицизма). Влияние опер Моцарта и «Фальстафа» Верди на поздние музыкально-театральные сочинения Штрауса.

Тема 15. Творческий портрет Пауля Хиндемита (1895–1963)



Хиндемит – композитор интеллектуального склада, гуманист, сочетавший новейшие достижения композиторской техники с ценностями музыкальной традиции. Талантливый исполнитель: скрипач, альтист⁶³, дирижер, владевший множеством музыкальных инструментов, включая старинные. Создатель музыкально-теоретической концепции, послужившей фундаментом для его творчества. Педагог, публицист, мыслитель, музыкально-общественный деятель.

Позднеромантические влияния (Вагнера, Брукнера, Брамса, Р. Штрауса) в ранних сочинениях Хиндемита. Поворот к антивагнерианству, увлечение экспрессионизмом и новой деловитостью на рубеже 10 – 20-х годов, завоевание репутации ниспровергателя устоев. Парадоксальное сочетание урбанизма, «новой деловитости» и неоклассицизма в сочинениях 20-х годов. Неоклассицизм как основа стиля в последующие годы.

⁶³ К 20 годам Хиндемит приобрел известность как скрипач-солист, работал концертмейстером во Франкфуртском оперном театре. С 1922 года стал альтистом в квартете Лико Амара, дважды с этим коллективом посетил СССР (в 1927-1929 годах).

Начальный этап творчества во Франкфурте. Хиндемит - один из организаторов Общества друзей новой камерной музыки, движения «Hausmusik» (музыки для домашнего музицирования) и «Gebrauchsmusik» (прикладной музыки), инициатор проведения фестивалей современной музыки в Донауэшингене.

Переезд в 1927 году в Берлин, где начинается новый этап его деятельности. Преподавание в Высшей музыкальной школе, сотрудничество с «Молодежным движением», участие в концертах Международного общества новой музыки. Увлечение идеей создания серьезного репертуара для массового бытового камерного музицирования («Школа ансамблевой инструментальной игры», опера-игра «Мы строим город», кантаты «Госпожа Музыка» и «Призыв к молодежи усердно заниматься музыкой»). Исполнение старинной музыки, изучение античных и средневековых музыкально-теоретических трактатов.

Травля Хиндемита в 1934 г., признание его музыки культур-большевистской, неприемлемой для новой Германии; запрещение к постановке оперы «Художник Матис»⁶⁴. Эмиграция в 1935 г. – сначала в Турцию, затем в Швейцарию. С 1940 г. проживание в США, работа в Йельском университете, Университете Буффало. Принятие американского гражданства в 1946 г.

Следующий этап творческой биографии Хиндемита – послевоенные годы, когда сближаются разнообразные сферы его деятельности. Интенсивная дирижерская деятельность. В концертных программах - собственные сочинения, старинная музыка, произведения современных авторов; охват в докладах и лекциях широкого круга тем. Редактирование ранних опер, создание новых произведений, написание книг. Переезд в 1951 году в Швейцарию, преподавание в Цюрихском

⁶⁴ К тому же Хиндемит был женат на еврейке – дочери директора Франкфуртской оперы Гертруде Роттенберг.

университете. Исполнение сочинений Хиндемита по всему миру в год его шестидесятилетия (1955). Плодотворная композиторская работа до конца жизни.

Отражение мировоззрения и музыкально-эстетических взглядов Хиндемита в книге «Мир композитора» (1949-1950). Проведение мысли о высокой этической миссии музыки и моральной ответственности музыканта перед искусством и обществом. Специфика музыки, по Хиндемиту, - в ее промежуточном положении, соединении непознаваемости религии и точности науки. Антиромантическая позиция в рассуждениях о природе творчества: гениальность - результат кропотливого творческого труда. Предпочтение понятию гения – мастер, снятие ореола исключительности с личности творца. Выделение 2 стадий в творческом процессе: возникновение идеи и длительный, трудоемкий путь ее реализации, оформления в законченное произведение. Идея может посетить и рядового человека, и ремесленника от искусства, и подлинно талантливый мастер. Различие между ними в том, что простой человек не может материализовать идею, у ремесленника степень и качество ее реализации ограничены, а истинный художник упорным трудом доводит начатое до совершенства.

Отрицание Хиндемита прогресса в историческом развитии музыки. Вся история музыки - «это ландшафт со множеством холмов и горных вершин, ни одну из которых нельзя считать самой значительной, самой доминирующей». Технические компоненты музыки изменчивы, значимость имеют этические идеи, нравственные категории, составляющие сущность истинного искусства.

Критическое отношение композитора к додекафонии, обвинение нововенцев в разрыве с традицией и разрушении вековых эстетических устоев. Противопоставление элитарности их искусства активной коммуникативности своей музыки.

Критика массовой культуры. Признание униженности труда художника в современном обществе, часто идущего на поводу у «нищей духом аудитории». Призыв Хиндемита вернуть музыке ее воспитательную функцию. Утверждение необходимости возрождения и расширения любительского, домашнего музицирования. В этом - залог повышения общего уровня музыкальной культуры и восстановления братских отношений между людьми.

Музыкально-теоретическая концепция Хиндемита, изложенная в книге «Руководство по композиции» (1937–1939). В ее основе – теория «расширенной тональности», суть которой состоит в главенстве центрального тона в каждой из 12 возможных тональностей, включающих в себя 12 ступеней. Ключевые знаки не выставляются; аккордом считается любое созвучие, состоящее не менее чем из 3 тонов; допускается разрешение острых диссонансов в более мягкие. Ощущение тональности сохраняется благодаря приближению к главному тону, многократному его повторению, началу с него и окончанию на нем произведения. Предпочтение кварто-квинтовых созвучий, придающих специфичность гармоническому языку Хиндемита. Экономное использование терцовых аккордов, преимущественно в кадансовых построениях.

Полифония как ведущий принцип мышления Хиндемита. Продолжение многовековых традиций европейского полифонического искусства, в первую очередь – И. С. Баха. Использование имитационной техники (проведение темы в увеличении, уменьшении, обращении, ракоходе) и контрапунктических форм (канона; простой, двойной и тройной фуг; пассакальи), пронизывающих все жанры. Органичный синтез полифонии, вариационности и сонатности в творчестве Хиндемита.

Произведения для музыкального театра. Особое внимание к оперному жанру - 9 опер. 3 этапа эволюции оперного творчества.

Первый этап – 20-е годы: время исканий, освоения жанровых закономерностей оперы. Два типа оперных спектаклей:

-«**драмы крика**», «**оперы ужасов**»: «Убийца – надежда женщин», «Святая Сусанна», «Кардильяк», названные музыковедами «чудищами модернизма»;

-**оперы, основанные на пародийности и эксцентрике:** «Нуш-Нуши» (экзотическое «марионеточное представление, в котором высмеивается вагнерианство); «Туда и обратно», «Новости дня».

Центральное место в этом периоде трехактной оперы «**Кардильяк**» (1926), написанной по новелле Гофмана «Мадемуазель де Сюдери». На фоне Парижа 17 века – злоеца и трагическая фигура ювелира Кардильяка, убивающего покупателей своих украшений, чтобы вернуть изделия себе обратно. В конце — гибель героя, разоблаченного и растерзанного толпой. Это современная притча на вечную тему: «художник и общество»⁶⁵.

⁶⁵ Убийца Кардильяк в первой редакции — личность демоническая. Преступление и творчество для него - две стороны одного процесса. Вторая редакция оперы обнаруживает в злодействе Кардильяка психическую патологию, одержимость. Желание ювелира единолично обладать всеми своими произведениями, отнять их у людей, спрятать, а затем уничтожить, чтобы никто не мог ими наслаждаться после его смерти, имеет и символический смысл: доведенный до отчаяния, отчужденный от враждебного ему «потребительского» общества художник замыкается в мире своего искусства.

Антиромантическая трактовка оперы: номерная структура, включающая жанры эпохи барокко, использование контрапунктической техники.

Современная танцевальная основа оперы «Гуда и обратно» (1927). Остроумное использование принципа ракохода: достигнув кульминации, музыкальное и сценическое действие возвращается к началу. Ревнивый муж убивает свою жену, выбрасывается в окно, но, раскаявшись, влезает обратно; тело убитой вносят назад те же санитары, жена «воскресает» и после бурного диалога супругов «убийца» уходит.

Сатира оперы «Новости дня» (1929), направленная против буржуазного общественного мнения, погоней за дешевой сенсацией. Сюжет о бракоразводном процессе молодоженов Лауры и Эдуарда, напоминающий газетный фельетон.

Второй этап – 30-е годы. Обращение к философской проблематике в опере «Художник Матис» (1934) на собственное либретто. Воссоздание образа немецкого художника XV-начала XVI вв. Матиса Грюневальда⁶⁶. Концепция оперы, связанная с содержанием Изенхаймского триптиха (ропись алтаря) Грюневальда: мучительный поиск истины, готовность к самопожертвованию, вера в торжество добра.

Неоклассическая направленность оперы. В основе драматургии – два плана действия: реальный, внешний (Матис на фоне житейских событий) и символический (размышления художника, обретение нового идеала в жизни и

⁶⁶ Матис работал в монастыре Святого Антония возле деревни Изенхайм, основанном для лечения больных. Он расписал створки резного деревянного алтаря, прославляя исцеляющую силу распятого Христа, Богоматери в одеждах сестры милосердия и Святого Антония, чудотворные мощи которого хранились в монастыре. Себя художник изобразил в образе Святого Себастьяна, пронзенного стрелами. Парящие над ним ангелы несут мученический венец. В свои работы автор вкладывал глубокий смысл религиозности, духовности

искусстве). Сочетание сцен с законченными номерами: ариозо, песней, хоралом. Проведение через всю оперу мелодию старинной немецкой песни «Три ангела пели». Диатоничность музыкального языка, опора на старинный немецкий фольклор, духовные песнопения.

Третий этап – 50-е годы. Новые редакции опер «Кардильяк», «Новости дня».

Опера «Гармония мира» (1957) как итог мировоззренческих размышлений Хиндемита. В центре – образ немецкого ученого XVII в. Иоганна Кеплера, выдвинувшего теорию движения планет и их музыкальной гармонии. Показ жизни, исканий Кеплера на фоне 30-летней войны в Германии. Основная идея – призыв к нравственному совершенствованию. Жанровый тип – музыкальная философская драма, стилевая основа – неоклассицизм. Масштабность произведения (5 актов, 15 сцен), воплощающего эстетическую и музыкально-теоретическую платформу композитора. Последовательное проведение идеи расширенной тональности. Важная роль символики тональных устоев, семантики мотивов-интонаций.

Универсализм «Гармонии мира»: претворение традиций Баха (тональная и мотивная символика), Люлли (французской музыкальной трагедии с ее 5-частной структурой), Монтеверди (двойной финал оперы – гибель Кеплера-человека и апофеоз поэта-ученого сходен с финалом «Орфея»: земная трагедия Орфея, теряющего Эвридику и апофеоз певца на Олимпе), Вагнера (лейтмотивная и лейттембровая техника), Брукнера (использование массивных, плотных оркестровых созвучий).

Последняя опера Хиндемита – одноактная «**Долгая рождественская трапеза**» (1960), напоминающая притчу. Хроника вечеров одной американской семьи, где повествуется о круговороте жизни, сменяющих друг друга поколениях. Преобладание настроений светлой печали.

Бессюжетный балет **«Четыре темперамента»** (1940), построенный как тема с 4 вариациями, в которых оживают пластически решенные типы меланхолика, сангвиника, флегматика и холерика. Музыка для детей: **рождественская сказка «Туттифентхен»** (1922) и **опера-игра «Мы строим город»** (1930), предполагающие участие детей в их исполнении. Музыкальный язык упрощен, в мелодике преобладает диатоника.

Инструментальное творчество Хиндемита.

Симфония как одна из важных жанровых сфер. Тяготение к драматургии эпического типа с поэтапным переходом от одного эмоционального состояния к другому, большой ролью полифонических элементов. Образцы «музыки на случай»: Питтсбургская симфония, написанная по заказу ко дню празднования 200-летия американского города; Бостонская симфония, посвященная 50-летию Бостонского симфонического оркестра. Жизнерадостные, остроумные партитуры: «Симфонические метаморфозы тем Вебера», «Serena»⁶⁷. Концептуальные симфонии, написанные на материале одноименных опер: «Художник Матис», «Гармония мира».

3 части симфонии **«Художник Матис»** (1934) как музыкально-философские версии картин Грюневальда, составляющих Изенхаймский алтарь⁶⁸. Идея произведения – духовно-нравственное становление человека, обретение

⁶⁷ Serena в пер. с итал. – светлая, ясная, лучезарная

⁶⁸ Хиндемит считал Матиса Грюневальда одним «из величайших художников, каких мы когда-либо имели»: «Этот человек, одаренный высочайшим совершенством художественного мастерства и пониманием своей миссии художника, мучимый всеми адскими муками сомнений и поисков истины, переживает в начале XVI века наступление новой эпохи с неизбежной ломкой общепринятых взглядов со всей восприимчивостью, свойственной такой натуре».

гармонии через страдания и преодоление собственных слабостей.

Воссоздание в **1 части** - «**Концерт ангелов**» - образа идеальной красоты и чистоты (как райское видение)⁶⁹. Легкий, «струящийся» колорит музыки. Сочетание черт сонатной и фугированной форм. В основе вступления - тема немецкой песни XVI века «Три ангела пели». Сосредоточенно-деятельная главная партия. Мелодичность побочной партии, сменяющейся звонкой, воздушной, «щебечущей» заключительной. Широкое использование полифонических приемов, особенно в разработке (фугато на главную и побочную партии, контрапунктическое соединение тем вступления, главной и побочной партий в кульминации).

2 часть («Положение во гроб») – возвышенная, сурово-сдержанная эпитафия, имеющая холодноватый и отрешенный характер. Осмысление смерти, постижение тайны ухода, небытия. Лирико-философский центр всей композиции. Простая трехчастная форма, насыщенная полифоническим развитием и жесткими гармониями. Скорбная лирика родственна музыке Баха. Изображение страдания и слез с помощью нисходящих секунд-вздохов, воссоздание ритма погребального шествия. Драматизация похоронного напева в процессе развертывания. «Выключение» оркестровых групп в коде, мерное угасание экспрессии. Просветленное – по-баховски мажорное - завершение части.

3 часть («Искушение святого Антония») – полная драматизма картина преодоления соблазнов жизни, возвышения над ее страхами, достижения высшей духовной свободы⁷⁰. Сонатная форма с эпизодом вместо разработки

⁶⁹ Картина Изенхаймского алтаря изображает Богородицу с Младенцем. На боковой створке справа — возносящийся Христос и павшие ниц солдаты у пустого каменного гроба; слева — поющие ангелы.

⁷⁰ На створке Изенхаймского алтаря изображены демоны и фантастические существа — порождение ночных кошмаров (крылатый носорог с кровавой пастью, чудовищная шестиногая птица, огромные

(сладостное обольщение) и зеркальной репризой. Театральность музыки, использование приема трансформации тем. Передача «адского» начала атональными (вступление) или ритмически жесткими темами (главная партия, рисующая демоническую скачку) с мрачной тембровой окраской (внутренне конфликтная побочная партии). Избрание диатоники, ясного звукового колорита для воплощения «нравственных» начал. Кульминация – начало репризы, где темы экспозиции предстают в преображенном, просветленном виде (теплое и мягкое звучание темы вступления, появление мелодии католической секвенции как символа противостояния дьявольским искушениям). Прославление величия человеческого духа в гимнической коде - мощной «Аллилуйе» медных инструментов.

Трехчастная структура симфонии «Гармония мира» (1951), названия которой заимствованы из книги Кеплера: «Musica instrumentalis», «Musica Humana», «Musica Mundana» («Вселенская музыка»)⁷¹.

Концерты для разных инструментов (фортепиано, скрипки, альты, виолончели, органа, кларнета, валторны,

насекомые — помесь чертей, стрекоз и обезьян, монах-жаба с раздутым зеленым брюхом). Когти, клювы, зубы терзают распростертого на земле Антония, подобно отвратительным порокам и темным страстям. В опере это страшный сон героя в ночном лесу: Матис отождествляет себя с Антонием, видит покинутую им возлюбленную в облике блудницы, искушающей его чувственной страстью. После молитвы дьявольские наваждения исчезают, и небесный свет торжествует над нечистью.

⁷¹ Кеплер, вслед за Бозцием, связывал музыку с тремя сферами бытия: Musica Mundana – выражение гармонии всего мироздания, космоса; Musica Humana – проявление гармоничности в земной жизни (смена времен года, биологические ритмы жизни, соответствие духовного и телесного начала в человеке); Musica instrumentalis – звучащая музыка, которая основана на той же гармонии, что царит в космосе и определяет жизнь человека; воздействуя на душу, она связывает личное с надличностным, преходящее с вечным.

виолы д'амур, трубы и фагота, арфы и деревянно-духовых) как масштабная область творчества Хиндемита.

Создание в 20-е годы 8 концертов в рамках жанра «**камерная музыка**», в которых соединились черты урбанизма и неоклассицизма⁷². Возрождение доклассических форм ансамблевого музицирования, сочетающих камерность и концертность и восходящих к искусству Корелли, Вивальди, Баха, Генделя. Введение ритмоинтонаций современных бытовых танцев, звучащих пародийно и остросатирически (так, в финал Камерной музыки №1, озаглавленный «1921», вторгается тема популярного фокстрота у трубы). Трактовка оркестра как ансамбля равноправных солистов, соревнующихся не только с «лидером», но и друг с другом.

Расширение состава оркестра, утверждение трехчастной структуры в концертах 30-х годов. **Третий концерт для альты «Шванендреер»**⁷³ (1935), построенный на материале старинных народных песен, как пример зрелого концертного стиля Хиндемита. Наличие программы, повествующей о странствующем средневековом музыканте, демонстрирующем свое мастерство в веселой компании.

Музыка Хиндемита для фортепиано. Возрождение в **фортепианном цикле «1922»** («поэме современного города») жанра старинной танцевальной сюиты, основанной на интонациях модных танцев и джазовых ритмов. 5 частей: Марш, Шимми, Ноктюрн, Бостон и Регтайм⁷⁴.

⁷² Камерная музыка № 1 - для оркестра; Камерная музыка № 2 – для фортепиано и 12 инструментов; №3 – для виолончели и 10 инструментов, №6 – для виолы д'амур и т.д.

⁷³ Шванендреер – название старинного немецкого танца в ритме медленного вальса (буквально «лебединый вальс»).

⁷⁴ Квинтэссенцией содержания сюиты является заключительный Регтайм, которому предпослана авторская ремарка – декларация хиндемитовского бунтарства: «Забудь обо всем, чему тебя учили на уроках. Не раздумывай долго, четвертым или шестым пальцем ты должен ударить ре диз. Играй эту пьесу дико, но всегда в ритме, как машина.

Создание фортепианного цикла «**Ludus tonalis**» (1942) в честь 200-летия 2 тома ХТК Баха. 25 пьес: Прелюдия, 12 фуг с 11 интерлюдиями и Постлюдия. Претворение концепции расширенной тональности, отказ от ключевых знаков в пьесах. Расположение фуг по степени акустического родства. Основная тональность цикла - С: в ней начинается Прелюдия, проходит первая фуга, завершаются седьмая фуга (As-C) и Постлюдия.

Тональная устойчивость фуг (за исключением седьмой). Модуляционная природа интерлюдий, служащих связками между фугами. Обрамление цикла Прелюдией и Постлюдией, являющихся предвосхищением и ретроспективой всего тонального плана произведения (С–Fis в Прелюдии; Fis–С в Постлюдии).

Гомофонность фактуры и жанровость интерлюдий, в которых представлены маршевость, танцевальность (вальс, сицилиана, жига), песенность, фанфарность, токкатность, прелюдийность. Трехголосный склад фуг, среди которых тройная (№1), двойная (№4), 2 зеркальные (№3, 10) фуги. Применение всего арсенала полифонических средств при сохранении естественности и органичности развития.

Рассматривай рояль как интересную разновидность ударных инструментов и действуй соответственно».

**Тема 16. Творчество
Карла Орфа
(1895–1982)**



Позднее творческое формирование Орфа, обретение индивидуального стиля к 40 годам. Сочетание композиторской деятельности с педагогической.

Основная жанровая сфера – музыкально-сценические произведения: сценическая кантата, назидательная музыкальная сказка, разговорно-музыкальная драма, античная трагедия, мистерия.

Мистериальность и многоязычие орфовского театра, его многонациональные жанровые истоки: немецкие народные песни и танцы, григорианский хорал, романсы и оперные ариозо. Ударность и звончатость оркестра Орфа: ведущая роль ударных, фортепиано и челесты, большое количество духовых. Оstinатность как основной принцип развития. Важная роль ритма, в том числе разговорной речи.

Стилевая основа творчества: неофольклоризм и неоклассицизм. Интерес к искусству старых мастеров: вокальным произведениям итальянских композиторов эпохи Возрождения, органным пьесам представителей немецкого барокко, вокально-инструментальным сочинениям Шютца. Занятия Орфа с Генрихом Каминским – баварским

композитором-отшельником, культивировавшим старинные полифонические жанры.

Переложение «Искусства фуги» Баха для инструментальных и вокальных ансамблей, расположенных в разных концах зала для создания пространственных эффектов звучания. Обработки лютневых пьес XVI века, сочинений английского верджиналиста У. Бёрда. Знакомство с оригинальной партитурой оперы «Орфей» Монтеверди. Осуществление 3 редакций «Орфея» (поставленные в 1925, 1929 и 1940 годах), в которые Орф внес много авторского. Издание собственной редакции «Орфея», дополненной обработками фрагмента оперы «Ариадна» и «Балета неблагодарных» Монтеверди под общим названием «Жалобы, итальянский триптих» (1958).

Центральный период творчества – с середины 30-х и до середины 50-х годов, сосредоточение на музыкальном театре. Создание произведений синтетической природы: сценические кантаты, комедии и трагедии. Обрамление этого периода **2 сценическими кантатами: «Carmina Burana» (1936) и «Триумф Афродиты» (1951).**

«Carmina Burana» (в пер. «Баварские песни») - название сборника текстов на латыни, старонемецком и старофранцузском языках, принадлежащих вагантам - странствующим средневековым поэтам, воспевавшим земные радости (любовь, вино), античных богов и высмеивавших аскетичную церковную мораль. Проведение в поэзии вагантов мотива бренности всего земного, непрочности человеческого счастья, олицетворением чего служило колесо Фортуны.⁷⁵

Отбор Орфом 24 текстов из сборника, оставленных без перевода. Кантата как статический театр живых картин. Фресковость стиля, использование принципа крупного

⁷⁵ Сборник открывало изображение колеса Фортуны и богини удачи, а по краям – 4 человеческие фигуры с надписями: «Я буду царствовать», «Я царствую», «Я царствовал», «Я емь без царства».

