Документ подписан электронной подписью
Савченко Михаил Петрович
ректор
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ "РОСТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. С.В. РАХМАНИНОВА"
Серийный номер:
00874FA62C7646C6A60EF7C83475BB6C84
Срок действия с 20.04.2023 до 13.07.2024
Подписано: 01.08.2023 10:13 (UTC)

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова»
Кафедра истории музыки

Утверждаю:

Проректор по УР _____ Г. В. Рыбинцева

«1» сентября 2022 г.

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА
дисциплины
«История зарубежной музыки»

Специальность 53.05.05 Музыковедение
Квалификация выпускника Музыковед. Преподаватель.
Нормативный период обучения 5 лет
Форма обучения Очная
Год начала подготовки 2022 г.

Ростов-на-Дону
2022

Рабочая программа дисциплины «История зарубежной музыки» разработана в соответствии с требованиями Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования специальности 53.05.05 Музыковедение, утвержденному приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 1 августа 2017 г. № 732.

Авторы программы:

Лобзакова Елена Эдуардовна, доцент кафедры истории музыки РГК им. С. В. Рахманинова,

Калошина Галина Евгеньевна, доцент кафедры истории музыки РГК им. С. В. Рахманинова,

Шевляков Еевгений Георгиевич, профессор кафедры истории музыки РГК им. С. В. Рахманинова.

_____ / Лобзакова Е. Э./
_____ / Калошина Г. Е./
_____ /Шевляков Е.Г./

Обсуждена и утверждена на заседании кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова

Протокол № 9 от 15 июня 2022 г.

Заведующий кафедрой

_____ /Лобзакова Е. Э./

Содержание

1. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ДИСЦИПЛИНЫ 4
1.1. Цели дисциплины 4
1.2. Задачи освоения дисциплины 4
2. МЕСТО ДИСЦИПЛИНЫ В СТРУКТУРЕ ООП 4
3. ПЛАНИРУЕМЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ ОБУЧЕНИЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ 4
4. ОБЪЕМ ДИСЦИПЛИНЫ И ВИДЫ УЧЕБНОЙ РАБОТЫ 6
5. СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ 6
6. УЧЕБНО – МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ 81
6.1 Перечень учебной литературы, необходимой для освоения дисциплины 81
6.2 Перечень ресурсов информационно-телекоммуникационной сети «Интернет», информационных технологий, используемых при осуществлении образовательного процесса по дисциплине включая перечень лицензионного программного обеспечения, современных профессиональных баз данных и информационных справочных систем 82
7. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКАЯ БАЗА, НЕОБХОДИМАЯ ДЛЯ ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА 82
8. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ 84
8.1. Методические рекомендации преподавателям 84
8.2. Методические рекомендации по организации самостоятельной работы обучающихся 84

1. ЦЕЛЬ И ЗАДАЧИ ДИСЦИПЛИНЫ

1.1. Цель дисциплины подготовка высококвалифицированных музыковедов, обладающих историческим мышлением, ориентирующихся в многообразии русской музыкальной культуры и понимающих закономерности ее развития, умеющих в своей практической деятельности использовать знания, полученные в процессе освоения курса.

1.2. Задачи освоения дисциплины

– обоснование исторического процесса развития зарубежной музыкальной культуры, своеобразия национальной музыкальной традиции;

– анализ исторических типов зарубежной музыкальной культуры на материале музыки и косвенных источников;

– анализ исторических и индивидуальных стилей на примере характерных образцов музыкального творчества, раскрытие воздействия крупных художественных явлений на развитие музыки и духовную жизнь общества;

– формирование навыков работы с научно-методической и научно-исследовательской литературой, отбора и систематизации культурно-исторических фактов и событий истории русской музыкальной культуры;

– подготовка к ведению самостоятельной исследовательской деятельности.

2. МЕСТО ДИСЦИПЛИНЫ В СТРУКТУРЕ ООП

Дисциплина «История зарубежной музыки» относится к дисциплинам обязательной части блока Б1 «Дисциплины» учебного плана специальности 53.05.05. Музыковедение.

3. ПЛАНИРУЕМЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ ОБУЧЕНИЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ

Процесс изучения дисциплины «История зарубежной музыки» направлен на формирование следующих компетенций:

Код компетенции	Содержание компетенции	Результаты обучения (ИДК)
УК-5	Способен анализировать и учитывать разнообразие культур в процессе межкультурного взаимодействия	*Знать:* – различные определения понятия «культура» и исторические типы культур; – важнейшие достижения культуры в ходе исторического развития; – механизмы межкультурного взаимодействия в обществе на современном этапе, принципы соотношения общемировых и национальных культурных процессов; – обычаи, этикет, социальные стереотипы, историю и культуру других стран.
		Уметь: – адекватно оценивать межкультурные диалоги в современном обществе; – находить и использовать необходимую для взаимодействия с другими членами социума

		информацию о культурных особенностях и традициях различных народов; — объяснить феномен культуры, её роль в человеческой жизнедеятельности; — толерантно взаимодействовать с представителями различных культур.
		Владеть: – развитой способностью к чувственно-художественному восприятию этнокультурного разнообразия современного мира; — навыками формирования психологически-безопасной среды в профессиональной деятельности; — навыками межкультурного взаимодействия с учетом разнообразия культур.
ОПК-1	Способен применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности, постигать музыкальное произведение в широком культурно-историческом контексте в тесной связи с религиозными, философскими и эстетическими идеями конкретного исторического периода	Знать: — основные исторические этапы развития мировой музыкальной культуры, музыкальные и гуманитарные исследования по проблемам теории, эстетики, философии от древности до начала XXI века; — композиторское творчество в культурно-эстетическом и историческом контексте.
		Уметь: — применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности; — анализировать музыкальный, культурологический, социально-исторический контекст произведения.
		Владеть: — умением ориентироваться в ценностях бытия, культуры, способностью к пониманию эстетической основы искусства; — навыками систематизации и классификации материала.
ПКО-2	Способен осмыслять закономерности развития музыкального искусства в контексте эпохи и во взаимосвязи с другими видами искусства	*Знать:* – основные исторические этапы развития искусства.
		Уметь: – учитывать в своей научно-исследовательской деятельности закономерности развития музыкального искусства в историческом контексте; – учитывать в научно-исследовательской работе особенности философских и эстетических концепций.
		Владеть: – навыками изучения музыкального явления в динамике исторического, художественного и социально-культурного процесса.

4. ОБЪЕМ ДИСЦИПЛИНЫ И ВИДЫ УЧЕБНОЙ РАБОТЫ

Вид учебной работы	Всего часов	Семестры							
		1	2	3	4	5	6	7	8
Аудиторные занятия (всего)	**544**	**68**	**68**	**68**	**68**	**68**	**68**	**68**	**68**
В том числе:									
Лекционные занятия	**204**	**34**	**34**	**34**	**34**	**34**	**34**	**34**	**34**
Практические (семинарские) занятия	**187**	**34**	**34**	**17**	**34**	**34**	**34**	**34**	**34**
Курсовая работа	**17**	**-**	**-**	**17**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**
Самостоятельная работа	**302**	**58**	**94**	**40**	**40**	**4**	**40**	**4**	**22**
Вид промежуточной аттестации	**270**	**72 Экз.**	**Зач. с оц**	**Зач. с оц**	**36 Экз.**	**Зач. с оц**	**72 Экз.**	**54 Экз.**	**36 Экз.**
Общая трудоемкость – час/ зач. ед.	**1116 ч./31 зач. ед.**								

5. СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Содержание разделов дисциплины и распределение трудоемкости по видам занятий

Тематический план

1 курс

Курс обучения, семестр		Темы разделов дисциплины	Лекц. зан.	Пр. зан.	СРС	Всего часов
	Раздел 1. История зарубежной музыки добаховского периода					
1 курс, 1 семестр	1	Музыкальное искусство в странах Древнего Востока и Средиземноморья	2	2	4	8
	2	Музыка Древней Греции и Рима	4	4	6	14
	3	Музыка в контексте историко-культурных проблем Средневековья. Вопросы музыкальной эстетики	2	2	4	8
	4	Церковная музыка средневековья. Григорианское пение.	2	2	4	8
	5	Светская музыка в эпоху Средневековья	2	2	4	8
	6	Эпоха Ars nova в музыке. Вопросы эстетики и художественной практики	2	2	4	8
	7	Эпоха Возрождения и музыкальное искусство	2	2	4	8
	8	Нидерландская полифоническая школа	3	3	6	12

	9	Духовное творчество Дж. П. Палестрины	2	2	4	8
	10	Светские вокальные жанры в эпоху Возрождения	3	3	5	11
	11	Ранняя опера: этапы становления. Оперное творчество К. Монтеверди и Г. Перселла	4	4	6	14
	12	Инструментальная музыка XVII - начала XVIII вв.	6	6	7	19
Итого за 1 семестр			**34**	**34**	**58**	**126 (+72 экз)**
Раздел 2. История зарубежной музыки XVII – XVIII веков (до Бетховена)						
1 курс, 2 семестр	13	И. С. Бах	6	6	15	27
	14	Г. Ф. Гендель	4	4	15	23
	15	Итальянская и французская опера конца XVII – первой половины XVIII в.	2	2	6	10
	16	К.В. Глюк в истории оперы	6	6	15	27
	17	Оперное творчество Моцарта	6	6	15	27
	18	Развитие инструментальной музыки в XVIII в.	2	2	6	10
	19	Инструментальное творчество Гайдна и Моцарта	8	8	22	38
Итого за 1 курс			**68**	**68**	**152**	**288 (+72 экз)**

2 курс

Курс обучения, семестр	**№ темы**	**Темы разделов дисциплины**	**Лекц. зан.**	**Пр. зан.**	**СРС**	**Всего часов**
2 курс 3 семестр	**Раздел 1.Теоретические аспекты курса**					
	1	Общетеоретические аспекты и система понятий в курсе истории музыки. Понятия творческого метода, стиля, направления. Теоретическая модель творческого метода. Иерархическая модель музыкального произведения.	4	0	1	5
	2	Метод классицизма, его принципы и идеалы, воплощение в творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена. Интонационные стереотипы искусства барокко и классицизма.	0	1	3	4
	Раздел 2. Проблемы симфонизма от Гайдна к Бетховену					
	3	Музыка Французской революции 1789-1799 гг., её воздействие на творчество Бетховена и музыкальную культуру Европы XIX века. Основные жанры.	0	2	3	5

	4	Эволюция творчества Бетховена, его мировоззрение и основные жанры. Фортепианная соната и концерт в творчестве Бетховена. Драматургия и проблема цикла.	1	3	4	7
	5	Эволюция симфонического творчества Бетховена. Жанровые разновидности. Особенности концепций, типы драматургии в 1 - 7 симфониях.	6	0	3	9
	6	Художественная концепция и проблемы тематических связей частей в Девятой симфонии Бетховена. Истоки тема радости.	0	2	2	4
	Раздел 3. Романтизм и его ведущие жанры 1-ойьполовины XIX в.					
	7	Романтизм как метод индивидуализации в познании мира. Философско-эстетические и социокультурные предпосылки романтизма, эстетико-философские идеи Гегеля, Фихте, Шеллинга, Шопенгауэра. Романтический универсум и его основные закономерности.	4	0	4	8
	8	Вокальная лирика романтиков: круг образов, интонационные процессы, кристаллизация жанровых разновидностей. Вокальные циклы Шуберта, Шумана: драматургия, принципы сквозного развития,	4	3	4	11
	9	Фортепианная миниатюра эпохи романтизма: Шуберт, Шуман, Шопен, Лист, Брамс. Национальные школы. Классификация миниатюр и их содержательные возможности. Программные (Шуман, Лист) и непрограммные циклы миниатюр. Особенности стиля Шумана и Шопена.	3	3	4	10
	10	Произведения крупной формы: фантазии, баллады, рапсодии, в творчестве Шуберта, Шумана, Шопена, Листа, Брамса.	1	3	4	8
	Раздел 4.Развитие оперы в европейских странах в 1-ой половины XIX в.					
	11	Театр и опера Франции и Италии первой половины Х1Х века. Концепции В. Гюго, В. Скотта. итальянских романтиков. Основные жанры. Формирование исторической романтической трагедии и её особенности в творчестве итальянских (Россини, Беллини), французских (Обер, Мейербер) композиторов (принцип трёх проекций).	7	0	4	11
	12	Театр и теория драмы в Германии, романтические и реалистические жанры, опера первой половины Х1Х века, теоретические идеи Гофмана, Тика, Вебера. Сказочно-фантастическая и легендарная опера в Германии.	4	0	4	8

	Раздел 5. **Написание курсовой работы – индивидуальные занятия с педагогом**			17		17
	Итого по 3 семестру		**34**	**34**	**40**	**125**
	Раздел 7. Вокальная лирика 2-ой половины XIX века					
2 курс 4 семестр	13	Вокальная лирика второй половины XIX века в творчестве Брамса, Листа, Вольфа, Штрауса. Расширение содержательных аспектов, театрализация, симфонизация. Вокальные циклы Брамса и Вольфа.	3	4	4	11
	Раздел 8. Роль программности в музыке романтизма					
	14.1	Программный симфонизм эпохи романтизма в творчестве Берлиоза, Мендельсона, Шумана, Листа. Эстетические идеи Берлиоза, Листа, Шумана. Жанровые и драматургические разновидности: симфония, поэма, сюита, увертюра. Программные сюиты и увертюры Мендельсона.	3	1	2	6
	14.2	Новаторские циклы симфоний Берлиоза и Листа. Симфонические поэмы Листа	3	3	3	9
	Раздел 9. Симфония и соната в музыке второй половины XIX века					
	15	Непрограммная симфония в зарубежной музыке X1X века: от Шуберта, Шумана, Мендельсона к Брамсу, Брукнеру. Франку. Проблемы тематизма, драматургические разновидности, содержательные аспекты в симфониях Шуберта. Шумана, Мендельсона.	4	2	3	9
	16	Эстетические идеи, философские взгляды Брамса, Брукнера, Франка и их воплощение в тематизме и драматургических концепциях их симфоний.	4	2	3	9
	17	Инструментальная соната в творчестве Шуберта, Шумана, Шопена, Листа, Брамса.		3	4	7
	Раздел 10: Мифологический театр Рихарда Вагнера					
	18	Проблема Р. Вагнера в прошлом и настоящем. Творчество Вагнера 30-х годов. Опера «Риенци» как исторический театр.	4	1	2	7
	19	Новаторские идеи и принципы мифологического театра Вагнера 40-х годов: контаминация источников, особенности драматургии, оперные формы рассказа, баллады, молитвы.	2		2	4
	20	Принципы континуальной и дискретно-континуальной симфонизации в операх Вагнера 40-х годов. «Лоэнгрин» как воплощение сплошной (тотальной) симфонизации.	2		2	4

	21	Теоретические работы Вагнера, их отражение в «Тристане и Изольде». Философско-символические аспекты мифологического театра Вагнера.	2	2	4	8
	22	Идейное содержание, контаминация источников «Кольцо как единое целое, драматургия опер тетралогии, симфонизм.	4	2	2	8
	Раздел 11.Опера в Италии второй половины XIX века					
	23	Эволюция творчества, эстетические идеи, драматургические принципы, система контрастов, новаторские идеи в трактовке оперных форм в музыкальном театре Верди. Художественные концепция в операх Верди «Бал-маскарад», «Дон Карлос», «Трубадур», «Аида».	2	5	6	13
	24	Позднее творчество Верди. Две концепции: трагической катастрофы в опере «Отелло» и христианской трагедии в «Реквиеме». концепция игры в опере «Фальстаф» .	1	4	2	7
	25	Философско-символический театр А. Бойто «Мефистофель»	0	2	1	3
		Музыкальная викторина по программе 4 семестр.	0	1	0	1
	Итого по 4 семестру		**34**	**34**	**40**	**144 (36 экз)**
	Раздел 1. Музыкальное искусство в Европе в последней трети XIX начале XX веков					
3 курс 5 семестр		Вступительное занятие. Повторение основных параметров теории истории музыки: творческие направления, методы и стили.	0	1	0	1
	1	Музыкальный театр во Франции Х1Х начала XX века, жанровые разновидности. Лирическая опера и её разновидности в творчестве Гуно, Бизе, Сен- Санс, Массне.	4	8	2	12
	2	Программная симфоническая поэма в зарубежной музыке второй половины Х1Х – начала XX века: в творчестве Франка, Сметаны, Дворжака, Сен-Санса, Сибелиуса, концертно-симфоническая поэма в тв-ве Франка, Шоссона,. Р. Штрауса.	1	9	2	11
	Раздел 2. Музыкальное искусство на рубеже XIX –начала XX веков					
	3	Основные художественные тенденции, мировоззренческие поиски, эстетические и философские идеи искусства рубежа Х1Х – нач. XX веков и их преломление в операх «Саломея» и «Электра» Р. Штрауса.	4	4	0	8

	4	Натурализм и веризм в музыке Франции и Италии. Масканьи, Леонковалло, Брюно, Шарпантье.	4	2	0	6
	5	Творческие поиски, эстетика Дж. Пуччини. Особенности жанровых взаимодействий в его операх «Богема», «Тоска», «Турандот».	5	2	0	7
	6	Французская музыка рубежа веков. Импрессионизм и символизм в разных видах искусства, в театре и музыке. Метерлинк—Дебюсси: «Пеллеас и Мелизанда».	4	0	0	4
	7	Музыкальный театр Равеля	4	0	0	4
	8	Эстетические идеи и особенности стиля Дебюсси и Равеля на примере их симфонического творчества.	4	0	0	4
	9	Взаимодействие музыки, света, цвета, живописи и поэзия в фортепианном творчестве Дебюсси. Отличие исканий Равеля.	2	2	4	2
	10	Неоклассицизм в творчестве Макса Регера. Камерное, органное, клавирное тв-во. Доклад.	0	2	0	1
	11	Неофольклоризм в творчестве композиторов рубежа веков. Творческие искания Альбениса, Мануэля де Фалья. Балеты де Фалья. Доклад.	0	2	0	1
	12	Симфоническое творчество Сибелиуса и Дворжака. Мифологический и героико-конфликтный симфонизм.	2	2	0	2
	Итого за 5 семестр		**34**	**34**	**4**	**72**
	Раздел 2. Музыкальное искусство на рубеже XIX –начала XX веков: продолжение					
3 курс 6 семестр	13	Австрийская культура рубежа веков. Философский симфонизм Густава Малера рубежа X1X – XX веков. Проблемы программности, концепции, связи с вокальными циклами. Эволюция концепций от Первой симфонии к Четвёртой.	4	2	2	8
	14	Творчество Малера центрального и позднего периода. Конфликт художника и цивилизации в метацикле V – VII симфоний Малера. Проблема жанра и концепции в Восьмой симфония и «Песни о земле».	4	2	2	8
	Раздел 3. Направления 1-ой половины XX в					
	15	Основные художественные тенденции, философские идеи, художественные направления в искусстве Европы первой половины XX века. Музыкальный экспрессионизм, неофольклоризм, неоклассицизм, черты реализма. Национальные школы, творческие объединения.	1	0	2	3

	Раздел 4. Музыкальный экспрессионизм в искусстве первой половины XX века					
	16	Этапы развития нововенской школы. Эстетические взгляды и творческие искания Шёнберга, Берга, Веберна в начале XX века. Ранние симфонические поэмы Шёнберга. . Переход от тональности к атональности в сочинениях 1908-1913гг Второй квартет, «Книга висячих садов».	2	3	3	8
	17	Атональный период в тв-ве Шёнберга, Берга, Веберна. «Лунный Пьеро», «Ожидание» Шёнберга, Микроциклы Шёнберга и Веберна, «Воццек» Берга как образец экспрессионистического театра.	3	3	3	9
	18	Додекафонный период в тв-ве нововенцев. «Моисей и Аарон» как творческое кредо Шёнберга.	3	3	3	9
	19	Симфония, концерт, кантата в творчестве нововенцев.	0	2	2	4
	Раздел 5. Музыкальная культура Франции первой половины середины XX века					
	20	Основные этапы развития французской культуры на протяжении XX века. Творческие объединения группы «Шести», «Аркейской школы», «Молодой Франции». Направления и стили.	0	2	3	5
	21	Формирование полижанровых сочинений в творчестве французских композиторов группы «Шести». Подвижно-вариабельный и органический синтез жанров разных искусств в сочинениях «Царь Давид», «Антигона», «Амфион», «Пляска мёртвых» «Жанна д'Арк на костре» Онеггера. «Орестея» и «Христофор Колумб» Мийо. Опера–мистерия «Диалоги кармелиток» Пуленка. Развитие симфонии, концерта, сюиты в творчестве Онеггера, Мийо, Пуленка. Симфонии №3 и 5 Онеггера. Концерты и сюиты Пуленка, Мийо.	6	4	3	13
	22	Неокатолические идеи и художественные открытия в творчестве О. Мессиана. «Три литургии Божественного присутствия», оратория «Преображение». Опера-мистерия «Св. Франциск Ассизский». Проблема цикла в инструментальной музыке Мессиана и черты мистерии в струнном «Квартете на конец времени», фортепианном цикле «Двадцать взглядов на Лик младенца Иисуса», в Симфонии «Турангалила».	6	4	4	14
	Раздел 17. Неоавангард и массовое искусство Франции 2-ой половины XX – начала XXI в.					

	23	Неоавангард во Франции второй половины XX века: сериализм, алеаторика, музыка тембров (сонористика, микрохроматика), конкретная музыка Шеффера, электронная музыка Э. Вареза, М. Мартено, светоцветовая электронная музыка Жана-Мишеля Жарра.	0	3	3	6
	24	Творческие поиски и открытия Пьера Булеза. Сериальная техника и алеаторика: «Молоток без мастера», «Пения юношей», «Контакты», «Мантра», кантаты. Использование различных техник для создания сюрреалистических образов.	2	2	3	7
	25	Формализованная или «математическая» музыка в тв-ве Ксенакиса, спектральная музыка Г. Гризе. Разбор образцов.	1	0	3	4
	26	Рождение мюзикла и рок-оперы во Франции в последней трети XX века.	2	2	4	8
		Музыкальная викторина	0	2	0	2
	Итого за 6 семестр		**34**	**34**	**40**	**108 (+36 контроль)**

<u>4 курс</u>

Курс обучения, семестр		**Темы разделов дисциплины**	**Лекц. зан.**	**Пр. зан.**	**СРС**	**Всего часов**
4 курс, 7 семестр	1	Введение в музыку XX века. Общетеоретические аспекты и система понятий. Эволюция творческих методов и стилей в первой половине XX века. Национальные школы и их особенности. Художественные тенденции и техники композиции второй половины XX века. Философские и религиозные искания композиторов второй половины XX века	3	3	0	6
	2	Экспрессионизм и новые техники композиции XX века. Философско-эстетические, социокультурные предпосылки экспрессионизма его связи с романтизмом, натурализмом. Параллели со смежными искусствами. Специфика творческого метода. Эстетика Шёнберга и Кандинского. Светцветовой и музыкальный синтез в тв-ве Шенберга 190-1913 гг и в творчестве Веберна.	4	4	1	9
	3	Оперный театр экспрессионизма («Моисей и Аарон” Шенберга, «Лулу» Берга), его воздействие на процессы в драматургии театра и кино. Проблема сценической интерпретации	3	3	0	6

	4	От микроциклов экспрессионистов к технике минимализма. Звук как целостность, новые ощущения времени и пространства. Творчество американских минималистов второй половины XX века Техника паттернов, репетитивной музыки.	4	4	1	9
	5	Проблемы жанрообразования в искусстве XX века: поиски нового синтеза искусств – синтеза высшего порядка в варианте полижанровости, органического синтеза, жанровой диффузии, жанровых «гибридов». Образование «новых» синтетических жанров с интеграцией элементов: оперы-оратории, ораториимистерии, оперы-мистерии (Онеггер, Стравинский, Мийо, Штокхаузен)	4	4	1	9
	6	Бытование и модификации старинных жанров: пассионы, кантаты, мистерии, греческой трагедии, мессы. Синтез старинных жанров в оперном триптихе Бриттена. «Страсти по Луке» Пендерецкого, «Рождественская кантата» Онеггера, «Мистерия» и «Антигона» Орфа, «Огненный замок» Мийо, Бриттен «Река Керлью». «Месса» Бернстайна, Кончерто гроссо, старинная соната, ричеркар.	4	4	1	9
	7	Модификации исторической оперы во Франции (Пуленк, Мийо, Онеггер, Ландовский) Англии (Бриттен), Германии (Хенце, Циммерман)	3	3	0	6
	8	Неоклассицизм и интертекстуальные тенденции: И. Стравинский, П. Хиндемит. Философские трагедии Хиндемита. Месса и оратория «Потоп» Стравинского.	3	3	0	6
	9	Неофольклоризм в музыке XX века. Творческие искания Стравинского, Бартока, Кодаи.	3	3	0	6
	10	Музыкальный авангард II и постмодерн. Техники композиции второй половины XX века в творчестве П. Булеза и К. Штокхаузена	3	3	0	6
	Итого за 7 семестр		**34**	**34**	**4**	**126 (54-контр.)**
4 курс, 8 семестр	11	Сериализм и постсериализм: Л. Ноно, Л. Даллапикола (Ночной полет).	5	5	2	12
	12	Техника алеаторики. Творчество Лютославского, Шнитке. Музыка тембров и алеаторика в сочинениях Пендерецкого	5	5	2	12
	13	Неоимпрессионизм второй половины XX века Конкретная и электронная музыка. Сонорика, сонористика и электроакустическая музыка	5	4	3	12
	14	Индивидуальные творческие системы. Неокатолические идеи в творчестве О. Мессиана	5	5	3	13
	15	Формализованная (математическая) и спектральная музыка	5	5	3	131
	16	Модификация сонаты, симфонии, квартета, концерта.	5	5	3	13

	17	Процессы диалога массовой и элитарной музыки. Жанры мюзикла и рок-оперы	4	5	3	12
Итого за 8 семестр			**34**	**34**	**22**	**90 (+36 – котр.)**

Содержание учебной дисциплины

1 курс

Тема 1. **Музыкальное искусство в странах Древнего Востока и Средиземноморья**

Значение древнейших цивилизаций в истории художественной культуры. Проблемы изучения и основные источники сведений о музыке древности. Синкретизм видов художественной деятельности, специфика его проявлений в разных странах. Музыка в обрядах, ритуалах, культах. Мифологические и космологические представления. Музыкальная «символика». Зарождение музыкальной эстетики.