штриха. Участие в исполнении хоров (большого, малого, хора мальчиков), солистов, тройного состава оркестра с расширенной группой ударных, 2 фортепиано и челестой. Ладовая основа – диатоника, ведущие приемы развития – варьирование и остинато; основные способы изложения – монодия и гетерофония.

Структура: три части с прологом и эпилогом, сменяющих друг друга по принципу контраста.

Утверждение безраздельной власти изменчивой судьбы в **Прологе** (№№1 – 2) – **«Фортуна – повелительница мира»**. Повторение в эпилоге первого хора («О Фортуна, ты изменчива как луна»), содержащего интонационное зерно всего произведения. Вступительный четырехтакт – мерные, тяжеловесные аккорды хора и всего оркестра, обыгрывающие фригийский оборот – символ власти судьбы. Мелодика диатоническая, без распевов, сопровождаемая аккордами кварто-секундовой структуры. Трактовка фортепиано как ударного инструмента. Неуклонное нарастание благодаря ускорению темпа, усилению динамики, повышению тесситуры, уплотнению фактуры, подключению медных и ударных инструментов, смене минора на одноименный мажор⁷⁶. Интонационное сходство со вторым номером («Оплакиваю раны, нанесенные мне судьбой»).

Первая часть кантаты (№ 3–10) **«Ранней весной»** – картина пробуждения природы, любовного томления. Эффекты колокольности, звончатости в оркестре. №3 «Весна приближается»; №4 «Солнце согревает всё»; №5 «Вот благая долгожданная весть». Центральное место сцены «На лугу» (№6 «Танец», №7 «Лес цветет», №8 «Дай, торговец, краску мне», №9 «Хоровод», №10 «Если бы весь мир был мой»), имеющей баварские народно-танцевальные истоки. Имитация струнными звучания деревенского инструментального ансамбля.

⁷⁶ Эти приемы уходят корнями в архаические заклинания.

Вторая часть «В кабаке» (№ 11–14) - эпизод буйного веселья вагантов, услаждающих себя вином и игрой в кости и не помышляющих о спасении души. Использование минорных тональностей, только мужских голосов (хор и 2 солиста – баритон и тенор-альтино).

№ 11 «Пылая изнутри» на текст «Исповеди» ваганта Архипиита Кельнского - большое соло баритона, являющееся пародией на смертное покаяние с оборотами «Dies irae» и героическую арию.

№12 «Плач жареного лебедя» - пародия на погребальные плачи, гротесковые куплеты тенора-альтино с ироническим хоровым припевом.

№ 13 «Я – аббат» - пародийная проповедь, соло баритона в духе церковной псалмодии.

№ 14 «Когда мы в кабаке» - кульминация разгула.

Раскрытие разных граней любви в светлой и восторженной **Третьей части «Двор любви»**. «Ступенчатое» развитие к экстатической кульминации в № 24.

Первые 3 номера (№15 - «Любовь летает повсюду»; №16 – «И день, и ночь, и все мне ненавистно»; № 17 – «Стояла девушка») – сфера нежной лирики. Импрессионистически тонкие образы, создающие впечатление хрупкости, воздушности, чистоты.

Бурные и откровенные излияния любви в №18 («В груди моей») и №19 («Если парень с девицей»). Стихийный порыв, шумное веселье хоровых номеров (№20 «Приходи же, приходи» и №22 «Время приятно»), перемежающихся лирическими соло сопрано: звучащим на пианиссимо № 21 («На неверных весах сердца») и № 23 («Нежнейший мой») - свободной каденцией с предельно высокими нотами.

№ 24 «Привет тебе, прекраснейшая» - апофеоз любви - гимнический хор с колокольными перезвонами, воспевающий Елену (античный идеал красоты) и Бланшефлер (героиню рыцарских романов – средневековый идеал).

Возвращение в эпилоге хора «О Фортуна» (№ 25), напоминающего о могуществе судьбы, о смене радости и печали, жизни и смерти.

Вторая сценическая кантата Орфа «Catulli Carmina» («Песни Катулла, сценические игры», 1943) на стихи римского поэта Гая Валерия Катулла – печальная история любви поэта к прекрасной, но неверной девушке. Обрамление кантаты прологом и эпилогом, сближающих ее с поучительной пьесой. Расположение персонажей пролога (юношей, девушек и старцев) на авансцене, откуда они наблюдают спектакль. Центральный раздел кантаты – пантомима с пением, которую разыгрывают мимы. Помещение хора и солистов (тенора и сопрано) в оркестре.

Воссоздание греко-римского свадебного обряда **в кантате «Триумф Афродиты, сценический концерт»** (1951). Использование эпиталам (свадебных песен) Катулла и Сафо на латыни и древнегреческом. Господство праздничности, декоративности, блеска. Сложность, виртуозность сольных вокальных партий. Завершение произведения явлением Афродиты.

Объединение этих кантат в цикл «Триумфы, театральные триптихи», утверждающий триумф любви.

Разработка в конце 30-х – 40-е годы нового жанра – **народно-сказочной пьесы**. Создание одноактных произведений с разговорными диалогами: «Луна» (1938), «Умница» (1942), «Хитрецы» (1947), сюжеты которых распространены в фольклоре разных стран⁷⁷. Свободная

⁷⁷ Два первых заимствованы из сказок братьев Гримм.

«Луна» - это история о том, как четыре парня украли луну, принесли в свою деревню и зажили припеваючи, получая за освещение по талеру в неделю от населения. Но вот один из четырех умер, завещав в гроб к нему положить принадлежащую ему четверть луны. За первым последовал второй, затем - третий, четвертый, и вся луна по частям оказалась на том свете. Там четыре друга встретились, склеили небесное светило и стали допивать недопитое на земле. Да так основательно, что апостол Петр

трактовка сюжетов, подчеркивание их сатирического смысла. Близость «Умницы» зингшпилю, использование в тексте немецких народных пословиц, поговорок, загадок, прибауток.

Завершение центрального периода творчества Орфа трагедиями «Бернауэрин»⁷⁸ (1946) и «Антигона» (по Софоклу, 1948), посвященных теме противостояния тирании. Сокращение количества музыкальных эпизодов.

Обращение в последний период творчества (с середины 50-х годов) к античной трагедии: «Царь Эдип» по Софоклу, «Прометей» – на древнегреческий текст Эсхила. Поиски форм «мирового театра» в сценических духовных

отнял у них луну и водворил ее, к радости людей, на место.

«Умница» повествует о крестьянской девушке, ставшей женой короля благодаря своему уму и смекалке. *Краткое содержание.*

Король посадил в темницу Крестьянина, который принес ему находку - золотую ступку без пестика. Король решил, что пестик Крестьянин припрятал для себя. Услышав сетования невольника на то, что зря он не послушал свою дочь, предсказавшую поступок Короля, Король требует привести эту умную девушку к нему и загадывает ей 3 загадки. Верно отгадав их, Умница покоряет Короля своим умом и красотой. Он женится на ней и отпускает ее отца. Тем временем бродяги, ради выгоды, хотят одурачить Короля, заставив принять его несправедливое решение: отнять у Хозяина ослицы новорожденного осленка. Умница помогает обиженному. Догадавшись об этом, Король гневается и прогоняет ее из дворца, разрешив взять с собой сундук, в который она может положить самое для нее дорогое. Умница усыпляет Короля маковым напитком и выносит его в сундуке. Проснувшись, Король оценил Умницу, ее преданность и любовь.

В основе «Хитрецов» - театральная интермедия Сервантеса «Театр чудес», перекликающаяся со сказкой о голом короле Андерсена. Текст написан на баварском диалекте.

⁷⁸ Сюжет «Бернауэрин» заимствован из баварской хроники XV века (Агнес Бернауэрин – жена герцога Альбрехта Мюнхенского - по приказу свекра была объявлена ведьмой и утоплена в Дунае) и перекликается с событиями в фашистской Германии. Произведение посвящено памяти друга Орфа, ученого-этнографа Курта Хубера, стоявшего во главе антифашистской организации студентов «Белая роза», разгромленной в 1943 году. Использован баварский диалект.

произведениях «Мистерия о воскресении Христа», «Игра о чудесном рождении младенца», «Мистерия о конце времени», где сочетаются немецкий, французский, греческий, баварский диалект, латынь; оркестр составлен из инструментов разных частей света. Интерес Орфа к языкам, вызванный стремлением к подлинности текста, желанием прикоснуться к «душе старых миров», перспективой открытия новых сонорных возможностей, рождением «всемирного» языка.

Педагогическая деятельность Орфа. Работа в школе гимнастики и танца Доротеи Гюнтер в Мюнхене в 20-е годы, где движения сопровождалось пением и игрой на ударных инструментах, а основным мелодическим инструментом была блокфлейта. Цель занятий – создание танцующего и поющего хора, а также оркестра, владеющего ритмической импровизацией.

Написание музыки для детских передач по заказу Баварского радио в 1948 году. Формирование целостной педагогической системы, предназначенной для всеобщего музыкального воспитания детей. Многолетний труд **«Шульверк. Музыка для детей»**, основанный на южно-немецком фольклоре. Расположение музыкального материала по нарастающей сложности: от двухзвучных мотивов (зов кукушки, распевание имен) к трехзвучным, к пентатонике и диатонике; от монодии – к бурдонам, остинато, гетерофонии. Разыгрывание на занятиях песен в лицах, с танцами и игрой на простых инструментах⁷⁹. Важная роль импровизации – как индивидуальной, так и коллективной. Завершение курса музыкального воспитания исполнением спектакля. Цель педагогической системы Орфа – формирование гармонично развитой личности, обладающей высокими духовными качествами, способной к музицированию и восприятию самой разной музыки – от средневековой до современной. Широкое

⁷⁹ Для этого Орф пишет маленькие партитуры с множеством звукоизобразительных приемов.

применение музыкально-педагогической системы Орфа за рубежом.

Тема 17. Музыкальная культура Англии и творчество Бенджамина Бриттена (1913-1976)



Музыкальное возрождение Англии на рубеже XIX-XX вв. Фольклор и наследие старых мастеров, установление связей с современной европейской музыкальной культурой (австро-немецким романтизмом, французским импрессионизмом). Творчество **С. Скотта, Г. Холста, Ф. Дилиуса, Р. Воана-Уильямса.**

Бенджамин Бриттен как вершина английской композиторской школы XX в. Органичное претворение достижений современности (сонорики, алеаторики, минимализма) и самобытного национального искусства. Его музыка – типично английская, наполненная фольклорными ритмоинтонациями, английскими речевыми оборотами, продолжающая традиции Пёрселла и Генделя.

Нравственно-этическая направленность творчества, главные темы - одиночество в толпе, драматическая судьба человека в современном мире. Показ героя в раздирающих его душу противоречиях, но способного к нравственному возрождению. Возвышение темы детства у Бриттена.

Чистота, незащищенность и вместе с тем стойкость ребенка перед несправедливостью как суть человеческой природы.

Создание композитором тончайших музыкально-живописных зарисовок, воспевающих красоту родной природы – Восточного побережья Англии. Психологическая нагрузка музыкальных пейзажей. Совмещение особенностей западной и восточной культуры в поздних сочинениях.

Периоды творчества:

-ранний (1930–1945) - время формирования стиля Бриттена, рубежное произведение – опера «Питер Граймс» (1945);

-центральный (1945–1961), заканчивается «Военным Реквиемом»;

-поздний.

Обособление со второй половины 30-х - 40-е годы **гражданственной, антивоенной линии**: **Русский траурный марш для духового оркестра**, где используется тема русской революционной песни «Вы жертвою пали»; **Пацифистский марш**.

Sinfonia da Requiem (1940) памяти родителей как симфоническая летопись военных лет. Заимствование названий частей из заупокойной мессы:

- 1) *Lacrimosa* (плач, траурное шествие);
- 2) *Dies irae* (пляска смерти);
- 3) *Requiem aeternam* (глубокая скорбь).

Близость по силе и экспрессии оркестрового письма симфониям Малера и Шостаковича.

Плодотворная работа в области **вокального цикла** - одного из магистральных жанров творчества Бриттена: «**Наши отцы-охотники**», «**На этом острове**» на стихи У.Х. Одена, «**Озарения**» на стихи А.Рембо, **Семь сонетов Микеланджело**, «**Серенада**» на слова английских поэтов. Адресация многих из них близкому другу, британскому певцу

Питеру Пирсу (тенор), в ансамбле с которым выступал композитор (в качестве концертмейстера).

Опера «Питер Граймс» (1941-1945) по поэме Крэбба «Местечко» – выдающееся явление европейской оперной классики XX в., шедевр английской национальной оперы. Рассказ о трагической судьбе рыбака, непонятого односельчанами, поэтичного и вместе с тем безжалостного в обращении с мальчиками-подручными. После случайной гибели второго из них, травимый и преследуемый толпой, охваченный безумием, Граймс уходит в море, чтобы потопить лодку и обрести покой на дне морском.

3 действия, 6 картин с прологом. Создание музыкальной атмосферы симфоническими картинками – морскими интерлюдиями. Море в фольклоре и искусстве Англии – это романтический символ, олицетворение свободы, мятежного протеста⁸⁰.

Таинственный, мистический колорит музыки, использование лейттембров челюсты и легкого, бесплотного звучания тенора в высоком регистре.

Двойкая трактовка народного начала в опере:

1. как символа мещанства, насилия;
2. как нравственного идеала, олицетворения жизни, в которой человек неотделим от природы (песня рыбаков, обрамляющая оперу).

Написание в **центральный - «оперный» - период** творчества 6 камерных и 5 больших опер.

Проявление углубленного психологизма в камерных операх. Показ событий минимален, главное - их осмысление и переживание. Соединение черт оратории и оперы в **духовной драме «Поругание Лукреции»** (1946). Создание галереи английских провинциальных чудаков в **комедии**

⁸⁰ В опере интерлюдии не озаглавлены. В концертной сюите Бриттен дал им названия: «Рассвет», «Лунный свет», «Шторм», «Воскресное утро».

нравов «Альберт Херринг» (1947) на сюжет новеллы Мопассана.

Контрастность двух «больших» опер – «Билли Бад» и «Глориана». Изображение в «Билли Баде» (1951) бескрайних просторов моря, воссоздание сурового духа моряков; отсутствие любовно-лирической линии, все партии – мужские; использование драматургического принципа «широкого мазка». Обрисовка королевского дворца в «Глориане» (1953), стилизация под старинную английскую музыку, тщательность отделки деталей. Постановка во многих операх Бриттена нравственной проблемы: столкновение долга и глубокого чувства.

Сказочно-фантастическая линия у Бриттена: опера «Сон в летнюю ночь» (1960) по Шекспиру и балет «Принц пагод» (1956) по мотивам сказок «Красавица и чудовище», «Золушка».

Мистико-психологическая опера «Поворот винта» (1954) по новелле американского писателя Генри Джеймса как одна из вершин творчества Бриттена. История о гувернантке, восстающей против власти призраков над душами детей⁸¹.

⁸¹ Действие происходит в Англии XIX в. Молодая гувернантка приезжает в усадьбу Блай, чтобы заняться воспитанием сирот — Флоры и Майлза. Ей удается завоевать их доверие. Но неожиданно она узнает, что дети находятся во власти призраков умерших — лакея Питера Куинта и его возлюбленной, гувернантки мисс Джессел. Тщетно пытается молодая женщина освободить своих воспитанников от влияния фантомов: дети замыкаются в себе, становятся скрытными, лживыми. Когда гувернантка обращается за помощью к опекуну сирот, Майлз по приказу Куинта крадет и разрывает письмо. Экономка миссис Гроуз увозит девочку в город к опекуну. Гувернантка, оставшись с Майлзом, пытается вырвать его из-под влияния Куинта. Это ей удаётся, но только ценой смерти мальчика.

У Джеймса рассказ ведется от лица гувернантки, находящейся в крайне взволнованном состоянии. Призраки существуют лишь в ее воображении. В опере же Бриттена галлюцинация превращена в реальность. Призраки олицетворяют враждебное человеку начало, власть жестокости и насилия. Борьба гувернантки с ними приобретает значение

Изысканный вокально-оркестровый колорит оперы, сочетающий ноктюрновую сумрачность и легкую воздушность. Зыбкое холодноватое звучание камерного ансамбля из 13 инструментов, в котором выделяется челеста; включение в партитуру только высоких голосов (сопрано, дискант, тенор). Невесомые манящие зовы призрака Куинта и эмоционально-насыщенная, экспрессивная манера высказывания Гувернантки как два основных темброво-смысловых полюса «Поворота винта».

Необычность музыкального языка и композиции произведения, предопределенной его названием⁸². Подобно 16 поворотам винта – следование 16 сцен оперы, построенных по принципу возрастания напряжения вплоть до катастрофы в финале. Разграничение сцен 15 вариациями на главную **12-тоновую тему винта**, последовательно вступающие звуки которой образуют **сонорное созвучие**. Проведение ее в основном виде перед первой сценой, после пролога. Тема винта как интонационный источник оперы, а всё произведение как **цикл вариаций**: инструментальных (в интерлюдиях) и вокально-инструментальных (в сценах).

Яркое воплощение праздничного духа бриттеновской музыки концертного плана в «**Путеводителе по оркестру для юношества, или Вариациях и Фуге на тему Пёрселла**» (1946). Оригинальное по замыслу сочинение, знакомящее слушателей с инструментами симфонического оркестра. 2 варианта его исполнения: с текстовыми комментариями и без них. Использование формы вариаций, позволившей рельефно выделить группы оркестра и отдельные инструменты, их тембровые и виртуозно-технические особенности.

Открытие Путеводителя мощным торжественным звучанием мелодии Пёрселла из музыки к пьесе «Абделязар»

защиты добра и человечности. Композитор показал разрушение детского мира под воздействием злых сил, неспособность взрослых защитить детей.

⁸² В средние века в качестве орудия пытки использовали тиски, где каждый поворот винта означал новую ступень страдания.

в исполнении tutti. Движение затем темы по группам оркестра (деревянно-духовые, медные, струнные, ударные), отдельным инструментам - сверху вниз по партитуре (от флейты-пикколо до ударных). Яркая образность, жанровая конкретность вариаций (вариация скрипок напоминает полонез, валторны – ноктюрн, арфы – прелюдию, трубы – детский марш и т.д.), звукоизобразительность (флейтовая вариация воссоздает птичье щебетание). Сплетение всех инструментов в фуге, вступающих в той же последовательности, что и в вариациях. Проведение в кульминации величавой темы Пёрселла на фоне продолжающегося развития фуги.

Продолжение в центральном периоде работы Бриттена над вокальными циклами, выдержанными в монографическом (на стихи одного поэта) и/или антологическом (в одном жанре) ключе: **«Ноктюрн»** на стихи английских поэтов, **«Святые сонеты Джона Донна»**, **«Очарование колыбельных»**, **«Зимние слова»** на тексты Томаса Харди.

Отражение радостного восприятия жизни в **Весенней симфонии** (1949), соединяющей черты вокального цикла, хоровой сюиты, кантаты и симфонии.

Продолжение антивоенной темы. Создание **Военного реквиема** (1961) к церемонии освящения собора св. Михаила в английском городе Ковентри, разрушенном немецкой авиацией в 1940 г. Соответствие драматургии реквиема замыслу архитектора, соединившего руины старого собора XIV века с новым зданием современной архитектуры. В основе произведения - текст заупокойной мессы (утвердившейся в церковной практике с XIV в.) и стихотворения английского поэта Уилфреда Оуэна, погибшего во время Первой мировой войны. Обретение современной трагедией смысла вечной трагедии бытия в мире зла и насилия.

Литургическая сфера: большой симфонический оркестр, смешанный хор, сопрано соло, хор мальчиков и орган,

исполняющие на латыни заупокойную мессу в стиле старинной духовной музыки. Военная сфера реквиема: камерный оркестр и солисты (тенор и баритон), передающие современными музыкальными средствами образы поэзии Оуэна. Произнесение стихотворений о войне от имени убитых на войне солдат.

Создание пространственных эффектов благодаря особому расположению музыкантов на сцене: впереди – война (камерный оркестр и солисты), за ними – погребальный обряд, сверху – «ангельская музыка» (хор мальчиков и орган).

Обращение Бриттена к религиозно-философской проблематике в **поздний период**. Преломление традиций японского театра Но и средневекового миракля в одноактных операх-притчах, предназначенных для исполнения в церкви: «**Река Кэрлью**» (вариант японской пьесы XIX в.), «**Пещное действо**» (в основе либретто – эпизод из Ветхого Завета), «**Блудный сын**» (на сюжет из Нового Завета). Эпичность и статуарность, большая роль хоров, отсутствие женских голосов. Акцентирование мотивов страдания и сострадания.

Большой вклад Бриттена в область **детской оперы**. Разнообразие жанровых решений. Детская опера «**Маленький трубочист**» (1949) – второй раздел спектакля-игры «Давайте устроим оперу». Стилизация средневекового представления в **миракле** «**Ноев ковчег**» (1957) с привлечением детской аудитории к хоровому пению и инструментальному музицированию. Соединение черт хоровой песни-баллады и детской камерной оперы в водевиле «**Золота тщета**» (1966).

Обращение к сложной проблематике художественного творчества в последней **опере** Бриттена «**Смерть в Венеции**» (1973) по новелле Томаса Манна.

Интерес к европейскому авангарду и музыкальным новациям в английской музыке с 50-х годов. Расширение музыкальной географии страны, появление музыкальных

объединений и фестивалей современной музыки в Челтнеме, Эдинбурге, Олдборо, Йорке, Ковентри.

«**Манчестерская группа**» композиторов, открывшая новые горизонты в развитии современной британской музыки: **Питер Максвелл Дейвис** (основатель и лидер), **Харрисон Биртвисл**, **Александр Гёр**, **Элгар Ховарт**, **Джон Огдон**. Авторитет Шёнберга – одного из любимых композиторов группы. Целенаправленная работа участников группы по подготовке слушательской аудитории. Большой вклад в систему детского музыкального образования, расширение школьного репертуара несложными пьесами, сочиненными на основе фольклорных источников.