Формирование основных элементов музыкальной выразительности, развитие музыкально-теоретического знания. Важнейшие музыкальные жанры. Виды музицирования и музыкальный инструментарий. Опыты нотации.

Специфические черты музыкального искусства в древнем Китае, Индии, Египте, Палестине. Восточные и египетские влияния в музыкальной культуре европейской Античности.

Тема 2. **Музыка Древней Греции и Рима**

Мифопоэтические источники сведений о музыке древнегреческой античности. Синкретический характер художественной практики. Музыка в ее связях с эпосом, лирикой, театром. Музыкальные инструменты. Основные жанры музыки Древней Греции.

Вопросы периодизации древнегреческой культуры. Место и функции музыки в культуре и обществе. Значение музыкальной агонистики.

Музыка в античных философско-эстетических учениях. Этапы развития эстетической мысли, основная проблематика. Музыкальная теория древних греков, важнейшие учения. Особенности ладовой системы, диатоника и хроматика, теория модуляции. Система нотации.

Общие сведения о музыке раннеримского периода. Музыкальная культура эпохи эллинизма. Взаимосвязь греческих и восточных традиций в музыкальной жизни Рима. Распространение христианского пения в Риме с конца II в. н.э.

Тема 3. **Музыка в контексте историко-культурных проблем Средневековья. Вопросы музыкальной эстетики**

Особенности музыкальной культуры европейского Средневековья. Исторические оценки искусства средних веков; изменения традиционных представлений в музыкальной медиевистике последнего времени.

Значение идеологической системы христианства для художественного метода средневекового искусства. Условно-символическое и аллегорическое в художественной культуре.

Монастыри, церкви, соборы, университеты – центры научной и духовной деятельности. Городская культура. Противоборство и взаимовлияние церковных и светских форм музыкального искусства как одна из специфических сторон средневековой музыкальной культуры.

Основные направления философской мысли. Проблематика средневековой музыкальной эстетики: музыка и христианское вероучение; церковь и народная (светская) музыка; музыка как наука; религиозная интерпретация музыки. Музыка в иерархии духов-

ных ценностей, поиск эстетического идеала музыки в трудах апологетов. Разработка проблем научной теории музыки. Теория и практика: новые критерии изучения музыки в связи с развитием многоголосия и ученой полифонии. Формулирование взгляда на музыку как вид искусства в предренессансный период.

***Тема 4.* Церковная музыка средневековья. Григорианское пение**

Музыка в христианской церкви. Теологическая аргументация форм музицирования в церкви и характера музыки. Этапы развития культовой монодии: музыка в первых христианских сектах; поиски «христианского идеала» музыки; развитие хоровой псалмодии, антифонных и респонсориальных видов пения; складывание региональных литургий; ассимиляция напевов христианизированных народов; кодификация, ладовая классификация хорала в каролингскую эпоху.

Истоки и распространение григорианского хорала. Тенденции унификации церковного пения. Соотношение слова и напева: три основных способа мелодизации текста. Хоральный мелос, его ладовая основа, ритмика. Виды псалмодии.

Секвенции и тропы. Гимны. Проникновение народной музыки в богослужение. Связь хорала с разделами церковной службы. Формирование григорианской мессы, ее структура; соотношение различных видов пения в мессе.

Складывание церковного многоголосия. От ленточного движения к свободному органуму. Жанры и формы раннего многоголосия. Кондукт. Мотет. Вопросы ритмической организации многоголосия. Школа «Нотр-Дам» и ее представители. Многоголосные песенные формы (баллада, вireле, рондо).

***Тема 5.* Светская музыка в эпоху Средневековья**

Проблемы изучения народной и светской культуры Средних веков. Фольклор и профессиональное искусство устной традиции. Критерии музыкального профессионализма; проблема терминологии: трубадуры, менестрели, шпильманы, жонглеры. Основные черты поэтики искусства менестрелей. Музыкант в средневековом обществе: артистические профессии, функции, способы музицирования, национально-культурное взаимодействие. Музыкальные инструменты; ансамблевое исполнительство. Песенно-танцевальные жанры средневековой музыки.

Особенности устного музыкально-поэтического творчества. Импровизационность, вариативность словесно-музыкальная, жанровая, структурная, ритмическая, исполнительская. Певческая форма существования средневековой поэзии; функции музыки в эпических и лирических жанрах.

Куртуазно-рыцарская культура и провансальская музыкально-поэтическая лирика. Песни миннезингеров. (Мейстерзанг: традиции средневековья в условиях цеховой ремесленной культуры немецких городов XV-XVI вв.)

***Тема 6.* Эпоха Ars nova в музыке. Вопросы эстетики и художественной практики**

От ars antiqua к ars nova: смена представлений о музыкальном искусстве. Критика традиционных схоластических теорий. Трактаты Ф. де Витри и М. Падуанского.

Ars nova во Франции. Музыкально-поэтические жанры в творчестве Г. Де Машо. Изоритмический мотет. Месса Г. Де Машо – ранний образец циклической композиции.

Ars nova в Италии. Расцвет вокальной лирики во Флоренции XIV в. Светская основа итальянского многоголосия, его специфические отличия. Жанры: качча, баллата, мадригал в творчестве Ф. Ландини. Черты национального своеобразия в музыке итальянского треченто.

***Тема 7.* Эпоха Возрождения и музыкальное искусство**

Эпоха Возрождения – культура эпохи Возрождения: проблемы разграничения понятий и размежевания эпох Средневековья и Ренессанса в изобразительном искусстве, литературе, музыке. Италия – классическая страна Возрождения. География и хронология европейского Ренессанса; неравномерность, разнородность, специфические особенности ренессансных проявлений в разных странах. Возрождение и религиозные движения.

Общий подъем музыкальной культуры в эпоху Возрождения. Музыка в общественной жизни; музицирование в буржуазно-городских и придворных кругах; престиж музыкальной образованности; изобретение нотопечатания; совершенствование нотации; создание новых музыкальных инструментов и развитие музыкального исполнительства.

Возрождение – эпоха великих достижений в музыкальном искусстве, фундамент музыкальной истории будущего. Расширение сферы светской тематики в профессиональном композиторском творчестве. Вопросы воздействия народного искусства на культовую музыку. Стиль хоровой полифонии a cappella – доминирующий (универсальный) стиль эпохи; его интернационально-европейское значение. Изменения в музыкальном мышлении: кристаллизация элементов мажорно-минорной ладовой системы и гомофонного склада. Тенденции формирования национальных композиторских школ и авторских стилей.

***Тема 8.* Нидерландская полифоническая школа**

Нидерландская школа – исторически первая крупнейшая западноевропейская школа профессионального музыкального творчества. Культурно-исторические условия ее формирования; традиционная периодизация и основные этапы развития. Ведущие мастера: Дж. Данстейбл, Ж. Биншуа, Г. Дюфаи, Й. Окегем, Я. Обрехт, Ж. Депре, О. Лассо и их последователи.

Особенности полифонического письма нидерландцев классические образцы вокально-полифонических жанров: месса, духовный и светский мотет, шансон. Языково-стилевая однородность жанров и проблемы жанровой дифференциации музыки церковного и светского назначения. Пути эволюции нидерландской мессы: кристаллизация жанрового канона. Переход от контрастно-составной формы к концепции единства музыкального цикла мессы.

Распространение и утверждение нового полифонического стиля, многообразие связей нидерландской школы с музыкальным искусством Франции, Италии, Германии. Традиции нидерландцев в римской и других творческих школах эпохи Возрождения и раннего Барокко.

***Тема 9.* Духовное творчество Дж. П. Палестрины**

Полифоническая традиция XV-XVI вв. и творчество Палестрины. Музыкальное искусство католической церкви в условиях контрреформации и деятельность Палестрины – «спасителя церковного многоголосия».

Месса в наследии Палестрины: круг первоисточников, особенности трактовки мессы как единого цикла (на примере Мессы Папы Марчелло).

***Тема 10.* Светские вокальные жанры в эпоху Возрождения**

Италия. Популярный песенный репертуар и основные вокальные направления в развитии многоголосных вокальных жанров светского характера. Фротолла, вилланелла, карнавальные песни, канцонетты и т.п., их истоки и близость народному искусству.

Мадригал- ведущий жанр итальянской светской музыки XVI- нач. XVII вв. Вопросы формирования мадригала, его жанрово-стилевое многообразие. Мадригал как музыкально-поэтическое целое: соотношение слова и музыки в средствах выразительности, композиционных структурах. Основные этапы эволюции мадригала. Хроматическое направление в мадригале в связи с идеями крупнейших итальянских мадригалистов: Л. Ма-

ренцио, К. Джезуальдо, К. Монтеверди. Мадригал и музыкальный театр. Вопросы исполнительской практики.

Франция. Французская поэзия и вокальная музыка. Традиции французской песни и ее обновление в творчестве композиторов XVI в. Программно-изобразительная полифоническая chanson К. Жанеккена. Академия поэзии и музыки: идеи подражания античной стихотворной метрике и их влияние на многоголосную песню. (Протестантские псалмы как отражение тенденции обновления религиозного искусства)

Германия. Немецкое музыкальное искусство в эпоху Возрождения. Культура мейстерзанга; песни Г. Сакса. Бытовая традиция немецкой духовной песни; многоголосные обработки хоральных напевов. Движение Реформации и формирование протестантского хорала как нового рода духовной музыки.

***Тема 11.* Ранняя опера: этапы становления**

Опера – ведущий жанр профессиональной музыкальной культуры Нового времени.

Предпосылки рождения нового музыкально-театрального синтеза: «опера до оперы». Флорентийская «драма на музыке»: эстетическая программа, античные идеалы. Вопросы взаимосвязи поэзии и музыки в трактате и творческой практике В. Галилея. Влияние неоплатонических идей на музыкальное искусство позднего Возрождения и орфическая тема в ранней опере. Поэт как автор оперы.

Способы распевания текста и новый монодический стиль – «слепок с разговорной фразы». Тенденции структурирования тематизма и формы, становление ариозно-декламационной мелодики в произведениях Я. Пери, Дж. Каччини, М. да Гальяно. Дифференциация жанрового (мадригального, песенно-танцевального и др.) и речитативного типов тематизма – главное средство организации музыкально-сценического действия.

Опера в Риме в начале XVII ст. Новые сюжетные мотивы и жанровые разновидности. Элементы комического в римской опере. «Представление о Душе и Теле» Э. дель Кавальери: проблема жанра и жанровых перспектив.

Оперное творчество К. Монтеверди: от пасторальной сказки к музыкально-психологической драме. «Взволнованный стиль» в музыке Монтеверди; влияние мадригального письма на оперу. «Сказание об Орфее»: усиление значения пения, поиски средств индивидуализации вокальной характеристики, становление монолога-арии, стремление к достижению музыкально-тематического единства оперной формы (принцип лейтмотива). «Коронация Поппеи»: новый тип сюжета и характер его музыкальной трактовки. «Шекспировская» многоплановость драматургической концепции. Психологизация образов главных героев. Значение аллегорического плана в опере. Сцена как основная композиционно-структурная единица.

Опера в Венеции после Монтеверди. Публичные театры и театральная жизнь Венеции. Творчество Ф. Кавалли и М.-А. Чести и проблемы типизации в трактовке исторических и мифологических сюжетов, образцов, оперных форм (жанров).

Творчество Г. Перселла и музыкальный театр в Англии XVII в. Традиции музыкальной культуры Англии в связи с событиями английской истории XVII в. Музыкальное искусство в атмосфере Реставрации. Английский театр и проблема национальной оперной школы. Связь культурно-исторических эпох в музыке Г. Перселла: синтез традиций английского Ренессанса и устремлений оперного века. Камерно-лирическая драма «Дидона и Эней» - уникальное художественное решение. Своеобразие трактовки либретто, основных образных сфер, оперных форм и т.п. в сравнении с итальянским и французским опытом. Судьба оперного жанра в Англии после Перселла.

***Тема 12.* Инструментальная музыка XVII – начала XVIII в.**

От Возрождения к Барокко: эпохальный стилевой перелом и складывание новых форм инструментального музицирования. Перестройка жанровой системы, множественность и противоречивость творческих устремлений. Традиции вокального многоголосия и

их переосмысление в инструментализме. Вызревание гомофонного склада, поиски нового тематизма, взаимодействие инструментального и оперно-театрального начал – как отражение новых свойств музыкального мышления. Расширение границ содержания инструментальной музыки: от единичных образцов и состояний – к широте, сложности, многогранности образного мира. Поиски новых формально-композиционных решений; особая перспективная роль принципов циклизации; типы циклов.

Органная музыка. Орган как музыкальный инструмент, его художественные возможности. Орган и клавир; особенности органного репертуара и вопросы жанровой дифференциации. Творчество Дж. Фрескобальди, Я. Свелинка, Д. Букстехуде, И. Пахельбеля. Становление фуги и малого полифонического цикла. Значение вариационных принципов построения формы.

Клавирная музыка. Специфика и основные разновидности клавира. Роль органной и лютневой музыки в формировании собственно клавирного стиля. Английские вёрджинелисты. Песенно-бытовая основа инструментальных жанров. Развитие вариационной техники и формы вариаций. Выдающиеся мастера английской вёрджинельной школы: У. Берд, Т. Морли, Дж. Булл, Дж. Доуленд. Инструментальная миниатюра французских клавесинистов: эстетика, круг образов, жанровая природа тематизма. Значение рондо и особенности его строения. Клавесинное искусство как выражение стиля рококо. «Ordre» Ф. Куперена – свободная модель театральной сюиты-дивертисмента.

Ансамблевая соната и концерт в эпоху Барокко. Соната: термин и его истолкование в XVI – XVII вв. Типы циклических сонатных и концертных композиций: da chiesa и da camera. Барочная трио-соната. Взаимопроникновение сонаты и сюиты (партиты и др.). Истоки и история становления жанра концерта. Concerto-grosso и его трактовка в творчестве А. Корелли. Контраст как важнейший фактор формообразования; тенденции «открытой» формы; разновидности цикла. Концерты А. Вивальди: складывание типизированной циклической структуры; программность и инструментальное обобщение; формирование сольного концерта.

Тема 13. **Творчество Г.Ф. Генделя**

Гендель и его роль в развитии европейской музыкальной культуры. Гендель как творческая индивидуальность и тип личности. Масштабы и формы музыкальной деятельности; основные периоды композиторской биографии.

Оратория – центральная жанровая область в наследии Генделя. Итальянские влияния и стиль «итальянских» ораторий. Лондонские оратории: темы, сюжеты, идеи и образы. Разнообразие замыслов и жанрово-содержательных типов ораториальных сочинений. Структурные особенности ораторий; многоплановость в трактовке хора, хоровые формы. Ораториальная героика Генделя и создание нового концертно-монументального вокально-инструментального стиля.

Инструментальная музыка: ведущая роль жанра концерта; органные концерты; concerti-grossi. Стилевая система барокко и ее преломление в концертных и сонатно-сюитных циклах Генделя. Импровизационное начало; черты театрализации инструментальных жанров.

Оперы Генделя: основные жанровые группы; подход к либретто и особенности творческого процесса, круг первоисточников сюжетов; исторические оценки оперного наследия Генделя. Генделевский оперный «ренессанс» в XX веке. Предвосхищение завоеваний Глюка и Моцарта в произведениях Генделя, новизна и оригинальность музыкально-драматических исканий (высокая этическая идея; усиление роли оркестра; разнообразие сольных, ансамблевых, хоровых и танцевальных форм; тенденции к преодолению номерного членения и образованию развернутых сцен; сочетание методов типизации с психологическим углублением характеристик и т.п.).

Тема 14. **И.С. Бах**

И.С. Бах в истории музыкального искусства. Творческая биография Баха, его наследие. Многосторонность деятельности. Темы, образы музыки Баха. Духовно-этическая проблематика и ее преломление, идеалы «возвышенной человечности» (Т. Ливанова), значение религиозно-христианской темы. Соотношение сочинений культового и светского назначения; взаимосвязи жанровых сфер. Единство и взаимодействие вокального и инструментально начал. Творчество Баха как великое стилевое обобщение предшествующего и современного музыкально-исторического опыта на основе свободного полифонического письма.

Вокально-инструментальные жанры. Две основные разновидности кантаты. Евангельская тематика, канонические «сюжеты» и их трактовка в духовных кантатах. Значение протестантского хорала, традиций немецкого хорового письма. Типологическое разнообразие духовных кантат; эволюционные процессы в музыкальной композиции; драматизация жанра, углубление лирико-трагедийной образности. Светские кантаты: образно-поэтическое содержание, приемы народно-песенной стилизации, тенденции театрализации жанра.

Magnificat и проблемы переосмысления канонической текстовой основы. Использование жанрово-обобщающих приемов, сочетание черт танцевальной сюитности и цикличности, влияние концертного стиля. Синтезирование камерности и монументальности письма как отражение более широких закономерностей мышления Баха.

Пассионы, Месса h-moll как образцы решения философски общезначимых проблем в рамках религиозного содержания. Специфика жанра пассионов, их историко-стилевая эволюция. Интерпретация евангельской легенды в «Страстях по Матфею»; жанрово-драматургический синтез эпического, драматического и лирического планов в едином целом. Театральное в «Страстях» и скрытая симфонически объединяющая логика построения. Сквозная роль хорала, многообразие его смысловых функций. Внесюжетная обобщенность символики как основа самостоятельного музыкального замысла в Мессе h-moll. Новаторские преобразования жанра: строение мессы; общая драматургическая планировка; образно-смысловые и композиционные функции частей, группировка разделов внутри частей; взаимодействие двух основных контрастных тематических сфер; предвосхищение бетховенской формулы «от мрака к свету». Особая драматургическая роль принципа единовременного контраста.

Инструментальное творчество И.С. Баха. Жанры инструментальной музыки и вопросы их классификации (по типам содержания, по способам исполнения, по структурным признакам). Взаимосвязи и дифференциация различных областей инструментализма. Общие творческие устремления: решение сложных технологических, педагогических и т.д. задач в единстве с художественными установками.

Органная музыка как сфера наиболее близкая природе мышления Баха. Жанры: хоралы, хоральные обработки; импровизационные, вариационные, циклические. Соотношение жанра и типа образности. Новое в трактовке музыкальных форм.

Клавирная музыка. Стилистика клавирных сочинений Баха в сравнении с органными. Композиционная идея «малого» полифонического цикла и формирование классической фуги. Циклические формы в сюитах и партитах; новые драматургические функции частей в сюите. Крупные циклические композиции и их особенности. Концертность и жанр клавирного концерта в понимании Баха.

Оркестровые сочинения. Трактовка жанра оркестрового концерта. Традиции итальянского concerto-grosso, их развитие и переосмысление. Брандербурские концерты как предвосхищение сонатно-симфонических принципов.

Тема 15. **Итальянская и французская опера конца XVII – первой половины XVIII в.**

1. Неаполитанская оперная школа и опера-seria

Развитие профессионального оперного театра в Неаполе; значение консерваторий; искусство bel canto. А Скарлатти – глава неаполитанской школы; его роль в формировании жанра оперы-seria. Господство музыки в театрально-музыкальном синтезе как важнейший принцип неаполитанской оперы. Идеалы Аркадской академии и их влияние на творчество Скарлатти. Опера как «драма чувств». Аффектная типизация арий в опере; функции арий и речитативов; становление оперной увертюры как трехчастной циклической композиции.

Своеобразие и противоречивость эстетики итальянской оперы-seria; ее связь с принципами искусства классицизма. Значение творчества П. Метастазио в становлении жанра. Проблемы оперы-seria в исторических оценках: традиционные и новые точки зрения.

2. Опера-buffa

Истоки оперы-buffa: комедия дель арте, мадригальная комедия, комедийные интермедии в серьезной опере, диалектные музыкальные комедии. Сюжеты и образы комической итальянской оперы. Творчество Дж. Б. Перголези – создателя жанра. Музыкальная стилистика, сценические принципы типизации персонажей в опере «Служанка-госпожа». Развитие оперы-buffa в творчестве современников и последователей Перголези.

3. Опера во Франции в XVII–XVIII вв.

а) Французская опера XVII в.

Исторические условия формирования оперы во Франции, разнообразие истоков: воздействие эстетики классицистского театра, придворного балета, камерно-вокальных жанров. Творчество Ж.-Б. Люлли – основоположника французской оперной традиции. Жанр лирической трагедии и его особенности.

б) Музыкальный театр во Франции в эпоху Просвещения.

Эстетические взгляды французских энциклопедистов и музыкальное искусство. Оперные дискуссии и оперные «войны» в XVIII в. Новые музыкально-театральные жанры: опера-балет, лирическая комедия. Значение театрального творчества Ф. Рамо. Ярмарочные театры, пародирование «высокой» оперы. Музыкальные воззрения Ж.-Ж. Руссо и его опера «Деревенский колдун». Французская комическая опера второй половины XVIII в. и ее основные представители: Ф. Филидор, П. Монсиньи, А. Гретри.

***Тема 16.* К.В. Глюк в истории оперы**

Эстетические взгляды Глюка. Принципы оперной драматургии, их связь с идеями и методами классицизма. Оперный опыт Глюка и основные этапы реализации реформаторских установок – венский и парижский. Предисловие к опере «Альцеста» - творческая декларация. Переосмысление традиций оперы-seria, оперы-балета в сочинениях Глюка; интонационное обновление и драматизация вокальных партий; усиление значения хора, балета; новые функции оперной увертюры. Сцена как новая композиционная единица; укрупнение и целостность общего музыкально-драматургического плана.

***Тема 17.* Оперное творчество Моцарта**

1. Оперный театр Моцарта в его связи с идеями европейского просвещения. Моцарт и австрийская театральная культура; особая роль музыкально-театральных традиций. Сюжеты, идеи, образы и персонажи в операх Моцарта. Проблема «слова и музыки»: Глюк и Моцарт.

2. Жанровая система в опере XVIII в. и трактовка оперных жанров у Моцарта: опера-seria – «Идоменей», опера-buffa – «Мнимая садовница»; зингшпиль – «Похищение из сераля». Вопросы жанрового синтеза в поздних операх Моцарта: «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта». Многозначность образов, соединение элементов seria и buffa, синтезирование трагического и фарсового и т.п.; переосмысление различных жан-

ровых истоков в единстве музыкально драматургической организации. Идеи симфонизации оперы.

Тема 18. **Развитие инструментальной музыки в XVIII в.**

XVIII век – барочно-классический этап в развитии европейской инструментальной культуры: изменения в условиях исполнения и восприятия инструментальной музыки; особое значение публичных концертов, создание музыкальных капелл; развитие инструментария (новая роль клавесина, затем – молоточкового фортепиано); вытеснение органа и т. д.); формирование оркестра классического типа и камерных составов, дифференциация их функций; эволюция в области исполнительских стилей. Нерасчлененность и взаимообогащение композиторской и исполнительской сфер деятельности. Ведущие инструментальные школы Европы и их крупнейшие представители: итальянская – клавирное творчество Д. Скарлатти, симфонии Дж. Самартини, сонаты и концерты Дж. Тартини; французская – симфонии Ф. Госсека, камерно-инструментальное творчество И. Шоберта; немецкая – творчество сыновей И. С. Баха; австрийская – симфонии Г. Вангейзеля; ранняя симфоническая чешская школа и «мангеймцы» во главе с Я. Стамицем.

Процессы становления классических форм «абсолютной», эстетически самодостаточной музыки – симфонии (сонаты). Исторические предпосылки и предтечи сонатно-симфонических циклов в инструментализме и оперном театре барокко и классицизма. Преломление стилистики форм и жанров «второго плана» (массовых жанров) в профессиональном творчестве. Художественные возможности новых сонатно-симфонических циклов. Симфонизм венской классической школы как обобщающее жанрово-стилевое явление. Непреходящее историческое значение симфонии/сонаты и выработанных в них методов универсального постижения духовного опыта человека, отражения «картины мира».

Тема 19. **Инструментальное творчество И. Гайдна и В. Моцарта**

Симфония – главенствующий жанр в наследии Гайдна. Путь Гайдна–симфониста от камерных жанровых сюит-симфоний и дивертисментов к качественного новому типу инструментализма. Разнообразие стилевых ориентаций и композиционных решений в симфониях раннего периода; обогащение жанрово-бытового плана лирико-драматической образностью; постепенная стабилизация структуры цикла, инструментального состава; типизация круга образов, форм, частей и их соотношения, приемов оркестровки, функций оркестровых групп и инструментов. Утверждение нормативного типа сонатного allegro и сонатно-симфонического цикла как логически взаимообусловленного последования контрастирующих частей. Трактовка жанра в зрелых произведениях. «Лондонские» симфонии – кульминационная вершина гайдновского творчества. Единство лирико-жанрового типа симфонизма при многообразии конкретных воплощений.

Квартет и его эволюция у Гайдна как процесс постепенного выявления жанровой специфики, становления самостоятельной формы ансамблевого музицирования. Особенности квартетного письма и квартетного стиля исполнения в сравнении с симфонией; решение особых творческих задач, принципиально отличных как от сольного, так и от оркестрового исполнительства.

Клавирная соната в трактовке Гайдна – индивидуальное высказывание: «камерность» стиля, лиричность, импровизационность, следы любительского домашнего музицирования, концентрированность изложения и развития. Решение проблемы цикла: соподчиненность частей, их драматургическая и композиционная определенность. Условное разделение зрелых сонат Гайдна на две группы: «жанровые» сонаты (близкие эстетике комического театра) и так называемые «большие» (т.е. «серьезные», исполнительски более сложные – аналог оперы-seria).

Симфонии Моцарта: иная – по сравнению с Гайдном – ветвь в едином процессе развития жанра. «Многоальтернативность» моцартовской концепции симфонии, индивидуальная неповторимость конкретных образцов. Углубление и расширение содержания,

драматизация и укрупнение цикла. Оперные истоки образности и тематизма. Трактовка симфонии как инструментального действа: «персонажность» музыкальных тем, принцип их показа и развития «под разным углом зрения»; выявление контрастных, драматических, конфликтных возможностей сонатности; утверждение сонатной формы в медленных частях и финалах. Стремление к своеобразию инструментально-тембровых воплощений замысла; оркестровка – средство колорита; предвосхищение жанрово-пейзажной лирики романтиков в звукописи медленных частей.