Дейвис (род. в 1934 г.) как глава британского авангарда 50-60-х годов. Синтез в его творчестве моделей музыки позднего Средневековья, Возрождения (грегорианский хорал, изоритмический мотет, мензуральный канон) и современных композиционных техник (серийности). Обработки старинных сочинений английских композиторов (Булла, Тавернера, Блитемана, Пёрселла). Создание оперы «Тавернер» (1962-1970) на собственное либретто о жизни композитора эпохи Реформации, оставившего занятия композицией и превратившегося в протестантского фанатика. Концентрация со второй половины 60-х годов на музыкально-театральных сочинениях, в которых запечатлены духовные поиски и экспрессионистски напряженные эмоции: театрализованное представление «*Откровение и падение*» на стихи Георга Тракля для сопрано и 16 инструментов, «*Восемь песен для*

сумасшедшего короля»⁸³, «Гравюры Везалиуса»⁸⁴, монодрама «Медиум», опера-маска «Жмурки», балет «Саломея». Обращение Дейвиса в конце 70-х годов к жанрам симфонии и концерта, поворот к неоклассицизму.

Бурное развитие массового музыкального искусства в Англии. «Британское вторжение» второй половины 60-х годов, доминирование английской **рок-музыки** в национальных и международных чартах. Расцвет жанра **мюзикла**, выдвижение **Вест-Энда в Лондоне** в ряд самых известных «мюзикловых площадок» мира.

Деятельность **Эндрю Ллойда Уэббера** (род. в 1948 г.) – создателя *мюзиклов «Призрак оперы», «Кошки», «Эвита», «Звездный экспресс», рок-оперы «Иисус Христос - суперзвезда».* Обращение к религиозной тематике,

⁸³«Восемь песен для сумасшедшего короля» написаны на стихи к 8 мелодиям механического органчика для обучения птиц пению, который принадлежал страдавшему психическим заболеванием английскому монарху Георгу III. С помощью стилистических переключений Дейвис показывает раздвоение личности главного героя – одетого в пурпурную фланелевую мантию и ночной колпак из горностая безумного короля, пытающегося научить птиц пению. Для передачи его речи используется множество приемов вокального исполнения, идущих от Sprechgesang Шёнберга: декламация, нотированная декламация, ритмодекламация, пение аккордов арпеджато и т.д. В исполнительском составе соединяются традиционные инструменты и наковальня, стиральная доска, футбольная трещотка, железнодорожный свисток, набор игрушечных свистулек-птиц. Инструменталисты на сцене являются и актерами, олицетворяющими королевских снегурей, заключенных в огромные бамбуковые клетки.

⁸⁴ «Гравюры Везалиуса» написаны по рисункам из трактата по анатомии 1543 года, демонстрирующих строение органов человека. Отобрав 14 изображений, Дейвис объединил их с библейским сюжетом – остановками Иисуса Христа во время Крестного пути на Голгофу. Пьеса содержит 14 эпизодов, разделенных звучанием колокольчиков, сопровождается визуальным хореографическим рядом. Каждую часть танцовщик начинает с позы, запечатленной на рисунке, а затем исполняет хореографическую импровизацию на заданную тему. Музыка построена по принципам старинной сюиты с применением элементов додекафонии.

академической стилистике в *Реквиеме* памяти отца для дисканта, сопрано, тенора и оркестра.

Соединение разных этнических элементов (африканских, арабских, индийских, китайских, кельтских, австралийских), традиций классической и популярной музыки (джаз, рок, поп) в творчестве **Карла Дженкинса** (род. в 1944 г.). Пропаганда ценностей мультикультурализма в *«Мессе мира. Вооруженный человек»* (1999) для солистов, хора и оркестра, написанной на английском, арабском и латинском языках. Совмещение народных инструментов, оркестра и голоса в многочастном проекте *«Adiemus»* (в пер. с латыни «на правильном пути»). Романтическая «сага» *«Imagined Oceans»* («Воображаемые океаны») - цикл из 14 пьес, посвященных обнаруженным астрономами на поверхности Луны объектам.

Тема 18. Музыкальная культура США⁸⁵

Становление американской музыкальной культуры в конце XIX века, ее «открытый» к контактам, полистилистический характер. Взаимодействие разных видов фольклора и бытовых жанров, обусловившее возникновение таких самобытных явлений, как пуританские гимны⁸⁶,

⁸⁵ Тема предлагается на самостоятельное изучение.

⁸⁶ *Пуританские гимны* – хоровые произведения, возникшие на англокельтской почве.

спиричуэлс⁸⁷, госпел⁸⁸, блюз⁸⁹, рэгтайм⁹⁰. Формирование искусства джаза в результате соединения европейской (испанской, английской) и афро-негритянской музыки. Свойственные ему импровизационность, повышенная эмоциональность, специфические приемы звукоизвлечения и интонирования (блюзовые «скольжения», глиссандо, гипертрофированное вибрато). Имитация вокалистами звучания инструментов в скэт-пении - бестекстовой, слоговой импровизации. Свинг (пульсация, основанная на постоянных отклонениях ритма от опорных долей) как основа джазовой ритмики. Многообразие течений джаза: новоорлеанский джаз, свинг, бибоп, мейнстрим, кул-джаз, прогрессив, хард-боп, модальный джаз, соул, джаз-фанк, фри-джаз, фьюжн и др. Влияние стилистических приемов джазовой музыки на композиторское творчество в Америке и Европе.

Чарльз Айвз (1874 - 1954) - крупнейший новатор, основоположник американской профессиональной музыки. Трагическая судьба Айвза как «композитора выходного дня», его полная безвестность до конца 30-х годов⁹¹. Отражение Айвзом национальной истории, быта и духовного мира

⁸⁷ *Спиричуэлс* - духовные песни негров, сочетающие элементы африканских исполнительских традиций (коллективная импровизация, полиритмия, глиссандо, нетемперированные аккорды) с чертами английских гимнов. Спиричуэлс имеют вопросо-ответную структуру (диалог проповедника с прихожанами), сопровождаются хлопаньем в ладоши, топаньем, реже — танцами.

⁸⁸ *Госпел* - жанр сольной евангелической песни, создаваемой профессиональными авторами. В госпеле господствует личное, индивидуальное начало, имеется сходство с балладой и блюзом, ариозным пением, вокализмом. Исполняется под аккомпанемент фортепиано или инструментального ансамбля (реже с участием хора и оркестра).

⁸⁹ *Блюз* - сольная лирическая песня, выражающая тоску по утраченному счастью. Исполняется в сопровождении банджо или гитары в импровизационной манере, отличается синкопированным ритмом, полиритмическими сочетаниями, нетемперированным интонированием.

⁹⁰ *Рэгтайм* — жанр танцевальной музыки для фортепиано, пронизанной остросинкопированным ритмом.

Америки, ее пестроты и многоликости. Богатая фантазия и глубокий интеллект композитора, тяготение к масштабным художественным идеям. Апробация додекафонии, полиритмии, политональности, микрохроматики⁹², кластеров задолго до европейских музыкантов. Предвосхищение средств композиторской техники второй половины XX в.: сериализма, алеаторики, полистилистики, пространственной музыки, коллажа. Широкий диапазон стилей в музыке Айвза – от популярных до высоких, интегрирующихся в единое целое⁹³.

Аллюзии на темы Брамса, Баха, Бетховена, Дворжака, старинных песен во **Второй симфонии** Айвза.

Пространственное расположение групп оркестра и синтез разнородного звукового материала (мелодии гимнов, популярных песен, маршевые элементы, ритмические педали; совмещение диатонических, хроматических, пентатонных, целотоновых и четвертитоновых ладовых структур) в **Четвертой симфонии**. Ее философский характер,

⁹¹ Получив прекрасное домашнее музыкальное образование (под руководством отца будущий композитор освоил игру на фортепиано, органе, скрипке, трубе, ударных инструментах), продолженное в классе композиции Йельского университета, Айвз стал успешным бизнесменом. В течение многих лет Айвз руководил крупной страховой компанией, занимаясь музыкальным творчеством только по вечерам, в выходные и праздничные дни. Самые значительные его произведения были созданы в первые два десятилетия XX века. Айвз издавал их на собственные средства и рассылал музыкантам, оркестрам, библиотекам. С 1929 года, после тяжелой болезни, он отказался от композиторской деятельности и практически прервал связи со внешним миром. В конце жизни Айвза наградили престижной Пулитцеровской премией, а настоящее признание заслуг композитора пришло после его смерти.

⁹² Айвз написал Три четвертитоновые пьесы для двух фортепиано (настроенных соответствующим образом) и статью «Четвертитоновые впечатления».

⁹³ Айвз первым сумел показать, что не столько чистота традиций, сколько их сплав и синтез характерны для профиля искусства Соединенных Штатов» [19, 85].

осмысление сущности бытия, идеи слияния человека с природой: «Жизнь говорит человеку о неизбежности единения с прошлым, с вечностью, с природой, ее непрерывными циклическими процессами».

Претворение программности в **симфонии «Праздники»**, рисующей главные торжества Америки (1 часть «День рождения Вашингтона», 2 часть «День памяти погибших», 3 часть «Четвертое июля», 4 часть «День благодарения»). Написание частей для разных составов оркестра, которые могут исполняться как вместе, так и порознь. Создание ощущения игры нескольких оркестров с разным репертуаром. Цитирование большого количества разножанровых мелодий, в том числе гимна «Колумбия», трактованного как серия. Использование блоков подвижных кластеров и глиссандо в гармонии. Большая роль сонористики и алеаторики.

Замысел неоконченной **«Вселенской симфонии»** для 7 оркестров и хора как музыки Земли и Небесных сфер (1 часть «Прошлое, 2 часть «Настоящее», 3 часть «Будущее»).

Отражение во **Второй фортепианной сонате «Конкорд»** философии трансценденталистов-конкордцев (4 части сонаты названы именами мыслителей Эмерсона, Готорна, Олкотта и Торо).

Содержание камерного сочинения **«Вопрос, оставшийся без ответа»** (1906), отраженное в предисловии к партитуре: «В чем смысл человеческого существования?» Три плана драматургии. Первый – струнные, располагающиеся на сцене и ведущие на пианиссимо величавый хорал - символ вечности: «это молчание друидов, которые ничего не знают, ничего не видят и ничего не слышат». Второй план – солирующая труба с сурдиной на балконе - «вопрос», задаваемый 7 раз, символ тайны бытия, недоступной человеческому разуму. Тема трубы – микросерия из неповторяющихся звуков. Третий пласт – деревянные духовые, располагающиеся в противоположном конце зала:

«это образ Человека, точнее – рода людского, ощущающего роковое бессилие перед «вечным вопросом» и оттого впадающего сперва в нервозность, а затем в злобное неистовство». Нескоординированность звучаний разных групп, импровизационность исполнения: вопрос так и остается без ответа.

Формирование в конце 20-х годов вокруг *Айвза* содружества композиторов «**Американская пятерка**», куда вошли **Карл Рагглс**, **Уоллингфорд Риггер**, **Джон Беккер**, **Генри Кауэлл**. Задачи группы: взаимная поддержка, развитие нового музыкального языка и новых принципов композиции, исполнение и пропаганда современной музыки.

Приверженность **Рагглса** (1876-1971) к диссонантности, атональности и полифонии строгого письма. Использование темброво однородных инструментов, контрапунктическая независимость голосов в атональной пьесе «*Люди и ангелы*» для 6 труб с сурдинами. Отражение сурового пейзажа Новой Англии в симфоническом опусе «*Люди и горы*» (1 часть «Люди» - воззвание для 7 валторн и оркестра; 2 часть «Сирень» - лирический образ (струнные), возникший под впечатлением от стихотворения Уитмена; 3 часть «Марширующие горы» (оркестр), построенная на теме из неповторяющихся звуков, которая соединяется в кульминации с мотивом судьбы из 5 симфонии Бетховена).

Ведущее место в творчестве **Риггера** (1885-1961) сочинений для танца модерн, созданных в содружестве с балетмейстерами Мартой Грэхэм, Дорис Хэмфри, Ханьей Хольм: «*Вакханалия*», «*Кипучие ритмы*», «*Восхищение*», «*Балет машин*», «*Троянская война*». Характерные для них смещения ритмических акцентов, параллельное хроматическое движение септаккордов и кластеров. *Балет «Хроника»* (1937) как отклик на события гражданской войны в Испании. Сочетание ритмов румбы и конго в *трилогии «Театральная пьеса», «Красные огни» и «Новый танец»*.

Увлечение сонористикой («**Сонорный этюд**»). Совместная работа с Кауэллом и Терменом над созданием электроинструментов, в частности, электровиолончели, на которой играл сам. Обращение к серийности в **Третьей симфонии** (1948).

Опыты **Беккера** (1886-1961) - «забытого человека» музыкального модернизма - в области политональности, сонористики, диссонантной гармонии («**Симфония-бrevis**»). Ориентализм произведений «**Кавказские эскизы**», «**Китайские миниатюры**», «**Поэма ухода в небытие**». Предвосхищение минималистской техники в пьесе **Abongo** для ансамбля ударных. Имитация клекота птиц родного штата Миннесоты в «**Пасторальном концерте**» для двух флейт и оркестра. Католицизм композитора, вклад в расширение репертуара американской духовной музыки: **Месса в честь Святого Духа, Хоральная месса, Offertorio**.

Кауэлл (1897-1965) как крупнейшая фигура американского музыкального искусства первой половины XX века. Его новации: многозвучные кластеры (звуковые «пучки»), игра на подготовленном фортепиано, четвертитоны. Систематизация кластеров (диатонические, пентатонные и хроматические) в трактате «Новые музыкальные ресурсы». Отражение теоретических идей в **Фортепианном концерте**, части которого носят названия трех глав трактата: «Полигармония», «Тон-кластер», «Контрритм». Интерес к англокельтскому, ирландскому⁹⁴ фольклору, а также к традиционной музыке Китая, Индии, Японии, Ирана, острова Бали. Использование восточных инструментов в «**Персидском цикле**» для тара и камерного оркестра, «**Мадрасской симфонии**». 10-летняя работа в совместной с Терменом студии в Нью-Йорке, конструирование инструмента Ритмикон⁹⁵, для которого композитор написал ряд сочинений. Участие в работе общества «Новая музыка»,

⁹⁴ Кауэлл по происхождению – ирландец.

занимавшегося исполнением, изданием и звукозаписью произведений современных композиторов, организацией дискуссий по проблемам современного искусства.

Поиски национального стиля в симфонической музыке США. Приоритет программных сочинений. ***Первая симфония Р. Харриса «Американский портрет»*** (1929), каждая из четырех частей которой имеет подзаголовки: «Надежда», «Инициативность», «Успех», «Коллективная сила и убедительность», символизирующие особенности американского характера.

Запечатление в симфонических произведениях событий Гражданской войны и образа 16-го президента США А. Линкольна (***Десятая симфония «Авраам Линкольн» Харриса, пьеса «Портрет Линкольна»*** для чтеца и оркестра **Копленда**), цитирование народных мелодий.

Тема расовой борьбы и протеста против угнетения негров в творчестве темнокожего композитора **У.Г. Стила**: ***«Афроамериканская симфония»***, симфоническая поэма ***«Темнокожая Америка»***, ***сюита «Памяти цветных солдат, отдавших жизнь за демократию»***.

Обращение к ковбойской тематике и ковбойскому фольклору в ***«Западной сюите»*** и ***«Легенде прерий»*** **Сигмейстера**, ***балетных сюитах «Родео»***, ***«Парень Билли»*** **Копленда**, ***сюите «Весна в Кентукки»*** Харриса. Претворение элементов джаза.

⁹⁵ Ритмикон (1930) - первая в мире ритм-машина, производившая до 16 базовых ритмов и бесчисленное количество их комбинаций. Каждая клавиша инструмента соответствовала определенной периодической пульсации звука определенной высоты. Первая клавиша соответствовала самому медленному ритму и самому низкому звуку. Вторая клавиша добавляла пульсацию в 2 раза чаще при высоте звука на октаву выше. Третья клавиша включала пульсацию в 3 раза чаще и высоту звука в 3 раза выше и так далее до 16. Комбинируя клавиши, можно было получить множество сложных ритмических паттернов.

Мюзикл как один из самых популярных жанров американской музыки. Осуществление масштабных постановок мюзиклов на Бродвее (Манхэттен) в Нью-Йорке. Интенсивное развитие жанра в 20-30-е годы: *«Пою о тебе», «Леди, будьте добры!» Гершвина, «Роберта», «Отлично, Эдди!» Джерома Керна.* Мюзиклы 40-х годов: *«Оклахома!» Ричарда Роджерса* - вестерн о ковбоях, заключительный хор которого стал официальным гимном Оклахомы; *«Целуй меня, Кэт» Кола Портера* - «рассказ в рассказе», основанный на пьесе Шекспира «Укрощение строптивой».

Джордж Гершвин (1899-1937) - первый американский композитор, достигший мирового признания. Значение Гершвина как крупного национального симфониста, добившегося серьезных успехов на пути симфонизации джаза.

«Равсодия в стиле блюз»⁹⁶ - концертная пьеса для солиста-пианиста и симфонического оркестра, разрабатывающая тематизм джазового типа. Сходство первых двух тем с блюзовыми напевами и спиричуэлс, воссоздание ритма рэгтайма в третьей теме. Обыгрывание «блюзовых нот» (III и VII ступеней), использование красочных гармоний, в том числе параллельных последований нонаккордов. Экспрессия звучания, яркий темперамент, импровизационная свобода исполнения. Блестящий фортепианный стиль, сочетающий виртуозность романтического типа и острую токатность пианизма XX века. Одночастная форма, составленная из контрастных разделов (быстро-медленно-быстро), подобно инструментальным произведениям Листа.

Добродушный юмор, простота выразительных средств программной симфонической пьесы *«Американец в*

⁹⁶ В названии произведении использована игра слов. «Rhapsody in blue» означает и «в стиле блюз», и «в голубых тонах» (название возникло под впечатлением от картин художника Уистлера, создававшего живописные «ноктюрны» в «сером», «синем и золотом» тонах).

Париже» (1928), на музыку которой в 1951 году был снят фильм.

Заслуги Гершвина как создателя национальной оперы США⁹⁷. *«Порги и Бесс»* (1935) по пьесе Д. Хейварда – драма из жизни негритянской бедноты, сплетающаяся с комедией⁹⁸. В основе сюжета оперы – конфликт и душевная борьба Бесс между истинной любовью (к нищему калеке Порги) и тягой к низменным чувственным наслаждениям и порокам (связь с убийцей Кроуном, пристрастие к кокаину, увлечение призрачными перспективами «шикарной» жизни, нарисованными наркоторговцем Спортинг-Лайфом). Сквозное развитие, преобладание небольших песенных форм, оттененных танцевальными ритмами (песенки Порги, Кроуна, Джека, Спортинг-Лайфа). Применение лейтмотивов (Порги, Кроуна, Спортинг-Лайфа). Компактная композиция оперы: 9 картин, в которых музыкальные фрагменты чередуются с

⁹⁷ Традиционно первой американской национальной оперой считается «Порги и Бесс» Гершвина, хотя ранее - в 1911 году – «черный» композитор **Скотт Джоуплин** написал оперу «Тримониша» о жизни негритянской общины на плантации. Однако это сочинение долгое время оставалось неизвестным; его первая постановка состоялась в 1972 году в Метрополитен-опера.

⁹⁸ *Краткое содержание оперы «Порги и Бесс».* Главный герой, добрый и доверчивый бедняк, калека Порги, любит красотку Бесс, любовницу грузчика Кроуна. Когда в ходе уличной драки Кроун убивает своего партнера по игре в кости Роббинса и скрывается от полиции, все отворачиваются от Бесс. Только Порги сердечно предлагает ей свое убогое жилище. Через некоторое время адвокат совершает свадебный обряд, закрепляя союз Порги и Бесс. Жители поселка отправляются на пикник на соседний остров. После пикника неожиданно появляется Кроун, и застав Бесс одну, насильно уводит ее с собой. Спустя неделю, защищая Бесс от домогательств прежнего сожителя, Порги убивает Кроуна. Пока он находится под арестом, наркоторговец Спортинг-Лайф при помощи «порошка счастья» убеждает Бесс уехать с ним в Нью-Йорк. Освобожденный за недостатком улик Порги возвращается в свою трущобу. Он узнает от соседей о том, что произошло в его отсутствие и отправляется на поиски возлюбленной с тележкой, запряженной козой.

разговорными эпизодами. Использование афроамериканского фольклора: блюза в Колыбельной Клары, спиричуэлса в хоровой сцене похорон Роббинса, эстрадного джаза в характеристике Спортинг-Лайфа и др. Правдивое отображение в опере особенностей негритянского характера, способности быстро переходить от горя, страдания к радости, искреннему веселью. Характеристика героев на фоне сцен народной жизни. Глубокое и гармоничное воплощение образа Порги – цельной и чистой натуры, сохранившего даже на социальном дне человечность и душевную щедрость. Использование в его партии жанрово-интонационных элементов негритянской музыки.

Продолжение европейских романтических традиций в операх «Сусанна» **К. Флойда** (1955) и «Ванесса» **С. Барбера** (1956) – психологических драмах о несчастной любви. Опыты в области комического жанра: опера **Д.К. Менотти** «Телефон» (1947) - одноактная шутка для двух солистов и инструментального ансамбля.

Появление в 50-е годы в США **рок-музыки** – массовой молодежной культуры, олицетворявшей социальный протест и бунтарство. Преобладание в рок-музыке ритмических и гармонических начал над мелодическими, усиленная динамика исполнения, повышенная «музыкальная экспрессия». Включение элементов рок-музыки в мюзиклы, появление зрелищных спектаклей: «*Моя прекрасная леди*» **Лоу** (1956), «*Вестсайдская история*» **Бернстайна** (1957), «*Звуки музыки*» **Роджерса** (1959), «*Хелло, Долли*» **Хермана** (1964).

Концертная и просветительская деятельность дирижера, пианиста и композитора **Леонарда Бернстайна** (1918-1990). «*Вестсайдская история*» – культовый американский мюзикл, современная версия «Ромео и Джульетты». Перенесение действия в Нью-Йорк, показ противостояния молодежных группировок «Ракеты» и «Акулы». Растущее значение

хореографии в мюзикле, новые требования к артистам, которые должны сочетать качества актера, певца и танцовщика.

Синтез традиций популярной и академической музыки в «*Мессе*» Бернштейна (1971), созданной по заказу вдовы Джона Кеннеди для открытия Кеннеди-центра искусств в Вашингтоне. Это театральное действо для певцов, актеров, танцовщиков и оркестрантов с использованием элементов бродвейского шоу, где традиционные разделы католической мессы чередуются с вокальными и хоровыми эпизодами в стиле рок-музыки, блюза. Использование приема *квадрофонии*, когда наряду с живым звучанием включается магнитофонная запись из четырех углов зала.