Камерная музыкальная музыка Моцарта. Особенности стиля струнных квартетов. Воздействие Гайдна на камерное письмо Моцарта. Тенденции индивидуализации содержания и драматургии цикла. Привнесение в квартет элементов театральной драмы. Близость произведений последних лет к симфоническим циклам – при сохранении специфики камерного стиля.

Клавирная соната Моцарта как новая ступень в развитии сонатного мышления. Многообразие форм синтезирования традиционных и личностных представлений о жанровой структуре, формообразовании, тематизме. Расширение границ камерности, введение концертных элементов, большая масштабность и композиционная свобода цикла. Ведущая роль драмы (действия) в развитии типически обобщенного образного контраста. Определяющее значение характера главной партии в кристиллизации лирического и драматического типа сонаты. Интеллектуально-философское осмысление возможностей жанра. Симфонизация сонаты – единство сквозного развития. Достижение гармонии между предполагаемым и реальным звучанием сонаты на фортепиано – впервые в XVIII веке.

2 курс

Раздел 1. Теоретические аспекты курса

Тема 1. Общетеоретические аспекты и система понятий в курсе истории музыки. Понятия творческого метода, стиля, направления. Теоретическая модель творческого метода и её варианты. Иерархическая модель музыкального произведения, её уровни. Понятия художественного образа, тематизма, драматургии.

Вводная, обобщающая и перспективная лекция. Осуществляется закрепление на новом теоретическом уровне полученных на первом курсе общетеоретических аспектов. Понятия творческого метода, стиля, направления, жанра. Предлагается теоретическая модель творческого метода и её варианты (предусмотрены компьютерные таблицы и схемы). Рассматриваются принципы поляризации, идеализирующие действительность, негативизирующие действительность, принципы оценки действительности, принципы художественного творчества (коммуникации и эстетического эталона формы) в художественных методах античности, средних веков, эпохи Возрождения, барокко, классицизма, а также в методах романтизма, реализма, экспрессионизма, неоклассицизма. Слушаем фрагменты музыки: Токкаты до мажор Баха, Торжественной мессы Бетховена, Реквиема Верди (Dies irae) Стравинского (опера –оратория «Царь Эдип»), Орфа («Триумф Афродиты»), Бриттена «Военный реквием» (Dies irae), . Шёнберга (из драмы «Счастливая рука»), Мессы-симфонии Шнитке.

Предлагается иерархическая модель музыкального произведения (схема), её компоненты как составные части аппарата изучения драматургии сочинений, художественных стилей, музыкальных жанров.

Тема 2. Метод классицизма, его принципы и идеалы. Их воплощение в творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена. Интонационные стереотипы искусства барокко и классицизма в симфониях классиков

Повторение и закрепление материала 1 курса, основываясь на работах «Классический стиль» Л. Кирилиной , «Театр и симфония» В Конен, «Классический стиль» А. Михайлова, учебных пособиях Т. Ливановой, Л. Мазеля.

Повторяются понятия художественного идеала, художественной нормы и вкуса по отношению к классицизму и барокко; понятия интонационного словаря и интонационного стилевого стереотипа (или клише по терминологии Л. Березовчук), в частности, барочные и классические интонационные стереотипы (типы оперных арий и речитативов, барочные фигуры, инструментальные, народно-жанровые типы тематизма), их интеграция и синтез в тематизме классических симфониях, операх Моцарта, Глюка, Гайдна. Анализируются, как примеры элементы тематизма Первой и Второй симфоний Бетховена. Рассматриваются соотношение интонационных элементов и художественного образа на примере тем симфоний указанных авторов, контрасты и взаимосвязи частей.

Раздел 2.Проблемы симфонизма в творчестве Бетховена.

Тема 3. Музыка Французской революции 1789-1799 гг. и её воздействие на творчество Бетховена и на музыкальную культуру Европы XIX века.

Учитывая огромное значение событий Французской буржуазной революции 1789 года на мировоззренческие искания и творчество композиторов не только XIX века, но и XX столетия, рассматриваем основные жанры музыки этого периода: песни и танцы эпохи революции, опера «спасения» как характерный оперный жанр, кантаты и оратории эпохи революции, массовые действа. Основной источник - учебное пособие «Музыка французской революции. Бетховен» для теоретико-композиторских факультетов консерваторий и вузов искусств. По данному вопросу студенты готовятся самостоятельно. Предлагается студентам найти тематические связи с песнями, маршами, кантатами Французской революции.в Крейцеровой сонате для скрипки и фортепиано, в «Аппассионате» (соната ор.53), в увертюре к опере «Фиделио» №3, в «Лунной сонате»..

Тема 4. Эволюция творчества Бетховена, его мировоззрение и основные жанры. Фортепианная соната и концерт в творчестве Бетховена. Драматургия и проблема цикла.

Рассматриваются 5 основных периодов творчества Бетховена, его мировоззренческие искания (Платон, Спиноза, Кант, Шиллер, Гёте), эволюция жанров, роль камерного и фортепианного творчества как творческой лаборатории композитора. Гайдн, Моцарт, Бетховен как мифологические образы классической эпохи.

Фортепианная соната в творчестве композитора: конфликтная драматургия и концепции сонат №14 («Лунная»), соната с речитативом №17, соната №23 «Аппассионата», :картинно-повествовательная драматургия с пантеистической концепцией в сонате «Аврора» №21, в программной сонате №26; лирико-жанровая драматургия в сонате №18..Устанавливаются закономерности сонатного allegro (четыре основы сонатной драматургии), системы контрастов, тематических связей частей, наличие формы высшего порядка в цикле..

Особенности жанра концерта на примере Пятого концерта для фортепиано с оркестром, выявляется отличие драматургической концепции концертов Бетховена от соотношения соло и оркестра в концертах Гайдна и Моцарта..

Тема 5. Эволюция симфонического творчества Бетховена. Жанровые разновидности. Особенности концепций, типы драматургии в 1 - 7 симфониях.

Становление симфонического цикла в 1 и 2 симфониях Бетховена, их связи с творчеством Гайдна и Моцарта, инновации. Особенности тематизма, его истоки, смешанный тип драматургии (модуляция из конфликтной симфонии в лирико-жанровую). Тематические связи с цикле.

Героико-конфликтный симфонизм Бетховена в 3, 5, 7-ой симфониях, его разновидности: героико-эпическая концепция Третьей симфония, героико-драматическая драматургия в Пятой (герой, судьба и социум), героико-жанровая – в Седьмой симфонии. Принцип концентрического расширения в Третьей симфонии (развитие тематизма первой части в последующих частях). Иерархическая драматургия со становлением темы финала

и итоговой темы в коде финала Пятой симфонии. Форма высшего порядка Пятой симфонии (тенденция сжатия цикла в моноцикл). Мифологема единой Европы в Седьмой симфонии.

Картинно-повествовательная драматургия в Четвертой и Шестой симфониях. Иерархическая драматургия и концепция пантеизма в диалоге Человека и Природы в Шестой «Пасторальной» симфонии. Отличие трактовки пасторальных образов Бетховена от пасторалей XVIII века.

Тема 6. Художественная концепция и проблемы тематических связей частей в Девятой симфонии Бетховена. Истоки темы радости.

Девятая симфония и «Торжественная месса» Бетховена как выражение его идеала единения совершенного человечества. Истоки темы радости в романсах Бетховена, в его Фантазии для хора, фортепиано и оркестра.

Ода Шиллера «К радости», её связи немецким просвещением и мировоззрением Шиллера. Генезис (истоки) тематических пластов в Девятой симфонии Композиционные особенности частей,

Развитие тематизма главной и побочной партий первой части в последующих частях. Становление темы радости на протяжении цикла.

Иерархическая (ярусная) драматургия цикла. Концепция религиозно-философской трагедии в Девятой симфонии Бетховена.

Раздел 3. Романтизм и его ведущие жанры первой половины XIX века.

Тема 7. Романтизм как метод индивидуализации в познании мира. Философско-эстетические и социокультурные предпосылки романтизма, эстетико-философские идеи Гегеля, Фихте, Шеллинга, Шопенгауэра. Романтический универсум и его основные закономерности.

Посвящена освещению проблем романтизма в отечественном и зарубежном музыкознании, его социокультурным предпосылкам: взаимосвязям общественно-исторической обстановки и художественной культуры первой половины-середины Х1Х века. Характеризуется социально-политическое развитие европейских государств этого периода, его нестабильность, процесс формирование наций. Рассматриваются философско-эстетические, предпосылки романтизма: теории Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля, Шопенгауэра, пантеизм Спинозы, Жана-Поля Рихтера, Гёте и их влияние на эстетику и поэтику первых романтических школ в Германии (Иенской, Гейдельбергской, Берлинской), Франции (Шатобриан, Стендаль, Гюго), Англии («Озерная школа», Байрон, Шелли).

Разъясняются понятия «второй эстетической реальности» и романтического универсума в формулировке Ф. и А. Шлегелей, роль иронии и мифа как способов его организации, тенденция синтеза искусств.

Особенности развития романтизма в музыкальном искусстве. Связь музыкального романтизма с романтизмом в литературе, поэзии, театре и живописи. Основные этапы развития музыкального романтизма.

Многообразное и самобытное проявление романтизма в различных национальных школах. Интерес к отечественной истории, искусству, фольклору. Основные темы романтического искусства: конфликт личности с окружающей средой, расширение диапазона лирики, проблема драматизма. Тема «двоемирия» художника. Соотношение жанров в романтическом музыкальном искусстве. Роль миниатюры, крупной одночастной формы, новая трактовка циклов. Идея программности. Обогащение выразительных средств (в области мелодики, гармонии, ритмики, инструментовки)..

Тема 8. Вокальная лирика романтиков: круг образов, интонационные процессы, кристаллизация жанровых разновидностей. Вокальные циклы Шуберта, Шумана: драматургия, принципы организации, процессы симфонизации

Истоки вокальной лирики романтиков (от трубадуров и миннезингеров к Шуберту). Жанры и циклы Бетховена. Причины выделения вокальной лирики как ведущего жанра художественной культуры Х1Х века. Изучается круг образов вокальной лирики. Авторы первых двух этапов и круг предпочитаемых ими поэтов: первый - Шуберт, Мендельсон, Шуман; их младшие современники Лёве, Франц, Петер Корнелиус. Осваиваются девять интонационно-тематических сфер вокальной лирики, формы музыкального обобщения, соотношение слова и музыки, проблема классификации жанровых разновидностей (песня в народном духе, монолог, баллада, психологическая миниатюра, строгая лирика, песня-сценка, моносцена, «стихотворение с музыкой»).

Проблема вокального цикла, условия и принципы циклизации вокальных миниатюр, изучение драматургии и разновидностей циклов («сюжетные», «бессюжетные«), симфонизация («смежные», арочные, лейтжанровые, лейтмотивные фактурные и пр. связии построение концепций основных циклов Шуберта, Шумана.

Тема 9. Фортепианная миниатюра эпохи романтизма: Шуберт, Шуман, Шопен, Лист, Брамс. Классификация миниатюр и их содержательные возможности. Программные (Шуман, Лист) и непрограммные циклы (Шуберт «Вальсы»,«Экспромты», Шуман «Интермеццо», «Новеллетты», Шопен «Прелюдии») миниатюр. Особенности стиля Шумана и Шопена на примере фортепианных миниатюр

Фортепианная миниатюра – один из ведущих музыкальных жанров эпохи романтизма Х1Х века, реализующий романтическую идею соединения «бесконечного» в «конечном», «сгущение» времени и пространства в «остановившемся» мгновении. Типы образов - лирико-психологические состояния, образы игры, фантастики, бесконечного движения. Система жанровых разновидностей и. классификация миниатюр в творчестве Шуберта, Шумана, Мендельсона, Шопена, Брамса, Листа: разделение на *инновационные жанры и жанры, возникшие на основе бытовой традиции* (реализация концепции игры). Особенности Интонационно-тематического синтеза в тематизме миниатюр, его разновидности. Формы и способы интеграции девяти основных стилевых стереотипов как способ поэтизации и расширения содержательных возможностей жанра до масштабов романтического универсума. Распространение принципов романтической миниатюры в творчестве композиторов различных национальных школ (Чехии, Норвегии и др.). Особенности национальных школ (Григ, Сметана, Дворжак).

Романтический цикл миниатюр. Программные (обзор и концепции циклов Шумана, Листа) и непрограммные циклы миниатюр в творчестве Шуберта (Вальсы, Лендлеры, Экспромты, Музыкальные моменты), Шумана (Интермеццо, Новелетты), Шопена (Прелюдии, Этюды), Брамса (Интермеццо) .

Программные циклы Шумана как целостный мифологический континуум и их дифференциация: карнавальные, лирико-философские, лирико-эпические, смешанные. Рассматриваются циклы Шумана «Карнавал», «Венский карнавал», «Бабочки», «Фантастические пьесы». «Крейслериана», особенности их драматургической и структурной организации, роль программных ассоциаций, жанровые и интонационные связи.

В непрограммных циклах Экспромтов Шуберта, Интермеццо и Новеллетты Шумана, Прелюдии Шопена выявляется их драматургическая и структурная организации, взаимосвязи частей и целого.

Особенности стиля Шуберта, Шумана, Шопена на примере фортепианных миниатюр. Рассматриваются вальсы и экспромты Шуберта, Фантастические пьесы Шумана, мазурки и полонезы Шопена.

Пути развития позднеромантической фортепианной миниатюры. Ференц Лист. Трактовка фортепиано как универсального инструмента. Обогащение выразительных, тембральных и технических приёмов в сравнении с Бетховеном и Шубертом. Стирание

граней между миниатюрой и крупной формой. Уровни драматургии и экзистенциальная концепция (по Кьеркегору) в цикле «Годы паломничества» Листа.

Тема 10. Произведения крупной формы – фантазии, баллады, рапсодии Шуберта, Шумана, Шопена, Листа, Брамса

На лекции и семинаре рассматриваются исторические истоки этих жанров, их роль в искусстве романтизма как предтечей симфонических поэм Листа и последующих авторов. Новаторство романтиков и сохранение ими философского содержания жанра фантазии. Эволюция мифологемы Пути от фантазии «Скиталец» Шуберта, через Фантазию fis moll Мендельсона, Фантазию до мажор Шумана к Фантазии фа минор Шопена как образцу поэмной композиции.

Истоки баллады в музыке трубадуров и труверов, в провансальских балладах XIV века, английских балладахсXVI века, немецких XVIII века, в вокальных балладах Шуберта и Лёве. Синтез эпической, драматической и лирической драматургии. Рассматриваем цикл баллад Шопена с их скрытой программностью, неповторимостью композиционных и драматургических особенностей. Затем иные структурные и тематические процессы в балладе Брамса Es dur.

Истоки рапсодий Листа, их связи с народным музицированием, вокальными и инструментальными жанрами венгерской музыки. Принципы контрастных композиций в рапсодиях Листа. Развитие жанра в творчестве Брамса и Венявского.

Раздел 4. Эволюция оперы в европейских странах в первой половине XIX века.

Тема 11. Театр и опера Франции и Италии первой половины X1X века. Основные жанры. Формирование исторической романтической трагедии (принцип трёх проекций) и её особенности в творчестве итальянских (Россини, Беллини), французских (Обер, Мейербер) композиторов

Тема 11а. Основные этапы развития оперного театра во Франции первой половины X1X века. Ведущие жанры французской оперы в контексте идей в области театра, изложенных в трудах Мериме, Бальзака, Стендаля 20-х годов XIX века. Формирование исторической романтической трагедии. Концепция Гюго и её роль в романтическом театре. Концепция Вальтера Скотта - принцип «квантования времён» (принцип «истории в трёх проекциях» -- хроника истории «как прошлое», история «как незавершённое и спонтанное настоящее», «история как будущее» в эмоциональной оценке событий героями).

Достижения Г. Спонтини в опере «Весталка» (структура оперы, массовые шествия, новый тип многочастной и многосоставной арии, лейтжанры марша и хорала). Становление исторической романтической трагедии в творчестве Обера («Немая из Портичи»).

«Большая» историческая опера Мейербера, её связи с французскими традициями XVII-XVIII веков. Художественный облик Мейербера, освоение им национальных оперных жанров и стилей немецкого, итальянского и французского театров. Система множественных конфликтов, драматургия контрастов и симфонизм в операх «Гугеноты», «Пророк», «Роберт-дьявол» Мейербера. Принципы нарастания конфликтных взаимодействий и концепция трагической катастрофы в опере «Гугеноты». Темы-характеристики сцен и действий, лейтжанры и лейтмотивы. Полистилистическая эклектичность хоровых, балетных и сольных эпизодов.

Тема 11б. Италия. Социально-историческая обстановка в Италии начала X1Xвека. Движение Рисорджименто. Специфика итальянского романтизма. Проблемы и функции оперного театра. Концепции А. Мандзони и Дж. Мадзини. Эволюция жанровых разновидностей опер в творчестве Россини.

Совмещение эстетических идеалов классицизма и новаторских находок в опере semi-seria «Сорока-воровка», библейской трагедии «Моисей» (связи с ораторией), в романтической комедии «Севильский цирюльник» (опера характеров).

Историческая героическая эпопея: «Вильгельм Телль» Россини. Соотношение истории (принцип истории в трёх проекциях, хроникальность сюжета, трактовка истории и как спонтанного стихийного процесса) и мифа (пластический видеоряд, ритуалы и молитвы, мифологемы круга, стрелы в тематизме) в её героико-эпической драматургии. Воздействие структуры оратории (крупные блоки в каждом действии), совмещение с принципом накопления конфликтных взаимодействий от 1 действия к 4-ому. Лирические характеристики Арнольда и Матильды, героико-драматический облик Вильгельма Телля, народные сцены в системе конфликтов.

Новаторские идеи в эстетике Беллини. Синтез жанров в музыкальном театре Беллини и Доницетти. История и миф в операх «Норма» и «Пуритане». Драматургия мелодических пластов как особый тип симфонизма в театре Беллини..

Рождение жанра лирической драмы в творчестве Беллини («Сомнамбула») и Доницетти («Любовный напиток»). Комедийный театр Россини и Доницетти.

Тема 12. Театр и теория драмы в Германии, романтические и реалистические жанры, опера первой половины Х1Х века: Гофман, Вебер, Маршнер, ранний Вагнер.

Эволюция концепций в области театра Ф. и А. Шлегелей (концепция христианской трагедии, психологической трагедии), Л. Тика (концепция «чудесного»), эстетические идеи музыкально-театрального синтеза Гофмана, Вебера, Винбарга, их отличие.

Формирование сказочно-романтической, лирико-бытовой, легендарно-рыцарской опер в творчестве Гофмана, Вебера, Маршнера, Шпора, раннего Вагнера. Опера Гофмана «Ундина» с её многоплановой драматургией (насыщенное мнодеством конфликтов внешнее действие, интенсивное внутреннее действие, присутствие мифолого-символических элементов). Консолидация действия вокруг основных узлов развития интриги. Лейтмотивная система. Развитие этих принципов в опере Вебера «Вольный стрелок» с сохранением драматургических уровней и пластов тематизма (фантастического – демонического, жанрово-бытового, лирико - психологического), формирование лейтмотивов, новаторских арий-сцен, концептуальной увертюры.

Концепция игры в сказочной феерии «Оберон» Вебера и лирической комедии «Запрет любви» Вагнера. «Оберон» Вебера в контексте театра Шекспира и поэмы Виланда.

Раздел 5. Написание курсовой работы по курсу «Истории зарубежной музыки».

Курсовая работы призвана закрепить знания полученные студентами на протяжении 1,5 курсов. Студент должен приобщиться к исследовательской деятельности, оставаясь в рамках научной проблематики дисциплины «Истории музыки», научиться соотносить исторические и логические методы исследования, освоить контекстный метод рассмотрения произведение какого-то автора в историческом и художественном контексте эпохи создания данного сочинения, использовать системный подход (изучать соотношение иерархических уровней – тематического, композиционного, уровня высшего порядка),

Первый шаг – выбор темы. Надо понять, есть ли у студента склонности к определённому музыкальному сочинению или к эпохе, внутри которой он хочет развернуть исследование, или жанр, которым ему хочется заняться. Затем продумать возможную проблематику вокруг данного сочинения. Следующий этап – постановка целей и задач исследования. Студент должен научиться умению поставить цели и задачи исследования, раскрыть актуальность темы, развернуть исторический контекст, охарактеризовать драматургию сочинения на основе анализа тематических процессов, композиционных закономерностей, соотношения программы или вербального текста с музыкальным тексом, его особенностями. Уже в программе первого курса присутствовали сочинения всех жанров, в

начале второго курса закрепилась система понятий, необходимых для аналитических операций. В процессе анализа выявить концепцию целого, сделать определённые выводы по поводу рассмотренного сочинения.

Если у студента нет своих предпочтений, в программах каждого раздела данного курса представлены ориентировочные темы по разделам данного курса. Они заявлены в разделе фонда оценочных средств. Главное, чтобы тематика

Раздел 7. Вокальная лирика 2-ой XIX века

Тема 12.Вокальная лирика второй половины XIX века в творчестве Брамса, Листа, Вольфа, Штрауса. Расширение содержательных аспектов, театрализация, симфонизация. Изучение вокальных циклов Брамса, Вольфа, Листа.

Данная тема призвана закрепить знания, полученные в третьем семестре по проблематике вокального цикла, учитывая то обстоятельство, что и в наше время композиторы систематически обращаются к этому жанру, а певцы – исполнители сохраняют пристрастие к трактовке романтических циклов. Именно во второй половине XIX века складываются те формы соотношения слова и музыки, которые характерны для вокальной лирики XX века.

Во второй половине XIX века вокальная лирика утрачивает значение ведущего жанра романтического творчества, хотя романсы и песни пишут все композиторы этого периода: Бизе, Сен-Санс, Франк, Верди, Пуччини, ряд композиторов национальных школ: польской, венгерской, чешской, испанской, выдвинувшихся именно в это время. Разнообразие вокальной лирики Брамса. «Стихотворения с музыкой» Вольфа, Листа, Вагнера. Особенности 1.Тенденция к детализации психологических состояний героев; 2. тенденция к театрализации жанра – превращении песни в сценку, персонификация героев и места действия(«Нрав чудной у Жуаниты» в Испанских песнях Вольфа, «Ах, замолчи» в Итальянских); 3. тенденция к поэмности, разрастанию баллад и миниатюр в арию-сцену «Три цыгана» Листа, части цикла Брамса «Прекрасная Магелона», «Огненный всадник» Вольфа. 4. Воссоздания живописной картины в форме сочинения («Огненный всадник»); 5.симфонизация миниатюр:. 6.философская проблематика, особенно в монологах и строгой лирике Брамса, Листа , Вольфа; 7.отсуцтствие цитирования фольклора в песнях в народном духе.. Вокальные циклы «Прекрасная Магелона», Строгие напевы Брамса; Стихотворения Мёрике. В предлагаемом материале выделить основные темы цикла, логика их развития. Философско-символический уровень драматургии в циклах Брамса «Прекрасная Магелона» и «Строгие напевы», концепция христианской трагедии. предлагаются комплексные схемы данных циклов, мифолого-символические аспекты вербального и музыкального рядов.

Раздел 8. Роль программности в эпохе романтизма

Тема 13. Программный симфонизм эпохи романтизма в творчестве Берлиоза, Мендельсона, Шумана, Листа. Эстетические идеи Берлиоза, Листа, Шумана. Жанровые и драматургические разновидности. Программные сюиты и увертюры Мендельсона.

Причины обращения к программности в творчестве композиторов XIX века. Далее даётся общая характеристика программного симфонизма первой половины-середины X1X века и его разновидностей Эстетические концепции Берлиоза, Листа, Шумана, формулировки понятия программы у Листа, его характеристика жанра симфонической поэмы. Далее даётся установка на анализ программных сочинений по методике Г. В. Крауклиса: характеристика трёх компонентов: А - программного замысла; В - собственно программы; С - музыкального воплощения.

жанровые и драматургические разновидности программных сочнений. симфония, поэма, сюита, увертюра, картина. Программное творчество Мендельсона: увертюры

«Прекрасная Мелузина», «Гебриды», Морская тишь и счастливое плавание», Сюита «Сон в летнюю ночь» по комедии Шекспира.

Тема 14. Новаторские циклы симфоний Берлиоза и Листа. Симфонические поэмы Листа.

Программные симфонии Берлиоза «Гарольд в Италии», «Ромео и Джульетта», черты полижанровости, соотношение программы и музыкального процесса. Симфония «Ромео и Джульетта» является первым ярким образцом полижанрового синтеза театра, оперы, оратории, симфонии, балета. Замысел связан с автобиографическими фактами. Программа – концентрированный конспект основных событий, в подтексте имеется в виду сама трагедии. В программе Берлиоза выделен фантастический карнавальный персонаж Феи Маб, второстепенный у Шекспира. В структуре цикла он помещён в центре концентрической композиции. От него расходятся ярусы свидания Ромео и Джульетты и её похороны (5 часть). Далее характеристика Ромео, бал. Встреча. С другом стороны – последнее свидание в склепе с другой. Первый ярус – Интродукция из 4-х разделов и Финал из четырёх разделов. Лейтмотивы любви и карнавала, лейтжанры: скерцо- ироническое, драматическое, пародийное, фантастическое, песня, монолог, хорал. В композиции контрастно составные формы, сонатная со вступлением 3-я часть, фугатто на 2 темы – 5 часть, сложная 3-х частная – 4 часть. Концепция религиозно- философской трагедии в симфонии «Ромео и Джульетта»

Иерархическая драматургия «Гарольда в Италии» Берлиоза. театральность процесса, типы сцен, автобиографичность, Программа намечается 5 типов сцен: созерцания, праздника, шествия паломников, любовную сцену, драматическую сцену, закладывая .Два эпизода – вторая и третья части – из событий жизни автора. 1 и 4 части из сюжета поэмы Байрона. Перевод конфликтов 1-3 частей во внутренний психологический мир Гарольда, которому противостоит новый коллективный герой – разбойники (карбонарии). Рассредоточенная форма изложения темы разбойников и рассредоточенные вариации лейтмотива Гарольда в масштабе симфонии.

Цикл симфонических поэм Листа, их истоки и принципы, классификация, драматургия, принципы построения композиции, концепции отдельных сочинений.