Концептуальные мюзиклы композитора и либреттиста **Стивена Сондхайма** (род. в 1930 г.): «*Безумства*» о гибели американской мечты, упущенных возможностях и фатальности ошибок молодости - пародия-пастиччо на творчество Керна, Гершвина, Берлина, Портера; «*Маленькая ночная музыка*» по мотивам фильма Бергмана «Улыбки летней ночи»; «*Тихоокеанские увертюры*» об истории открытия Японии и превращении слаборазвитой страны в современную передовую державу, где претворяются традиции японского театра кабуки; триллер «*Суини Тодд, демон-парикмахер с Флит-Стрит*» о серийном убийце и всепоглощающей жажде мести; «*Воскресенье в парке с*

Джорджем» о непростой судьбе художника в продажном коммерческом мире; *«Убийцы»* о покушениях на американских президентов. Характерные для этих спектаклей провокационные сюжеты, сюрреалистические образы, черный юмор, пессимизм, непростой для восприятия музыкальный язык. Постановка мюзиклов Сондхайма не только на мюзикловых, но и на ведущих оперных сценах мира.

Модернизм в американской музыке. *Композиторы первой волны авангарда: Лео Орнстайн* (1892-2000), *Джордж Антейл* (1900-1959), *Эдгар Варез*⁹⁹ (1883-1965), участники Американской пятерки.

Экспрессионистские фортепианные пьесы 10-х годов *«Самоубийство в самолете»*, *«Сюита карликов»*, *«Танец первобытного человека» Орнстайла*. Использование кластеров, остинатных мотивов и фигураций. Трактовка фортепиано как ударного инструмента, сопоставление крайних регистров, употребление сонорных звучаний.

Индустриальные мотивы, грозная брутальность *фортепианных сонат №2 «Аэроплан», №3 «Смерть машин» Антейла*, пронизанных диссонансами и ритмами джаза. Первое в истории музыки использование молчания в партитуре *«Механического балета»* (1926) для 8 фортепиано, электрической пианолы, 8 ксилофонов, электрических колокольчиков, ударных, ветряной машины и пропеллеров.

⁹⁹ Эдгар Варез – американский композитор французского происхождения, пионер электронной и конкретной музыки. Родился в Париже, детство провел в Бургундии, музыкальное образование получил в Парижской консерватории и Схола Канторум. Жил в Париже и Берлине, общался с композиторами Клодом Дебюсси и Рихардом Штраусом, художниками Пабло Пикассо, Фернаном Леже, Марселем Дюшаном, писателями Роменом Ролланом и Максом Жакобом. Влияние на Вареза оказали художественные течения орфизм, футуризм, сюрреализм, дадаизм. В 1915 году Варез переезжает в Нью-Йорк, где организует Международный союз композиторов, а потом Пан-американскую ассоциацию композиторов.

Претворение джазовых элементов и ритмических новаций в «*Джазовой симфонии*».

Внимание к тембру, колориту в произведениях **Вареца**, открытие им целого спектра новых звучаний благодаря использованию магнитофонной записи и электронного синтезатора («*Пустыни*»; «*Электронная поэма*», звучание которой транслировалось через 300 динамиков на Брюссельской всемирной выставке в павильоне архитектора Ле Корбюзье). Уникальность каждой партитуры Вареца по композиции и по составу инструментов: «*Ионизация*¹⁰⁰» для 13 исполнителей на 39 ударных инструментах и двух сирен; «*Экваториальное*» для баса, двух волн Мартено, органа, фортепиано, трубы, тромбона и ударных на тексты магических заклинаний индейских племен майя (в пер. на испанский); «*Плотность 21,5*»¹⁰¹ для флейты соло. Соединение традиционных инструментов в необычные группы, дополнение их большим количеством ударных и шумовых (сирены, барабаны, гонги, там-тамы, деревянные блоки, кастаньеты, свистки, наковальни и т.д.). Пьеса «*Америки*» (1921) как символ открытия новых миров на земле, в космосе и в сознании людей.

Восприятие музыки как пространственного искусства, как «звуковых тел, движущихся в пространстве». Сопоставление музыкального целого с кристаллом, структура которого

¹⁰⁰ Термин "ионизация" заимствован из физики и означает процесс распада под воздействием излучений устойчивых частиц материи (атомов и молекул) на неустойчивые, недолго живущие частицы — ионы. Эти события Варез и отобразил в партитуре. На записи Варез сам заведовал сиренами, которые он позаимствовал у отставного бойца пожарной службы Нью-Йорка. Но из-за этого исполнителям запретили впоследствии играть Ионизацию по радио, т.к. передавать вой сирен разрешалось только пожарным.

¹⁰¹ Пьеса «Плотность 21,5» написана по заказу ведущего флейтиста Нью-Йоркского филармонического оркестра Жоржа Баррера для новой модели флейты, сделанной из платины. В названии отражена физическая плотность этого металла.

тождественна исходной идее, лежащей в основе музыкального произведения: «Существует идея, основа внутренней структуры, которая расширяется и дробится, образуя различные звуковые конфигурации или группы, непрерывно меняющие форму, направление и скорость движения, сжимающиеся и расширяющиеся под действием различных сил. Форма произведения есть следствие всех этих взаимодействий».

Сонористика¹⁰² Варежа, достигаемая многократным повторением одного или нескольких звуков, обращением к крайним регистрам инструментов, нетрадиционным изложением аккордов. Замена тематизма звуковыми комплексами, которые варьируются, контрапунктируют.

Интерес к философии и культурам Востока в творчестве **Джона Кейджа** (1912-1992). Создание произведений для ансамблей ударных инструментов («*Конструкции*» для квартета ударных с конструированием метрических оstinатно повторяющихся рядов) и «подготовленного фортепиано»¹⁰³ («*Вакханалия*»; цикл «*Сонаты и интерлюдии*»), где выражены «вечные эмоции индийской традиции: героика, эротика, удивление, веселье, печаль, страх, гнев, ненависть и общее для всех типов стремление к созерцательности»). Создание под влиянием дзэн-буддизма и древнекитайской «Книге перемен» пьес, основанных на алеаторике («*Музыка перемен*»). Эксперименты с магнитной лентой и электронными звучаниями: «*Воображаемые*

¹⁰² Сонористика (от лат. sonorus – звонкий, звучный) – композиционная техника, основанная на красочных звучаниях, воспринимаемых как высотно недифференцированные. В качестве основного фактора музыкального развития выступают тембр, окраска звука и динамика. Сонористика оперирует как фиксированными музыкальными звуками, так и шумами, звуковыми кластерами.

¹⁰³ Подготовленное фортепиано - фортепиано, звук которого меняется с помощью различных приспособлений, помещаемых на, между струнами или на молоточки.

пейзажи» №1, 3, 4¹⁰⁴. Продвижение идей музыки молчания: пьеса «4'33''», представляющая собой 4 минуты и 33 секунды тишины¹⁰⁵. Сотрудничество Кейджа с танцовщиком и хореографом М. Каннингемом, в соавторстве с которым создан ряд произведений для современного танца.

Обращение к жанру **хэппенинга**, включавшему элементы рока, джаза, электроники, современного танца, кинопроекции, фортепиано и голоса. Сочетание в хэппенинге зрелищных и музыкальных элементов с совершаемыми одновременно спонтанными, зачастую абсурдными действиями исполнителей; все происходящее - театр, а театр равнозначен жизни. Проект «**Европеры**» (80-е годы) из пяти опусов для музыкального театра, представленный музыкой, словесными программами и комментариями, световым оформлением, костюмами, декорациями и сценическим действием. Множественность вариантов развития либретто (на выбор исполнителей), использование коллажей из оперных сочинений самых разных композиторов.

Композиторы второй волны авангарда: представитель инструментального театра **Джордж Крам** (род. в 1929 г.), **минималисты Филип Гласс** (род. в 1937 г.), **Терри Райли** (род. в 1935 г.), **Стивен Райх** (род. в 1936 г.), **Ла Монте Янг** (род. в 1935 г.).

Композиции для нестандартных камерных составов **Крама**, задуманные как театральные действия с костюмами, элементами декораций, световым оформлением, сценическим движением музыкантов: «**Ночь четырех лун**», «**Голос кита**», «**Lux aeterna**», «**Макрокосмос**», «**Спиральная галактика**».

¹⁰⁴ «Воображаемый ландшафт № 4» написан для 12 радиоприемников, настроенных на разные волны. Выбор каналов, мощность звука, продолжительность пьесы определяется случайностью.

¹⁰⁵ По задумке автора содержанием пьесы являются те звуки окружающей среды, которые будут услышаны во время исполнения композиции. Современники сравнивали «4'33''» с «Черным квадратом» Малевича.

Использование выкриков, шипения, гула, мурлыканья, цоканья языком, свиста, придающих звучанию характер магического заклинания и раскрывающих метафизическую сущность музыки. Обращение к микротоновой технике, сонористике, полистилистике коллажного типа: включение цитат из музыки Шуберта, Бетховена, аллюзий на произведения Малера, Берга, Р.Штрауса, Тартини, Мусоргского. Претворение традиций концерто grosso: преобладание экспозиционного типа изложения, чередование tutti и соло. *Электрический квартет «Черные ангелы»*, созданный под впечатлением войны во Вьетнаме, как «притча о беспокойном современном мире» - квинтэссенция стиля Крама.

Минимализм (*репетитивная музыка, медитативная музыка*) - метод композиции на основе многократных повторений с минимальными изменениями простейших звуковысотных и ритмических ячеек – «паттернов» (моделей). Его суть – в использовании минимума средств, в ограничении исходного материала¹⁰⁶. Это первое художественное течение, появившееся именно в США (в начале 60-х годов). Исполнение музыки минималистов поначалу преимущественно в галереях и на выставках. Восточная традиция (увлечение индийскими, балинезийскими, восточноафриканскими инструментами, усвоение принципов композиции восточной музыки - медитативности и статики, изучение практики дзэн-буддизма) как один из истоков минимализма. Влияние джаза¹⁰⁷ (свобода развития, непрерывность ритмической пульсации, нерегулярность акцентов) и рок-культуры (господство тональности, использование электросилителей).

¹⁰⁶ Понятие минимализма не связано с продолжительностью произведений, которые могли звучать несколько часов.

¹⁰⁷ Трое из минималистов выступали в джазе: Райли как пианист, Райх – ударник, Янг – саксофонист.

Грандиозная оперная трилогия **Гласса**, посвященная выдающимся деятелям науки, религии и общественной мысли: *«Эйнштейн на пляже»* (1976) о знаменитом ученом, *«Сатьяграха»*¹⁰⁸ о духовном индийском лидере Махатме Ганди (1980), *«Эхнатон»* (1984) о египетском фараоне, политике и религиозном реформаторе XV в. до н.э. Аминхотепе IV¹⁰⁹. В основе трилогии - идея опер-портретов в сочетании с «документальным» отражением событий, предполагающая возможность трансформации сценических решений.

Мультимедийный театр последней трети XX века, в котором соединяются музыка, световое оформление, кино, электроника: *«Заблуждение фурий» Харри Парча, оперы «Карьер», «Атлас» Мередит Монк*¹¹⁰. Смешение разных

¹⁰⁸ «Сатьяграха» (в пер. с санскрита «истинная сила») - название книги и учения Ганди о ненасилии.

¹⁰⁹ Аминхотеп впервые обратился к монотеизму, провозгласив единым и всемогущим бога солнца Атона. Объявив себя сыном Атона, Аминхотеп изменил имя на Эхнатон («угодный богу»). Покинув Фивы, он переносит столицу Египта в построенный им белокаменный город Ахетатон, куда удаляется для служения небесному отцу.

В опере Гласса партия Эхнатона поручена контртенору. Вокальные тексты даны на древнеегипетском и аккадийском языках. В кульминации звучит Гимн солнцу на английском и Псалом на древнееврейском. Предваряет и заключает сцены рассказчик, поясняющий происходящее на английском языке.

¹¹⁰ Монк (род. в 1942 г.) – актриса, певица, композитор, режиссер театра и кино, хореограф и танцовщица. Обладает исключительной вокальной техникой, диапазоном более 4 октав. К *bel canto* добавляет вздохи, скрипы, крики, ударные согласные, носовое и горловое пение, звуки, подобные сирене. Сняла по собственным сценариям экспериментальные фильмы-оперы *«Эллис-Айленд»* (1981) и *«Книга дней»* (1988).

В *«Книге дней»* драматическая история XX столетия показана через символику и аллегории XIV века. В эсхатологических видениях молодой еврейской девушки образы двух эпох наслаиваются друг на друга: эпидемия бубонной чумы, унесшая треть населения Европы в XIII-XIV веках, переключается с пандемией СПИДа и ядерными катастрофами,

временных и пространственных пластов в фильме-опере *«Книга дней»* Монк, повествующем об уязвимости мира перед злом, насилием и смертью.

Тема 19. Фольклористическая тенденция в музыке XX в. Музыка Чехии, Словакии и Болгарии

Устойчивость фольклористической тенденции на протяжении всего XX в., охват композиторских школ Европы, Латинской Америки и США¹¹¹. Новаторство через взаимодействие с фольклором, адаптация в условиях современного письма ладов народной музыки (часто в полиладовых комбинациях), нетемперированных феноменов (плачи, выкрики, глиссандо, «скольжение» интонации и т.д.), свойственных народной традиции фактурных решений (монодия, гетерофония), метроритмических особенностей (нерегулярная акцентность). Воссоздание в музыке духа архаики, обращение к «праистокам» национальной культуры, поэтизация язычества («Весна священная» Стравинского). Стремление проникнуть в суть народных обрядов («Свадебка» Стравинского, «Триумф Афродиты» Орфа, «Нестинарка» Големинова), передать энергию «скифства», «неприглаженного варварства», первозданной «дикости» («Allegro barbaro» Бартока, «Скифская сюита» Прокофьева).

средневековые погромы и Варфоломеевская ночь - с Хрустальной ночью 1938 г., межэтническими конфликтами современности. Нелинейный сюжет фильма перебрасывает зрителя то на цветные улицы Нью-Йорка, то в черно-белое пространство средневекового города. Фильм повествует о хрупкости цивилизации, о том, что «пляска смерти» может ожить в любую минуту. Она - не в прошлом, а рядом, на дне экономических кризисов, на нижних этажах коллективного бессознательного, где обитают примитивные инстинкты, суеверия и предрассудки.

¹¹¹ Хотя существовало и иное – негативное – отношение к использованию фольклора в композиторском творчестве, провозглашенное А.Шёнбергом: «Профессиональная музыка и фольклор смешиваются так же трудно, как масло и вода».

Претворение фольклора сквозь призму антиромантизма с присущими ему динамикой движения, действенностью ритма. Противопоставление коллективного мироощущения индивидуалистскому сознанию; синтез национального и европейского, профессионального и народного, современного и древнего.

Достижения в фольклористике как движущий стимул композиторских исканий. Возможность более точной фиксации фольклорных явлений с изобретением фонографа, что позволило запечатлеть манеру народного исполнительства, принципы формообразования, отобразить национальную специфику речи, мышления. Организация экспедиций в отдаленные и труднодоступные уголки Европы. Открытие древних пластов народного музыкального творчества: пентатонной крестьянской песенности в Венгрии **Бартоком** и **Кодаем**, музыки горцев Подгалья в Польше **Шимановским**, искусства канте хондо в Испании **Лоркой** и **де Фальей**. Публикация сборников народных песен и инструментальных наигрышей.

Способы обращения композиторов к фольклорному материалу: от расширения звуковой среды до глубокого проникновения в образный и ритмоинтонационный строй народной музыки, обобщенного воплощения национального характера («7 испанских песен», балет «Треуголка» де Фальи, оперы «Хари Янош» Кодая, «Енуфа» Яначека) и этики («Венгерский псалом» Кодая). Критика опыта использования фольклора предшественниками - музыкантами XIX в., состоявшего в обработке народных мелодий по правилам общеевропейского композиторского письма. Приоритет свободного комбинирования фольклорных элементов над цитированием, отношение к фольклорному источнику как отправному пункту для творческой работы композиторов¹¹².

¹¹² Мануэль де Фалья (1876-1946) утверждал: «Я против музыки, которая берет за основу подлинный фольклорный документ; наоборот, ...

Влияние раннего Стравинского и Бартока на все национальные школы.

Особенная значимость фольклористической тенденции для композиторов стран Восточной Европы.

Музыка **Чехии и Словакии**. Обращение композиторов в начале XX века к неизвестным еще профессиональной практике фольклорным пластам: моравской народной балладе, силезским песням, чешским танцевальным наигрышам, гуситским духовным гимнам (тогда как прежде чешская музыка ассоциировалась исключительно с полькой и фуриантом). Претворение в творчестве **Яначека и Мартину** моравской песенной лирики, отличающейся широтой мелодического распева, синкопированной ритмикой, переменностью метра, лидо-миксолидийской ладовостью, модулированием в тональности большесекундового соотношения. Воплощение словацких фольклорных элементов (опора на минорные лады с увеличенными секундами, ритмическая острота) в музыке **Сухоня**.

Деятельность **Леоша Яначека** (1854-1928) по собиранию и изучению чешско-словацкого, польского, украинского, русского фольклора. Организация фольклорных экспедиций, издание сборников песен, научных статей. *Теория речевых попевок* Яначека об отражении в речи человека национально-своеобразного и психологически-конкретного, запечатлении в речевых мотивах событийной и эмоциональной жизни человека, его возраста, социально-культурной принадлежности¹¹³. Претворение в музыке Яначека интонаций чешской разговорной речи, но в переосмысленном виде

необходимо иметь точкой отсчета живой источник и использовать его звучание и ритм в их сущности, а не во внешнем проявлении». Композитор был ключевой фигурой Нового музыкального Возрождения в Испании и сумел выйти на универсальный уровень в отражении национального характера. В балете «Треуголка» Фальи осуществляется современная реконструкция испанских народных танцев: фанданго, сегидилья, фарруки, хоты.

благодаря альтерации и хроматизации. Использование модальности наряду с тональностью, эпизодически - атональности, микроинтервалики, вариантность попевок.

Экспрессия, драматизм и острая конфликтность сочинений Яначека. Показ жизненных трагедий людей, испытаний, выпавших на долю чешского народа. Социально-критическая направленность творчества, ведущими темами которого являются протест против социального неравенства и мещанских предрассудков, сочувствие к искаленным судьбам простых людей. Влияние стилистики экспрессионизма и веризма на принципы характеристики героев, динамическую палитру, музыкальный язык, драматургию оперных сочинений.

Опера «*Енуфа*»¹¹⁴ Яначека (1903) на *прозаический* текст Г. Прейсовой о горькой женской доле и надежде на лучшую жизнь, о преступлении и покаянии. Развертывание сюжета в обстановке темного быта моравской деревни, сплетение в один узел любви и ревности, стремления утаить свои грехи и публичного разоблачения, безысходного отчаяния и примирения с судьбой. Направленность сквозного музыкально-сценического действия к финальной развязке, сопряжение контрастов трагического и лирического. Показ героев в моменты кризисного душевного состояния (монолог

¹¹³ В своем блокноте Яначек записывал нотами речь людей разных сословий: крестьян, продавцов, официантов, газетчиков и т.д.

¹¹⁴ Другое название оперы – «Ее падчерица». *Краткое содержание*: молодая крестьянка Енуфа ждет ребенка от парня из богатой семьи Штевы, который оставил ее ради новой подружки Карольки. Сводный брат Штевы Лаца любит Енуфу и готов на ней жениться. Получив отказ, он в приступе ревности ранит ей лицо ножом. Енуфа втайне от односельчан родила мальчика. Ее приемная мать Дьячиха, пытаясь скрыть грех падчерицы и «устроить» ее жизнь, избавляется от ребенка, утопив его в проруби. Во время свадьбы Енуфы и Лацы преступление раскрывается, все отворачиваются от героини, считая ее убийцей. Раскаявшаяся Дьячиха сознается в содеянном, преданный Лаца утешает потрясенную Енуфу, Каролька отказывается от вероломного жениха.

Дьячихи). Обличение духовной ограниченности, обывательства и предательства национальных интересов в *сатирической* оперной диалогии «*Путешествия пана Броучека*»¹¹⁵ (1908-1917). Воспевание красоты природы, ее непрерывного круговорота в сказочной опере «Приключения лисички-плутовки» (1923) по графической новелле (комиксу) о хитроумной лисе Остроушке¹¹⁶. Зарисовки из жизни лесных зверей и людей моравской деревушки, миры которых тесно связаны и взаимно отражают друг друга. Образование парных персонажей, наличие у людей «двойников» среди животных: пастор – барсук, учитель – комар, лесничиха – сова. «Разоблачение» смешных качеств людей в их звериных подобию. Включение в оперу балетных номеров, участие детей в спектакле. Раскрытие нравственных устоев чешского народа в «*Глаголической мессе*» (1926) Яначека на

¹¹⁵ *Краткое содержание:* домовладелец Броучек отвергнут красоткой Малинкой, предпочитающей ему бедного художника Мазалу. Полный злобы на людей и весь мир, Броучек отправляется на Луну, где встречает поэта Гвездомира, схожего с ненавистным Мазалой, и его возлюбленную Этерею, похожую на Малинку. Утонченные обитатели Луны шокированы прозаическими интересами Броучека, а он не выносит их эстетства. Покинув влюбившуюся в него Этерею, Броучек садится на Пегаса и мчится к Земле. Выпив пива, Броучек засыпает и во сне попадает в Прагу 1420 г., во времена гуситов. Но обыватель не участвует в борьбе за свободу Отчизны и предает ее интересы. Броучека осуждают на смерть как предателя, однако ему удается спастись — он возвращается в XIX в., называя себя собеседником Яна Гуса и освободителем Праги, «носителем гуситских традиций».

¹¹⁶ *Краткое содержание:* Лесничий приносит из леса домой маленькую лисичку Остроушку для развлечения детей. Зверек, помещенный в конуру, тоскует по лесу, грызет веревку, царапает ребят. Тщетно пытается подрощая в неволе Остроушка поднять восстание среди кур. Наконец, ей удается перегрызть веревку и удрать в лес, где она встречается с обаятельным лисом Златогривеком. Звери торжественно празднуют их свадьбу, а потом у пары рождаются лисята. Избежав хитроумного капкана, Остроушка все же становится жертвой браконьера. Снова приходит в лес Лесничий и встречает дочку Остроушки, как две капли воды похожую на нее. Жизнь продолжается.

старославянском языке, продолжающей традиции чешских духовных песен. Ассоциации с широкими просторами озаренной светом чешской природы, с гулкостью храмового пространства.