Фаустианская тематика в творчестве Листа (симфонии, фортепианное творчество). Четыре варианта музыковедческой и исполнительской интерпретации художественной концепции «Фауст-симфонии» Листа. Три части как три портрета. Принцип интонационной комбинаторики как основа тематических процессов: комбинации 3-х интервалов преобразуются в систему лейтмотивов и в тематические процессы всех частей. Конфликт Божественного и демонического в первой части развёрнут в противостояние второй и третьей частей, формируются две итоговые темы – преображённая тема Гретхен как Вечно женственного и мотив утверждения истины из лейттемы старого Фауста вступления к циклу. Концепция религиозно-философской трагедии.

Раздел 9. Симфония и соната в музыке второй половины XIX века. Тема 15. Непрограммная симфония в зарубежной музыке X1X века: от Шуберта, Шумана, Мендельсона к Брамсу, Брукнеру. Франку. Проблемы тематизма, драматургические разновидности, содержательные аспекты в симфониях Шуберта. Шумана, Мендельсона.

Становление романтической симфонии в творчестве Шуберта и Шумана. Особенности тематизма, процессы синтезирования разных истоков. Концепции религиозно-философской трагедии в Неоконченной симфонии Шуберта), мифологема национального праздника в 9 симфонии C-dur Шуберта с эпической драматургией. Тематические связи в цикле до мажорной симфонии.

У Шумана скрытая программность в симфониях Шумана Пантеистическая концепция природного космоса в Первой, «Весенней», симфонии, национального мифа в Треть-

ей, «Рейнской», симфонии (эпическая драматургия), лирико-психологической драмы в Четвёртой симфонии Шумана. написанной на основе трио d-moll Роберта и g-moll Клары, посвящённых их борьбе против Фридриха Вика.

Реформационная симфония Мендельсона, концепция национального мифа но на основе лкартинно-порвествовательной драматургии в Шотландской симфонии.

Тема 16. Эстетические идеи, философские взгляды Брамса, Брукнера, Франка и их воплощение в тематизме и драматургических концепциях их симфоний.

Симфония – ведущий музыкальный жанра второй половины Х1Х века. Драматургические принципы (открытость драматургии, центростремительное развитие, выделение роли финала), разновидности концепций и драматургических типов, философская направленность содержания. Религиозность мышления Брамса, Франка, концепты философии религии в симфониях Брукнера, его панентеизм

Проблемы тематизма и образного строя в симфониях Брамса, Франка, Брукнера, Сен-Санса. Многосоставность тематизма. Культовый, декламационный, фактурно-тембровый, оперно-кантабильный, инструментальный, жанровый тематические элементы, фанфарные комплексы, цитаты из Шуберта, Вагнера, мотетов Брукнера. Формы интеграции тематических элементов: стрежень и его обогащение, суммирование по вертикали или по горизонтали, совмещение разных типов тематизма в одной теме. Принципы концентрированного и множественного воздействия, амбивалентность и поливалентность в тематических процессах. Анализы разных тем симфоний указанных авторов.

Национально мифологическая пантеистическая концепция цикла в творчестве Брукнера (Четвертая симфония), Брамса (Вторая симфония), Сибелиуса (Первая симфония). Разновидности концепции религиозно-философской трагедии в Первой и Третьей симфониях Брамса, Восьмой и Девятой симфониях Брукнера, Третьей симфонии Сен-Санса и Симфонии Франка. Принципы тематических связей : все три процесса – концентрическое расширение, интеграция элементов теме финала, формирование итогового тематизма в Третьей симфонии Брамса и в Восьмой симфонии Брукнера. Основные этапы иерархической ярусной драматургии и религиозно-символический уровень драматургии в этих циклах. Концепция трагической катастрофы и торжества Смерти в Четвертой симфонии Брамса. Её противостояние с циклом «Четыре строгих напева» при общности тематизма, ретроспективная драматургия (параллели с Шестой симфонией Чайковского)

Тема 17. Инструментальная соната в творчестве Шуберта, Шумана, Шопена, Листа, Брамса.

Эволюция тематизма, принципов тематического развития и жанровые разновидности драматургии в фортепианных сонатах Шуберта, Шумана, Шопена и Брамса. Скрипичных сонатах Брамса. Новаторская трактовка: индивидуализация драматургии и композиционных особенностей циклов. Рассмотрение 3-х частной a-moll-ной и 4-частной D-dur-ной сонат Шуберта, пятичастной сонаты №1 Шумана а темой Клары Вик в главной партии, трагических концепций Второй и Третьей сонат Шопена. Фаустианские концепции одночастных поэмных сонат Листа h-moll и Сонаты по прочтению Данте из «Годов странствий». Второй тип становления моноцикла – разрастание формы сонатного аллегро в отличие от симфонических поэм, где идёт сжатие цикла в моноцикл.

Раздел 10: Мифологический театр Рихарда Вагнера

Тема 18. Проблема Р. Вагнера в прошлом и настоящем. Творчество Вагнера 30-х годов. Опера «Риенци» как исторический театр.

Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем: Круг противоречий вокруг имени Вагнера. Необходимо отказаться от идеологических клише. Рассмотрение многочисленных пар антиномий во взглядах Серова (реформатор оперы) и Стасова (не оппрный композитор); Грига (создатель оригинально стиля) – Ганслика (не композитор). Бизе (, му-

зыка доставляет наслаждение) – Толстой - нет, отвращение (Толстой), Он гений – символисты – нет музыкальный шарлатан (Дебюсси), дифирамбический драматург и оригинальный философ – нет, эклектик Шопенгауэра и Гегеля, без них его музыка рассыплется, её скрепляют идеи. Социальные аспекты творчества Вагнера. Роль мифа. Вагнер – символ культуры XIX века

Становление Вагнера как личности, роль Л. Гейера, А. Вагнера, окружающего культурного пространства. Самообразование, юношеский период творчества. Оперное творчество 30-х годов: освоение закономерностей немецкого сказочного театра –опера «Феи» по сказке Гоцци (контаминация фрагментов других мифов, первые сквозные сцены). Лирико-комическая опера «Запрет любви» по комедии Шекспира.. Статьи с критикой немецкой оперы, любимого Вебера. Апологетика Беллини, драматизма французской оперы. «Риенци» - историческая опера по модели французской романтической трагедии Мейербера, история в трёх проекциях:, система конфликтов. Массовые сцены, приём театра в театре, система лейтмотивов (свыше 20) разделённых на три группы.

Тема 19. Новаторские идеи и принципы мифологического театра Вагнера 40-х годов: контаминация источников, особенности драматургии, оперные формы рассказа, баллады, молитвы.

Эволюция взглядов Вагнера и его мировоззренческие поиски 40-х годов. От статьи «О проекте национального оперного театра» к идее социальной публицистике «О том, как относятся республиканские учреждения к королевской власти» (концепция уничтожения власти золота, социальные требования). Романтизация образа Революции, Путь к революции 1849 года, активное участие в изданиях: статьи «Германия и её князья», «Революция» - романтический образ летящей революции (в дали Полёт валькирий) с факелом и мечом в руках. Закономерности мифологического театра Вагнера на основе его статей 40-х годов (27 позиций), включая современные позиции музыковедов, мифологов, философов в отношении театра Вагнера. Идея творческой свободы без штампов традиционных оперных форм.

Особенности либретто (процессы контаминации, общие принципы драматургии) в операх 40-х годов и связи их концепций с философскими идеями Шопенгауэра фаустианством, идеями Фихте и Шеллинга, с экзистенциализмом Кьеркегора («Тангейзер»), христианскими и языческими моделями мира («Лоэнгрин»), концепциями христианской и буддийской веры. Проблемы формирования принципов драматургии, основанных на закономерностях композиционных структур, новаторских вокальных характеристик: рассказ, драматическая баллада, монолог, молитва, Пласты тематизма в операх 40- годов.

Тема 20. Принципы континуальной и дискретно-континуальной симфонизации в операх Вагнера 40-х годов. «Лоэнгрин» как воплощение сплошной (тотальной) симфонизации.

Понятие сквозного развития, предметно-образного и симфонизированное, когда возникает муз. тем конфликт с поляризацией тематических процессов. Понятия симфонизации как процесса развивающегося в параллельном к вербальному тексту пространстве. Четыре модели их соотношения: строгий параллелизм, дополнение, опережение или затягивание, подведение итога, несоответствие систем.

В операх Вагнера происходит процесс становления двух типов симфонизации: тотальной континуальной симфонизации (сплошной), когда весь процесс подчинен музыкально-тематическому конфликту, дискретно-континуальной или частичной (когда чередуются зоны муз. тем конфликта и свободный локальный тематизм: в «Тангейзере», в Летучем голландце», в «Риенци». При тотальной симфонизации должны быть: четко выраженный муз.тем конфликт в поляризации типов тематизма в соответствии с драматургическими пластами, он развивается на протяжении всего сочинения, имеет свои закономерности свой темпо-ритм, целенаправлен к результату – итоговому тематизму - новому или

преобразованному, возникает форма высшего порядка оперы. Так «Лоэнгрин» - построен в форме сонатного аллегро. И эти структурные принципы заложены в вербальном процессе. Но форма высшего порядка есть и при частичной симфонизации у Вагнера, ибо он фрагментарно воспроизводит все блоки муз.-темат. конфликта.

Лейтмотивные системы и интонационно-тематические сферы, их взаимодействие в операх 40-х годов. Понятие лейтмотива как ***комплексного музыкального знака***, имеющего свою функцию в драматургическом театральном процессе и в музыкальном сквозном развитии. Классификации лейтмотивов по разным признакам: по роли в драматургии, по образным пластам, по истокам (фанфарные, танцевальные, песенные, инструментально-тембровые, ритмические, фактурные, оперно-кантиленные, декламационные), по функции в композиции – экспозиционные, производные, итоговые, по объёму информации (интонация, аккорд, мотив, фраза, тема: i:m:t).

Классификация лейтмотивов в опере «Лоэнгрин», «Тангейзер», «Кольцо нибелунга». Структурные закономерности в вокальных формах – рассказ Тангейзера (сдвоенная сонатность + возврат к тематизму Венеры 1 дейтвия, выход в сцену, Рассказ Лоэнгрина, Сон Эльзы (рондо), Молитва Елизаветы (сквозная композиция), романс Вольфрама контрастная форма из двух разделов, баллада Сенты, песня-сцена Рулевого, песня сцена прях (рондо, открытое, переходит в дуэт и сцену встречи матросов). Сцена матросов 3 действия «Голландца» - принцип двойной фуги.

Тема 21. Теоретические работы Вагнера, их воплощение в «Тристане и Изольде». Философско-символические аспекты мифологического театра Вагнера

Театральная концепция Вагнера в области театра на основе его трудов «Опера и драма», «Произведение искусства будущего», «О применении музыки к драме» и её преломление в мифологическом поле и закономерностях драматургии «Тристана и Изольды». Роль философии Фейербаха и Шопенгауэра в раскрытии идейной концепции («Любовь есть высшая форма жизни, а смерть есть высший экстаз любви»). Основной философский конфликт по Шопенгауэру - конфликт мира «как воли» и мира «как представление» – социума. Все опера строится на непрерывном их противостоянии, на нём строятся психологические конфликты Изольды принцессы и Тристана-рыцаря как вассала короля Марка.

Контаминация сюжетов 53 романов о Тристане, мифа о Финне 3 века н.э., ряда кельтских, ирландских сказаний и саг, использование символики мифов и символики рыцарских романов о Тристане, присутствие социальных проблем XIX века, основных образных систем эпохи романтизма.

Концепция религиозно - философской трагедии. Система лейтмотивов. Проследить символические аспекты драматургии.

Тема 22. Идейное содержание, контаминация источников «Кольцо как единое целое, драматургия опер тетралогии, симфонизм.

Идейно-смысловое содержание «Кольца нибелунга», истоки сюжетной фабулы, принципы формирования сюжета с помощью контаминации 232 источников, в том числе мифологических источников (15), книг по истории средних веков, историко-социальных, романтических, философских тем и идей. Контаминация образов основных героев. «Кольцо» как единое целое.

Пространственно-временные отношения и основные драматургические уровни тетралогии: символический, внешне - действенный, внутренне - действенный - психологический, этико–нравственный.

Уникальная симфоническая концепция «Кольца». Использование Закономерностей эпических и психолого-трагических концепций в драматургии опер «Кольца».Особенности синтезирования интонационных сфер в вокальных характеристиках героев «Кольца». Композиционные структуры новаторских вокальных форм: песни-сцены,

дуэты-диалоги, рассказы, монологи, типовые музыкальные композиции в построении сцен тетралогии (рондальные, сонатные, куплетно-вариационные, концентрические и т. д.)

Драма-мистерия «Парсифаль» как творческий итог Вагнера: истоки сюжета, концепция, симфонизм.

Драматургия «Нюрнбергских мейстерзингеров» (семинар)

Раздел 11. Опера в Италии второй половины Х1Х века

Тема 23. Эволюция творчества, эстетические идеи, жанровые разновидности, драматургические принципы, система контрастов, новаторские идеи в трактовке оперных форм в музыкальном театре Верди. Художественные концепция в операх Верди «Бал-маскарад», «Дон Карлос», « Трубадур», «Аида».

Национально-освободительное движение Италии, роль оперы как рупора прогрессивных идей в атальянской культуре.

Эволюция оперного творчества и эстетических взглядов Д. Верди. Историческая опера 40-х годов. Отражение концепций Дж. Мадзини («Философия музыки»), В. Гюго, В. Скотта («Эрнани»). Синтез библейский и исторических мотивов в опере «Набукко». Концепция трагической катастрофы в «Макбете».

Эстетические идеи, драматургические принципы, принципы драматургии и концепции в операх центрального периода («Риголетто», «Травиата», «Трубадер», «Бал-маскарад», «Дон Карлос», «Аида»). Путь Верди от «номерной» оперы к жанру музыкальной драмы.. Многогранность авторских характеристик персонажей и синтез жанров («Трубадур») Варианты концепции исторической трагедии-катастрофы («Риголетто», концепция игры («Бал-маскарад»), лирико-психологической драмы («Травиата»). Новаторские идеи в построении сцен, приёмах контраста, в трактовке оперных форм и принципов симфонизма в театре Верди. Историческая трагедия «Дон Карлос». Принципы истории в трёх проекциях, временные и пространственные координаты оперы, мифологические аспекты драматургии. Основные характеристики героев, лейтмотивная система. Монументальная героическая опера «Аида». Сочетание жанровых обобщений с развернутой системой лейтмотивов. Метод сквозного симфонического развития, принцип построения сцен, масштабность оперных форм. Многогранность тематизма.

Тема 24. Позднее творчество Верди. Две концепции: трагической катастрофы в опере «Отелло» и христианской трагедии в «Реквиеме». «Фальстаф» - концепция игры

Позднее творчество Верди. Религиозно-философская концепция «Реквиема» и психологическая трагедия «Отелло». Верди и Шекспир (обобщение).

Опера «Отелло» как катастрофическая психологическая трагедия. Начальное противостояние сил Добра – Отелло, Дездемона и Зла – Яго, Родриго. Смещение конфликта. Разрушение образа Отелло–воина, гуманиста. Противостояние божественного и демонического в опере. Лейтмотивная система тотальной симфонизации. Конфликты лейтжанров. Новаторские оперные формы монолога, молитвы, песни-сцены, ариозо, конфликтных дуэтов.

Тема 25. Философско-символический и исторический театр Арриго Бойто

Концепция религиозно-философской трагедии в опере «Мефистофель». Божественное и символическое в опере. Мистериальность драматургии. Двойничество в системе образлв и в тематических процессов.

Черты экзистенциальной трагедии в опере «Нерон» (в сравнении с одноименной оперой Рубинштейна и «Коронацией Поппеи» Монтеверди).

<u>3 курс</u>

Раздел 1. Музыкальное искусство в Европе в последней трети XIX–начале XX веков.

Вступительное занятие. Повторение основных понятий и параметров теории истории музыки: методы, творческие направления, стили, жанры.

Тема 1. Музыкальный театр во Франции X1X начала XX века, жанровые разновидности.

Кризис ведущих жанров «большой» и комической опер, формирование жанра французской лирической оперы, роль романса, песни. Возникновение в 50-х годах жанра оперетты, её связи с комической и лирической оперой, водевилем, кафе-концертами, искусством парижских шансонье. Этапы развития оперных жанров во Франции второй половины века. Лирическая опера и её разновидности в творчестве Гуно, Бизе, Сен-Санса, Массне.

Истоки и особенности лирической оперы в творчестве Гуно Трагедия «Ромео и Джульетта». Синтез лирического и религиозно-философского театра в опере Гуно «Фауст».

Восточно-ориентальная лирическая опера в творчестве Сен-Санса «Самсон и Далила», Бизе «Искатели жемчуга». Особенности драматургии, оперных форм, симфонизм. Роль жанровых сцен, предвосхищающих «Кармен», в опере «Пертская красавица». Опера «Джамиле». Психологическая выразительность музыки, ее восточный колорит.

«Кармен» – одна из вершин в мировом оперном искусстве. Острота драматического конфликта, единство музыки и сценического действия. Яркое раскрытие характеров в психологической сложности и развитии. Претворение в опере разнообразных бытовых жанров. Синтез театров.

Многообразие жанровых разновидностей оперы в творчестве Ж. Массне. «Вертер» и «Манон» как преломление веристских и романтических традиций.

.

Тема 2. Программная симфоническая поэма в зарубежной музыке второй половины X1X – начала XX века: в творчестве Франка, Сметаны, Дворжака, Сен-Санса, Сибелиуса, концертно-симфоническая поэма в тв-ве Франка, Шоссона. Расширение содержательных идей, новые жанровые разновидности поэм, их формотворческие процессы. Симфонические поэмы Р. Штрауса.

Новаторские концертные и вокально-хоровые разновидности симфонических поэм в творчестве С. Франка. Художественные концепции поэм «Проклятый охотник» (сравнение с балладой Бюргера) и «Джины» по Гюго. Поэмные циклы Сонаты для скрипки и фортепиано, Прелюдии, хорала и фуги для фортепиано. Поэмы для скрипки и симфонического оркестра Шоссона.

Национальная мифология в циклах симфонических поэм Сметаны («Моя родина»), Дворжака (Букет»), Сибелиуса, сюитах Грига. Симфонический цикл Сметаны «Моя родина» как единое целое, тематические и образно-смысловые связи. Симфоническое творчество Антонина Дворжака – сподвижника и преемника Б. Сметаны в деле становления национального искусства, глава чешской музыкальной школы конца XIX – начала XX веков, создатель национальной классической симфонии. Ведущее значение симфонических жанров в наследии А. Дворжака, его связь с народным песенно-танцевальным искусством в поэмах из цикла «Букет». Большая роль драматических принципов в симфоническом развитии. Симфонизация жанров народной бытовой музыки («Славянские танцы», «Славянские рапсодии»). Развитие традиций Б. Сметаны в программных симфонических поэмах на народно-сказочную тематику.

Сюита Сибелиуса о Лемминкяйнене: Лемминкяйнен и девы озера; Лемминкяйнен в Туонеле, Туонельский лебедь, Возвращение Лемминкяйнена. Сравнение с «Пер Гюнтом» Грига. Принципы организации, тематические связи.

Новые драматургические и композиционные разновидности симфонических поэм и программных симфоний в творчестве Рихарда Штрауса. Анализ «портретных» симфонических поэм «Дон Жуан», «Тиль Уленшпигель», «Дон Кихот», философских поэм «Так говорил Заратустра», «Смерть и просветление» происходит на семинаре. Особенности композиции, синтез истоков в тематизме.

Раздел 2. Музыкальное искусство на рубеже XIX –начала XX веков

Тема 3. Основные художественные тенденции, мировоззренческие поиски, эстетические и философские идеи искусства рубежа X1X – нач. XX веков и их преломление в операх «Саломея» и «Электра» Р. Штрауса

Историко-социальная ситуация в Европе рубежа веков. Философские системы (Шопенгауэр, Ницше, Фрейд, пантеизм, позитивизм, неокантианство, философия жизни Бергсона) и их воздействие на мировоззрение художников этого периода. Эстетические идеи и проблемы творческого метода в художественных направлениях рубежа веков (натурализм и веризм, импрессионизм, символизм, неоклассицизм, кубизм, экспрессионизм, абстракционизм, футуризм). Неокантианство и неоклассицизм. Экзистенциальная драма-мистерия «Саломея» Р. Штрауса как поле пересечения основных художественных направлений эпохи (натурализм, импрессионизм, символизм, неоклассицизм, экспрессионизм). Черты мистерии, методы гротеска и парадокса. Символический уровень драматургии и его отражение в лейтмотивной системе. Художественная концепция, роль ритуала. Античный миф, трагедия Еврипида и опера Р. Штрауса «Электра», трансформация идейного содержания, черты экспрессионизма и натурализма в опере.

Тема 4. Натурализм и веризм в музыке Франции и Италии. Масканьи, Леонковалло, Брюно, Шарпантье.

Формирование художественных принципов натурализма (Золя, Флобер, Мопассан) и веризма (Дж. Верга, Капуани). Специфика творческого метода.

Оперное творчество Брюно и Шарпантье на сюжеты романов Э. Золя. Трактовка образа героя, новаторство речитатива, сценографии, роль фольклорных элементов. Веристская драма в творчестве Масканьи («Сельская честь»), «театр в театре» в опере Леонкавалло «Паяцы».

Особенности новеллы Дж. Верга и новый подход П. Масканьи к трактовке основных образов в опере «Сельская честь». Основные драматургические пласты оперы (ритуально-культовый, народно-жанровый, психологический, символический). Характеристики героев (роль жанрового начала, особенности декламации, своеобразие лейтмотивной системы). Концепция пасхальной жертвы.

Тема 5. Творческие поиски, эстетика Дж. Пуччини. Особенности жанровых взаимодействий в его операх «Богема», «Тоска», «Турандот»

Пуччини — выдающийся представитель итальянской оперы, продолжатель искусства Верди. Общность и отличие принципов Верди и Пуччини. Творческий путь Пуччини и его эстетические взгляды. Театральность мышления: стремление к яркости, броскости, необычности сценических ситуаций, раскрытие психологии героев, концепция трагической катастрофы в большинстве сочинении композитора. Девиз Пуччини — «заинтересовать, поразить и растрогать» зрителя. «Богема» (1895) Пуччини : черты веризма, характеристики действующих лиц, речитативы и их обобщение, континуальная симфонизация, особенности интонационных характеристик герое..

Опера «Тоска» как синтез исторического театра и экзистенциальной трагедии. Многоплановость основных образов, лейтмотивная система,

Оперы Пуччини в первой четверти XX века. «Мадам Баттерфляй» («Чио-Чио-сан») (1904). Поиски новых форм музыкальной выразительности. «Девушка с Запада» (1910). Обращение к восточно-экзотическим сюжетам. Опора на народно-песенные истоки

(элементы японского фольклора в «Чио-Чио-сан», песни американских индейцев в «Девушке с Запада»). Музыкальный язык оперы.

Позднее творчество Оперный триптих Пуччини («Плащ», 1916; «Сестра Анджелика», 1917; «Джанни Скикки», 1918). Мелодраматизм сценических ситуаций, элементы натурализма в сюжете и музыке первых двух опер триптиха. Концепция игры в «Джанни Скикки». Жанровое своеобразие оперы «Турандот» синтез истории и мифа, психологического и комического театров. Характеристики героев, симфонические процессы. Традиции Пуччини и мировой музыкальный театр XX века. Современные постановки опер Пуччини.

Тема 6. Импрессионизм и символизм в разных видах искусства на рубеже веков. Метерлинк—Дебюсси: «Пеллеас и Мелизанда». Содержательные уровни и тематические пласты оперы, симфонизм.

Общественно-политическая ситуация во Франции последней трети XIX начала XX века, роль Всемирных выставок, насыщенность культурной жизни, пестрота художественных тенденций.

Особенности метода импрессионизма в живописи и поэзии 70-х годов X1X века во Франции, Австрии, Германии. Система образов, представление об идеале, отход от «копирования» действительности. Картина «вибрирует», изображенные предметы сливаются с временными потоками, впитывая дуновение ветра, порхание крыльев птиц, аромат благоухающего цветка, разнообразнейшую красочность образов природы. Символизм в искусстве рубежа веков. Истоки, философско-эстетические концепции символизма Малларме, Верлена, Бодлера, Клоделя. Понятие символа, особенности поэтического символизма, идеи символизма во французской живописи (Пюви де Шаван, Огюст Редон), обращение к бессознательному. Идея «омузыкаливания» живописи и поэзии. Мировоззрение и театральная концепция статического театра Метерлинка. Этапы творчества. Театр смерти и театр любви в драме «Пеллеас и Мелизанда».музыка как Эталон идеи свободы для символистов, наиболее абстрактное из всех существующих искусств:

Символическая трагедия Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» как реализация творческих идей символизма, её содержательные уровни, тематические пласты оперы, симфонизм. Многоуровневая драматургия. Черты экзистенциальной драмы (любовь и ревность как земные знаки глубинных взаимоотношений главных героев – притяжения, отчуждения и взаимопонимания душ). Символисткая трагедия рока. атмосфера обреченности, трагического предчувствия у всех персонажей. Рок – высший закон существования мира, идея генетического наследования человеком своей судьбы, усталости от борьбы от предыдущих поколений. Роль мистического уровня драматургии (связывание внешне не связанных событий, мифоритуальная трактовка места действия, в жертвенно-ритуальной смерти главных персонажей). Сакрализация действия, символика числовых соотношений. Пантеистические мотивы. Единство с природой – источник высших тайных знаний Мелисанды, противостоит Голо с его жаждой разрушения – пленник фатальных сил, сеящих смерть, образ символ которой царит над оперой. Классификация системы символов симметрия в композиции, самобытность лейтмотивной техники, принципов симфонизации, особенности интонационного прочтения прозаического текста композитором, роль интермедий как разработочных зон в опере.

Тема 7. Музыкальный театр Равеля

Жанрово-бытовой и символический мифологический театр Равеля. Опера «Испанский час» и балет «Дафнис и Хлоя» как два полюса его творчества. Жанрово-бытовая сфера и особенности прочтения текста в опере, Балетное творчество Равеля, принципы симфонического балета в варианте М. Фокина В Дафнисе и Хлое». Истоки сюжета, трактовка античной Греции в балете, символика. Симфонические процессы. Композиционные структуры. Фактурно-оркестровые ресурсы в балете, лейттембры героев. Связи пластиче-

ских и музыкальных образов. Сочинения Равеля для детской аудитории. Опера-феерия «Дитя и волшебство».