Многосоставность и разножанровость творчества **Богуслава Мартину**¹¹⁷ (1890-1959). Связь с ведущими направлениями авангардного искусства в симфонических пьесах «*Хав-тайм*», написанной под впечатлением от футбольного матча; «*Суматоха*», посвященной пилоту Линдбергу, совершившему беспосадочный перелет через Атлантический океан. Смелые эксперименты в области музыкального театра: балет-скетч «*Мятеж*», героями которого являются звуки, не желающие состоять на службе у бездарных музыкантов и их легковесного искусства; оперы на тексты поэта-дадаиста Дессеня («*Слезы Ножа*», «*Три желания, или Превратности судьбы*»). Обращение с 30-х годов к стилистике *неофольклоризма* и *неоклассицизма*. Претворение интонаций чешских и словацких причетов, баллад, заклинаний, возгласов, колокольных звонов, воссоздание колорита архаики в эпической кантате «*Букет*». Отклик на военные события в «*Полевой мессе*»¹¹⁸ (1939) на стихи чешского поэта Йиржи Мухи (отдельные реплики даны на латыни). Обобщение характерных признаков старинных эпических напевов, гуситских хоралов в симфонической поэме «*Памятник Лидице*» о трагедии сожженного фашистами чешского села. Трактовка тема Родины как антитезы всему враждебному в *симфониях* Мартину. Национально-чешская основа и неоклассические приемы развития в *Третьем фортепианном концерте*.

¹¹⁷ Большую часть жизни Мартину провел за пределами Чехии – во Франции, Америке, Италии, Швейцарии, но никогда не порывал глубинной связи с родиной, не переставал считать себя национальным композитором.

¹¹⁸ Полевая месса – это разновидность мессы, распространенной в военной ритуальной музыке.

Обращение к национальным сюжетам и образам в операх **Эугена Сухоня** (1908-1993): народно-бытовой драме «*Крутнява*» («Водоворот», 1949), историко-эпической драме «*Светоплук*» (1960). Сплав в музыкальном языке народно-песенных интонаций и современных гармонических средств, идущих от Скрябина, Бартока, Прокофьева и Яначека. Воспроизведение жанровой природы, мелоса и ритмики словацкого фольклора в кантате «*Псалом земли Подкарпатской*», хоровой сюите «*О Словакии*», фортепианном цикле «*Картинки Словакии*».

Музыкальная культура **Болгарии**. Связь с городским музыкальным бытом первых болгарских композиторов - **Эмануила Манолова, Ангела Букорешлиева, Добри Христова, Панайота Пипкова**. Гармонизация средствами классической гармонии *городских песен* любовно-лирического или юмористического содержания. *Хоровые китки* (в переводе с болгарского «венки», «букет») – сюиты для хора без сопровождения, состоящие из многоголосных обработок народных песен – ранняя форма профессионального музыкального искусства.

Болгарская *крестьянская песня* - источник творческого вдохновения для композиторов второго поколения: **Петко Стайнова, Любомира Пипкова, Панчо Владигерова**. Отказ от этнографического, цитатного использования народных мелодий. Стремление к передаче в музыке мироощущения болгарского народа, его художественного мышления. Общество «**Современная музыка**» (1933), развернувшее дискуссию по проблеме национального музыкального стиля. Хоровые баллады **Стайнова** на героико-романтические и эпические тексты об историческом прошлом болгарского народа: «*Тайна Струми*», «*Урвич*», «*Всадники*». Стайнов как основоположник болгарского эпического симфонизма («*Фракийская сюита*», сюита «*Сказка*», симфонические поэмы «*Легенда*», «*Фракия*», увертюра

«Балкан»). Отражение в оркестровых сочинениях ритмоинтонационных особенностей болгарского танцевального фольклора: хоро, пайдушко, рученицы с характерными для последних несимметричными размерами (5/8, 7/16) и перегруппировкой длительностей. Оптимистический, жизнеутверждающий характер, героико-эпический образный строй рапсодии «*Вардар*», *Третьего фортепианного концерта Владигерова*. Становление в 30-е годы болгарской национальной оперы – комической («*Женское царство*» В. Стоянова), эпической («*Девять братьев Яны*» Л. Пипкова), лирико-психологической («*Царь Калоян*» Владигерова). Отражение древнеязыческого обряда нестинарок (игр на огне) в балете М. Големинова «*Нестинарка*».

Активное собирание и изучение фольклора на рубеже XIX-XX веков в Румынии. Джордже Энеску (1881-1955) – родоначальник национальной музыкальной классики, «чародей скрипки» (И. Менухин), «румынский Глинка». Получение образования в Венской и Парижской консерваториях, обусловившее влияние австро-немецкого романтизма на стиль композитора. Многогранность творческой деятельности: скрипач-виртуоз, дирижер, педагог, просветитель, композитор. Обобщение в творчестве Энеску разных слоев румынского фольклора (от древнейших до более поздних) и достижений мировой музыкальной культуры. Использование подлинных народных мелодий в «*Румынской поэме*», двух «*Румынских рапсодиях*», первая из которых рисует картину народного праздника, а вторая решена в духе исторических баллад.

Отказ от цитирования в *Третьей скрипичной сонате «В румынском народном стиле»* (1926), воссоздающей образы (румынский пейзаж), настроения (свойственные национальному темпераменту меланхолия и мечтательность), тематизм (обильно украшенная мелизмами мелодика с опорой

на дважды гармонический лад со сменами мажора и минора, вариантным преобразованием кратких мотивов, использованием четвертитоновых попевок), ритмику (содержащую синкопы, группы особого ритмического дробления, темповые подвижки), форму (свободная рапсодическая форма, близкая композиции дойны¹¹⁹) и исполнительские приемы (флажолеты, сопоставление регистров, короткое пронзительное глиссандо в высоком регистре, имитирующее щебетание птиц; подражание звукам народных инструментов – флуера, ная, кобзы в партии скрипки, бряцанию цимбал, гудению чимпоя¹²⁰ - в партии фортепиано) искусства *лэутаров* – румынских скрипачей-виртуозов. Воздействие на стиль сонаты европейских художественных традиций XIX-XX вв.: романтизма, сказавшихся в изменчивости психологических состояний, импрессионизма – в красочности звучаний.

Национальный колорит единственной *оперы Энеску «Эдип»* по трагедиям Софокла (1936). Охват в стихотворном либретто на французском языке Эдмона Флега истории всей жизни героя от рождения до смерти. Переосмысление идеи античного драматурга, утверждение превосходства человека

¹¹⁹ Дойна – лирический жанр румынского фольклора, распространенный в вокальном и инструментальном исполнении. Орнаментированные мелодии отличаются ритмической свободой и импровизационным развертыванием. Дойны имеют двухчастное строение, где первая часть – медленная, жалобная, вторая – быстрая, зажигательная.

В *сонате Энеску* яркий жанровый и темповый контраст протяжной импровизации и стремительной пляски (жок) лежит в основе экспозиции *первой части*, между ее импровизационной разработкой и танцевальной репризой. Все развитие цикла от умеренного темпа к быстрому и особенно соотношение второй части (*Andante sostenuto e misterioso*) и финала (*Allegro con brio*) также напоминает композицию дойны. При этом строение каждой части можно рассматривать с академических позиций: первая написана в сонатной форме, вторая – в трехчастной, третья соединяет в себе признаки сонатного *allegro* и рондо.

¹²⁰ Флуер - свирель, най - многоствольная флейта, кобза - лютнеподобный струнный щипковый инструмент, чимпой - волынка.

над силами судьбы. Оперный Эдип – герой-победитель, борец, сильный духовно и физически. Рок в образе Сфинкса – не воля богов, а обобщение всего враждебного человеку (как у Бетховена, Чайковского, Листа и Вагнера). Синтез принципов психологической драмы и эпической оперы. Своеобразие вокального письма «Эдипа», сочетающего театральную декламацию во французском стиле (в монологах, драматических сценах) и песенность в румынском народном духе (в народно-хоровых эпизодах). Последовательное симфоническое развитие, осуществляемое через *лейтмотивы победы человека, Рока, отцеубийства, Иокасты*.

Ностальгический характер поздних сочинений Энеску, воскрешающих далекое прошлое и воспевающих родную землю: *Третья оркестровая сюита «Сельская»; скрипичная сюита «Впечатления детства»* памяти скрипача и композитора Эдуарда Кауделлы; *Концертная увертюра*.

Обращение к курпёвскому и подгальскому фольклору¹²¹ польского композитора Кароля Шимановского (1882-1937) в поздний период творчества (с 1921 г.): вокальный цикл «Слопевне», *20 мазурок* для фортепиано, *6 курпёвских песен* для смешанного хора. Воссоздание крестьянского свадебного обряда в *балете «Харнаси»* («Разбойники», 1931) в духе наивных «разбойничьих» легенд¹²². Цитирование подлинных

¹²¹ Курпёвская пуца – местность в Северной Мазовии, славящаяся густыми лесами.

Подгалье — регион в Польских Татрах (наивысшей части Карпатских гор). В последние годы жизни Шимановский, страдавший туберкулезом, много времени проводил в горных санаториях Польши, где и услышал самобытные подгальянские мелодии. Плодотворным оказалось общение с собирателем музыкального фольклора Подгалья Хыбинским. Импульс к изучению и претворению народной музыки также дала встреча со Стравинским и знакомство с его «Свадебкой», которая произвела на Шимановского огромное впечатление.

¹²² *Краткое содержание:* красивую девушку выдают замуж за нелюбимого. Печальна свадьба, безучастна невеста, ведь ей приглянулся

подгальянских песенно-танцевальных мелодий и скрипичных наигрышей, подражание в оркестре звучанию гуральских (горских) инструментальных «капелл». Сочетание фольклорного материала с остротой, драматизмом и напряженностью современного языка. Возрастание роли ритма в балете, увлекающего моторной остинатностью, полиритмическими сочетаниями. Красочность звуковой мозаики, составленной из распевных мелодий в натуральном ладу, воинственных плясок и лирических эпизодов. Огромный успех спектакля, поставленного в Париже выдающимся хореографом и танцовщиком Сергеем Лифарем за несколько месяцев до кончины композитора.

Глубокое осмысление польских национальных традиций в «*Stabat mater*»¹²³ (1926) для 3 солистов, хора и оркестра, написанной на стыке неофольклоризма и неоклассицизма. Поэтизация в кантате культовых напевов и похоронных плачей. Органичное совмещение гуральских интонаций и

один из харнасей (горных разбойников, которые грабят богатых). Тот обещал вернуться за девушкой, но не сдержал слово. В разгар свадьбы он врывается с друзьями в дом и уводит с собой невесту.

¹²³ В кантате на текст средневековой секвенции (в польском переводе), повествующей о страданиях Марии у тела распятого Христа, 6 частей:

1. Stała Matka bolejąca (Stabat mater dolorosa / Стояла мать скорбящая возле креста в слезах)

2. I któż widział tak cierpiącą (Quis est homo qui non fleret / Кто из людей не заплакал бы, мать Христа увидев в таких мучениях?)

3. Matko Źródło Wszecmiłości (O, Eia, Mater, fons amoris / О, Мать, источник любви!)

4. Spraw niech płaczę z Tobą razem (Fac me tecum pie flere / Позволь мне рыдать с Тобой)

5. Panno słodka racz mozołem (Virgo virginum praeclara / Дева дев пресветлая!)

6. Chrystus niech mi będzie grodem (Christe, cum sit hinc exire / Христос, когда я покину этот мир, дозвожь мне молитвами Матери прийти к победной вершине).

По замыслу автора, в Польше кантата должна исполняться на польском языке, в других странах – на латыни.

ритмов, польских духовных гимнов, приемов полифонии эпохи Ренессанса (с «пустотными» кварто-квинтовыми созвучиями, параллельным движением голосов) с гармоническим стилем **Шимановского**, усложненной полимодальностью, политональностью, аккордами нетерцовой структуры. «Органность» оркестровой фактуры как знак католической службы; имитация игры на народных инструментах – фуяре, сопилке (разновидности пастушеских флейт), трембите (длинная деревянная труба с коническим раструбом). Параллели с погребальными колокольными звонами и русской «колокольной» музыкой Мусоргского, Рахманинова (во 2 и 5 частях), православным хоралом (в 5 части)¹²⁴, что наделяет кантату всеобщим славянским звучанием.

Выдвижение **венгерской музыкальной школы** в начале XX века в ряд ведущих национальных музыкальных школ Европы. Ее новаторский, подчеркнуто антиромантический характер. Отказ от воплощения в композиторском творчестве стилевых черт вербункоша¹²⁵.

Деятельность **Белы Бартока и Золтана Кодая** по собиранию, опубликованию и исследованию фольклора;

¹²⁴ Возможно, здесь запечатлелись воспоминания детства Шимановского, проведенного на Украине, где он мог слышать православную службу.

¹²⁵ Вербункош - стиль венгерской инструментальной музыки конца XVIII - начала XIX вв., распространенный в городской среде. Его зарождение связано с вербовкой новобранцев в армию, сопровождавшейся танцами и музыкой. В основе вербункоша лежал виртуозный мужской танец вербунк, а также появившийся позднее чардаш. Музыка исполнялась цыганскими ансамблями (обычно в составе двух скрипок, контрабаса, цимбал). К стилевым особенностям вербункоша относятся пунктирные и обращенные пунктирные ритмы; «цыганский» или «венгерский» звукоряд с двумя увеличенными секундами; чередование напевных медленных мелодий с эпизодами, проходящими в стремительном темпе; виртуозная скрипичная орнаментика; импровизационный характер исполнения; каденционные обороты, связанные с танцевальной фигурой «притопывания».

организация экспедиций в отдаленные регионы Венгрии, где народные мелодии сохранились в первозданном виде. Открытие и всестороннее изучение *крестьянской* венгерской музыки, уходящей корнями в азиатскую¹²⁶ старину, имеющую пентатонную основу. Обнаружение композиторами еще одного интонационного пласта фольклора, принадлежащего народам угро-финской группы, кочевые племена которых ассимилировались с древним населением страны. Пентатонная и диатоническая основа венгерских песен более позднего происхождения (иногда с признаками дорийского и фригийского ладов). Использование синкоп и пунктира в напевах танцевального склада, сложных ритмов, изоощренной орнаментики в песнях типа *parlando-rubato*.

Утверждение старинной народной традиции в качестве творческой базы для реализации смелых исканий в области музыкального языка. Выявление Бартоком и Кодаем характерных для венгерской речи особенностей интонирования и акцентуации; использование в произведениях ладовых закономерностей народной песни; свободная трактовка выразительных возможностей метроритма. Концертные турне Бартока-пианиста как форма пропаганды венгерской музыки за рубежом. Широкий характер его фольклористической деятельности, выступления с докладами на международных конференциях, проведение мысли о близости различных национальных культур.

Универсализм личности **Белы Бартока** (1881-1945), разносторонность и масштабность его деятельности – композитора, пианиста, педагога, ученого-фольклориста. Отражение в его творчестве значимых художественных идей музыки XX века (экспрессионизма, импрессионизма, урбанизма, неоклассицизма) в оригинальной национально-почвенной форме. Многомерность мира его музыки – от

¹²⁶ Далекими предками мадьяр были азиаты – гунны и авары, пришедшие с Востока и обосновавшиеся на берегах Дуная.

стихийной силы архаических образов, «варваризмов» до поэтической утонченности, изысканной рафинированности лирики; от динамичной активности до созерцательности; от философской символики до картин крестьянской жизни. Широта жанрового диапазона: оперы, балеты, квартеты, концерты (3 фортепианных, 2 скрипичных, альтовый), кантата, сонаты, симфоническая и фортепианная музыка. Многогранность фольклорных интересов Бартока, собравшего и опубликовавшего около 11 000 венгерских, румынских, словацких, болгарских, сербских, хорватских, турецких, арабских, русских, украинских фольклорных образцов. Восприятие фольклора как материализованной в звуках и поэтических образах духовной субстанции самой природы: «Крестьянская музыка есть феномен природы».

Творческая эволюция Белы Бартока, характеризующаяся постепенным «просветлением» стиля.

Первый период - до 1907 года. Влияние культуры позднего романтизма и символизма, ориентация на идеи Листа, стиль вербункош в *симфонии «Кошут»*, фортепианной *Рансодии*.

Второй период (1907-1919) – становление индивидуальной бартоковской концепции в отношении фольклора. Многообразие художественных интересов композитора. Создание произведений для *фортепиано: 14 багателей, 10 легких пьес* (со знаменитым «Медвежьим танцем»), *2 тетрадей пьес «Для детей»*. Запечатление первобытной мощи и неукротимого стихийного духа венгерских плясок в *фортепианной пьесе Allegro barbaro* (Варварское аллегро; 1911). Захватывающий темперамент, динамический натиск, броские контрасты музыки. В основе тематизма – краткая пентатонная попевка, помещенная в контекст токкатной, «ударной» звучности фортепиано, грубовато-резкой акцентности, полиладовой гармонии (совмещение *fis-moll* и *a-moll*). Обработка подлинных

народных мелодий в *Сонатине, Румынских танцах, 15 венгерских крестьянских песнях*. Характерная для этих сочинений бережность обращения с фольклором, прозрачность фортепианного изложения, нередко сведенного к легкой двухголосной ткани.

Искания в области музыкального театра. Обращение к сказочно-фантастическим сюжетам, философский подтекст которых допускает множественность толкований. Преломление мотивов смерти, злодейских преступлений в *опере «Замок герцога Синяя Борода»¹²⁷, балете «Чудесный мандарин»*. Прославление любви, но сквозь призму иронии, в *сказочной пантомиме (балете) «Деревянный принц»*. Использование в спектаклях стилистики экспрессионизма, импрессионизма и конструктивизма.

¹²⁷ Одноактная опера «Замок герцога Синяя Борода» написана на либретто Белы Балажа. *Краткое содержание*. Герцог Синяя Борода вводит молодую жену в холодный и пустынный зал своего замка. Юдифь бежала с ним, бросив ради него отца, мать, братьев и жениха. Её не удержало даже то, что она слышала о герцоге и его замке страшные истории. В мрачном зале Юдифь видит семь железных дверей и хочет знать, что скрывается за ними. Герцог предостерегает её не пытаться открыть тайны, но уступив мольбам супруги, по очереди распахивает перед ней двери. За первой дверью в кроваво-красном свете виднеется камера пыток, за второй скрывается оружейный арсенал, за третьей — сверкающие богатства, за четвертой — цветущий сад. За пятой дверью открывается вид на владения герцога. Синяя Борода сулит все свои богатства, сады, землю, только бы Юдифь отказалась от желания отпереть две последние двери. Но она непреклонна. Герцог открывает шестую дверь, за которой простирается озеро слез. Юдифь догадывается, что это слезы убитых герцогом предыдущих жен. Она требует ключ от седьмой двери. Оттуда в украшенных драгоценностями мантиях и коронах молчаливо выходят три прежние жены Синей Бороды, от которых он и получил все свои богатства. Герцог опускается на колени и с благоговением вспоминает об ушедших радостях любви. Женщины безмолвно возвращаются в свою печальную обитель. Вслед за ними уходит и Юдифь, увенчанная герцогской короной. «Ты прекраснейшая из моих жен! - говорит он на прощание. - Теперь наступит вечная ночь». И тень осиротевшего Герцога растворяется в наступившей черной мгле.

Интенсивные поиски нового языка в *третий экспериментальный период* творчества (1920-е годы). Трагизм мировосприятия композитора. Экспрессионистская направленность *Третьего и Четвертого квартетов*: воплощение мрачно динамичных, гротесковых образов, отход от тональной системы, использование резко диссонантных гармоний, возрастание роли полифонии.

Четвертый период (1930-1937) – время зрелости, достижения классических вершин. Постепенное **прояснение стиля**. Сочетание жанровых признаков симфонии и концерта в «*Музыке для струнных, ударных и челесты*» (1936). Оригинальность тембрового решения¹²⁸ и драматургии (в качестве медленных разделов выступают первая и третья части, быстрых – вторая и четвертая). Четырехчастный цикл, построенный по принципу «от мрака – к свету», от тягостных личностных раздумий - к картине народного ликования. Психологизм сумрачной пятиголосной *фуги* (1 часть, a-moll), воссоздающей состояние трагической безысходности человека, находящегося в разладе с самим собой и окружающим миром, мучительный поиск истины. Драматизм *сонатного аллегро* с моторно-действенными образами, отражающего объективный мир с его динамикой и борьбой (2 часть - брутальное скерцо, c-moll). Пейзажная изобразительность *адажио*, смысл которого состоит в попытке обрести утраченное чувство единства человека с Природой (3 часть - ноктюрн, f#is-moll, концентрическая

¹²⁸ Наряду со смычковыми, разделенными на 2 самостоятельных «оркестра» и размещенных по обе стороны эстрады, в партитуру включены челеста, арфа, фортепиано и большой состав ударных. Звучание богато тембровыми находками: струнные имитируют то деревянно-духовые, то ударные инструменты (благодаря игре на грифе, на подставке, приемам *pizzicato* и т.д.); фортепиано трактовано как «шумовой», звончатый инструмент, часто выступающий в ансамбле с ксилофоном. Тембровая мощь, оригинальность звуковых комбинаций сочетается с ошеломляющей ритмической энергией.

сложная трехчастная форма ABCBA). Праздничный характер народно-жанрового плясового финала (рондо-соната; A-dur). Применение принципа монотематизма: проведение скорбной хроматической темы фуги через все части цикла, преобразующейся в финале в стремительную танцевальную диатоническую мелодию.

Фортепианный цикл *«Микрокосмос»* (1926-1937) из 6 тетрадей как целостная система воспитания музыканта нового типа, обладающего современным музыкальным мышлением¹²⁹. Утверждение неразрывной связи композиторского творчества с фольклором. Венгерская основа большинства пьес. Отражение в цикле и особенностей музыки других народов («Южнославянская», «В русском стиле», «Шесть танцев в болгарских ритмах», «На Востоке»). Воссоздание стиля великих композиторов прошлого («Дань уважения И. С. Баху», «Дань уважения Р. Шуману»), но в бартоковском духе.

Синтезирование наиболее ценных тенденций предшествующего времени *в поздний период* (1937-1945). Строгость и благородная простота стиля, одухотворенность и возвышенность музыки, гармоничность всех используемых средств. *Концерт для оркестра* (1943), написанный в Америке по заказу дирижера Бостонского оркестра Сергея Кусевицкого, как венец творческого пути Бартока, совершенный образец стилевого синтеза. Соединение в концерте венгерских, румынских, еврейских, негритянских (блюзовых) интонаций. Пятичастный цикл: Интродукция (в форме сонатного allegro с прологом), шутивное скерцо «Игра пар», трагическая элегия – плач по покинутой и истерзанной родине, скерцо «Прерванное интермеццо», танцевальный финал.

¹²⁹ В «Микрокосмос» вошли 149 пьес для фортепиано, 4 – для голоса и фортепиано, а также 33 технических упражнения, расположенных в порядке возрастающей сложности. Первые две тетради предназначались Бартоком для обучения младшего сына Петра фортепианной игре.

Золтан Кодай (1882-1967) – композитор, ученый-фольклорист, дирижер, педагог. Определение Кодаем сущностных особенностей венгерской народной музыки: «Она ... скорее активна, чем пассивна. Выразительница скорее воли, чем эмоций. Не знает бесцельного уныния, веселья сквозь слезы. Даже секейские «печальные песни» излучают решительность, энергию... ее ритм острый, определенный, разнообразный» [ОЛ¹³⁰ 2, 44]. Претворение венгерского фольклора – от цитирования до свободных обработок – в произведениях с национальной программой: оратории «*Венгерский псалом*» (1923), операх «*Хари Янош*» (1926) и «*Секейская прядильня*» (1933), оркестровых «*Танцах из Марошсека*» и «*Танцах из Галанты*» (1933). Сочинения Кодая как «откровения венгерской души» (Барток).

Эпический размах, поэтический лиризм, трагедийная сила «*Венгерского псалма*» для тенора соло, смешанного хора и оркестра. Избрание текста поэта и проповедника XVI века Михая Кечкемети Вега, обличающего общество в период турецкого порабощения, как способ разоблачения современного Кодаю венгерского общества хортистской диктатуры. Многообразие стилевых истоков, сочетание старинной венгерской песенности эпической традиции со стилем вербункош, полифонии строгого письма с баховской полифонией, экспрессионистской звукоферы (напряженные, остродиссонирующие звучности, мелодические изломы вокальной партии, особенно в патетических кульминациях) с импрессионистическими чертами (тонкая красочность отдельных эпизодов).

Отражение духа венгерского народа в *опере* «*Хари Янош*», основанной на эпизодах национальной истории. В

¹³⁰ ОЛ – Основная литература, ДЛ – дополнительная литература.

центре оперы – «подвиги» фольклорного героя Хари Яноша, воплощающего народный юмор и смекалку¹³¹.

Широкий резонанс музыкально-просветительской деятельности Кодая. Поощрение практики любительского музицирования. Вклад Кодая в хоровое движение в стране, участие в организации хоровых коллективов (прежде всего школьных), сочинение для них музыки. Разработка *теории общего музыкального обучения*, где главным призналось развитие внутреннего слуха. Применение *метода относительной сольмизации* для выработки точной интонации, освоения структуры ладов (начиная с пентатоники), свободного чтения музыкальных текстов. Интенсивный рост вследствие этого музыкальной грамотности и общей музыкальной культуры в Венгрии.

¹³¹ В прологе и эпилоге Хари Янош - бравый солдат, весельчак и балагур - показан в кругу друзей-собутельников. Основная часть оперы — сценическое воплощение рассказов Яноша, в которых он, щедро пересыпая правду вымыслом, повествует о своей молодости, участии в исторических событиях.

Действие начинается на границе Австро-Венгрии и России. Мария-Луиза, жена Наполеона I, дочь австрийского императора, со свитой томится в домике пограничной заставы, т.к. русский солдат отказывается пропустить ее через границу. Янош перетаскивает дом на венгерскую сторону, освобождает императрицу, а затем возвращает постройку на прежнее место. Мария-Луиза делает своего освободителя лейб-гвардейцем. Янош несет службу при венском дворе, объезжает норовистых лошадей, вылечивает старого больного императора от подагры. Тем временем Наполеон объявляет Австрии войну, и Янош отправляется в армию, уже в чине капитана. На фронте Хари совершает легендарные подвиги и в короткий срок становится полковником, генералом, а затем и фельдмаршалом. Он одерживает победу в сражениях, захватывает Наполеона в плен и заставляет его подписать капитуляцию. Мария-Луиза хочет развестись с супругом и выйти замуж за Яноша, но того же добивается и невеста героя Илька. Император жалует ему титул герцога и предлагает руку своей дочери, но храбрый солдат отказывается. Он хочет вернуться в родное село, в объятия любимой Ильки. В эпилоге слушатели признают, что Янош — самый храбрый из всех героев.

Смешение испано-португальских, индейских и африканских национальных истоков в музыкальной культуре Латинской Америки. Переосмысление и интерпретация фольклорных явлений в рамках направлений «негрим» в карибских странах, «индексинизм» в андских странах и Мексике («ацтекский ренессанс»). Неофольклоризм как ведущий стилевой признак творчества **Эйтора Вилла-Лобоса** (Бразилия), **Альберто Хинастеры** (Аргентина), **Карлоса Чавеса** (Мексика).

Включение национальной темы в контекст интернациональной тематики, соотнесение своего видения мира с общечеловеческими, универсальными взглядами на мироустройство, стремление опереться на общезначимые идеалы, выработанные в культурном сознании других наций и народностей (**Орф, Дженкинс**).

Тема 20. Послевоенный авангард

Формирование второй волны музыкального авангарда (в пер. с франц. «передовой отряд») в начале 1950-х годов. Авангард как символ духовной и социальной свободы, знамя антитоталитаризма. Западная Германия – крупный центр авангардного движения. Иммиграция и работа здесь радикально настроенных композиторов из других стран (Дьёрдя Лигети из Венгрии, Маурисио Кагеля из Аргентины, Пьера Булеза из Франции, Джона Кейджа из США, Кшиштофа Пендерецкого из Польши).

Роль **Дармштадских летних курсов новой музыки** в Германии (с 1946 г.) как образовательного и информационного центра в области новейших музыкальных практик. Влияние их лидеров - **Карлхайнца Штокхаузена** (1928-2007), **Луиджи Ноно** (1924-1990), **Пьера Булеза** (р. 1925) - на развитие композиторского творчества в Европе.

Возобновление с 1950 г. **фестивалей современной музыки в Донауэшингене**. Проведение ряда концертов новейшей музыки в Кёльне, Мюнхене, Гамбурге, Бремене. **Класс композиции Мессиана в Парижской консерватории** как один из очагов послевоенного авангарда (его учениками были П. Булез, Я. Ксенакис, К. Штокхаузен).

Возрождение интереса к серийности и наследию нововенцев, прежде всего Веберна. Становление на этой основе новых средств композиторской техники: **сериализма**¹³², **пуантилизма**¹³³, иногда сочетающихся вместе. Пьеса **«Система длительностей и динамических оттенков»** и **«Четыре ритмических этюда»** для фортепиано **Мессиана** как первые сериальные сочинения.

Использование сериальной техники в цикле **Пьера Булеза «Молоток без мастера»** (1950) для меццо-сопрано и инструментального ансамбля на стихи поэта-сюрреалиста Рене Шара. Свободная игра образов в результате абсурдного сопоставления слов и фраз в текстах без знаков препинания. Скрещение в произведении разных линий музыки XX века: от Дебюсси и Равеля – светлый утонченный колорит инструментального сопровождения, экзотичность звучания (имитация яванского гамелана), опора на танцевальные ритмы в их ритуальном понимании; от Шёнберга (намеренные аллюзии с «Лунным Пьеро») – атмосфера призрачных сновидений и галлюцинаций, атонализм, тембровое решение (голос в сопровождении ансамбля), эпизодическое обращение к Sprechgesang. Циклизация 9-частного

¹³² В сериализме принцип серии распространяется не только на звуковысотность (как в серийности), но и на длительность, динамику, тембр, артикуляцию и т.д. (тотальная серийность), что приводит к предельной структурализации музыкального процесса и формы сочинения.

¹³³ Пуантилизм – техника «точечной» организации музыкальной ткани. Это музыка «отдельных» звуков или созвучий, различающихся по динамике, длительности, тембру и отделенных паузами.

произведения на 3 мини-цикла, в которых части объединяются на расстоянии (по текстам 3 стихотворений Шара). Первый цикл - стихотворение «Неистовое ремесло» (№№1, 3, 7); второй цикл – «Палачи одиночества» (№№ 2, 4, 6, 8); третий - «Прекрасное здание и предчувствие» (№№5, 9). Из них 4 части - с голосом, где наряду со Sprechgesang применяется и parlando (почти речитативный способ пения с крайне легкой подачей тона), пение с закрытым ртом, силлабическое (распев текста, при котором на один слог приходится один звук мелодии) и мелизматическое пение. Остальные части – чисто инструментальные.

Пуантилистическая ткань сериальной пьесы *«Перекрестная игра» Штокхаузена* для инструментального ансамбля (гобой, бас-кларнет, фортепиано и 12 ударных). Новое ощущение звуковой материи и музыкального времени в *«Формуле»* и *«Игре»* для оркестра, *«Контрапунктах»* для ансамбля, *«Клавириштюках»* для фортепиано, *«Группах»* для 3 оркестров и *«Carre»* для 4 оркестров и 4 хоров. Осмысление Штокхаузенем основных параметров звука (высота, длительность, тембр, динамика) как разных видов колебательных движений во времени (высота и тембр представляются как микровременные явления). Осознание музыкальной композиции как единства («полифонии») нескольких временных пластов, в которых время течет в разных темпах. Становление **концепции «момент-формы», «статического времени»** в противовес прежнему динамическому разворачиванию музыки во времени (от начала концу), лежащему в основе классических форм. Концентрация в каждый момент звучания на «теперь», создающая вертикальные срезы, которые проникают в горизонтальное временное представление и превращают его во вневременное (вечное). Исследование Штокхаузенем проблем музыкального времени в работе *«Как течет время»*.

Развитие **электронной и конкретной**¹³⁴ музыки, происходившее в ожесточенных дискуссиях немецких и французских композиторов. Деятельность **Студии электронной музыки при Западногерманском радио в Кёльне**, возглавляемой **Штокхаузеном**; **экспериментальной студии Французского радио и ТВ**, руководимой **Пьером Шеффером** в Париже; частной **студии электронной музыки под управлением Пьера Анри**; **Студии электронной музыки Японского радио**. Предоставляемая электроникой возможность изобретения нового звукового материала, введение в музыку неограниченного количества шумов.

Реальное **пространство** как важный фактор звучания музыки. Использование Штокхаузеном динамиков – как неподвижных, так и движущихся – в **электронном сочинении «Песнь отроков»**; **пространственных эффектов в электронной пьесе «Контакты»**. Руководство Штокхаузеном группой, исполняющей «живую» электронную музыку (т.е. не смонтированную заранее на магнитофонной ленте). Создание для этого ансамбля **«Микрофонии I»** с использованием тамтама, **«Микрофонии II»** для хора в электронной препарации, **«Процессии»** и т.д.

Трактовка словесной речи как музыки и стирание грани между вербальным и невербальным аспектами звучания в

¹³⁴ **Электронная музыка** – это музыка, созданная с использованием электронных музыкальных инструментов и технологий.

По определению французского радиоинженера, композитора и теоретика музыки Пьера Шеффера, **конкретная музыка** - это музыка, основанная на «конкретном» использовании «фиксированных» звуков вместо нотации. Эта музыка существует как слышимая субстанция, зафиксированная на тех или иных аудио-носителях. Для образования звуковых формаций используют всё, что может произвести тот или иной звук: музыкальные инструменты, электронное оборудование, звуки окружающего мира [41]. Электронная музыка пользуется синтетически полученными звуками, конкретная музыка – преимущественно естественными звуками жизни (шум леса, звук падающих капель воды, пение птиц).

электронных сочинениях Лючано Берно *«Тема: Приношение Джойсу», «Лик»; моноопере «Переход», «Секвенции III»* для женского голоса.

Эксперименты Шеффера, положившие начало конкретной музыке: *«Этюд с турникетом»* для ксилофона, колоколов, колокольчиков и двух детских игрушечных машин, *«Этюд с кастрюлями»* и *«Этюд с железными дорогами»*, где использовались звуки, записанные на парижских вокзалах (идуший локомотив, перестук колес, вой сирен и т.п.). Первое исполнение этих сочинений в 1948 году в концерте под названием «Концерт шумов». Создание Шеффером и Анри (в соавторстве) развернутых «конкретных» композиций: *«Симфонии для человека соло»* в 10 частях, на которую позже был поставлен «Звездный балет» М.Бежара; *оперы «Орфей»*.

Работа в 1958 г. на Дармштадских курсах Джона Кейджа, стимулировавшее увлечение алеаторикой, «открытой формой». **Алеаторика** (от лат. *alea* – игральная кость, случайность, жребий) – метод музыкальной композиции с незакрепленным звуковым текстом, предполагающий соотнесение стабильно установленных компонентов с сознательно вводимой случайностью, мобильностью музыкальной материи (произвольный порядок следования частей произведения, отдельных его фрагментов, введение импровизационных моментов). **Контролируемая (ограниченная) и неконтролируемая (абсолютная) алеаторика.**

«Манипулирование случайностями» как метод сочинения и исполнения пьесы *«Музыка перемен»* для фортепиано (1951) **Дж. Кейджа**. Определение количества нот на странице, ключей и знаков альтерации с помощью гадания по древнекитайской «Книге перемен» (путем подбрасыванием монеты). «Удвоение» фактора «случайности» в процессе исполнения, когда музыкант произвольно выбирает

последовательность звуковых групп, устанавливает ритмические длительности и создает звукоцветочные эффекты.

Отражение идей алеаторики в нотации: запись партитуры «Клавирштюка XI» **Штокхаузена** (1956) на большом плакате в виде 19 независимых друг от друга нотных фрагментов, которые пианист играет в любой последовательности, в любом темпе, динамике и артикуляции. Предусмотренное автором повторение этой пьесы в концерте в других вариантах.

Применение «контролируемой алеаторики» в «**Венецианских играх**» для камерного оркестра польского композитора **Витольда Лютославского** (1913-1994). Чередование в крайних частях (1-й и 4-й) алеаторических разделов (*ad libitum*, без участия дирижера), где каждый исполнитель играет свою партию в свободном ритме, и разделов «*a battuta*», предполагающих игру в строгом ритме, «под палочку дирижера». Противопоставление активной хаотичности алеаторики духовых «строгого» звучания струнных в 1 части. Концертное соревнование групп оркестр в финале, где чередуются не только групповые тембры, но и способы игры внутри групп. Близость образов финала образам разрушения «военных симфоний» Онеггера и Шостаковича. Накопление беспокойства к генеральной кульминации с неожиданной «отменой» конфликта и умиротворенным завершением.

Изобретение особых знаков для нотации сочинений, часто требующих авторских комментариев.

Претворение идей «открытой формы» в инструментальном театре аргентинского композитора **Маурисио Кагеля** (1931-2008). Использование алеаторического принципа построения музыкальной формы в «метаколлаже» для инструментального ансамбля «**Людвиг ван**» и одноименном фильме. Макет кабинета Бетховена в натуральную величину, обклеенного нотными листами с

фрагментами его камерных произведений (47 фотографий), как «текст» произведения. Исполнение 16 музыкантами произведения по этим фрагментам, сопровождаемым подробными пояснениями о характере звучания. Произвольный порядок чередования и повторения листов, возможность трактовки каждой страницы как законченной музыкальной пьесы или как части более масштабного целого. Свободный выбор музыкантами либо совместного способа исполнения одних и тех же страниц, либо одновременного исполнения разных страниц. «Людвиг ван» как пример «текста-акции», когда произведение не закреплено за текстом, а каждое исполнение оказывается глубоко индивидуальным.

Повышенное внимание в 60-е годы к звуку, звучности. Возникновение **сонорик** - техники музыкальной композиции, оперирующей тембровзвучностями. Выдвижение на первый план в сонорных композициях колористических или экспрессивных (в ряде случаев — кластерных) звуковых комплексов, называемых сонорами (вместо привычных мелодии и гармонии). «Задача композитора – составление оригинальных по тембру соноров и затем соединение их в музыкальную ткань. Наиболее распространенные приемы: нетрадиционное смешение готовых тембров, нетрадиционные приемы игры, микрополифония¹³⁵» [ДЛ 64, 148]. Принципы «статической сонорной композиции» Дьёрдя Лигети (1923-2006), основанной не на смене разных состояний, а на изменениях одного состояния. Впечатление отсутствия событий, действия (хотя в глубине этой неподвижности происходят внутренние изменения), воссоздание «замороженного» времени в оркестровых сочинениях

¹³⁵ Микрополифония — такой вид многоголосия, который дает не собственно полифонический, а фактурно-тембровый или сонорный эффект. Достигается такая звучность в сверхмногоголосии или «сжатии» небольшого количества голосов в узком диапазоне. В этом случае затушевывается линия каждого отдельного голоса, выразительный смысл приобретает только многоголосное сплетение (В.Н. Холопова).

«*Видения*» (1959), «*Атмосферы*» (1961). Воплощение эффектов приближения и удаления, объемности и глубины звучания, создание «паутины звуковых колебаний», вибрирующего свечения в оркестровой пьесе «*Lontano*» («Отдаление», 1967) Возникновение музыки из тишины – rrrr – и истаявание звучания в конце произведения.

Попытки создания **Штокхаузеном «мировой музыки»** в магнитофонной электронной пьесе «*Телемузыка*» (1966), использующей в качестве материала традиционную музыку всех континентов, и монументальной двухчасовой композиции «*Гимны*» (1967), где преобразованные электроникой гимны разных стран дополнены конкретной музыкой и звучанием музыкальных инструментов. Западновосточный синтез в алеаторической композиции «*Настрой*» («*Stimmung*») для 6 вокалистов, где более часа звучит только один нонаккорд (то отдельными своими частями, то полностью). Обновление звучания за счет изменения огласовки тонов, ритмической пульсации, манеры интонирования, напоминающей пение народов Дальнего Востока. Медитативно-мистериальный характер произведения, призванного настроить в лад весь космос и человеческие души. Провозглашение принципов интуитивного сотворчества в цикле из 15 пьес «Из семи дней» для ансамбля неопределенного состава и количества инструментов, где участники должны достигнуть согласия друг с другом и автором в обнаружении музыки космоса. Соединение всех техник и манер Штокхаузена в **цикле** из 7 опер (гепталогии) «*Свет*», главными действующими лицами которого являются библейские герои Михаэль, Люцифер и Ева. Развертывание действия в особом, сверхреальном времени и пространстве, образующем картину гармонии мира как динамического равновесия и единства борющихся сил.

Концепция «**тотального музыкального театра**» **Бернда Алоиза Циммермана** (1918-1970), соединяющего

архитектуру, скульптуру, живопись, музыкальный и драматический театр, балет, кино, телевидение, цирк, мюзикл, звукоусилительную и звукорежиссерскую технику, конкретную и электронную музыку. Театральность его инструментальных сочинений: «черный балет» (наподобие черного юмора) *«Присутствие»* для скрипки, виолончели и фортепиано¹³⁶; воображаемый балет *«Перспективы»* для двух фортепиано. Попытки воссоздать «остановившееся время» (или растягивающееся, длящееся настоящее) в электронных пьесах *«Tratto»* («Отрезок времени»), оркестровом сочинении «Тишина и возвращение», развитие которого ведет к исчезновению, замиранию, возвращению в ничто [ДЛ 71].

Концепция «шаровидного» времени, в котором присутствуют прошлое, настоящее и будущее. Создание «плюралистических композиций»¹³⁷ с коллажными¹³⁸ наслоениями: *«черный балет» «Музыка для застолья короля Убю»* (1966), пронизанный цитатами из Шуберта, Бизе, Мусоргского, Вагнера, Онеггера, Хиндемита, Даллапикколы, Хенце, Штокхаузена - гротеск на тему отношения общества к новой музыке; оркестровое сочинение *«Луч света»*, написанное под впечатлением от настенных росписей Ива Кляйна, с включением цитат из Бетховена, Скрябина, Вагнера, Баха, Чайковского.

Промежуточное положение Циммермана между авангардистами первой и второй волны, глубокая связь с музыкой Берга, Веберна и Стравинского. *Опера «Солдаты»*

¹³⁶ Скрипка – это Дон-Кихот (ироничный автопортрет), виолончель – Молли Блум (из «Улисса» Джойса), а фортепиано – король Убю (из одноименной гротескной драмы Жарри) – чудовище и тиран.

¹³⁷ В дальнейшем утвердился термин полистилистический, предложенный Шнитке.

¹³⁸ Коллаж – (от франц. – наклеивание) – введение в сочинение стилистически чуждых фрагментов из произведений других композиторов, либо монтирование в одновременности (например, в разных пластах фактуры) или в последовательности цитат, стилизаций исторически и жанрово различной музыки.

(1958-1960) о несчастной судьбе девушки Мари, ставшей жертвой офицера-соблазнителя и опустившейся впоследствии на самое дно жизни. Наличие множественных параллелей с «Воццеком» Берга.

Трагизм мироощущения Циммермана, оказавшегося в «культурной расщелине» между разными поколениями, эпохами, мирами [ДЛ 65], восприятие себя как аутсайдера в ряду более молодых коллег-авангардистов. Мучительное переживание своего одиночества, непризнанности, приведшее к депрессии и самоубийству. Написание незадолго до смерти *«Реквиема для молодого поэта»* (лингвал; 1969) на стихи поэтов-самоубийц – В. Маяковского, С. Есенина, К. Байера как символическое отражение судьбы индивидуума, обреченного погибнуть в столкновении миллионов. Воссоздание в кантате политического портрета эпохи (внедрение фрагментов выступлений Черчилля, Гитлера, Сталина, Геббельса, Мао Цзэдуна, шума демонстраций разных стран и народов, звуков войны), введение коллажей из музыки Мийо, зачитываемых отрывков из «Экклезиаста», текстов Джойса, Витгенштейна.

Теория «musica impira¹³⁹ – музыка как язык» **Ханса Вернера Хенце** (1926-2012), утверждающая коммуникативную сущность музыки. Признание музыки средством запечатления чувств и настроений, отражающих реакцию творца на окружающий мир, которые должны быть поняты слушателями. Стилиевой плюрализм сочинений Хенце, театр как ведущая идея: воображаемый театр для голоса и инструментального ансамбля *«Король Гарлема»*; *оперы «Чудесный театр»* по Сервантесу, *«Бульвар одиночества»* по Прево, *«Английская кошка»* по Бальзаку; *балеты «Идиот»* по Достоевскому, *«Орфей»*; *сценическая оратория «Плот медузы»* и др. Политические симпатии

¹³⁹ Musica impira в пер. с латыни - «нечистая музыка».

Хенце левым силам, участие в музыкальной жизни ГДР, поездки на Кубу.

«Конструирование» музыки по математическим проектам, введение в технику музыкальной композиции методов точных наук - математической статистики, закона больших чисел, теории вероятности (**Янис Ксенакис**¹⁴⁰). Теория «вариабельных метров» **Бориса Блахера**. Авангардизм и социальная тема (**Луиджи Ноно**). Американский минимализм (см. с.126).