Тема 8. Эстетические взгляды и особенности стиля Дебюсси и Равеля на примере их симфонического творчества

Философский пантеизм К. Дебюсси, его отношение к предшественникам и современникам (на основе публицистики). Символ божественной сути мира – море, океан, как движущийся хаос, порождающий всё живое. Для него характерна синестетичность мышления, тенденция к ассоциативным связям звука, цвета, света, слова. Это предопределяет разнообразие форм программности в его творчестве. Синестетичность мышления Дебюсси связана с умением расфокусировано, нелинейно представить образ, конструирование которого основано на невербальных смыслах.

Черты стиля Дебюсси: разновидности форм тематизма в вокальной и инструментальной музыке, музыкальный язык, композиционные процессы. Особенности тембровой драматургии, формирование у Дебюсси ***темы–комплекса*** как основы экспозиционных процессов, с одновременным или последовательным изложением тематических элементов различной продолжительности: микромотивы-эмбрионы, тембро-фактурные, гармонические и интервальные комплексы: демонстрируется на примере пьесы «Облака» из Ноктюрнов. Тематизм в пьесе «Празднества»: мотивы, фразы, развёрнутые мелодии жанрового происхождения нанизываются по горизонтали, взаимодействуют по вертикали. Анализ симфонии «Море», оркестровой сюиты «Образы» для оркестра (второй части «Иберия»), тематизма в пьесе «Послеполуденный отдых фавна»..

Связи и отличия преломления идей импрессионизма-символизма в творчестве Дебюсси и Равеля, воздействие русских традиций. Анализ оркестровой сюиты Равеля «Испанская рапсодия» в параллель с «Иберией» Дебюсси, хореографическая поэмы «Вальс», Концерт для левой руки с оркестром.

Тема 9. Взаимодействие музыки, света, цвета, живописи и поэзия в фортепианном творчестве Дебюсси. Синестетичность его мышления. Отличие исканий Равеля

В этой теме концентрируется внимание на явлении синестезии. Поиски нового синтеза искусств привели к стремлению выстроить единую систему взаимосвязей звука и цвета, выявить музыкальность живописи и цветоносность поэзии. Синтез живописи и музыки характеризует творческие поиски О. Редона, Уистлера и Чюрлёниса, создававших живописные сонаты и симфонии в своих картинах. Связь света, цвета и звука – основа теории В. Канжинского. Ассоциативные связи музыки с другими искусствами объясняет явление синестезии. Механизмы синестезии отражают способность человека ассоциировать звуки и цвета, фонемы слова с цветом. Синестетическое мышление Дебюсси проявляется на многих уровнях (тематическом, тембральном, фактурном, гармоническом); в определенной «программности», влияющей на структуру композиции. Развивая *идею пластических форм* Вагнера, Вольфа, Листа, воссоздаёт в своих композициях пластику форм архитектурных сооружений (Пьеса «Пагоды» в цикле «Эстампы»). В «Затонувшем соборе» - «композиция-сюжет», запечатлевшая образ поднимающегося со дна озера храма, пронизанная сменой красок водной материи.

Музыка Дебюсси запечатлела качества вязкой, водной или прозрачной воздушной среды («Облака», «Игра волн», «Разговор ветра с морем», «Туманы»), светоцветовые вспышки («Празднества»), игру света и цвета в пейзажных зарисовках («Лунный свет», 1 часть «Море от зари до полудня» в симфонии «Море», «Сады под дождем», «Отражения в воде»), символические мистические образы («Шаги на снегу»). Композиции-новеллы запечатлели жанровые картинки («Прерванная серенада», «Вечер в Гренаде», «На улицах и дорогах» в «Иберии»), портреты («Девушка с волосами цвета льна»), материализуют в звуках живопись символистов («Дева-избранница»), времен рококо («Остров радости»),

раннего Возрождения («Весна» по картине С. Ботичелли»), стохастический мир природной («Игра волн» в симфонии «Море») или спортивной игры (балет «Игры»). .

Тема 10. Неоклассицизм в творчестве Макса Регера. Камерное, органное, клавирное творчество

Неоклассицизм как художественный метод, его философия и эстетика, опора на неокантианство. Религиозной мышление и философско-эстетические взгляды Регера. Основные грани, образно-стилевые модели барокко, классицизма в творчестве М. Регера. Необахианство в камерной и органной музыке Регера, религиозные концепции в музыке для скрипки соло. Рассматривается метацикл «Семь слов Иисуса на Кресте» из семи сонат. В нём происходит жанров эпохи барокко, классического и романтического искусства музыки. Моцартианская линия творчества в фортепианной музыке. Музыкальный язык, система гармонического мышления (двенадцатиступенного), полифоническое письмо.

Тема 11. Неофольклоризм в творчестве композиторов рубежа веков. Творческие искания Альбениса, Мануэля де Фалья. Балеты де Фалья

Неофольклоризм в искусстве рубежа веков. Опора на пантеистические концепции: венгерская (Б. Барток), румынская (Энеску), польская (К. Шимановский) школы.

Формирование испанской музыкальной школы во второй половине XIX века. Роль испанской поэзии и драматургии. Жанр сарсуэлы. Творчество основоположника национальной школы Ф. Педреля, фольклорные сюиты для скрипки и фортепиано П. Сарасате, фортепианные циклы Э. Гранадоса, И. Альбениса.

Творческая деятельность Мануэля де Фалья - одна из вершин искусства XX века. Эстетические, философские, социально-политические взгляды. Конкурс канте хондо (совместно с Гарсиа Лоркой).

Театральное творчество. Драматургия, концепция жанровые синтезы в опере «Балаганчик маэстро Педро» (на сюжет из «Дон Кихота» Сервантеса), в балете «Треуголка» (на сюжет драмы Педро д Аларкона), его отличие от оперы Вольфа. Общая характеристика симфонического (в понимании М. Фокина) балета «Любовь-волшебница», концертной сюиты для фортепиано с оркестром «Ночи в садах Испании».

Тема 12. Симфоническое творчество Сибелиуса и Дворжака. Мифологический и героико-конфликтный симфонизм

Яркая самобытность Дворжака-симфониста. Стремление к обобщенности, синтез народно-героического начала с лирико-психологическим. Тяготение к сонатно-симфоническому циклу, к «сонатности» в концертных жанрах. Симфония № 9 «Из Нового Света» – вершина чешского симфонизма, её место в мировом концертном репертуаре. Концепция национального мифа и трагической катастрофы. Близость симфонизма А. Дворжака к симфонизму П. Чайковского, отчасти И. Брамса.

Мифологический симфонизм Я. Сибелиуса, его связи с руническими традициями. Анализ симфонии №1 как образца эпического симфонизма с национально-мифологической, трагической концепцией.

Тема 13. Австрийская культура рубежа веков. Философский симфонизм Густава Малера рубежа X1X – XX веков. Проблемы программности, концепции, связи с вокальными циклами. Интонационно-сюжетная фабула. Малер и романтическая литература. Метациклы симфоний. Эволюция концепций от Первой симфонии к Четвёртой.

Австрийская и немецкая художественная культура рубежа веков.Поздний романтизм (Р. Штраус, Г. Малер, А. Шёнберг, И. Штраус) и формирование направлений символизма (С. Георге, Г. Гофмансталь, Рильке), объединения «Венского Сессиона, неоклассицизма (Ф. Бузони), экспрессионизма (группа «Синий всадник», в литературе Ф. Верфель, Шницлер, Ф. Кафка, С. Цвейг). Развитие жанра оперетты (Ф. Легар, И. Штраус, Зуппе).

Эволюция творчества и философских поисков Г. Малера. Становление и творческий облик. Малер – дирижёр – эпоха в искусстве дирижирования. Малер и романтическая литература, Малер и Достоевский. Две линии творчества Малера. Проблемы программности в его симфониях. Новаторство в тематизме, принципы «открытой» драматургии, роль итогового тематизма. Интонационно-сюжетная фабула как форма музыкально-тематической программности. Метациклы симфоний. Основная тема первого метацикла: юноша и мир, их конфликтное взаимодействие. Проблема художественных концепций метацикла из первых 4-х симфоний. Пантеистическая концепция Первой симфонии, её связи с циклом «Песни странствующего подмастерья». Темы поиска смысла жизни, апокалипсиса, концепция христианской трагедии во Второй симфонии, её связи с циклом «Волшебный рог мальчика».

Синтез философских концепций Ницше, Шопенгауэра, Платона, пантеизма Гёте, библейской концепции сотворения мира в Третьей симфонии. Роль программных подзаголовков на этапе замысла сочинения. Конфликт Гармонии и Дисгармонии в Четвёртой симфонии Малера, принцип драматургической модуляции, снятие конфликта в финале. Тематические и вербальные связи 3 и 4 симфоний с циклом «Волшебный рог мальчика». Варианты темы-комплекса в первой части 3-ей симфонии.

Тема 14. Творчество Малера центрального и позднего периода. Конфликт художника и цивилизации в метацикле V – VII симфоний Малера. Малер и Достоевский. Проблема жанра и концепции в Восьмой симфония и «Песни о земле».

Проблемы и концепции симфоний центрального периода. Малер и Достоевский. Конфликт художника–Творца и цивилизации. Разновидности трагедийных концепций в Пятой – Седьмой симфониях. Драматургическая модуляция в духе неокантианства в Пятой симфонии: разрешение конфликта через обращение к ценностям классической культуры. Новые варианты темы-комплекса во второй (монтаж микроэлементов) и третьей (тематическая сюита) частях симфонии. Тематические связи с циклом «Песни умерших детей».

Концепция судьбы и трагической катастрофы в Шестой симфонии Малера, иерархическая драматургия, новаторские принципы композиции в второй части и в финале цикла (две экспозиции сонатного аллегро и их взаимодействие. Квинтэссенция художественных принципов, философские идеи и символика текста, проблема концепции и жанровое своеобразие в «Песни о Земле» (кантаты, симфонии, вокального цикла) и в Восьмой симфонии (синтез оратории, культового действа, драматической поэмы и жанра симфонии). Концепция религиозно-философской трагедии в этих сочинениях. Взаимодействие вербального текста, его символики (смысловой, светоцветовой) и музыкального процесса. Система музыкальных символов и лейтмотивов в обоих циклах. Использование схем в объяснении материала.

Раздел 3. Направления первой половины XX века.

Тема 15. Основные художественные тенденции, философские идеи, художественные направления в искусстве Европы первой половины XX века. Музыкальный экспрессионизм, неофольклоризм, неоклассицизм, черты реализма. Национальные школы, творческие объединения.

Рассматривается период между двумя войнами. Роль философских идей Бергсона, Фрейда, экзистенциализм, философии неокатолицизма Марселя, Тейера де Шардена. Художественные направления футуризма, экспрессионизма, абстракционизма, дадаизма, сюрреализма, неоклассицизма, неофольклоризма, реализма. Формирование новых композиторских техник Стравинского, Шёнберга, Хиндемита, Мессиана, Мийо, Бартока, Происходит становление музыкальных школ в Англии, Испании, Венгрии, Румынии, США, стран латинской Америки, обновление композиторских школ во Франции, в Германии, Италии. Определённое влияние имели движения «Молодая Венгрия», «Молодая Польша», группа Шести и Аркейская школа во главе с Сати во Франции, «Молодая Франция» во главе в Мессианом, движение музыки быта и вещной музыки в Германии и Франции. Концепция синтеза искусств П. Клоделя, выдвинутая в этот период, имеет огромной значение для новаторских поисков в области театра, киноискусства и музыкального творчества Франции. Происходит возвращение интереса к старинным жанрам античной трагедии, мистерии, барочного концерта, мотета, старинной сонаты, ричеркара.

Раздел 4. Музыкальный экспрессионизм в искусстве первой половины XX века

Тема 16. Этапы развития нововенской школы. Эстетические взгляды и творческие искания Шёнберга, Берга, Веберна в начале XX века. Ранние симфонические поэмы Шёнберга.

Сравнить с «Пеллеасом» Дебюсси. Переход от тональности к атональности в сочинениях 1908-1913гг Второй квартет, «Книга висячих садов»

Основные этапы развития нововенской школы: 1890- 1908 – позднеромантичсекий период, 1908 – 1923 –первый экспрессионистический, атональный период, сосредоточившие сложные политические проблемы и противоречия, в котором разделены 1908-1913 становление экспрессионизма в музыке Шёнберга, Берга, Веберна и приёмы атональной техники, 1914- 1923 – закрепление основных образно-семантических пластов и выразительных средств, формирование додекафонной техники. Третий - Додекафонный период с 1923 -до смерти каждого из членов школы. Публикация материалов о додекафонной техники споры с Хауэром. Формирование эстетических взглядов композиторов: пантеизма Веберна, мессианской позиции Шёнберга увлечение им философскими идеями З. Фрейда, Ф. Ницше, мистическими учениями Сведенборга, Кабалы, А. Стринберга, идеями общества «Круг грядуших», философов Э. Гуссерля, А. Бергсона, Г. Риккерта, идеями связей музыки и живописи В. Кандинского, Художественный метод экспрессионизма связан с трагической оценкой, деформацией образов мира, гиперболизацией негативного начала в действительности, побуждая субъекта восприятия найти идеальное в глубинах своего «Я». Цветовая палитра экспрессионизма – материя крайнего беспокойства и сгусток противоречий.

Художник – пророк новых путей в искусстве; музыка несёт пророческое послание, открывающее более высокую форму жизни, к которой стремится человечество. Должна содержать шифрующие методы. открывающие тайны мироздания. Стремился создать такой музыкальный алфавит, символы которого могли бы стать звучащими изображениями и своими очертаниями представлять доподлинно идею. Открытее додекафонии рассматривал как подвиг Моисея. Основными новыми сочинениями этого периода являются поэмы «Просветлённая ночь» по поэме Демеля «Двое в ночи», симфоническая поэма «Пеллеас и Мелисанда» по пьесе Метерлинка. Их характеризует символизм по содержанию, черты позднего романтизма и импрессионистическая звукопись по средствам музыкальной выразительности. «Пеллеас» Шёнберга – монументальный моноцикл, построенный в виде развёрнутого сонатного аллегро со вступлением (Голо в лесу, встреча с Мелисандой, двумя эпизодами в разработке, и трагической репризой и кодой. Развёрнута система лейтмотивов, характеризующих персонажей драмы, её ситуации, символические природные

комплексы (море, лес, пещера, подземелье, гора, источник, корабль, Луны, Солнца), предметных символов, времени суток, сверх' символов любви, жизни, смерти, чувственных (мотив тревоги, мотив радости встречи, роковых предчувствий, страдания), на основе которых сформированы зоны главной, побочной партий, эпизодов..

Тема 17. Атональный период в творчестве Шёнберга, Берга, Веберна. «Лунный Пьеро», «Ожидание» Шёнберга, Микроциклы Шёнберга и Веберна, «Воццек» Берга как образец экспрессионистического театра

Основные жанры этого периода – вокальные циклы на ст. С. Георге у Шёнберга и Веберна, Второй квартет, оперы «Ожидание» и «Счастливая рука», вокально-инструментальный цикл «Лунный Пьеро», Оратория «Песни Гурре» у Шёнберга, опера «Воццек» Берга. Все авторы являются так же создателями атональных микроциклов: для оркестра цикл ор.10 у Шёнберга, ор.5, ор.6 у Веберна, циклы ор 11 и ор.19 для фортепиано Шёнберга, цикл для скрипки и фортепиано ор.4 у Веберна, для кларнета и фортепиано у Берга. В микроциклах происходит сжатие временных и пространственных процессов, концентрация смыслового начала на отдельном звуке, характере его звукоизвлечения, других микроэлементах, которые становятся событиями художественного процесса.

Второй квартет рассматривается как граница тонального и атонального периодов с текстами С. Георге из сб. «Седьмое кольцо». Вокальный цикл «Книга висячих садов» Шёнберга - Георге соединяет эстетические принципы символизма, импрессионизма и экспрессионизма. Это уникальное сочинение, в котором средствами поэзии и музыки воссозданы мифологические сады Навуходоносора. За счёт озвучивания интонем ***звуковой эвфонии стиха Георге*** формируются своего рода интонационно-тематические гирлянды в вокальной партии. Фортепианная партия выстроена как *иерархическая композиция из семи ярусов восхождения, разбитых на четыре «террасы»-платформы.*

Монодрама «Ожидание» – яркий вариант открытой драматургии, что выражено в формировании принципа бесконечного возвращения к исходному моменту сюжета – ситуации ожидания, но на более высоком уровне развития внутреннего конфликта, который не разрешается и не снимается, а как бы «множится», охватывая все новые и новые пространства души. Ядро тематизма являются пять интервально-ритмических формул. Становление художественного процесса подчинено принципу безостановочного потока, в который включена вокальная партия, отражающая малейшие изменения в состоянии героини, и инструментальный тематизм, создающий эмоциональный подтекст.

Цикл «Лунный Пьеро» - «библия» экспрессионизма, содержит черты вокально-инструментального цикла и монодрамы. На протяжении «трёхактной монодрамы» (трижды семь стихотворений) Пьеро проходит через вереницу как жизненных, так и фантастически преломлённых состояний. «Лунный Пьеро» - это театр масок. У Жиро и переводчика Хартлебена их – 50, у Шёнберга – 21.

Особенность драматургических процессов состоит в рассредоточении кульминаций в проявлении пародийно-фарсового и гротескового начал, воплощением которых выступает приём sprechstimme. В поэтическом тексте Жиро-Хартлебена выстроена система символических рядов, в том числе, цветовая гамма. Сочетание основных четырех цветов, представлены в разных градациях, встречаются почти в каждом отдельном номере цикла. Цветовой вектор произведения содержит в себе идею освобождения души. Центральные символы – смеховая маска Поэта, маска шута и символ Луны. Смысловым связям текстового ряда соответствует интонационное родство в музыке. Повтор слов в тексте отражён в системе устойчивых интонационных структур и формул - музыкальные мотивы-символы Луны, Смерти, ночи, хохота, Ностальгии, которые пронизывают музыкальную ткань сочинения и рождают определенные ассоциативные ряды. Мотив из двух терций –звукосимвол Луны), проходит в разных вариантах во всех песнях цикла. За счет этого вырисовывает световой образ мерцающего лунного сияния, пронизывающего партитуру.

Опера Берга «Воццек» анализируется как экспрессионистическая трагедия с чертами социальной драмы. Ведущий драматургический приём – диалог непонимания. Герои живут в параллельных мирах, не соприкасающихся на смысловом уровне. Нет ни одного положительного персонажа. Основу оперы составляют 3 драматургических пласта: сфера банальной повседневности, гротескно-пародийные фигуры Капитана, Доктора, Тамбурмажора; лирико-психологическая линия Воццека и Мари, которая развивается на уровне-грани сознания и подсознания персонажей. В партии Воццека это раздвоение маркируют два лейтмотива: ариозно-декламационный - «Мы бедный люд» и мотив страха и ужаса Воццека (мотив трёх аккордов). Чтобы избежать полной импровизационности атонального процесса, композитор выстраивает три инструментальные композиции: структуры высшего порядка каждого из действий. В первом – сюита из 5-ти характерных пьес (старинная сюита, рапсодия на три аккорда, марш и колыбельная, пассакалья, рондо), второе действие – симфонический цикл в пяти частях. Третье – шесть инвенций. Автор использует шесть форм вокального письма, начиная с обычной речи или крика, ритмической декламации, Sprechstimme, голосовых эффектов (кашель, фальцет, смех), видов и форм речитатива до ариозо, песни. Между сценами помещены интермедии, скрепляющие музыкальный процесс. Особенно впечатляет проникновенный реквием, обобщающий линию развития вокальной и оркестровой партий главного героя.

Тема 18. Додекафонный период в творчестве нововенцев. «Моисей и Аарон» как творческое кредо Шёнберга. Симфония, концерт, кантата в творчестве нововенцев

На этих занятиях рассматриваются додекафонные сочинения 20-х 30-х гг: опера «Моисей и Аарон» Шёнберга, симфония ор.21 Веберна, Концерт для скрипки с оркестром Берга, кантата Шёнберга «Уцелевший из Варшавы». Модель музыкального театра А. Шенберга представляет собой синтез ирреального, мистического и реального пластов, которые позволили сформировать композитору уникальное текстовое пространство «закрытого типа». «Моисей и Аарон» Шёнберга – манифест воззрений композитора. Вербальный ряд диалогизирует с библейским текстом, расширяя его символику. Основу сочинения образуют религиозные споры-диалоги: Бога – Моисея, Аарона – Моисея, обоих братьев с группами народа. Внешнее действие осуществляется через внутреннее – морально-этический (выяснение нравственных и религиозных позиций) и медитативно-экстатический пласты (молитвенные, ритуальные сцены, сцены чудес). Герои защищают свои идеи, формируя линию психологических взаимодействий. Всё обобщает надвременной, символический пласт. Основой драматургии является религиозно-философская трагедия, в которой выделены теологический, мистериальный, ритуальный, социальный и автобиографические аспекты (осознание собственного мессианства). Центральные образы выражают три модели отношения к вере^ ортодоксальную – Моисей, абсурдную – Аарон, парадоксальную – образ народа, воплощающий стихийное безумие «коллективно-бессознательного», которое выхлестнулось в ритуальных танцах перед Золотым тельцом – яркой оперной сценой. Основой интонационных, жанровых, оркестровых темброво-фактурных элементов всего монументального полотна является **Ur-серия.** Комбинации звуков серии, модификации P, I, R, RI, использование симметрии их внутренней структуры создают обширный исходный материал, из него вырастает весь музыкальный процесс.

В связи с Симфонией ор.21 Веберна рассматривается его пантеистическая философская концепция, образные пласты зрелых сочинений. Две части симфонии содержат две стороны портрета дочери композитора, характеризуя её поэтический мир – первая часть с чертами сонатности, разнообразные проявления эмоций во второй части – жанровых вариациях. Одновременно это и два варианта одной серии.

В Скрипичном концерте Берга акцентируем внимание на тонально-гармоническом варианте серии: g moll в Первой части, g moll-B dur во второй. Каждая из частей двухчастна: первую составляют эфемерная прелюдия и жанрово-бытовая сценка в скерцо, вто-

рую – стихийный поток эмоций в трагической каденции и финал - вариации на хорал Баха. Концепция цикла – христианская трагедия.

Одной из вершин творчества Шёнберга является его кантата «Уцелевший из Варшавып, посвящённая казни заключенных в Варшавской гетто. Ритмизированная партия чтеца направлена к моменту вступления хора, передаёт обширную гамму чувств повествование от автора, от лица чудесно спасшегося героя повествования, гамму приказов фельдфебеля. Основная серия вступает в кульминации сочинения - в его коде - в партии мужского хора, поющего псалм Давида.

Раздел 5. Музыкальная культура Франции первой половины середины XX века

Тема 20. Основные этапы развития французской культуры на протяжении XX века. Творческие объединения группы «Шести», «Аркейской школы», «Молодой Франции». Направления и стили. Сочинения композиторов группы «Шести» и «Парад» Сати.

В XX веке Франция сохраняет значение одного из ведущих центров мировой культуры со всеми характерными особенностями национальной школы: Первый период 1900-1914 гг. - музыкальный импрессионизм и символизм, поздний романтизм, неоклассицизм. Особая роль сочинений Стравинского, русских сезонов. Второй период – 1914-1929гг. отмечен потрясениями 1 мировой войны, революциями в России, Германии, Венгрии. Реакция на них в искусстве. Усилились религиозные настроения, обострился интерес к инновациям. Дух обновления, формирование многочисленных групп, содружеств, художественных направлений: манифесты дадаистов, сюрреалистов, манифест группы Шести «Петух и Арлекин, написанный Ж. Кокто, Аркейская школа Сати, «вещная музыка» Мийо.

30-е годы – процесс размежевания творческих сил. Деятельность Народной музыкальной федерации во главе в Русселем и Кёкленом (возрождение традиций времён революции 1789-1799 гг. отмечать 14 июля – День взятия Бастилии – массовыми зрелищами на Марсовом поле (грандиозные празднества «14 июля» Р.. Роллана, «Свобода» Э. Ростана с музыкой А. Онеггера, Д. Мийо, Ш. Кёклена и др. авторов) с вовлечением творческих сил разных искусств. Интерес к жанру средневековой мистерии, как форме массового праздника. Группа «Молодая Франция» с лозунгом «Гуманизм и религия» О Мессиана, А. Жоливе (пути духовно-нравственного обновления, концепты веры).

Четвертый этап – музыка Второй мировой войны, во Франции - период оккупации части государства и движения Сопротивления. Черты реализма и экспрессионизма в поэзии, прозе (П. Элюар, Л. Арагон, Ж. Кассу), в музыке - песни и кантаты Э. Барон, М. Филиппо,. Ведущие жанры - песня, радио-опера, радио-кантата и оратория, концерты камерных и вокальных сочинений.

Пятый, послевоенный период – время второго авангарда и постмодернизмом. Основные направления: неоимпрессионизм, неоэкспрессионизм и неосюрреализм . Выдвигаются композиторы, создающие новые композиторские техники: П. Булез – сериальная техника, затем алеаторика, электронная музыка, П. Шеффер – конкретная музыка, Я. Ксенакис – формализованная или математическая музыка, Г. Гризе – спектральная музыка. В творчестве большинства авторов происходит смешение техник и стилей. Идёт процесс развитие эстрадных жанров и французской шансон, в конце века – формирование мюзиелов и рок-опер.

Тема 21. Формирование полижанровых сочинений в творчестве французских композиторов группы «Шести». Подвижно-вариабельный и органический синтез жанров разных искусств в сочинениях «Царь Давид», «Антигона», «Амфион», «Пляска мёртвых» «Жанна д'Арк на костре» Онеггера. «Орестея» и «Христофор Колумб» Мийо. Опера–мистерия «Диалоги кармелиток» Пуленка. Развитие симфонии, кон-

церта, сюиты в творчестве Онеггера, Мийо, Пуленка. Симфонии №3 и 5 Онеггера. Концерты и сюиты Пуленка, Мийо.