Выдвижение **Польши** со второй половины 50-х годов на ведущие позиции в европейском музыкальном авангарде. Международный музыкальный фестиваль «Варшавская осень» – центр новой польской музыки (с 1956 г.).

Кшиштоф Пендерецкий - польский композитор, дирижер и педагог, получивший известность в 60-е годы. Центральная тема творчества - о величии, духовности, доброте человека с одной стороны («*Строфы*», «*Космогония*», «*Canticum Canticorum Solomonis*») и его жестокости, цинизме с другой («*Плач по жертвам Хиросимы*», *радиоопера «Бригада смерти*», *оратория «Dies irae» памяти жертв Освенцима*). Мотивы человеческого страдания, противостояния злу и насилию.

«**Трен**» (**Плач**) памяти жертв Хиросимы как яркий пример сонорного экспрессионизма. Использование пронзительно вибрирующих унисонов струнных, стереофонических эффектов «игры» звукопространством при передвижениях звуковых масс, шумовых способов

¹⁴⁰ Янис Ксенакис (1922-2001) - французский композитор и архитектор греческого происхождения, один из лидеров послевоенного музыкального авангарда и концептуализма в архитектуре, создатель стохастической музыки. Инициатор светомузыкальных представлений (политопов) — концертов для симфонического оркестра, хора и электронных звуков, исполнявшихся в ночное время под открытым небом, в окружении древней архитектуры, в сопровождении специальных световых эффектов (им самим и спрограммированных).

звукоизвлечения для создания обобщенного и страшного образа войны. Замена традиционного тематизма тремя элементами звуковой палитры: самые высокие звуки, различные виды кластеров и отрывистые (точечные) звуки, объединенные в фактурные группы. Распределение основной нагрузки на крайние регистры – сверхвысокие и сверхнизкие. Строем композиции «Трена» на сопоставлении двух типов движения – внутренне динамичном (точечном) и статичном (кластерном). Применение полифонии звуковых пластов. Пик кульминации - одновременно и кода - это заключительный четвертитоновый кластер, звучащий в течение 30 секунд от fff до ppp. Это созвучие - единственный момент разрядки, своего рода тоника, цель, к которой стремилось развитие музыки.

Большое значение религиозной тематики и символики в творчестве Пендеревского, их преемственность с национальной традицией. Важное место духовных жанров («*Польский реквием*», «*Te Deum*», «*Магнификат*», православная «*Заупреция*»). Этические, гуманистические аспекты религиозных сказаний («*Страсти по Луке*»).

Другая сквозная тема - зарождение жизни («*Анакласис*», «*Эманации*», «*De natura sonoris*»). Использование сонористики, электронные опыты. Становление звуковой материи из хаоса как основная образная и композиционная идея многих инструментальных сочинений («*Полиморфия*», «*Первая симфония*»). Эмоциональность, стихийная сила, мощный динамизм произведений Пендеревского. Стилиевая эволюция: путь от авангардистских экспериментов к аскетичности григорианского хора, неоромантизму, полистилистике.

ЭКЗАМЕНАЦИОННЫЕ ВОПРОСЫ

1. Периодизация музыкальной культуры XX века.

2. Основные эстетические направления в западноевропейской музыке первой половины XX века.
3. Искания в области стиля в музыкальном искусстве первой половины XX в.
4. Изменения в системе жанров музыкального творчества в первой половине XX в.
5. Периодизация творчества И. Стравинского.
6. Неоклассический стиль И. Стравинского.
7. Симфония псалмов И. Стравинского.
8. Опера-оратория «Царь Эдип» И. Стравинского.
9. Музыка Франции.
10. Творчество Д. Мийо.
11. Творчество А. Онеггера.
12. Третья симфония А. Онеггера .
13. «Пасифик-231» А. Онеггера.
14. Вокально-хоровое творчество Ф. Пуленка.
15. Моноопера «Человеческий голос» Ф. Пуленка.
16. Религиозные и пантеистические произведения О. Мессиана.
17. Цикл «20 взглядов на младенца Христа» О. Мессиана.
18. Музыкальная культура Австрии.
19. Арнольд Шенберг: личность, творчество, музыкально - теоретическая концепция.
20. Творческий портрет А. Берга.
21. Опера «Воцтек» А. Берга.
22. Скрипичный концерт А. Берга.
23. Черты стиля А. Веберна.
24. Музыка Германии.
25. Творчество Р. Штрауса.
26. Симфоническая поэма «Тиль Уленшпигель» Р. Штрауса.
27. Творческий портрет Хиндемита.
28. Фортепианный цикл «Ludus tonalis» Хиндемита.

29. Симфония Хиндемита «Художник Матис».
30. Творчество К. Орфа.
31. Сценическая кантата «Carmina Burana» К. Орфа.
32. Педагогическая деятельность К. Орфа.
33. Творчество Б. Бриттена.
34. «Путеводитель по оркестру» Б. Бриттена.
35. «Военный реквием» Б. Бриттена.
36. Музыкальная культура США.
37. Творчество Ч. Айвза.
38. Творчество Дж. Гершвина.
39. Опера «Порги и Бесс» Дж. Гершвина.
40. Композиторы Латинской Америки.
41. Фольклористическая тенденция в музыке XX в.
42. Музыка Чехии и Словакии.
43. Музыка Болгарии и Румынии.
44. Творчество Б. Бартока.
45. Послевоенный авангард.
46. Музыкальная культура Польши.
47. Плач по жертвам Хиросимы («Трен») Кш. Пендерецкого.
48. Эволюция мюзикла.
49. «Вестсайдская история» Л. Бернстайна.
50. Творчество Э.Л. Уэббера.
51. Рок-опера «Иисус-Христос – суперзвезда» Э.Л.Уэббера.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ СЛУШАНИЯ

Стравинский И.	Царь Эдип Симфония псалмов Концерт для скрипки с оркестром «Поганый пляс Кощеева царства» из балета «Жар – птица» Весна священная
Сати Э.	Прелюдия из балета «Джек в коробке» «Купание в море», «Теннис» из цикла «Спорт и развлечения» Сушеные эмбрионы
Мийо Д.	Бык на крыше Джазовая fuga в ритме румбы из балета «Сотворение мира» Скарамуш «Копакабана», «Ипанема», «Леме», «Сумаре» из цикла «Тоска по Бразилии» Обработки негритянских песен «Покинутая», «Моя история»
Онеггер А.	Пасифик-231 Третья симфония («Литургическая») Прелюдия, ариозо и фугетта на тему ВАСН
Пуленк Ф.	Негритянская рапсодия (1-4 части) Дороги любви Лик человеческий Stabat mater (1 часть «Stabat mater dolorosa») Человеческий голос

Мессиа́н О.	Рождество Господне (9 часть «Бог среди нас») 20 взглядов на младенца Христа (№№7 – 11) Экзотические птицы
Шёнберг А.	Просветленная ночь Песни Гурре (1 часть) Лунный Пьеро
Берг А.	Воццек Концерт для скрипки с оркестром Четыре пьесы для кларнета и фортепиано
Веберн А.	Пассакалья для оркестра Четыре пьесы для скрипки и фортепиано Вариации для фортепиано
Кальман И.	Дуэт Сильвы и Эдвина «Помнишь ли ты?» из оперетты «Сильва» Ария Мистера Икса из оперетты «Принцесса цирка» Куплеты Нинон из оперетты «Фиалка Монматра» Песня Раджами из оперетты «Баядера»
Вайль К.	Увертюра, «Баллада о Мэкки-Ноже», «Зонг о Соломоне Мудром», «Песенка о «да» и «нет» из «Трехгрошовой оперы»
Штраус Р.	Тиль Уленшпигель Вступление к симфонической поэме «Так говорил Заратустра» Танец семи покрывал из оперы «Саломея»

Хиндемит П.	Ludus tonalis Симфония «Художник Матис» Марш из «Симфонических метаморфоз тем Вебера» Регтайм из фортепианной сюиты «1922» Марш и хор из детской музыкальной игры «Мы строим город»
Орф К.	Carmina Burana Песня крестьянина «О, надо было мне послушать дочь!» (1 сцена), песенка бродяг «Честность, испугавшись зла в горн к охотнику вползла» (7 сцена), второй диалог Короля «Вот, значит, как» и Умницы «Шу-шу, засни скорей» (9 сцена) из оперы «Умница»
Бриттен Б.	Морские интерлюдии «Рассвет», «Лунный свет», «Шторм», «Воскресное утро» из оперы Питер Граймс Военный Реквием Поворот винта (Тема винта, 1 картина) Путеводитель по оркестру для юношества, или Вариации и фуга на тему Пёрселла
Гершвин Д.	Колыбельная Клары, Песня Порги «Богач, бедняк», Песенка Спортинг-Лайфа, Дуэт Порги и Бесс «Бесс, ты моя женщина» (3 картина) из оперы «Порги и Бесс» Рапсодия в блюзовых тонах Американец в Париже Любимый мой
Айвз Ч.	Вопрос, оставшийся без ответа
Керн Дж.	«Дым» из мюзикла «Роберта»

Роджерс Р.	«Оклахома» из мюзикла «Оклахома!» Песня Марии «До-ре-ми» из мюзикла «Звуки музыки»
Лоу Ф.	Ария Элизы «Я танцевать хочу» из мюзикла «Моя прекрасная леди»
Бернстайн Л.	Вестсайдская история
Херман Дж.	«Хелло, Долли» из одноименного мюзикла
Яначек Л.	Увертюра к опере «Лисичка-плутовка»
Мартину Б.	Третий концерт для фортепиано с оркестром
Владигеров П.	Рапсодия «Вардар»
Энеску Дж.	Третья соната для скрипки и фортепиано
Шимановский К.	Мазурки №№ 1, 2 op.50 Stabat mater
Барток Б.	Allegro Barbaro Музыка для струнных, ударных и челесты Румынские танцы для скрипки и фортепиано Вечер у сикеев («Вечер в деревне»)
де Фалья М.	Танец Мельничихи (фанданго), Танец Мельника (фаррука) из балета «Треуголка» «Ритуальный танец огня» из балета «Любовь-волшебница» Мурсийская сегидилья из цикла «7 испанских песен»
Родриго Х.В.	«Аранхуэский концерт» для гитары с оркестром (2 часть)
Вилла-Лобос Э.	Ария из Пятой сюиты цикла «Бразильские бахианы»

Хинастера А.	Маламбо из балета «Эстансия» Токката (4 часть Первого фортепианного концерта) в аранжировке Эмерсона (из альбома «Brain Salad Surgery» рок-группы «Emerson, Lake & Palmer»)
Пьяццолла А.	Танго «Adios, Nonino», «Oblivion», «Libertango», «Soledad»
Уэббер Э.Л.	Иисус Христос – суперзвезда «Pie Jesu» («Милосердный Иисус») из «Реквиема» «Память», «Маккавити, таинственный кот» из мюзикла «Кошки» Дуэт Кристин и Призрака, Ария Призрака «Музыка ночи» из мюзикла «Призрак оперы» «Не плачь по мне, Аргентина» из мюзикла «Эвита»
Пендеревский К.	Плач по жертвам Хиросимы («Трен»)
Лигети Д.	Мелодии Приключения
Варез Э.	Электронная поэма Ионизация
Райх С.	Music for pieces of wood (Музыка для кусочков дерева)
Булез П.	Молоток без мастера
Кейдж Дж.	4'33"
Монк М.	Turtles dreams (Сны черепахи) Фрагмент из фильма «Книга дней»

<p>Дженкинс К.</p>	<p>«The Armed Man», «Kyrie eleison», «Sanctus» из Мессы мира «Вооруженный человек» «Sancta Mater», «Fac, ut portem Christi mortem» («Позволь разделить с тобой смерть Христа») из «Stabat mater» Венский вальс из «Adiemus 3: Dances Of Time» «Mare australis» из «Imagined Oceans» («Воображаемые океаны»)</p>
--------------------	---

ТЕСТОВЫЕ ЗАДАНИЯ

А

1. Вставьте пропущенные слова.

О каких художественно-стилевых направлениях в музыкальном искусстве первой трети XX века идет речь?

_____ отличает эмоциональный «перегрев»,
_____ – «переохлажденность».

2. **Определите направление в музыке, творческим девизом которого является следующее высказывание:**

«Довольно облаков, туманностей, аквариумов, ундин и ароматов ночи – нам нужна музыка земная, музыка повседневности».

- а) неофольклоризм
- б) новый динамизм
- в) джаз
- г) неоромантизм
- д) постмодернизм

3. **Отметьте произведения Стравинского, написанные в неоклассический период творчества. Расположите произведения по хронологии (проставьте цифры):**

- а) Агон
- б) Весна священная
- в) Соловей
- г) Концерт для скрипки с оркестром
- д) Симфония псалмов
- е) Царь Эдип
- ж) Сказка о солдате
- з) Жар-птица

4. Что объединяло таких деятелей науки и искусства, как Лев Термен, Морис Мартено, Эдгар Варез, Генри Кауэлл?

5. Укажите стилевые модели «Царя Эдипа» И. Стравинского:

- а) опера-серия
- б) опера-буффа
- в) русские ярмарочные представления
- г) оратории Генделя
- д) пассионы Баха
- е) оперетты Оффенбаха
- ж) музыкальная драма Вагнера

6. Расположите в правильном порядке части Концерта для скрипки с оркестром И. Стравинского:

- а) Ария I
- б) Ария II
- в) Каприччио
- г) Токката

7. Определите жанры произведений синтетического типа:

- | | |
|-------------------------------------|---------------------------|
| 1. «Царь Эдип» Стравинского | а) сценическая кантата |
| 2. «Жанна д'Арк на костре» Онеггера | б) опера-оратория |
| 3. «Carmina Burana» Орфа | в) драматическая оратория |
| 4. «Трехгрошовая опера» Вайля | г) спектакль с музыкой |

Б
Цифровой диктант по теме
«Творчество Игоря Стравинского»

(при ответах применяется двоичный код:

«1» - согласен, «0» - не согласен с данным утверждением)

№	Утверждение	Отв ет
1.	Годы жизни и смерти И.Ф. Стравинского: 1882 – 1971.	
2.	И.Ф. Стравинский окончил Петербургскую консерваторию.	
3.	Его учителем был Н.А. Римский-Корсаков.	
4.	С 1909 по 1913 годы главное место в творчестве Стравинского занимала опера.	
5.	Опера «Мавра» написана на сюжет поэмы Пушкина «Домик в Коломне».	
6.	Премьеры балетов «Жар-птица» и «Петрушка» состоялись в Мариинском театре.	
7.	Вацлав Нижинский стал первым исполнителем партии Петрушки в одноименном балете.	
8.	«Весна священная» - мюзикхолльный балет.	
9.	В балете «Свадебка» имеются вокальные номера.	
10.	Выделяют 4 периода зрелого творчества композитора.	
11.	Самым протяженным у Стравинского является неоклассический период.	
12.	В неоклассический период композитор обращался к таким формам, как старосонатная, сонатная с эпизодом, вариационная, инвенционная, fuga.	
13.	Опера-оратория «Царь Эдип» звучит на древнегреческом языке.	
14.	Происходящее действие в «Царе Эдипе»	

	поясняет рассказчик (спикер).	
15.	Ария Креонта из 1 действия написана в традициях <i>aria cantabile</i> .	
16.	Ария Иокасты из 2 действия написана в традициях <i>aria lamento</i> .	
17.	Во время пребывания в Швейцарии Стравинский работает над балетами «Аполлон Мусагет» и «Орфей».	
18.	«Симфония псалмов» исполняется на латыни.	
19.	Моделями для «Симфонии псалмов» служат полифония барокко, григорианский хорал, знаменное пение.	
20.	«Симфония псалмов» имеет четырехчастное строение.	
21.	Вторая часть «Симфонии псалмов» представляет собой Двойную фугу.	
22.	Третья часть «Симфонии псалмов» воплощает драматические образы <i>Dies irae</i> .	
23.	В оркестре «Симфонии псалмов» отсутствуют скрипки, альты и кларнеты.	
24.	Балет «Пульчинелла» написан на музыку А. Вивальди.	
25.	Балет «Поцелуй феи» написан на музыку П.И. Чайковского.	
26.	Тематизм Скрипичного концерта имеет еврейские народно-жанровые истоки.	
27.	Через весь цикл Скрипичного концерта проходит двухтактная интрада.	
28.	Тональный план Скрипичного концерта: D-dur - d-moll – fis-moll – D-dur.	
29.	Последний период жизни Стравинский провел во Франции.	
30.	В балете «Агон» имеются серийные фрагменты.	

В

1. Определите кто из французских музыкантов является автором статьи «День композитора», фрагмент из которой помещен ниже:

«Встаю в 7.18;

вдохновение - 10.23 – 11.47.

Завтракаю в 12.11 и встаю из-за стола в 12.14.

Полезная прогулка верхом на окраине моего парка с 13.19 до 14.53.

Второе вдохновение - 15.12 - 16.07.

Различные дела (фехтование, размышление, рукоделие, плавание и т.д.) - 16.21 - 18.47.

Обед в 19.16 и его окончание в 19.20.

Затем проигрывание очередной симфонии - 20.09 -21.59.

Обычно иду спать в 22.37.

Раз в неделю неожиданно просыпаюсь в 3.19 (по вторникам).

Я ем только светлую пищу: яйца, сахар, тертые кости, животный жир; телячье мясо, соль, кокосовые орехи, приготовленную в белой свинцовой воде курицу; фруктовую плесень, рис, репу; камфорную колбасу, макароны, сыр (белый свежий)... и какую-нибудь рыбу (без кожи). Прокипятив вино, я пью его холодным с соком цветков фуксии. У меня хороший аппетит, но я никогда не говорю, когда ем, потому что боюсь подавиться. Дышу аккуратно (понемногу). Танцую очень редко. Когда гуляю, держусь за бок и резко оглядываюсь.

Я веду себя солидно, а если и смеюсь, то это происходит без моего желания. Я прошу тогда прощения - обязательно и добродушно».

2. Установите соответствие произведений и их жанров:

- | | |
|----------------------|----------------------|
| а) Мавра | 1) фортепианный цикл |
| б) Литургическая | 2) опера |
| в) Лани | 3) симфония |
| г) Песни Гурре | 4) оркестровая сюита |
| д) Провансальская | 5) балет |
| е) Тоска по Бразилии | 6) кантата |
| ж) Негритянская | 7) рапсодия |

3. Найдите произведения Д. Мийо:

- а) Пасифик-231
- б) Просветленная ночь
- в) Скарамуш
- г) Медея
- д) Лик человеческий
- е) Пульчинелла
- ж) Весеннее концертино
- з) Карнавал в Лондоне
- и) Покинутая Ариадна
- к) Сбор лимонов

4. Впишите слово:

Через все части Третьей симфонии Онеггера проходит тема _____.

5. Укажите названия симфоний А. Онеггера:

- | | |
|-----------------------|----------------------------|
| 1) Вторая симфония | а) Базельские удовольствия |
| 2) Третья симфония | б) Литургическая симфония |
| 3) Четвертая симфония | в) Симфония сопротивления |

4) Пятая симфония г) «Di tre re» (Симфония трех ре)

6. Симфонии Онеггера имеют:

- а) одночастную структуру
- б) трехчастную структуру
- в) четырехчастную структуру

7. Определите автора памфлета «Петух и Арлекин», либретто балетов «Бык на крыше», «Новобрачные на Эйфелевой башне», опер «Человеческий голос», «Царь Эдип»:

- а) Аполлинер
- б) Кокто
- в) Элюар
- г) Клодель

Г

1. Кого из композиторов XX века называли «французским Шубертом» и почему?

2. Расположите в нужном порядке части кантаты «Лик человеческий» Ф. Пуленка (проставить цифры):

- а) «Люди здесь собрались»
- б) «Из прожитых мною весен эта всех страшнее была»
- в) «Тише, чем тишина»
- г) «Смеясь над небом и планетой»
- д) «Будь терпеливой, дорогая»
- е) «Страшна мне ночь»
- ж) «Свобода»

з) «В черном небе нависла туча»

3. Укажите язык, на котором написана «Негритянская рапсодия» Пуленка:

- а) французский
- б) английский
- в) сомалийский
- г) суахили
- д) бессмысленный набор слогов

4. Впишите пропущенные слова:

В послевоенные годы Пуленк обращается к жанру _____ . Комедия-фарс « _____ » на текст _____ высмеивает идеи женской _____ .

5. Сюжет лирической трагедии «Человеческий голос» рисует:

- а) телефонный разговор женщины с бывшим возлюбленным
- б) состязание певцов
- в) эпизод Второй мировой войны

6. В каком творческом объединении состоял Оливье Мессиа́н?

- а) «Французская шестерка»
- б) «Аркёйская школа»
- в) «Нововенская школа»
- г) «Молодая Франция»

7. Удалите лишнее:

«Каталог птиц», «Черный дрозд», «Кукушка», «Экзотические птицы», «Пробуждение птиц», «Не улетай, соловей».

Д

1. Установите, кто изображен на портретах:



- 1) 2) 3)
а) Арнольд Шенберг б) Альбан Берг в) Антон Веберн

2. Вставьте пропущенное слово:

Метод сочинения на основе серии – ряда из 12 неповторяемых звуков - называется _____.

3. Укажите композиторов, чьи произведения примыкали к направлению «неовенская оперетта»:

- а) Э. Кшенек
- б) Ф. Шрекер
- в) А. Берг
- г) Ф. Легар
- д) А. Цемлинский
- е) Л. Фалль
- ж) Т. Адорно
- з) О. Штраус
- и) Э. Курт

- к) И. Кальман
- л) Г. Адлер

4. Установите авторство учебно-методических трудов:

- | | |
|--|-------------|
| 1) «Шульверк» | а) Хиндемит |
| 2) «Руководство по композиции»,
«Мир композитора» | б) Шенберг |
| 3) «Учение о гармонии» | в) Орф |

5. Отметьте языки, которые К. Орф использовал в текстах к своим произведениям:

- татарский
- датский
- иврит
- старофранцузский
- русский
- баварский диалект
- средневековый немецкий
- латынь
- китайский

6. Определите род исполнительской деятельности композиторов:

- | | |
|-------------|---------------------|
| 1) Хиндемит | а) пианист |
| 2) Пуленк | б) альтист, скрипач |
| 3) Мессиан | в) органист |

7. Подчеркните фамилии немецких композиторов XX века:

- | | |
|-------------|-----------------|
| 1) Хиндемит | 8) Штокхаузен |
| 2) Барток | 9) Бернстайн |
| 3) Онеггер | 10) Шимановский |
| 4) Берг | 11) Орф |

- | | |
|----------|-------------|
| 5) Кодай | 12) Мартину |
| 6) Кейдж | 13) Штраус |
| 7) Хенце | 14) Вайль |

E

1. Укажите произведения Б. Бриттена:

- 1) Поворот винта
- 2) Путеводитель по оркестру
- 3) Бразильская бахиана
- 4) Маленький трубочист
- 5) Музыка для струнных, ударных и челесты
- 6) Умница
- 7) Питер Граймс
- 8) Военный реквием
- 9) Плач по жертвам Хиросимы
- 10) Голубая рапсодия

2. Определите формообразующие принципы, лежащие в основе опер:

- | | |
|-------------------------------|---|
| 1) «Воцтек» Берга | а) вариации |
| 2) «Туда и обратно» Хиндемита | б) ракоход |
| 3) «Поворот винта» Бриттена | в) формы инвенции, пассакальи, рондо, рапсодии, сюиты, симфонии |

3. Творчество какого композитора представляет собой оригинальный сплав джазовых элементов и ритмов танго?