Главенство идеи нового синтеза искусств в развитии абсолютно всех музыкальных жанров во Франции XX века. Полижанровые сочинения связаны с синтезом как светских и духовных музыкальных жанров прошлого и настоящего, (мистерия, литургия, псалмы, хорал, опера, симфония, кантата, мелодрама, балет, камерный вокальный цикл), так и внемузыкальных (поэтические, театральные, кинематографические жанры). Синтез высшего порядка отличает свободное, подвижное соединение жанров, их неповторимо индивидуальное сочетание, что способствует воплощению широкого спектра содержательных и концептуальных идей. Предложены варианты классификации полижанровых гибридов, которые рассматриваются на широком поле сочинений композиторов группы «Шести». Среди них – симфонический псалом «Царь Давид», оратория-мистерия «Жанна д' Арк» на костре», «Пляска мертвых» Онеггера (религиозно философская поэма, кантата, вокально-симфоническая поэма - моноцикл, оратория), «Хоэфоры» Мийо (античная трагедия, оратория, симфония, свободный моноцикл). Мистерия «Христофор Колумб» Мийо, оратория-мистерия «Жанна д Арк» Онеггера синтезируют черты практически всех музыкальных и внемузыкальных жанров на основе текста религиозно-философских драматических поэм П. Клоделя и его теории свободного синтеза.

Второй аспект - формирование жанровых гибридов: оперы-оратории, хореографической симфонии (Онеггер «Гораций-победитель»). Почвой для взаимодействий оперы и оратории является их общий прародитель – миф. При диффузии оратории с оперой всякий раз воссоединяется различное количество их особенностей, образующих бесконечное множество сочетаний, различных по формам и качеству синтеза. Так различны «Царь Давид», «Юдифь» и «Антигона», названные А. Онеггером «опера-оратория» и написанные в один период, «Эвмениды» и «Давид» Мийо (1955).

Третий аспект – развитие исторической оперы – рассматриваем на примерах опер «Максимилиан» и «Боливар» Мийо, «Орлёнок» Онеггера-Ибера, «Диалоги кармелитов» Пуленка. Опера Ф. Пуленка «Диалоги кармелиток» как синтез светских (романтические историческая и лирическая оперы, трагедия рока, психологическая трагедия) и культовых (литургия, молитва, проповедь) жанров. В завершение рассматриваются Третья «Литургическая» симфония Онеггера, как полижанровый синтез симфонии и реквиема, Пятая симфония как воплощение трагической катастрофы современной цивилизации, утратившей смысловые константы веры. А также балет-концерт «Утренняя серенада» Пуленка как синтез жанров концерта, концертной сюиты для фортепиано и 18 инструментов, мифологического сюжета и балетной драматургии Б. Нижинского. Урбанистические эксперименты Мийо связаны с попыткой соединить техногенный «Каталог сельхозмашин» и средства симфонической сюиты.

Тема 22. Неокатолические идеи и художественные открытия в творчестве О. Мессиана. «Три литургии Божественного присутствия», оратория «Преображение». Опера-мистерия «Св. Франциск Ассизский». Проблема цикла в инструментальной музыке Мессиана и черты мистерии в струнном «Квартете на конец времени», фортепианном цикле «Двадцать взглядов на Лик младенца Иисуса», в Симфонии «Турангалила».

«Основная идея, которую я хотел выразить, самая важная, поскольку это всеобъемлюще, - существование истин католической веры. Ряд моих сочинений предназначен освещать теологические истины и католическую веру».Это творческое и моральное кредо О. Мессиана, убежденного в том, что музыка есть «акт католической веры и прославления тайны Христовой»

В большинстве сочинений, таких как «Квартет на конец времени», «Три маленькие литургии», «Образы слова Аминь», «Двадцать взглядов на младенца Иисуса», оратория «Преображение», стремится к «единению веры и искусства». Для воссоздания философ-

ско-теологических концепций, Мессиан разработал оригинальную ладогармоническую и ритмическую систему, непрерывно его совершенствуя. Особенности его художественного метода и стиля рассматриваются на примере «Квартета на конец времени», фортепианного цикла «Двадцать взглядов на Лик младенца Иисуса» и полижанровой кантаты «Три литургии божественного присутствия». Контаминация религиозный и светских текстов в программных комментариях Мессиана и в тексте вокального сочинения, лейтмотивная система, оригинальность соединения волн Мартено и инструментов симфонического оркестра, оркестра ударных инструментов.

Три типа религиозной музыки по Мессиану. Связующее звено земного и небесного миров, символ бесконечной красоты и гармонии природы – птицы. В оратории «Преображение» повествование ведется от имени евангелиста, большую часть сочинения занимают хоровые медитации и хоралы. Контаминация текстов из Евангелия, произведений Фомы Аквинского, посланий апостолов, культовых песнопений сконцентрирована вокруг двух событий – ожидании чуда Преображения Господня перед лицом апостолов - Петром, Иаковом и Иоанном.

В полижанровом комплексе искусств Мессиана кульминацией стала опера-мистерия «Святой Франциск Ассизский», где на *высшем* уровне осуществился синтез литургии, оперы, оратории со сквозным симфоническим процессом, а на микроуровне – объемный синтез звука-цвета-света в моменты явленного Франциску Божественного Откровения.. Дифференциация многоярусных, полихромных пространств осуществляется с помощью системы лейтмотивов: таковы мотивы-символы Бога-Отца, Иисуса Христа, Веры, Ангела, Чуда, Времени, Пространства, Тишины, Птиц-вестников, григорианские темы Св. Франциска. Колоритные пласты фактуры оркестра и хора символизируют сферы светлой и темной энергии Космоса.

Симфония «Турангалила» раскрывает третью линию творчества композитора – линию Тристана. Программа ориентирована на образцы индуисткой культуры и искусства. В симфонии запечатлены представления о музыки, связанные с понятиями раса, рага, тала - ритмические фигуры. В 10-ти частном цикле несколько лейтмотивов: лейтмотив статуи, лейтмотив цветка, лейтмотив любви, лейтмотив божественной игры, тема аккордов, тема радости, тема звёзд, тема крови,тема полёта. По линии четных частей (2, 4, 6, 8) раскрывается тема любви. По линии нечетных частей 3 – 5 – 7 – 9 развивается идея Туранги (образ изменчивого времени). 10 часть – грандиозная кода всей симфонии в сонатной форме.

Раздел 6. Неоавангард и массовое искусство во Франции 2-ой половины XX начала XXI веков

Тема 23. Неоавангард во Франции второй половины XX века: сериализм, алеаторика, музыка тембров (сонористика, микрохроматика), конкретная музыка Шеффера, электронная музыка Э. Вареза, светоцветовая электронная музыка Жана-Мишеля Жарра.

Основные направление второй половины XX века – неоэкспрессионизм (сериальная техника, алеаторика) и неоимпрессионизм (конкретная музыка, формализованная математическая музыка, электронная музыка, индивидуальные техники (Мессиан), сонорика, сонористика или музыка тембров, спектральная музыка).

Историческими разновидностями технической музыки стали конкретная и электронная или электроакустическая музыка, направления, сформировавшиеся на основе исследования звука в парижской и кёльнской студиях. Основоположником электронной музыки во Франции был Эдгар Варез, создавший несколько электронных инструментов, вслед за ним появился Морис Мартено, изобретатель волн Мартено. Создателем конкретной музыки, материалом которой служат записанные на магнитофонную пленку или иной носитель конкретные звуки природы, звуки, издаваемые человеком, удары, эксперименты на музыкальных инструментов, является П. Шеффер - радиоинженер, инженер акустика, теоретик направления. Главное его творение «Симфония для одного человека», написан-

ная в соавторстве с П. Анри. Термин «симфония» трактован в этом названии в буквальном смысле – со-звучие, «для одного человека , буквально для человека включающего магнитофон. Композиция основана исключительно на звуках, которые может воспроизводить человеческое тело: крики, шёпот, шаги, пристуки, хлопки, человеческий голос, включено также звучание оркестровых инструментов и подготовленное фортепиано. Присутствуют три секции разной трактовки голоса: текстовый радиомонтаж, раздел с деформированным текстом, голос как фонетический элемент вне связи со смысловой составляющей. В симфонии 12 частей, среди них есть маршевая экспозиция, вальс (диалог голосов), скерцо - диалог детских голосов, медленная часть соло – женский голос и т.д.

Развитие электронной музыки пошло разными путями в аналоговых синтезаторах, цифровых синтезаторах и оригинальных инструментах, соединяющих электронную и лазерную технику, как в творчестве Ж.-М. Жарра. Его вариант *подвижно-вариабельного синтеза* воплощен в концепции «Les villes en concert» - масштабных, грандиозных мегашоу под открытым небом. В качестве сцены и декораций используются городские небоскрёбы. Составляющими элементами синтеза становятся улицы и площади города, сельский пейзаж, архитектурные комплексы, цирковые трюки, виды искусств. Одновременно, пульсирует и низший уровень звука-света-цвета. Мегасинтез Жарра свободно соединяет разноликие музыкальные пласты (экспериментальные музыкальные инструменты, мощный синтетический бит, синтез восточных и европейских традиций), лазерные светоцветовые эффекты, киноизображения, геометрические абстракции, тексты поэзии, прозы, прямые телерепортажи, например, с космонавтами на борту космической станции «Мир» или с другими частями света. Жарр - создатель инструментов, в которых музыки рождается с помощью света-цвета (лазерной арфы, электрической флейты со специфическим хрипловатым звуком, уникального восьмипластинного металлофона).

Тема 24. Творческие поиски и открытия Пьера Булеза. Сериальная техника и алеаторика: «Молоток без мастера», «Пения юношей», «Контакты», «Мантра», кантаты. Использование различных техник для создания сюрреалистических образов.

Почти все техники постмодерна представлены в творчестве Пьера Булеза - выпускника Лионского политехнического института, математика, изучавшего два года в классе Мессиана его ритмическую технику, затем метод додекафонии у Рене Лейбовича, пропагандиста и знатока творчества Шёнберга, Берга, Веберна. Ориентируясь на Веберна и ритмические этюды Мессиана занялся экспериментами по созданию многопараметровой серийной техники: закрепления за высотным параметром серии длительностей, громкостных уровней, регистров, приёмов звукоизвлечения, найдя им обобщение в цифровом обозначении и сделав цифровую таблицу «серийного квадрата». Тотальный сериализм Первой фортепианной сонате, композиции «Структуры для 2-х фортепиано», где избранные им закономерности создают пуантилистическую музыку.

Кантаты 40-х годов на тексты поэта-сюрреалиста Рене Шара. Варьирование составов. Кантата «Свадебное лицо» для 2-х солистов, женского хора и большого симфонического оркестра в 5 частях «Поведение», Притяжение», «Свадебный лик», «Эвадна», Постскриптум. В вокальной партии использованы большие разобщённые интервалы, четвертитоновые звуки, длительное распевание отдельных слогов по разным звукам, sprechtstime, ритмизированный говор. Вторая кантата «Солнце вод» также на стихи Рене Шара, повествует о загрязнении реки Сорг химическими отходами от производства на комбинате.

Европейскую известность Булезу принес вокально-инструментальный цикл «Молоток без мастера», созданный на основе текстов Рене Шара в 1953-1955 гг.. Первое стихотворение – «Неистовое ремесло» – уличное представление балаганного театра, второе «Палачи одиночества» - символ душевного одиночества, третье загородный морской пейзаж «Прекрасное здание и предчувствие». В 9 частях четыре вокальные: Третья - «Неистовое ремесло», Пятая и Девятая на текст «Прекрасного здания», Шестая - «Палачи одиночества». Первая инструментальная часть –предисловие к «Ремеслу», вторая – четвертая

– восьмая - комментарии к «Палачам одиночества», седьмая – послесловие к «Ремеслу». Так образуются три подцикла: первый включает 1, 3, 7 части, второй – 2, 4, 6, 8 части, третий – 5 и 9 части на один текст но с разной музыкой. Выстроив этот лабиринт композитор усложняет его тембровой драматургией. В основе сочинения лежит 12-тоновая серия, разделенная на сегменты. Автор совершает ряд математических операций с высотными частотами этих сегментов.

В следующем периоде своего творчества Булез обращается к алеаторике (строгой, организованной). В этой технике при сохранении сериальных полей создаёт Третью фортепианную сонату, затем грандиозное вокально-симфоническое сочинение «Складка за складкой» на тексты сонетов Малларме.

В последний период создал в Лионе электроакустическую студию, где вместе со студентами консерватории занимался созданием сочинений синтезирующих живую музыку в технике алеаторике, электронную и конкретную музыку .

Тема 25. Формализованная или «математическая» музыка в творчестве Ксенакиса, спектральная музыка Г. Гризе. Разбор образцов.

В 50-е годы формируется «формализованная (математическая) музыка» Яниса Ксенакиса (1922-2001). Основная идея – единство законов математики и музыки - близка А. Веберну, убеждённого в том, что музыка отражает сущностные законы природы. Взаимодействие математических формул и принципов архитектуры при использовании теории графов. Основа - вероятностно-стохастическое моделирование. Этапы создания: начальная концепция, определение акустических сущностей ; макрокомпозиция (определение типа трансформаций формул, алгебраических и иных действий); микрокомпозиция – выбор и фиксация функциональных или стохастических отношений элементов акустических сущностей. Затем программирование, составление плана сочинения, осуществление расчетов и проверка программы. Результат программирования дается в символической форме (партитура, запись числовых выражений, диаграммы, графики). Акустическая реализация – оркестр или электромагнитное воплощение. Для записей Ксенакис начал использовать специальную нотацию, которую впоследствии развили К. Пендерецкий, К. Сероцкий, положил начало многим сонорным увлечениям. Некоторые сочинения вызывают аналогии с внутренней структурой плазмы, с солнечными протуберанцами.

Продолжением сонорных поисков на пересечении музыки и науки стала ***спектральная музыка.*** Создателем стал композитор Жерар Гризе (1946- 1998), ученик Мессиана и Дютийе. Сущность метода Гризе определяет с помощью понятия инструментального синтеза, обозначающее технику создания оркестровой гармонии, согласно закономерностям которой, каждый инструмент озвучивает гармонику (частичный тон) определенного звукового спектра. Вводит понятие микро – макросинтеза, рассматривая простые и более сложные объекты синтеза, соответствующие микрофонии и макрофонии (внутреннему и внешнему пространствам звука). Процесс развития композиции – дыхание формы – связан с чередованием фаз звукового напряжения. В масштабе спектральной структуры осуществляется эволюция от шума (сложных созвучий с темной шумовой тенью) к совокупности суммарных и разностных тонов. Исходные частоты (производящие звуки), производящие частоты - суммарные тоны. «Белый шум» – все обертоны. Важнейшим становится *понятие гиперполифонии* в результате взаимодействия спектров нескольких оркестровых групп.

Тема 26. Рождение мюзикла и рок-оперы во Франции в последней трети XX века

Трудности продвижения мюзикла во Франции XX века: развитие близкого во составляющим компонентам жанра оперетты, увлечение французскими авторами экспериментами 2-го авангарда и постмодерна, критическое отношение к веяниям американской культуры. Первые мюзиклы связаны с исторической тематикой, характерной для этой национальной школы. Рассмотрение мюзикла «Отверженные» К. М. Шонберга и А. Бублиля.

Новый этап – мюзикл Р. Коччианте и Л. Пламондона "Notre-Dame de Paris" Составляющие его успеха: 1. особенности первоисточника (черты исторического, авантюрно-приключенческого, детективного и любовного романа); 2. идеальное воплощение концепции *подвижно-вариабельного* синтеза традиционно разнородных в мюзиклах компонентов синтеза искусств: слова, музыки, хореографии, сценографии, пластического решения видеоряда (декорации, костюмы, свет-цвет), она органично вписалась в историческую эволюцию французского музыкального театра; 3. наличие ярко выраженной концепции *ист*орического романтического театра В. Гюго, А. Стендаля и В. Скотта,4. аллюзии событий мюзикла и социально-политических событий рубежа XX-XXI веков во Франции и в Европе; 4. музыкальное оснащение мюзикла, пропитанное интонациями песен популярных в XX веке шансонье; 5. символическая роль хореографического ряда - квинтэссенция классического и современного танца.

Лучшей рок-оперой во Франции нашего времени является рок-опера «Моцарт» - Оппено и Шило (2011 г.). Основой драматургии является эстетика парадокса: Моцарт представлен как гениальный рок- и поп- музыкант сегодняшнего дня и, одновременно, как гений классической музыки. Конфликт возвышенного и низменного, небесного и земного в окружении композитора, его жизненных ситуациях, пролегает через внутренний мир его личности. Как истинно трагического героя, им движет безграничная жажда свободы, освобождения от всех форм зависимости: от жизненных и нравственных установок отца, от унизительной службы у князя и императора. Идея свободы как высшей потребности художника-творца, бунт героя выражен и в нарушении моральных критериев. Отсюда протестный дух сочинения, родственный року как культурному феномену. Главный музыкальный конфликт сочинения – конфликт линии оригинальной музыки Моцарта и поп-музыки. Функция рок-музыки, большинства роковых вставок заключена в акцентировании трагического начала в поворотах судьбы композитора, а также в картинах раздвоения сознания Сальери, усиление противоречия в гротескных сценах издевательства над Моцартом слуг Колоредо, сценах в трактире. Линия оригинальной музыки включает самые известные сочинения. Особое значение имеет Реквием. Музыка Моцарта прочерчивает внутри рок-оперы линию самоутверждения красоты и гармонии сквозь тернии бытия с зоной Преображения Просветления в финале, воплощая концепцию религиозно-философской трагедии.

4 курс

Тема 1. Введение в музыку XX века. Общетеоретические аспекты и система понятий. Эволюция творческих методов и стилей в первой половине XX века. Национальные школы и их особенности. Художественные тенденции и техники композиции второй половины XX века. Философские и религиозные искания композиторов второй половины XX века. Проблемы художественного творчества

Взрывчатость и нестабильность социально-исторической ситуации, проблемы, вызванные научно-технической революцией, социальные преобразования и экономические потрясения вызывают сложные чувства и мироощущения в сознании современного художника. Остро стоит проблема мировоззрения художника-творца. Нестабильность, частая смена убеждений или их отсутствие, разрушение ценностных канонов и критериев, что воздействует на особенности развития музыкального искусства в XX веке. Важнейшие проблемы: элитарного и массового искусства, национального и наднационального, проблема индивидуального стиля в условиях непрерывного изменения композиционных техник, или наоборот, предельная индивидуализация, попытка обособления своего оригинального метода творчества (Хиндемит, Мессиан). Отсюда – проблема взаимодействия языка и художественных смыслов в конкретном сочинении. Характерна частота смен направлений, возникновение и распадение группировок и школ (в массовой культуре - возникновение и распадение рок- и поп- групп), частая смена «манифестов» даже на небольшом отрезке времени, смена стиля в творчестве конкретного автора. О этом пишут сами и композиторы (Шнитке выделил 5 периодов собственного творчества,

как смены стилей и приемов письма). Выделение роли в постмодерне эстетики парадокса Бертрана Рассела, позитивизма, концепций Хайдеггера, Гуссерля, Юнга, Адорно, Сартра и Камю, неокатолических (Габриэль Маркес, Дж. Келленберг, Тьярд де Шарден и др.), неопротестантских учений.

I. Музыкальный авангард ≈ 1908–1925 – «музыка модерна».

Завоеванием Авангарда I были:

- расширенная двенадцатиступенная тональность (финал «Весны священной» Стравинского, творчество Хиндемита, творчество большинства отечественных композиторов этой эпохи);
- новая модальность («Микрокосмос» Бартока, Мессиан);
- новая ритмическая система («Весна священная», «Свадебка» Стравинского);
- микрохроматика, примыкающая к модальности (опера «Мать» Хабы);
- свободная гемитоника («атональность» Веберна, Шенберга, Айвза);
- серийная техника композиции (Шёнберг и ученики, «Машина» /1920/ Кляйна);

II Музыкальный авангард ≈ 1946–середина 1970-«Постмодерн». Авангард II и его продолжение - постмодерн, начал, как с трамплина, с высших достижений предыдущего. Его завоевания указаны в теме №12.

Музыка 1 авангарда осуществлялась, главным образом, в традиционных формах, хотя уже в 20-е годы формируются тенденции полижанровости, поиск инновационных жанровых форм. Характеристическая же тенденция постмодерна: не только смена техники композиции, но и новые, нетрадиционные жанры, формы и типы композиции.

Подробно характеризуются основные художественные направления и творческие методы в музыке первой половины XX века: экспрессионизм, неоклассицизм, неофольклоризм, реалистические тенденции, их взаимодействие с технологическими идеями первого авангарда, с направлениями в живописи, литературе, театре, киноискусстве: дадаизм, сюрреализм, экзистенциализм.

Анализируются пособия и источники, в которых сформулированы проблемы современного музыкального искусства, как следствие, проблемы музыкознания как научно-художественного обобщения конкретных художественных явлений. Слушаем сочинения Штокхаузена, Ксенакиса, Шнитке и размышляем по поводу неоднозначности возможных версий раскрытия их содержательного уровня.

Тема 2. Экспрессионизм и новые техники композиции XX века. Философско-эстетические, социокультурные предпосылки экспрессионизма его связи с романтизмом, натурализмом, символизмом. Параллели со смежными искусствами. Специфика творческого метода. Эстетика Шёнберга и Кандинского, Веберна и Йоне. Светцветомузыкальные синтезы.

Характеризуется многогранность, уникальность, противоречивость личности Шенберга-композитора, Шенберга-художника, педагога, публициста, в его связях с австрийской культурой, художественной атмосферой исканий рубежа веков. Подчеркнуты параллели с философскими идеями Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, З. Фрейда, А. Бергсона, Э. Гуссерля, Г. Риккерта, теософией Е. Блаватской. Мышление Шенберга мифологично и полиструктурно, несет в себе черты мессианства: композитор есть пророк новых путей и новых идей, несущий в своем творчестве закодированные и зашифрованные смыслы бытия. Задача слушателей – найти и распознать их. Его эстетические взгляды синтезируют особенности эстетики символизма и экспрессионизма, сохраняя позднеромантические черты, что отражается в сочинениях 1908–1913 годов. Рассматриваются связи эстетики композитора с мировоззренческими, технологическими установками Кандинского, его теорией звукоцветовых ассоциаций, где стержнем, организующим мир, является *цвет,* имеющий множественные звуковые ассоциации (тембры инструментов, звуки природы и фауны). Важна трактовка Кандинским координат «верх – низ» и «левая – правая», линий горизон-

тали и вертикали, элементов художественной формы с точки зрения «внутреннего звучания» и цветовых аллюзий. Музыкальное творчество и живопись Шенберга претворяют многие идеи художника-новатора. У Шенберга-художника стремление к суггестии, свойственное символизму, соединяется с цветовой «агрессивностью» экспрессионизма: повышенное напряжение цветовых контрастов, усиление энергетики формы путем деформации и использования открытых кричащих цветов, гротескная передача лиц, поз, жестов. По мысли Кандинского и Шенберга свет, цвет и звук делают наглядным все духовное, присущая взглядам, что созвучно пантеизму Веберна. Концепция всеобщей взаимосвязи природного космоса, вырастание целого из прафеномена, и элементов художественного творчества высказана им в процессе сотрудничества с художницей и поэтессой Х. Йоне. Опираясь на работы Гете, он искал мировой закон, который действует в спектре от элементарной растительной клетки до природного универсума, от звучащего тела отдельной струны до нормативов формирования звуковысотной музыкальной ткани. Вокально-инструментальные произведения Шенберга 1908–1913 гг., кантаты Веберна на текст Йоне представляют собой образец *поливалентного множественного синтеза,* содержат масштабные философские концептуальные идеи, взаимодействие ассоциативных рядов звука, слова, цвета и поэзии, музыки, живописи, в результате чего возникает цветосветовая картина мира в целом. Каждый из составных элементов синтеза обладает собственной системой организации и ассоциативной палитрой, их соотношение *подвижно-вариабельно* и индивидуально для каждого произведения. В «Книге висячих садов», Втором квартете, в «Лунном Пьеро» рассматриваются формы взаимодействия музыкальной и светоцветовой матриц: комбинаторно-игровая с использованием техники вероятностно-стохастического, парадоксального монтажа, цветотембровая в варианте В. Кандинского. Мышление Шёнберга сочетает в себе явления синестезии и синестемии, предопределяющие глубинные связи его живописных полотен и музыки. Рассматриваемые явления звуковой, поэтической и светоцветовой ассоциативности Шенберга и Веберна предвосхищают открытия второй половины XX столетия, например, Э. Денисова, С. Губайдуллиной.

Тема 3. Оперный театр экспрессионизма («Моисей и Аарон” Шенберга, «Лулу» Берга), его воздействие на процессы в драматургии театра и кино. Проблема сценической интерпретации

Цель данных занятий дополнить изученные в курсе истории музыки XX века оперы «Ожидание» Шёнберга, «Воццек» Берга. Модель музыкального театра А. Шенберга – синтез ирреального, мистического и реального пластов, которые позволили сформировать композитору уникальное текстовое пространство «закрытого типа». «Моисей и Аарон» Шёнберга – своеобразный манифест воззрений композитора. Вербальный ряд диалогизирует с библейским текстом, расширяя его символику. Его основой образуют религиозные споры-диалоги: Бога – Моисея, Аарона – Моисея, обоих братьев и групп народа. Внешнее действие осуществляется через внутреннее – морально-этический (выяснение нравственных и религиозных позиций) и медитативно-экстатический пласты (молитвенные, ритуальные сцены, сцены чудес). Герои защищают и проживают свои идеи яростно и эмоционально, формируя линию психологических взаимодействий. Всё обобщает надвременной, символический пласт. Основой драматургии является религиозно-философская трагедия, в которой выделены теологический, мистериальный, ритуальный, социальный и автобиографические аспекты (осознание собственного мессианства). Центральные образы выражают три модели отношения к вере, выделенные Д. Келленбергером: ортодоксальную – Моисей, абсурдную – Аарон, парадоксальную – образ народа, воплощающий стихийное безумие «коллективно-бессознательного», которое выхлестнулось в ритуальных танцах перед Золотым тельцом – единственно яркой оперной сценой в сочинении.

Концепция конфликтного взаимодействия трех моделей веры составляет глубинный пласт драматургии. Их экспозиция осуществляется в первом акте. Шенберг создает новую разновидность континуальной симфонизации. Основой интонационных, жанровых,

оркестровых темброво-фактурных элементов всего монументального полотна является **Ur-серия.** Ее интонационная структура символична: первый трехзвучный элемент R – комплекс-символ Крови, второй – символ Жертвы, первые семь тонов основного ряда – комплекс-символ избранничества еврейского народа, крест – символ Веры и Закона. В сегментах серии зашифрованы интонационные ячейки народного еврейского фольклора. Комбинации звуков микросегментов серии, модификации P, I, R, RI, использование симметрии их внутренней структуры создают обширный исходный материал, из которого вырастает весь музыкальный процесс. Основные лейткомплексы: комплекс Божественной воли (два аккорда по 3 полусерии), символы Веры и Закона (крестообразный сегмент из центра серии), звукосимвол крестного пути народа, его избранности (комплекс из 7 звуков, выделенных из ряда и насыщенных фигурами креста). Аналогичны технологии симфонических процессов в «Лулу» Берга. Старолатинская средневековая пентаграмма, открытая А. Веберном, для А. Шенберга - модель еврейского равнодольного креста, имеющая значение «надличностного» начала. На практической части занятия анализируются жанровые особенности этих сочинений, связи «Моисея» с ораторией и средневековой мистерией, «Лулу» - с кинодраматургией, а также режиссерские интерпретации этих сочинений последних лет. Тональная додекафония Берга.

Тема 4. От микроциклов экспрессионистов к технике минимализма. Звук как целостность, новые ощущения времени и пространства. Техника паттернов, репетитивной музыки. Творчество американских минималистов второй половины XX века. Гемитоника и додекафония Веберна (микроформульность тематизма).

Рассматриваются Пять пьес для оркестра ор.16 Шёнберга, Пять пьес для оркестра ор. 6 и Шесть пьес для оркестра Веберна ор. 10. Их отличает афористичность и экспрессионистичность тона высказывания, тотальная тематизация ткани с тенденцией к микромотивности и мотивной неповторимости, мозаичность стремительно сменяемых друг друга эмоций, высочайшая содержательность и концентрация эмоциональной информативности каждого микроэлемента - звука, интонации, тембра, ритмической фигуры, свободное применение диссонанса, полимелодическая фактура с преобладанием интонаций декламационного и конструктивно-инструментального типа. Изысканность оркестровой звукописи миниатюр реализована в тончайшей тембровой нюансировке. Происходит кристаллизация идеи Klangfarbmelodie. Повышенная выразительность и значимость отдельных интервалов, принцип атоникальности и ацентричности в гармонии, разомкнутость гармонической формы. Можно провести параллели с минимализмом. Процесс формирования техники минимализма (термин Ричарда Уолхейма): художники-минималисты ратовали за конструктивность, понятность композиции, оперировали простыми изначальными элементами. Музыкальный минимализм связан с философией дзен-буддизма, медитативностью искусства Востока, отношением к музыке как к ритуалу. Формирование основных позиций связано с школой экспериментальной музыки Кейджа – идеей восприятия времени как процесса, а звука как самодостаточной целостности. Характерные признаки композиции: свобода от традиционных системных и функциональных связей, принцип редукции звукового материала, тоникальность и модальность, гармоническая статика и статика экспонирования звукового материала, отсутствие контраста любого уровня, метрическая регулярность единообразие (остинатность) ритмической пульсации. Развитие основано на последовательном наращивании паттернов (образец, модель, шаблон, форма), цикличность повторений одного или многих элементов – принцип репетитивности. Ряды повторяющихся элементов складываются в периодичности, складывающиеся на основе аддиции, циклической прогрессии или иной закономерности. Это подтверждается рассмотрением сочинений Терри Райли, Стива Райха (Райч), Филиппа Гласса. Совпадения с микроциклами нововенцев и отрицание их метода. Принцип минимализма – предельное упрощение микроэлементов - отрицает разнообразие микропроцессов миниатюр Шёнберга – Берга – Веберна, но жействует принцип экономии материала. Гемитоника и додекафония

Веберна: микроформульность тематизма, становление сериальности. Разбор симфонии ор.21, вариаций ор 27.

Тема 5. Проблемы жанрообразования в искусстве XX века: поиски нового синтеза искусств – синтеза высшего порядка в варианте полижанровости, органического синтеза, жанровой диффузии, жанровых «гибридов». Образование «новых» синтетических жанров с интеграцией элементов: оперы-оратории, ораториимистерии, оперы-мистерии (Онеггер, Стравинский, Мийо, Мессиан, Жоливе, Штокхаузен).

В XX столетии идея нового синтеза искусств становится ведущей в развитии абсолютно всех музыкальных жанров. Ломка классических критериев в искусстве и эстетике, совершённая на протяжении X1X века, привела к кризису классической жанровой системы: былые жанровые границы ныне размыты, жанры переходят друг в друга, создавая дотоле неизвестные жанровые гибриды, пышным» цветом» расцветает жанровое экспериментирование, когда композиторы чувствуют себя совершенно свободными в определении жанровых наименований своих сочинений. Причины: стремление художников к более широкому охвату жизненных явлений сложного и противоречивого мира, попытка создать в искусстве новый антиромантический Универсум как синоним культуры, расширение проблематики за счет внутренних тем и идей самой культуры, изменение звукоакустической среды. Напряженный ритм и эмоциональный строй современной жизни, желание создать объемный портрет эпохи и ее представителей диктует потребность в совмещении норм, принципов, эстетических категорий, относящихся к различным видам и родам искусства (эпическим, драматическим, лирико-психологическим). Это приводит композиторов Франции, Германии, Англии, Америки к созданию *полижанровых сочинений*. Составляющие компоненты синтеза: музыкальные жанры прошлого и настоящего (мистерия, псалмы, хорал, опера, симфония, кантата, мелодрама, балет, камерный вокальный цикл) и внемузыкальные (поэтические, театральные, кинематографические). Происходит свободное, подвижное соединение жанров, их неповторимо индивидуальное сочетание, что способствует воплощению широкого спектра содержательных и концептуальных идей. В результате возникает синтез высшего порядка. Предложены варианты классификации полижанровых гибридов по особенностям исходных составляющих жанров, по их количеству и форме синтеза. Ввиду этого актуальны проблемы художественной целостности, принципы симфонизации как факторы объединения художественного целого. На лекции и на семинаре рассматривается уровни жанрового синтеза в сочинениях: «Хоэфоры» Мийо (античная трагедия, оратория, симфония, свободный моноцикл), «Жанна д' Арк» на костре» Онеггера, «Христофор Колумб» Мийо, «Пляска мертвых» Онеггера (религиозно философская поэма, кантата, вокально-симфоническая поэма - моноцикл, оратория), кантата «История доктора Фаустуса» Шнитке (пассионы, оратория, опера, кантата, рок-опера), «Три литургии божественного присутствия» Мессиана (духовная кантата, проповедь, литургия), гепталогия «Свет» Штокхаузена. «Жанна д Арк» Онеггера, «Христофор Колумб» соединяют черты музыкальных и внемузыкальных жанров. Так, «Жанна д'Арк на костре» А. Онеггера создана на текст религиозно-философской поэмы Поля Клоделя, задумана балериной и актрисой Идой Рубинштейн в духе старинных мистерий. Средневековые мистерии, как и греческие трагедии, представляли собой подлинные проекты в современном значении этого термина. Их координировал епископ, в этом грандиозном массовом зрелище участвовало большое количество людей, членов гильдий и ремесленных сообществ, коллегий, каждая ставила свой фрагмент, сюжетно не связанный с остальными. Исполнялось на площадях города на специальных педжентах. Одновременно, представлялись несколько картин на разных педжентах из разных эпох, времен и пространств - принцип симультанности. Мистерия приурочивалась к религиозным праздникам, включала фрагменты ветхого и нового заветов, массу других театральных форм, символических, аллегорических и реальных персонажей, молитвы, проповеди, фрагменты литургий. Все это находим в «Жанне» Онеггера. Ида Рубинштейн хотела сама участвовать как актриса. Отсюда драматическая составляющая сочинения – драма, напряженные философские диалоги Жанны и Доминика, появление других

актеров. Клодель добавил сюда черты фарса, басни-аллегории, оперы ХУП века, философско-драматической поэмы, приемы кинодраматургии, проповеди, выступал ещё и как драматург и режиссер: требовал от Онеггера определенных качеств музыки. У Онеггера выстроена концепциярелигиизно-философской трагедии с континуальным сквозным симфоническим развитием, чертами симфонического моноцикла (рондо, модулирующее в сонатное аллегро). В целом, формируется новая мистерия ХХ века.

Грандиозным полижанровым сочинением является поэма-мистерия «Христофор Колумб» Клоделя-Мийо. Сложная философская концепция космического масштаба, реализующаяся через многослойную драматургию, потребовала создания произведения, осуществляющего синтез всех элементов музыки, театра, кино Либретто трактует исторически факт в соответствии с неотомисткой философской концепцией Клоделя. История Клумба осознается как мгновение, вырванное из движения Божественного космоса, разыгрывается в рамках театра идей Клоделя – театра представления, причем, все - и зрители, и актеры вовлечены в спектакль. Клодель стремился выявить философский смысл истории, представить Колумба как посланца Бога, которому открытие Америки предопределено свыше. Исторический прецедент в виде auto sacramentales Лопе де Вега «Странствования Души». История Колумба Мийо-Клоделя разыгрывается на фоне всеобъемлющей картины мироздания. В прологе на экране вращается земной шар на фоне звездного неба – символа бесконечности Вселенной, от которого отрывается голубь – символ Святого духа и бессмертия. В эпилоге под звуки торжественного хора «Аллилуйя» вновь появляется вращающийся земной шар, на фоне картин звездного неба возникает фигура Святого Жака, указующего *душе Колумба* дорогу среди звезд к новой вечной жизни. В эту звездную картину вплетается судьба Колумба. Основное содержание сочинения – размышление о целесообразности подвига Колумба, цене его подвига, титанической борьбы с миром лжи и несправедливости, олицетворяет который испанская монархия. Клодель размышляет также о смысле героического деяния великой личности, необходимости его для человечества. Все это облечено в форму проповеди и суда над Колумбом. Проповедник читает книгу жизни Колумба, своего рода аналог Святого писания. По ходу чтения возникают эпизоды-воспоминания, эпизоды-размышления, эпизоды действия. Защитники и обвинители Колумба, он сам пытаются оценить события истории с позиции будущих поколений. Происходит постоянное переключение времен и пространств. Спектакль строится по принципу монтажа и ретроспекции. Крестный путь Колумба, его помыслы при исторически конкретной линии его поведения получают религиозно-мистическое истолкование, трактуются как внушение свыше и непрерывно обсуждаются в выступлениях защитников и обвинителей. Сценическим ***внешним действием*** является именно суд и проповедь, остальное – «кадры» из прошлого и будущего. Главным персонажем помимо Колумба и королевы Изабеллы является проповедник, он же судья, который начинает проповедь, а по ходу сюжета изменяет свою функцию на роль судьи инквизиции. Полиструктурность драматургии выражена в наличии четырех временных уровней: над‘временного – религиозно-символического, сиюминутного – действенного, лирико-психологического, погруженного в мир фантазии, и мира воспоминаний, связанного с рассказом-повествованием, более спокойным течением и развертыванием событий, внутри линии воспоминаний периодически возникают действенные эпизоды. Символический ряд связан с образом самого Колумба и реализуется через символику его имени (Христофор – Крестоносец, Колумб –голубь, символ Святого духа). Он -избранник божий с самого детства, когда голубь, подаренный королеве Изабелле и несущий кольцо, попадает в его дом как божественное знамение. В свою очередь, Изабелле в детстве является видение Святого Жака, который призывает ее помочь Колумбу открыть неведомые земли. Символический ряд включает также аллегорических и символических персонажей, близких средневековому моралите.

С расширением жанрового диапазона искусства меняется и характер и методы *синтезирования*, обретая способность отражать больший круг явлений, вторгаться в ранее неизвестные художественному творчеству стороны действительности, вбирать в себя всё новые и новые идеи, по иному раскрывать суть человеческого, решать проблемы времени и пространства. Гепталогия «Свет» анализируется в теме №12.

Ещё один ракурс темы – формирование жанровых гибридов: оперы-оратории, хореографической симфонии (Онеггер «Гораций-победитель»), сценической кантаты (К. Орф). Почвой для взаимодействий оперы и оратории является их общий прародитель – миф. Опера-оратория становится ярчайшим его воплощением, ибо для оратории во все времена характерны эпическая драматургия, коллективное начало, наличие ритуальных эпизодов, акцентирующих присутствие мифа. Трактовку сюжета мифа в оратории отличала *дистанционность*. При диффузии её с оперой всякий раз воссоединяется различное количество их особенностей, образующих бесконечное множество сочетаний, различных по формам и качеству синтеза. Так различны «Царь Давид», «Юдифь» и «Антигона», названные А. Онеггером «опера-оратория» и написанные в один период. Иной вариант феномена представил И. Стравинский в «Царе Эдипе». Создавая «Моисея и Аарона», А. Шёнберг обозначил жанр термином «опера». По сути, это – опера-оратория.

Основой либретто «Царя Давида» Онеггера выступает текст Библии в свободной адаптации Рене Моракса и переводы псалмов Давида. Коллективное начало и мифомышление исходят от опоры на священные тексты. Партия чтеца в «Царе Давида» многолика: повествование, молитва, прямая речь от лица героя, заклинания. Текстами всех сольных и хоровых эпизодов, за исключением приветственных хоров Давиду-победителю и Давиду-царю, являются псалмы, Персонификация солистов отсутствует. Логика повествования в партии testo и распределение сольных фрагментов по тембру голоса – сопрано, тенор, подзаголовки инструментальных эпизодов помогают понять, от лица кого и в связи с какими событиями возникают арии. Господствует принцип драматургического параллелизма текстов Библии и псалмов, распадающихся на драматургические линии собственно эпического повествования, сосредоточенные молитвенные состояния, психологические реакции на события, вкрапления внешнего действия. Личные обращения к Богу чередуются с коллективными молитвами и назидательно-поучительными псалмами. Жанровый синтез определяют оратория, опера, псалмы-молитвы, комментирующие Священное писание и составляющие его основную ткань. Важнейшим является медитативное пространство молитвы и ритуала, периодически разрываемое событиями сюжета и речитативами testo. Чтение Библии и комментирующие их хор и солисты моделируют культовое действо в духе проповеди. Принцип синтеза *разноуровневый*, ибо псалмы – и внешняя жанровая структура сочинени, и внутренняя составляющая номерной структуры.

В операх-ораториях «Царь Эдип» Стравинского и «Антигоне» Онеггера по замыслу автора текста Ж. Кокто эпизоды античных трагедий Софокла предельно сжаты. Именуя сочинение оперой-ораторией, Стравинский и Онеггер создают новый “тип” музыкальной композиции-действа на основе универсальных жанровых моделей, взаимодействующих в контексте мифологического пространства целого. Мифологическая модель мира предполагала устойчивость космического порядка. Миф об Эдипе связан с нарушением норм социального поведения, ставших источником хаоса и дисгармонии (инцест, убийство отца). Вторжение хаоса в космос, по А. Лосеву, - основа трагедии как жанра. Отображение структурно-семантической организации мифа происходит на разных уровнях. 2-х частная симметричная композиция целого в «Эдипе» отталкивается от оратории + наличие партии testo с комментариями на французском языке. Тексты хора и солистов даны на латинском, что фонетически придаёт драматургическому процессу черты суровой архаики. В статичной сценографии использованы принципы мозаики и монтажа, проецирующего на горизонталь и вертикаль зеркала сцены (как на плоский киноэкран) театральные трехмерные эпизоды вместо смены декораций. Сквозное развитие определяют персонификация интонационных сфер и полистилистические взаимодействия средневековой византийской псалмодии, арий ламенто и барочной токкаты в партии Эдипа, генделевский героический комплекс с вкраплениями характерных прокофьевских ритмокомплексов в партии Креона, оперное ламенто классиков и псалмодическая декламация в партии Иокасты, барочные риторические фигуры, ораторский речитатив и декламация у Тиресия. Лейттембры и лейтмотивы Эдипа, Креона, Тиресия, Иокасты, пастуха-вестника - интонационные «сгустки» этих сфер в виде риторических фигур барокко. Надвременной уровень составляют символические комплексы рока-судьбы, перекрестка, сфинкса. Все они ввинчиваются в оркестрово-

хоровое «плато», которое подобно текущему пространству-времени А. Бергсона, «протекает» от начала к концу сочинения как в мифе, его воссоздает вся художественная система произведения. Бесконечность текучего профанного времени сворачивается цикличностью сакрального, его повторяющейся «точкой» является очередное бедствие, отождествляемое со смертью. Взаимодействия оперы и оратории дополнены «свернутой» в сольных и хоровых эпизодах античной трагедией, формами оперы-seria, кинодраматургией, пространственно-временными законами современной живописи. Соотношения застывшего внешнего статуарно-плоскостного сценического пространства, его замкнутость и ограниченность, одновременно, «взрывчатая текучесть» в музыке близки поискам футуристов.

Для исканий композиторов второй половины XX века характерно стремление преодолеть элитарность культуры постмодерна, найти демократические формы общения с аудиторией, что приводит *к разноуровневому* синтезу, происходит внедрение разновидностей массовых индустриальных жанров в сложные синтетические. Р. Щедрин назвал эту тенденцию «третьим направлением». Вводя свою «информацию» в сферу высокой художественности, массово-бытовые жанры, как ранее фольклорные, обогащают академическое искусство новым жизненным содержанием, экспрессией, лексикой, предлагают ему сильнейшие средства общительности. Процессы *разноуровневого* жанрового синтеза охватывают современную оперу, балет, сценическую ораторию и проявляются в творчестве Р. Щедрина (опера-частушка «Не только любовь»), А. Петрова (опера-фреска «Петр Первый»), С. Слонимского (опера-баллада «Мария Стюарт»). В кантате «История доктора Фауста» А. Шнитке взаимодействуют черты пассионов, оперы, оратории, кантаты, мистерии, рок-музыки. В контексте «третьего направления» - синтез европейских и внеевропейских традиций, средства новейшей технической цивилизации, электронные инструменты. В русле «третьего направления» и тенденции к полижанровости происходит становление разновидностей жанра мюзикла, рождение рок-оперы, рок-мюзикла, начиная с 1970-х годов XX века, благодаря образцам жанров, созданных Л. Бернстайном и Э.Л. Уэббером.

Тема 6. Бытование и модификации старинных жанров: пассионы, кантаты, мистерии, греческой трагедии, мессы. Синтез старинных жанров в оперном триптихе Бриттена. Кончерто гроссо, старинная соната, ричеркар.

Ещё одна причина жанровых взаимодействий обусловлена возникновением «диалога с традицией» – диалога с культурой, сложившейся ранее, то есть диалога культур в контексте диалога времен, эпох, стилей, в том числе, и диалога жанровых моделей разных эпох. С этим связана характерная для нашего времени тенденция к возрождению старинных жанров и типов музыкальной композиции, существующих в контексте современных драматургических идей, новаций и поисков**.** «Страсти по Луке» Пендерецкого, «Рождественская кантата» Онеггера, «Мистерия» и «Антигона» Орфа, «Огненный замок» Мийо, Бриттен «Река Керлью». «Месса» Бернстайна и Реквием Артемьева. В этой теме рассматриваются «Страсти по Луке» Пендерецкого и «Рождественская кантата» Онеггера с акцентом на взаимодействие канона с неканоническими новациями, осмысливается философская и религиозная концепция. В творчестве «Мистерия» и «Антигона» Орфа, «Огненный замок» Мийо, синтез античного театра, средневековой мистерии, кантаты-оратории- поэмы-мистерии у Мийо. Синтез григорианской литургии, традиций театра Но и Кабуки в опере-притче Бриттена «Река Керлью».

Синтез религиозных и разнообразных стилевых процессов в «Мессе» Бернстайна и Реквиеме Артемьева.

Вторая линия – возрождение барочных форм концертирования. Основное внимание на занятии сосредоточено на модификации concerto grosso, ричеркаре, старинной сонате (слушаем concerto grosso №2 Шнитке, анализируем сонаты для скрипки соло №№2,3,4 Изаи). Влияние старинных форм на новые жанровые модификации: Концерт для оркестра Бартока, сольную скрипичную сонату в творчестве Бартока и Хиндемита, на сольные концерты с оркестром (Прокофьев, Шостакович, Шнитке). Новообразование - жанр «музыки для…»: Музыка для струнных ударных и челесты Бартока, Камерная музыка Хиндемита,

Траурная музыка Лютославского. Слушаем фрагменты этих сочинений с последующим закреплением в самостоятельной работе.

Тема 7. Модификации исторической оперы во Франции (Пуленк, Мийо, Онеггер, Ландовский), Англии (Бриттен), Германии (Хенце, Циммерман).

Цель занятия – раскрыть тенденции развития исторической оперы в процессе её эволюции в музыке XX века: эпическая линия с мифологизацией истории, лирико-психологическая – с акцентом на этико-нравственных проблемах, развивающие традиции эпохи романтизма. Первая разновидность – *большая историческая музыкальная драма* «Максимилиан» и «Боливар» Д. Мийо, сохраняющие принцип трех проекций. В русле исторической тематики происходит становление новой мистерии, что обусловлено активными процессами жанровых взаимодействий. В послевоенный период выделяется религиозно-философская опера с концепцией христианской трагедии. Сохраняются поливалентность, информационная избыточность романтической оперы, характерны «покрывающие» (слоистые) формы, два типа процессов симфонизации. Вторая тенденция – синтез исторического театра с остро действенной психологической трагедией, бытовой и социальной драмой. (опера А. Онеггера - Ж. Ибера «Орлёнок»). Третья тенденция - театрализованные массовые действа, реставрированные в 30-е годы. Параллельно идёт воссоздание средневековой мистерии. Результат - полижанровые сочинения в виде обновленной современной мистерии, рассмотренные в теме 9. Наиболее масштабное воплощение полижанровости находим в «Христофоре Колумбе» Д. Мийо и « Жанне д'Арк на костре» А. Онеггера, содержащих две концепции Клоделя: концепция *подвижно-вариабельного синтеза* с воспроизведением всех форм старинного театра средних веков, экзистенциальной драмы XX века, литургического действа, кинодраматургии в условиях свободного синтеза и религиозная концепции истории.

Четвертая формируется в 50-е годы на основе разноуровневого синтеза оперы и культовых жанров. На занятиях рассматриваются оперы «Диалоги кармелиток» Пуленка и «Святой Людовик» Мийо, где синтезированы исторические типы драматического и оперного театров и литургических действ: черты «большой» исторической романтической оперы, черты трагедии рока, народно-музыкальной драмы, интимность лирического театра, символического театра Дебюсси, приемы сатиры в операх Шостаковича. Дискуссионный характер процесса, его философичность, особенности развязки указывают на воздействие театра Вольтера, религиозно-философских концепций Клоделя. Подлинным откровением становятся исторические по сути, но современные по сюжету оперы-оратории – «Неизвестный расстрелянный» С. Нигга, «Мистерия святых невинных» А. Барро. В творчестве Б. Бриттена формируется ещё одна разновидность – историческая опера с возрождением старинных оперных жанров: «Поругание Лукреции», «Глориана». Совмещение различных оперных и театральных жанров становится основой исторической оперы Циммермана «Солдаты», где разные пласты драматургии связаны с историческими жанровыми моделями плюс религиозно-символический уровень, реализованный средствами литургических жанров, как в «Диалогах» Пуленка.

Тема 8. Неоклассицизм и интертекстуальные тенденции. Неоклассицизм: И. Стравинский, П. Хиндемит, К. Орф. Философские трагедии Хиндемита. Месса и оратория «Потоп» Стравинского. Фарадж Караев, Альфред Шнитке (Третья симфония).

Понятие неоклассицизма. Творческий метод неоклассицизма, связи с неокантианством и феноменологией Гуссерля. Разновидности неоклассицизма в творчестве И. Стравинского (на примере балета «Орфей», «Мессы»), П. Хиндемита, К. Орфа. Философские трагедии Хиндемита «Художник Матис» и «Гармония мира». Отражение в них философско-эстетической концепции Хиндемита (Св. Августин, Св. Боэций, И. Кеплер), теоретическая система Хиндемита.

Драматургические процессы в синтетических по типам драматургии операм Хиндемита (народно-музыкальная драма, философская и психологическая трагедия, черты театра символизма, черты мистерии), свето-цветовые и живописные составляющие религиозно-символического уровня драматургии, насыщенность внешнего действия и религиозно-философские диспуты в диалогических и массовых сценах. Параллельная драматургия и полифония оркестровых пластов. Особенности стилевых процессов (роль полифонии, 12-ти тоновая хроматическая тональность, гармонические процессы, роль числа в конструировании тем, разделов композиции). Художественные концепции, их «слоистость» как отражение особенностей мифологического универсума в драматургии. Концепция «творчества» в опере «Художник Матис» и концепция трех мировых гармоний в опере «Гармония мира» как единства идей веры, научного знания и искусства. Преломление особенностей религиозно-философской трагедии.

Неокатолические и православные концепции в хоровой музыке И. Стравинского. «Месса», оратория «Потоп» (синтез додекафонии и тенденции неоклассицизма). Работа по модели в творчестве А. Шнитке (concerto grosso №2) и Э. Денисова (Партита для оркестра, Вариации Es ist genug). Взаимодействие игрового и медитативного начал в concerto grosso №2 Шнитке. Партита и вариации Денисова как взаимодействие стилей, жанров, диалог с Бахом.

Интертекстуальные тенденции в творчестве композиторов второй половины XX века. Понятие интертекстуальности. Полистилистика как интертекстуальность в творчестве А. Шнитке. Техника цитат, аллюзий, анаграмм в симфониях Альфреда Шнитке (Первой и Третьей), в творчестве Фараджа Караева. Интертекстуальность в симфонии №3 и Концерте №2 (концерт-пассион) для скрипки с оркестром А. Шнитке. Основные 6 компонентов его звуковой системы. Использование принципов политехники в Третьей симфонии (внутрициклический вариационный метод, взаимодействие обертонового комплекса и тем-монограмм в каждой из частей. Концепция исторической спирали становления австро-немецкой музыки и концепция творчества.

Тема 9. Неофольклоризм в музыке XX века. Творческие искания Стравинского, Бартока, Кодаи.

Истоки неофольклоризма. Творческие идеи Стравинского: «История солдата», «Свадебка». Идеи неофольклоризма в контексте философии пантеизма и абсолютной мифологии Лосева. Фольклор в философских взглядах Б. Бартока. Теория фольклора Б. Бартока. Этапы развития венгерского фольклора и возможности его использования в профессиональной музыке. Роль фольклорных элементов в музыкальной драматургии балета «Чудесный мандарин», кантате «Девять волшебных оленей», «Танцевальной сюите», «Концерте для оркестра». «Харри Янош» З. Кодаи. Анализ концепций и стиля.