- 1) Айвза
- 2) Владигерова
- 3) Казеллы
- 4) Берио

- 5) Гершвина
- 6) Ноно
- 7) Шимановского
- 8) Пьяцоллы

4. Выберите соответствующие понятиям формулировки, логически завершающие фразу: «Это техника композиции, основанная на...

- | | |
|---|---------------------|
| а) комбинациях изолированных звуков, образующих «точки» | 1)алеаторика |
| б) факторе случайности | 2)сонорика |
| в) использовании шумов или акустически деформированных звуков | 3)пуантилизм |
| г) игре темброкрасочными блоками | 4)конкретная музыка |

5. Определите жанры, в которых работал Э.Л. Уэббер:

- 1) симфония
- 2) скрипичный концерт
- 3) мюзикл
- 4) оратория
- 5) рок-опера
- 6) реквием
- 7) балет
- 8) сюита
- 9) мадригал

6. Вставьте пропущенные слова:

Чарльз Айвз, Карл Раггис, Уоллингфорд Риггер, Джон Беккер, Генри Кауэлл входили в творческое объединение
«_____».

7. Удалите лишнее:

«Безумства», «Маленькая ночная музыка», «Тихоокеанские увертюры», «Эйнштейн на пляже», «Суини Тодд, демон-парикмахер с Флит-Стрит», «Слезы ножа», «Убийцы».

Ж

1. Определите годы жизни и смерти композиторов:

- | | |
|------------------------|--------------|
| 1) Леош Яначек | а) 1854-1928 |
| 2) Джордже Энеску | б) 1881-1945 |
| 3) Бела Барток | в) 1881-1955 |
| 4) Кшиштоф Пендерецкий | г) р. 1933 |
| 5) Хоакин Родриго | д) 1901-1999 |

2. Установите принадлежность композиторов национальным школам:

- | | |
|-----------------------|-------------|
| 1) Мануэль де Фалья | а) Испания |
| 2) Золтан Кодай | б) Болгария |
| 3) Ангел Букорешлиев | в) Венгрия |
| 4) Джордже Энеску | г) Польша |
| 5) Кароль Шимановский | д) Румыния |
| 6) Эйтор Вилла-Лобос | е) Бразилия |

3. Удалите лишнее:

«Замок герцога Синяя Борода», «Чудесный мандарин», «Деревянный принц», «Енуфа», «Музыка для струнных, ударных и челесты», «Венгерский псалом», «Микрокосмос».

4. Определите род музыкально-исполнительской деятельности композиторов:

- | | |
|-----------|-------------|
| 1) Барток | а) скрипач |
| 2) Энеску | б) пианист |
| 3) Яначек | в) органист |

- 4) Манолов
5) Пьяццолла

- г) бандонеонист
д) флейтист, хоровой дирижер,
военный капельмейстер

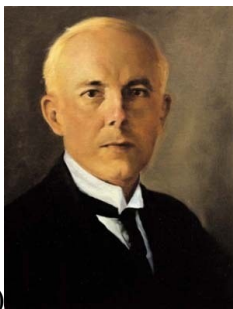
5. Вставьте пропущенное слово:

И. Стравинский, К. Орф, Дж. Энеску в качестве сюжета для своих музыкально-театральных сочинений избрали древнегреческий миф о _____.

6. Установите, кто изображен на портретах:



1)



2)



3)

- а) Джордже Энеску б) Карлхайнц Штокхаузен в) Бела Барток

7. Закончите предложение:

С 1956 года центром новой польской музыки становится фестиваль «_____».

8. Укажите род профессиональной деятельности, в которой, помимо музыки, реализовали себя композиторы:

- 1) Мессиан
2) Шёнберг
3) Айвз

- а) изобразительное искусство
б) архитектура
в) орнитология

4) Ксенакис

г) страхование

ЛИТЕРАТУРА

Основная

1. Высоцкая, М.С. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учеб. пособие / М.С. Высоцкая, Г.В. Григорьева. - М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. - 440 с.
2. История зарубежной музыки. XX век / Отв. ред. Н.А. Гаврилова; Гос. институт искусствознания; Московская гос. консерватория им. П.И.Чайковского. – М.: Музыка, 2007. – 576 с.
3. История зарубежной музыки: XX век. Хрестоматия / Отв. ред. И.А. Кряжева. - М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. – 268 с.
4. История зарубежной музыки. Вып.6: Начало XX века – середина XX века/ Ред. В.В. Смирнов. – СПб.: Композитор, 1999. – 632 с.
5. Музыкальная литература зарубежных стран/ Сост. И.А. Гивенталь, Л.Д. Щукина, Б.С. Ионин. Вып. 6. – М., 1994. – 478 с.; Вып. 7. – М., 2000.- 448 с.

Дополнительная

1. Акопян, Л.О. Музыка XX века: Энциклопедический словарь / Л.О. Акопян. - М.: Практика, 2010. – 855 с.
2. Бела Барток сегодня: сб.статей / Ред.-сост. М. В. Воинова, Е.И. Чигарёва – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012. – 200 с.
3. Брагинская, Н.А. Неоклассические концерты Стравинского / Н.А. Брагинская. – СПб.: СПбГК, 2005. – 97 с.
4. Бриттен: [к столетию со дня рождения Бенджамина Бриттена] / сост. А. Генина, Л. Ковнацкая. – М.: Центр кн. Рудомино, 2013. – 368 с.

5. Век Мессиаана: сб. статей / Ред.-сост. К.В.Зенкин, Т.С.Кюрегян. - М.: МГК, 2011. - 272 с.
6. Векслер, Ю.С. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. – СПб.: Композитор, 2009. – 1136 с.
7. Владимирская, А.Р. Звездные часы оперетты / А.Р. Владимирская. – Л.: Искусство, 1991. – 217 с.
8. Власова, Н.О. Творчество Арнольда Шенберга / Н.О. Власова. – М.: ЛКИ, 2010. – 528 с.
9. Гуревич, Е.Л. Сатирический музыкальный театр Брехта-Вайля// Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. – Л.: Музыка, 1975. – С. 157-176.
10. Двадцатый век и пути европейской культуры / Сост. и отв. ред. И.Е. Светлов. - М.: ГИИ, 2000. - 350 с.
11. Денисов, А.В. Миниоперы Дариуса Мийо – парадоксы жанра/ А.В. Денисов // Израиль XXI: музыкальный журнал. – 2012. - №32 // URL: <http://www.21israel-music.com/Milhaud.htm>
12. Джон Кейдж: к 90-летию со дня рождения // Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 46. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2004. – 174 с.
13. Донцева, Н.В. Бернд Алоиз Циммерман о будущем балета: попытка реформирования / Н.В. Донцева // Научный вестник Московской консерватории. – 2010. - №2. – С. 194-203.
14. Донцева, Н.В. Творчество Б.А. Циммермана: музыка и слово: дис. ...канд. иск. /Н.В. Донцева. – М., 2012. – 331 с.
15. Дьёрдь Лигети: Личность и творчество: Сб. ст. / Сост. Ю.В. Крейнина. - М.: Российский институт искусствознания, 1993. - 224 с.
16. Екимовский, В.А. Оливье Мессиаан / В.А. Екимовский. – М.: Советский композитор, 1987. – 322 с.

17. Ерохин, В.А. De musica instrumentalis: Германия: 1960-1990. Аналитические очерки / В.А. Ерохин. – М.: Музыка, 1997. – 400 с.
18. Зарубежная музыка XX века: материалы и документы/ Под общ. ред. И.В. Нестьева. – М.: Музыка, 1975. – 255 с.
19. Ивашкин, А.В. Кшиштоф Пендерецкий: Монографический очерк / А.В. Ивашкин. – М.: Советский композитор, 1983. – 126 с.
20. Ивашкин, А.В. Чарльз Айвз и музыка XX века / А.В. Ивашкин. – М.: Советский композитор, 1991. – 473 с.
21. Игорь Стравинский. Хроника. Поэтика / Ред.-сост. С.И. Савенко. – М.: РОССПЭН; 2004. – 368 с.
22. Имре Кальман: Сб. статей и воспоминаний/ Сост., пер. с нем. и вст. ст. В.С. Савранского. – М.: Советский композитор, 1980. – 183 с.
23. Кальман, В. Помнишь ли ты?.. Жизнь Имре Кальмана/ Пер. с венг. – М.: Познавательная книга плюс, 2002. - 336 с.
24. Киндюхина, Е.А. Музыкальный театр Франсиса Пуленка/ Е.А. Киндюхина // Музыкаведение.- 2012.- №3. – С.39-45.
25. Кириллина, Л.В. Луиджи Ноно / Л.В. Кириллина // URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/nono/?id=3655>
26. Ковнацкая, Л.Г. Бенджамин Бриттен / Л.Г. Ковнацкая. – М.: Советский композитор, 1974. - 392 с.
27. Кокорева, Л.М. Дариус Мийо: Жизнь и творчество / Л.М. Кокорева. – М.: Советский композитор, 1986. – 336 с.
28. Кокорева, Л.М. Музыкальная культура Польши XX века: Очерки / Л.М. Кокорева. – М., 1997.- 162 с.
29. Конен, В.Д. Пути американской музыки: Очерки по истории музыкальной культуры США/ В.Д. Конен. – М.: Советский композитор, 1977. – 445 с.
30. Краузе, Э. Рихард Штраус. Образ и творчество: Пер. с нем./ Э. Краузе – М.: Музгиз, 1961. – 628 с.

31. Крауклис, Г.В. Симфонические поэмы Рихарда Штрауса / Г.В. Крауклис. – М.: Музыка, 1970. – 107 с.
32. Кристалюк, О.А. Художественные функции культурных парадигм в «Лунном Пьеро» А. Шенберга: дис. ... канд. иск./ О.А. Кристалюк. – М., 2004. - 243 с.
33. Кром, А.Е. Музыкальный минимализм в контексте американского искусства XX века / А.Е. Кром. – Нижний Новгород: Изд. Гладкова О.В., 2010. - 343 с.
34. Куницкая, Р.И. Французские композиторы XX века: Очерки. – М.: Советский композитор, 1990. – 208 с.
35. Кушпилева, М.Ю. Претворение текста Stabat Mater в духовной хоровой музыке: история и современность: дис. ...канд. иск./ М.Ю. Кушпилева. – Магнитогорск, 2006. – 328 с.
36. Левая, Т.Н. Пауль Хиндемит / Т.Н. Левая, О.Т. Леонтьева. – М.: Музыка, 1974. – 460 с.
37. Леонтьева, О.Т. Карл Орф / О.Т. Леонтьева. – М.: Музыка, 1984. – 334 с.
38. Манулкина, О.Б. От Айвза до Адамса: Американская музыка XX века / О.Б. Манулкина. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. – 784 с.
39. Марек, Дж. Рихард Штраус: Последний романтик: Пер. с англ./ Дж. Марек - М.: Центрполиграф, 2002. – 398 с.
40. Мартынов, И.И. Бела Барток / И.И. Мартынов. – М.: Советский композитор, 1968. – 288 с.
41. Мелик-Пашаева, К.Л. Творчество О. Мессиана / К.Л. Мелик-Пашаева. – М.: Музыка, 1987. – 207 с.
42. Музыка XX века: Очерки в двух частях (5 книгах). – М.: Музыка, 1976-1987.
43. Музыка и технология: избранные статьи, отчеты, рукописи разных авторов и материалы лекций Андрея Смирнова // Термен-центр //URL: <http://www.theremin.ru/center/library.htm>

44. Музыка США: вопросы истории и теории: Сб. статей/ Ред.-сост. М.В. Переверзева.- М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. - 304 с.
45. Мусатов, В.И. Имре Кальман: очерк жизни и творчества / В.И. Мусатов. - М.: Музыка, 1978. - 152 с.
46. Наборщикова, С.В. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин / С.В. Наборщикова. – М.: МГК, 2010. – 360 с.
47. Назарова, В.Т. Зарубежная и отечественная музыка XX века: Учебное пособие / В.Т.Назарова.- Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2008.- 280 с.
48. Нестьев, И.В. Бела Барток / И.В.Нестьев. – М.: Музыка, 1969. – 800 с.
49. Никольская, И.И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века / И.И. Никольская. - М.: Советский композитор, 1990. - 332 с.
50. Ницевич, Е.В. Синтез музыки, поэзии и живописи в сочинениях Арнольда Шенберга 1908-1913 годов: автореф. дис. ... канд. иск. / Е.В. Ницевич. - Ростов-на-Дону, 2009. – 22 с.
51. Павлишин, С.С. Арнольд Шенберг: Монография / С.С. Павлишин. - М.: Композитор, 2001.– 477 с.
52. Павлишин, С.С. Чарльз Айвз / С.С. Павлишин. – М.: Советский композитор, 1979. – 184 с.
53. Павчинский, С.Э. Симфоническое творчество Онеггера / С.Э. Павчинский. – М.: Советский композитор, 1972. – 235 с.
54. Пакконен, Ю.С. Творчество Эрика Сати: на пороге XX века/ Ю.С. Пакконен // URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/sati/>
55. Папенина, А.Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия / А.Н. Папенина. – СПб.: СПбГУП, 2008. – 148 с.

56. Переверзева, М.В. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика: монография / М.В. Переверзева. - М.: Русаки, 2006. - 336 с.
57. Приданова, Е.В. Творчество Чарльза Айвза в парадигме американского трансцендентализма: дис. ...канд. иск./ Е.В. Приданова. – Нижний Новгород, 2005. – 176 с.
58. Пузько, О.Ю. Дармштадтские международные летние курсы новой музыки и западноевропейский послевоенный музыкальный авангард: дис. ... канд. иск. / О.Ю. Пузько. – М., 2009. – 202 с.
59. Румянцев, С. Интеграция стилевого множества и драматургия инструментальных произведений Стравинского (на примере Скрипичного концерта) // И.Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. - М.: Советский композитор, 1985. - С. 196 - 226.
60. Савенко, С.И. Игорь Стравинский / С.И. Савенко.- Челябинск: Аркаим, 2004. – 288 с.
61. Сигида, С.Ю. Музыкальная культура США конца XVIII-первой половины XX века. Становление национальной идентичности: Очерки / С.Ю. Сигида. - М.: Композитор, 2012. – 504 с.
62. Сигитов, С.М. Духовный строй музыки Белы Бартока: философско-аналитическое исследование / С.М. Сигитов – СПб.: Сударыня, 2003. – 256 с.
63. Система детского музыкального воспитания К. Орфа/ Под ред. Л.А. Баренбойма. – Л.: Музыка, 1970. – 160 с.
64. Стригина, Е.В. Музыка XX века: учебное пособие / Е.В. Стригина. - Бийск: Издательский дом «Бия», 2006. – 280 с.
65. Тарнопольский, В.Г. «Человек из расщелины»: [о Бернде Алоизе Циммермане] / В.Г. Тарнопольский // Частный корреспондент. 20 ноября 2010 года // http://www.chaskor.ru/article/vladimir_tarnopolskij_chelovek_iz_rasshcheliny_20933

66. Федотова, В.Н. Болгарская музыка XX века в контексте национальной художественной культуры / В.Н. Федотова. - М.: ГИИ, 2012. – 320 с.
67. Филенко, Г.Т. Французская музыка первой половины XX века: Очерки / Г.Т. Филенко. – Л.: Музыка, 1983. – 231 с.
68. Холопова, В.Н. Антон Веберн: Жизнь и творчество / В.Н. Холопова, Ю.Н. Холопов. – М.: Советский композитор, 1984. – 330 с.
69. Холопова, В.Н. О композиционных принципах скрипичного концерта А. Берга // Музыка и современность. Вып. 6. – М.: Музыка, 1969. – С. 343-371.
70. Холст, И. Бенджамин Бриттен: пер. с англ. / И. Холст. – М.: Музыка, 1968. – 100 с.
71. XX век. Зарубежная музыка: Очерки, документы. Вып. 1 (К. Штокхаузен, Б.А. Циммерман, Х.В. Хенце). – М.: Музыка, 1995. – 158 с.; Вып. 2 (Л. Берио, Л. Ноно). – М.: Музыка, 1995. – 127 с.
72. Цареградская, Т.В. Время и ритм в музыке второй половины XX века (О. Мессиа́н, П. Буле́з, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис): автореф. дис. ...докт. иск./ Т.В. Цареградская. – М., 2002. – 45 с.
73. Шнеерсон, Г.М. Портреты американских композиторов / Г.М. Шнеерсон. – М.: Музыка, 1977. – 232 с.
74. Энтелис, Л.А. Встречи с современной польской музыкой / Л.А. Энтелис. – Л.: Музыка, 1978. - 140 с.
75. Энтелис, Л.А. Силуэты композиторов XX века /Л.А. Энтелис. - Л.: Музыка, 1975. – 248 с.
76. Якушевич, М.В. Синтез в искусстве Испании и его претворение в творчестве Ф. Гарсиа Лорки и М. де Фальи: дис. ...канд. иск. / М.В. Якушевич. – Новосибирск, 2004. – 249 с.

ТЕМАТИКА РЕФЕРАТОВ

1. Бертольд Брехт и его влияние на музыкальное искусство XX века.
2. «Трехгрошовая опера» Брехта-Вайля.
3. Постановка «Трехгрошовой оперы» Брехта-Вайля в драматическом театре им. В. Качалова г. Казани.
4. Образы детства и музыка для детей в творчестве Бенджамина Бриттена.
5. Фортепианная музыка Белы Бартока.
6. Учебные пособия по сольфеджио З. Кодая и Б. Бартока.
7. Музыкально-просветительская и исполнительская деятельность Леонарда Бернстайна.
8. Жизненный и творческий путь Имре Кальмана.
9. Отечественные кинопостановки оперетт Кальмана.
10. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа.
11. Опера «Умница» Карла Орфа.
12. Сравнительный анализ театральных постановок «Carmina Burana» К. Орфа.
13. Внеевропейское в музыкальной культуре XX в.
14. Особенности претворения индийской тематики в творчестве Альбера Русселя.
15. Вокально-хоровые сочинения Ханса Эйслера.
16. Зарисовки Рима в инструментальных произведениях Отторино Респиги.
17. Неоклассицистские тенденции в творчестве Альфредо Казеллы.
18. Педагогическая деятельность Оливье Мессиана.
19. Произведения для детей Пауля Хиндемита.
20. Истоки и основные течения джаза.
21. Опера Дж. Гершвина «Порги и Бесс».
22. Чарльз Айвз и американский трансцендентализм.
23. Фрактальные образы в творчестве Дьёрдя Лигети.

24. «Новые миры» Карлхайнца Штокхаузена.
25. «Тотальный музыкальный театр» Б. А. Циммермана.
26. Стохастическая система Яниса Ксенакиса.
27. Ионеску и Булез.
28. Политически ангажированная музыка: Луиджи Ноно и Ханс Вернер Хенце.
29. Творческий портрет Лючано Беріо.
30. Музыка для препарированного фортепиано: опыты Джона Кейджа.
31. Американские минималисты.
32. Образы тишины и молчания в творчестве композиторов второй половины XX века.
33. Пародия в творчестве Маурисио Кагеля.
34. Польская музыкальная культура в XX веке.
35. Международный музыкальный фестиваль «Варшавская осень».
36. Духовная тема в творчестве Кшиштофа Пендеревского и ее воплощение в «Страстях по Луке».
37. Творчество Эйтора Вилла-Лобоса и бразильская народная музыка.
38. Tango nuevo Астора Пьяццоллы.
39. Синтез искусств в творчестве Мануэля де Фальи.
40. Испанская гитарная традиция в творчестве Хоакина Родриго.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	3
ТЕМАТИКА ЛЕКЦИЙ.....	8
ТЕМАТИКА СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ.....	9
ВОПРОСЫ И ЛИТЕРАТУРА К СЕМИНАРСКИМ ЗАНЯТИЯМ.....	9
СОДЕРЖАНИЕ КУРСА.....	14
Тема 1. Периодизация музыкальной культуры XX века. Главные эстетические направления в западно- европейской музыке первой половины XX века.....	14
Тема 2. Искания в области стиля. Изменения в области жанров.....	17
Тема 3. Творчество Игоря Стравинского.....	20
Тема 4. Музыка Франции.....	24
Тема 5. Творчество Дариюса Мийо.....	30
Тема 6. Творчество Артюра Онеггера.....	34
Тема 7. Творчество Франсиса Пуленка.....	38
Тема 8. Религиозные и пантеистические произведения Оливье Мессиана.....	43
Тема 9. Музыкальная культура Австрии.....	49
Тема 10. Арнольд Шенберг: личность, творчество, музыкально-теоретическая концепция.....	55
Тема 11. Творческий портрет Альбана Берга.....	62
Тема 12. Черты стиля Антона Веберна.....	68
Тема 13. Музыка Германии.....	72
Тема 14. Творчество Рихарда Штрауса.....	77
Тема 15. Творческий портрет Пауля Хиндемита.....	83
Тема 16. Творчество Карла Орфа.....	95
Тема 17. Музыкальная культура Англии и творчество Бенджамина Бриттена.....	102
Тема 18. Музыкальная культура США.....	111
Тема 19. Фольклористическая тенденция в музыке XX века.....	128

Тема 20. Послевоенный авангард.....	147
ЭКЗАМЕНАЦИОННЫЕ ВОПРОСЫ.....	159
СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ СЛУШАНИЯ.....	161
ТЕСТОВЫЕ ЗАДАНИЯ.....	166
ЛИТЕРАТУРА.....	180
ТЕМАТИКА РЕФЕРАТОВ.....	187

Лилия Гарифулловна Сафиуллина
ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА
Учебное пособие