Тема 10. Музыкальный авангард II и постмодерн. Техники композиции второй половины XX века в творчестве П. Булеза и К. Штокхаузена

Во второй половине XX века осуществляется новый подъем в области поиска и обогащения разнообразных технологических ресурсов в системах композиции, которые можно сгруппировать вокруг 4-х художественных тенденций:

1. неоимпрессионизма – сонорика, сонористика, музыка «Тембров», электронная музыка, конкретная музыка, математическая или формульная музыка, спектральная музыка;

2.неоэкспрессионизма, неосюрреализма – серийная техника, сериальная техника, алеаторика, минимализма;

3. неофольклоризма;

4. интертекстуальных тенденций (полистилистика, смешение техник композиций).

Основные завоевания II авангарда:

- сериальная и полисерийная техника («Структуры» Булеза, «Варианты» Л. Ноно, «Контрапункты» К. Штокхаузена);

- формульная композиция (Ксенакис, Штокхаузен);
- электронная музыка ЭМ («Песнь отроков», «Контакты» Штокхаузена,);
- конкретная музыка КМ («Пение птиц» Э. Денисова, «Симфония для одного человека А. Шеффера);
- сонорика и сонористика, микрохроматика, «музыка тембров» («Трен» /1960/ Пендерецкого);
- пространственная музыка («Карре» для четырех хоров и оркестров /1960/ Штокхаузена);
- музыкальная графика («Декабрь-52 Ирла Брауна);
- алеаторика («Музыка перемен» Кейджа, Вторая симфония Лютославского);
- инструментальный театр (Кейдж, Качель);
- хепенинг («Реплика» Волконского, 1970);
- минималис**тс**кая техника (Ф. Глаас);
- медитативная музыка.

Практически все эти тенденции находят отражение в творческих исканиях Пьера Булеза и Карлхейнц Штокхаузен. Основные периоды творчества П. Булеза – «конспект» смены компохиторских техник II авангарда и постмодерна. Философско-эстетические взгляды П. Булеза. Отношение к звучащему слову. Труды Булеза: «Записки подмастерья», Мыслить музыку сегодня», «Ориентиры». Вторая соната для фортепиано и Структуры для 2-х фортепиано как классика сериальной техники. Композиционные и технологическаие идеи. Вокально-инструментальный цикл «Молоток бех мастера», кантата «Солнце вод» - на пути к алеаторике. Сочинения Булеза 80-х - 90-х годов XX века. Рассматривается подробно «Молоток без мастера» на стихи Рене Шара для контральто и шести инструментов. Р. Шар – поэт-сюрреалист, автор манифестов вместе с А. Бретоном и П. Элюаром. Концепция формы у Булеза ярко индивидуализирована. Девять частей организованы в три микроцикла, согласно используемым текстам. Циклы встроены друг в друга. Булез задумал осуществить здесь идею лабиринта. Композитор группирует инструментальные части вокруг вокальных, наделяя их функциями предисловия, послесловия и комментария. Возникает сложное композиционное продвижение, порывающее с однолинейной векторностью и насыщенное реминисценциями и связями на расстоянии. Первый цикл – I –III-VII части – первая и седьмая – инструментальные (предисловие и послесловие), а третья – вокальная. Второй цикл образуют II – IV – VI - VIII части, из них шестая вокально-инструментальная, остальные инструментальные. Комментарии – вторая (к шестой), четвертая (к шестой) и восьмая (к девятой) части. Третий цикл связывает вокально-инструментальные V (версия первой) и IX части. Отношения срытого подобия возникают и внутри камерного ансамбля (флейта, альт, гитара, ксилоримба, вибрафон, группа ударных). Голос и флейту объединяет дыхание человека и монодийность, монодия у флейты и альта, щипковая техника связывает альти гитару, резонирующая гитара с вибрафоном и так далее.. Ударные сообщают европейской музыке эффект внеевропейских звучаний (ксилоримба (африканский балафон), вибрафон – балийский набор гонгов, гитара – японский кото. Булез подчеркивает связь этого сочинения с «Лунным Пьеро» Шенберга. Первый цикл и Девятая часть представляют собой технику мультипликации частот. Он трактует серию как сегментную структуру, каждый отрезок которой образует ассиметричное количество частот. Формула сегментации – 2,4,2, 1,3 (полутона),1,2, 3, 4, 2,; 3,4, 3, 1. Новый тип сериализма естественно привел автора к алеаторике в Третьей сонате, Книге для струнных, Книге для квартета, Книге стихов Малларме.

Главные тенденции и парадигмы второй половины XX века в полной мере отразились в творчестве К. Штокхаузена. Художественно-философское поле его сочинений связано с проблемой поиска единства, созданием музыки, которая сможет открыть законы Вселенной, привести к Создателю. Здесь облик Штокхаузена-композитора сливается с образом со-Творца, образом жреца, творящего музыкальную мистерию будущего, образом посвященного в тайну творения, в тайну творческого процесса. Такое понимание личности композитора и его творчества уводит в природу трансцендентного бытия. «Непознаваемое», «новое музыкальное человечество», «музы-

кальный человек», «божественное и наивысшее искусство», «озарение», «абсолютный темп интуиции», «высшее сознание», «расширенное сознание», «духовное зрение», «сверхрелигиозный путь», «гармоническая взаимосвязь», «акустическая волна», «космические шумы», «лабиринтная композиция», «открытая вариабельная форма», «момент форма», «статическое время», «время переживаний», «микровременные процессы» - это лишь некоторые составляющие философско-эстетических воззрений композитора. Эстетические взгляды Штокхаузена непрерывно эволюционировали. Укрупнение творческой концепции повлекло за собой «расширение» представлений о значении слова, звука, композиционных техник, приемов исполнения, как вокального искусства, так и инструментального. С этих позиций произведение искусства должно явить слушателю природу непознаваемого, а творчество стать выражением «высшей воли». «Высшая воля» связана с «высшим сознанием», которое есть «сознание расширенное», включающее в себя синтез пространственно-временных категорий реального мира и трансцендентального Универсума. «Расширенное сознание» являет себя через «духовное зрение», открывающееся личности на определенной ступени духовного становления либо дающееся свыше художникам–гениям. Философские искания привели к новому пониманию музыки и созданию «нового музыкального человека». В представлениях Штокхаузена музыка явление космическое, отражающее «дыхание» Бога, структуру божественного Универсума. Все в мире, от атома до вселенной, воспроизводит звуки, которые можно перевести в акустические волны. Напрашивается параллель с философской системой Пифагора. Согласно Штокхаузену, художник-гений есть пророк-медиум, который музыку не сочиняет, но открывает и доносит ее божественное «дыхание» до слушателя при помощи «инструменталиста нашего завтра», связанного с «композитором нашего сегодня». Слушатель есть «новое музыкальное человечество» преображенное посредством музыки, которая есть «импровизационный процесс, чистое зеркало моментальных озарений одного или медитативного музыкального погружения. Штокхаузен пришел через искушения «тотальным сериализмом», отвергнув их впоследствии. Технику пуантилизма он вплетает в художественно-творческий процесс и приходит к мысли о том, что нужно «сочинять сам материал музыки», т.е. звук, его специальные формы звуковых вибраций вместо традиционных звукоформ. Звуковым «материалом» является не только звук в традиционном его понимании, но звуковые шумы, а также все, что находится в пространстве между ними. Сериальная техника, алеаторика, электронная музыка, музыка тембров как этапы творческого становления Штокхаухена: «Перекрестная игра», «Пение юношей», «Контакты», «Мантра» (групповая матричная композиция).

Гепталогия-мистерия «Свет» как квинтэссенция творческих поисков Штокхаузена. Доказывая собственную концепцию художественно-творческого метода, Штокхаузен опирается на достижения науки XX века, в частности на теорию относительности, квантовую теорию, математические теории, религиозно-философские идеи и даже не отрицает теорию хаоса. Композитор активно вовлекает научные новшества в свой творческий процесс, вплетая их в «бесконечно вращающуюся» спираль - символ бесконечности и вечности. В его гепталогии воплощены несколько «*подпластов*» вселенского Бытия:

- Пласт хаоса, пласт темного, подсознательного, бессознательного. Он самый низший, его характеризует неразделимость, неосознанность.

- Пласт открытий законов природы и человеческого бытия. Он характеризуется рационалистическим подходом к открываемым объектам.

- Пласт математический. Роль числовых рядов, которые подобны искусству, но не искусство, они красивы и гармоничны, но столь же рациональны.

- Пласт модельной физики связан с математическим пластом. Модель может проецироваться как на макро-уровне, так и на микро-уровне.

- Пласт философский. Он есть движущаяся мысль, которая динамично развивается и позволяет синтезировать уже найденные идеи, символизирует развитие человеческой мысли.

- Пласт религиозный, который включает в себя практически все религиозные мировые концепции. Он рационален и эмоционален.

- Пласт сверх-сознания. Это наивысшая точка человеческого развития, к которой все развитие предыдущих пластов. Она втягивает в себя все выше названные пласты. «Катарсис» дос-

тигнут, и все возвращается к началу. Категории, которыми оперирует Штокхаузен выстроены в том же иерархическом порядке: человеческое – сверх-человеческое – космическое.

Художник стремится создать свой собственный мир, вплоть до того, что даже сами звуковые элементы, звуки, он хочет получать индивидуально для каждого произведения (а не общие со всеми). Фигурально выражаясь, художник вначале «творит свои небо и землю», провозглашает далее «да будет свет!», по сути, ставя себя на место Творца. Вслед за гипериндивидуализмом самопроизвольно возникает его противоположность — внеиндивидуализм, *космизм* как закономерный результат отвержения «слишком человеческого». Космизм как слияние с эманацией первоединого (почти по Плотину) посредством вибраций-волн с их периодичностью, актуализирует отодвинутое в миф 2500-летней исторической плитой рационализма ощущение Музыки сфер и Мировой гармонии.

В основу гепталогии положена библейская концепция сотворения мира. В театральном решении композитор стремился обнаружить «архе» мировых религий, прийти к их синтезу. «Свет» - «индивидуальный проект» композитора, «новая мистерия», построенная на уникальном синтезе различных религиозных, философских, космологических, мифологических, ритуальных и театральных пластов, «контаминированных» в религиозно-мистериальном действе, образы и темы реальной действительности. Либретто написано автором. При создании мега-проекта Штокхаузен преследовал одну цель – двигаться по пути авангарда, по пути изобретения и открытия, создавая новые авторские решения. «Свет» состоит из семи отдельных опер, выстроенных по принципу дней недели. Действие оперы связано с символическим представлением о единстве человека, земли и космоса и развертывается во взаимодействии и противоборстве трех основных героев «Света» — Михаэля, Люцифера и Евы. Михаэль, «ангел-созидатель нашего универсума», воплощает творческие силы эволюции, Люцифер — его противник, Ева призвана способствовать обновлению «генетического качества» человека, ведя его к рождению нового музыкального человечества». Каждая опера имеет свой завершенный ритм, систему наисложнейших связей подобно связям космическим. Следовательно, развитие оперного цикла происходит по законам расширяющейся Вселенной. Действие гепталогии разворачивается в сверх-реальном пространстве и времени. Пространство и время в гепталогии образуют главную драматургическую составляющую. Она же выступает сверх-стержнем динамического развития и единства оперы. Главные герои свободно переходят из одного пространственного поля в другое, минуя преграды. Так, второе действие «Понедельника», включает сцену Кругосветного путешествия Михаэля, который, преодолевая препятствия, осуществляет семь остановок в разных странах. Сцена Кругосветного путешествия дана через форму инструментального театра. Музыка стирает границы между странами, языками, объединяет их в единое целое. «Музыкальный универсум», позволяет Михаэлю свободно путешествовать в пространстве и времени. Новая эстетическая парадигма привела композитора к созданию *«формульной композиции»* и фигурирует в трех «измерениях» - музыкальном, вербальном и театральном. Композитор создает три формулы для Евы, Люцифера и Михаэля. «Формульную композицию» Штокхаузен выводил сложным путем. Сонорное слышание материала сочеталось с препарированием мелодической формулы, живым музицированием и электронной музыкой. У каждого героя своя формула, своя интонация и свой музыкальный инструмент. Каждая формула содержит характерное для нее количество звуков, которые являются ее ядром. Из ядра вырастает мелодия, содержащая шумовые звуки, окрашенные паузы, пространственное их решение и т.д. так, *Люцифер* – бас – тромбон – 11 звуков – интонация септимы, *Ева* – сопрано – бассетгорн – 12 звуков – интонация терции, *Михаэль* – тенор – труба – 13 звуков – интонация кварты

Из сегментов этих формул, Штокхаузен собирает сверх-формулу или «тройную формулу», которая появляется в различных разделах «Света». Практически весь музыкальный текст всех семи опер выведен подобным путем из исходной суперформулы трех персонажей». Она может варьироваться и совмещаться с другими музыкальными компонентами. *Ритуальное начало* прорастает в мифологических рядах, причем пространство и время ритуала являются частью сценического процесса гепталогии. Так, сцена «Кругосветного путешествия» есть мистерия познания мира, получения священного знания. Во время путешествия Михаэль познает самую ве-

ликую тайну Бытия – тайну любви, встречая Еву. Формулы Михаэля и Евы соединяются, устремляются ввысь. Ритуал «вознесения» обретенной любви представлен композитором как кульминация сцены «Кругосветного путешествия». Музыка со своей стороны предстает в опере тайной, благодаря которой может измениться мир и человек.

В сцене «Видение» семь моментов жизни Михаэля раскрывают *наивысшую тайну жизни* с помощью театра теней, которую герой получает через собственный опыт: Melodies – Мелодий «детства» с матерью и отцом. Intensity – Интенсивности любви через «Лунную Еву». Chromatism – Хроматизма души в «Экзамене». Harmony – Гармонии языков в «Кругосветном путешествии». Audiogramm – «Звукозаписи» эмоций в «Распятии». Ecstasy – Экстаза полифонии в «Вознесении». The Light – Света воскресения в «Возвращении домой». Перечисленные «реминисценции» сознания Михаэля являются тайной формирования гармоничной «музыкальной» личности вопреки противодействию Люцифера – гения зла, находящегося в каждом человеке. В вербальном решении сцены «Видения» Штокхаузен использует тип акростиха, где начальные буквы каждой строки дают имя Михаэля. В музыкальном плане противодействие показано через «борьбу» формул Люцифера и Михаэля. Формула Михаэля постепенно входит в формулу Люцифера и растягивается на всю сцену «Видения». Зло, находящееся внутри самого человека умирает, оно побеждено, как побежден Люцифер.

Определяя сложную позицию соотношения мистерии, мифа, драмы и оперы, соединяя их «метрически-колличественные» и «топологически-качественные» признаки, через анализ символов и аллегорий, музыкально-графических представлений, «второстепенных» звуковых измерений Штокхаузен определяет «мощнейшее поле сопряжения» «новейшей» мистерии. В неё втянуты миф, опера, оратория, трагедия, драма, комедия - практически все жанры, предшествующие «тайне зарождения» «Света». Композитор выявляет «поле сопряжения» «мистерии звука» как первоначального «точечного» микроуровня, расширяющегося до макроуровня Вселенной. Модель бесконечности постепенно приобретает *гиперформу*, способную к дальнейшей ее модификации.

Мистериальное действо гепталогии объединяет в себе вечное и сиюминутное, театр и действительность. Пространство сочинения открыто в мир. Гимн Добродетели Франциска Ассизского накладывается на религиозный цейлонский ритуал. В учении Франциска Ассизского ведущими являются категории мудрости, бедности, любви, смирения, послушания. Постепенно процессия выходит из храма на открытое пространство, где находятся клетки с птицами. Их открывают, что символизирует выпускание души из оков зла (намек на проповедь Франциска птицам). После чего следует тибетский ритуал погребения мертвых. Время проживания ритуального процесса совпадает с реальным временем совершения ритуала. Создается «некая мистериальная» реальность, где художественный процесс сплетается с процессом реальной жизни. Стираются границы: ритуал проникает в жизнь, а жизнь «втекает» в ритуал, как об этом мечтали романтики. Победить зло в самом себе есть огромная работа над преображением самого себя, это есть искусство превращения в Человека. В этом - цель нового синтеза.

Принцип гиперсинтеза обнажает и возвращает, театрально моделирует и воссоздает «точку-архе», как начало, первооснову и перводеяние возникающего пространства-бытия, пространства-сознания, пространства-созерцания. Пространство играющего сознания не перестает улавливать грани постоянно движущегося Бытия, преломлять их и создавать новые формы реальности. Следовательно, философию мистерии можно встретить на всех уровнях Бытия, и можно говорить, что она является его Альфой и Омегой. С этих позиций можно говорить, что созданная К.Штокхаузеном «момент-форма» или формы-точки, есть длящаяся вечность и бесконечность, которая вернулась к самой себе не только с позиций жанрового решения, но и позиций явления тайны со-творения и со-творчества в пространственно- временном континууме.

Тема 11. Неоэкспрессионизм второй половины XX века. Сериализм и постсериализм: Л. Ноно, Л. Даллапикола

Становление сериализма в тв-ве Е. Голышева, Н. Рославца, Ф. Кляйна, А. Веберна. Системно формируется во второй половине 40-х, начале 50-х гг. Стадия формирования ритмические

этюды О. Мессиана,опыты М. Бэббита, Х. Хайса, завершает этот процесс творчество П. Булеза, К. Штокхаузена, Л. Ноно.

На занятии основной акцент делается на творчестве Л. Ноно и Л. Даддапикола, так как сочинения П. Булеза и К. Штокхаузена рассматривались на предыдущей лекции. Это позволяет сделать акцент на развитии итальянской композиторской школы в XX веке. Кратко характеризуются сложности в развитии этой культуры в связи с установлением фашизма в 20-е, 30-е гг., а также творчество ведущих композиторов предыдущего перниода: Ильдебрандо Пиццетти (1880-1968), Джана Франческо Малипьеро (1882-1973), Франко Альфано (1876- 1954), Отторио Респиги (1876-1936), Альфред Казелло (1883-1947). Их отличает безупречное мастерство, основанное на широкой образованности и блестящей выученности, умеренное новаторство, органическое сочетание итальянских традиций и общеевропейских течений (неоклассицизм, импрессионизм), отсутствие китча и надрыва. В 30-е годы они не избежали влияния фашизма. Опера оратория Казеллы «Пустыня искушения», «Юлий Цезарь» Малипьеро содержали реверансы в сторону Муссолини (была ещё опера вериста П. Масканьи «Нерон», посвящпенная Муссолини). В послевоенное время оперное творчество 50-х 60-х гг Пиццетти («Дочь Иорио», «Ифигения», «Клитемнестра»), Малипьеро (Венера-пленница», «Дон Жуан») развивало традиции Верди и Пуччини в условиях новой эпохи. Оркестровое творчество Респиги и Казеллы синтезировало влияние Р. Штрауса и музыкального импрессионизма. На этой почве созревает творчество композиторов = учеников маститых авторов. У Малипьеро – Рикардо Малипьеро, Бруно Мадерна и Луиджи Ноно, у Пиццетти – Нино Рота и Франко Донати и др. У менее известных авторов сформировался талант Луиджи Даллапиккола. Гонение фашистов на Шёнберга и его школу инспирировало симпатии молодого поколения композиторов Италии к серийной и сериальной технике, от которых «у них дух захватывало». Они активно включаются в Дармштадские семинары и фестивали.

Луиджи Даллапиккола (1904-1975), крупнейший композитор, выдающийся пианист, педагогъ и музыкально-общественный деятель, в творчестве которого доминировали нгуманистические идеи. Ему кдалось синтезировать национальнные традиции вокального интонирования и техникой додекафонии, неоклассическими тенденциями. Уже в 30-е годы познакомился с А. Бергом иА. Веберном. Его «Три лауды» длясопрано и 13-ти инструментов, опера «Ночной полет» по роману А. Сент- Экзюпери, затем «Песни заключенных» для хора и камерного оркестра стали первыми опытами в применении додекафонии на пронизанной бель канто итальянской почве. И эти опусы стали удачными. «Песни» заключенных» из трех частей религиозно-мистического характера, содержат концепцию религиозно-философской трагедии. Первая часть «Молитва Марии Стюарт» на тексты её стихов написана под влиянием романа С. Цвейга, вторая - «Призыв Боэция» на текст итальянского религиозного философа YI века, третья - «Прощание Савонаролы» на текст его размышлений по поводу псалма «In Te Domine speravi». Опера «Ночной полет» создана в 1939 году, где главным героем является летчик Фабьен ни разу непоявляющийся на сцене, а эпизод его гибели является смысловым центром художественного процесса. Аллегорией его бессмертия выступает одна из лауд созданного ранее триптиха. В сочинении присутствует характерная для XX века тенденция к синтезу вокализованных и чисто театрально драматических форм декламации, множество градаций от прозаической речи до экзальтированного оперного речитатива, включая sprechtstimme Шенберга.

Две других оперы Даллапиккола «Узник» и «Улисс», созданы по новелле Вийе де Лилль Адана «Пытка надеждой» с элементами романа Шарля де Костера «Легенда о Тиле Улленшпигеле», вторая на основе великой поэмы Гомера, редатированной им опере К. Монтеверди «Возвращение Уллиса» и фильма времен немого кино Дж. Де Линьоре. Особенность творчества Даллапиккола – яркий мелодизм в условиях 12-ти ступенной техники композиции, узнаваемость лейтмотивов (в отличие от «Моисея» Шенберга, сочность музыкальных характеристик.

Творчество Луиджи Ноно (29.01.1924 – 8.05.1990) продолжает линию Даллапиккола, но в условиях тотальной сериальной техники. Он не случайцно брал уроки у Даллапиккола по технике додекафонии. Его именуют «красным авангардистом», ввиду приверженности идеям коммунизма (в 1951 году вступил в Компартию Италии) и последовательно антифашистским взглядам («Смысл моей жизни – борьба против фашизма и империализма»). Он формировался как худож-

ник в годы второй мировой войны, и борьба человечества с фашизмом стала основой его идеологии. Первое сочинение «канонические вар иации на серию Шенберга из ор.41» вызвало скандал у публики в Дармштадте, но было встречено с пониманием Эдгардом Варезом, которого Ноно считал самым великим композитором XX века. Следующее сочинение «Полифоника – Монодия-Ритмика» построено в 1 части на основе афроамериканской ритмической последовательности. В дальнейшем она преобразуется в 12 длительностей второй части и полиритмические цепи в третьей. Полифоника состоит из 2-х секций. Первая основана на полифонической имитации тембро-звуков и кратких интервальных структур. Во второй основой становятся ударные с указанной ритмоформулой. Монодия ориентирована на стиль флорентийской Камераты времен Винченцо Галилея. В её утонченной музыке сосредоточена «эстетика тишины», идеи которой будут воплощены позднее в струнном квартете «Фрагменты – Тишь, к Диотине» (1980) и в «Прометее, трагедии слышания» (1985).

Этапным для автора стала «Эпитафия Федерико Гарсии Лорке». Сам Ноно считал, что Булез с его Структурами, Штокхаузен с его «Перекрестными играми» и его «Эпитафия» составляют три разхных направления в сериализме. Интерес в испанской теме он связывает с интересом к испанским цыганам, стихам Лорки, не столько как певца Испании, сколько как метафизика и сюрреалиста. Первая часть – мистическая «Испания в сердце» для сопрано, баритона, хора и камерного оркестра написана на стихи Пабло Неруды, бывшего очевидцем испанской трагедии. Здесь использована цитата из песни Красное знамя – гимн итальянских коммунистов, Вторая часть «И кровь его уже приходит с песней» для солирующей флейты и камерного оркестра вдохновлена текстом Г. Лорки из «Плача по Игнасио Санчесу Мехиасу». Третья часть «Романс о гражданской жандармерии» - кантата для чтеца, хора и оркестра с приемами хорового sprechtstimme, хаотическим ритмом в зоне разрушения, испанскими ритмами Андалузии и неожиданным после сериальных приемов завершением хоровой монодией в светлой пентатонике g dur.

Линия эпитафии продолжается в балете «Красный плащ» на сюжет драмы «Дон Перлимплин» Лорки и «Победой Герники» на стихи Поля Элюара с цитатой Интернационала К 50-м годам относится множество камерных композиций. Самым сокровенным сочинением Ноно стала «Прерванная песнь» для солистов, хора и оркестра на основе ткниги «Письма приговоренных к смерти участников европейского сопротивления» в 8 частях с использованием традиций Реквиема. Использованы тексты Kyrie, Credo, Crucifixus, Lacrimoso, Agnus Dei, Dies irae. Первая, четвертая и восьмая части – инструментальные.

Другие сочинения 50-х, 60-х гг – Хоры Дидоны для хора и ударных на тексты Дж. Унгаретти, посвященные мученикам - самоубийцам начиная с Дидоны карфагенской, кончая Маяковским и Есениным. Песни жизни и любви на мосту Хиросимы» для солистов и оркестра . После рождения дочери Сильвии от Нурии Шенберг он создает ряд сочинений на тему любви: «Любовная песня» на собственный текст для хора и оркестра, «Земля и подруга» на текст Ч. Павезе для солистов, хора и оркестра, «Песни для Сильвии» на ст. А. Мачадо. Крупные сценические сочинения которые нельзя отнести к опере по жанру, и которые тявляются образцрм синтеза вокального цикла, кантаты, театрального действа, кино – «Нетерпимость», 1960 (политический театр), посвященная Шенбергу, «Под жарким солнцем, полным любви», 1974, и трагедия слышания «Прометей» 1985. и т.д.Вуо второй сценической композиции он воплотил ряд женских образов, связанных с темой революции. Здесь соединились Луиза из Парижской коммуны, Мать Горького,спартизанка Таня Бунке из Боливии, сподвижница Че Геваро, партизанки с Кубы, сподвижницы Ф. Кастро и другие персонажи.

В 60-е, 70-е годы он увлекается опытами с электроинструментами, конкретной музыкой, работая в Миланской фонологической студии. «Прометей» несет на себе отпечаток всех его творческих увлечений. В Прологе Прометея рождается з Жизнь из Хаоса. В первой редакции это осуществлялось средствами небывалого инструмента – он же декорация. В церкви Сан Лоренцо архитектор Р. Пиано возвел огромный корпус деревыного корабля похожего на мандолину. По мысли Пиано «музыка, которая там рождается сообщапет вибрацию этому громадному гармоническому барабану и вместе с ним артистам и зрителям, находящимся внутри его корпуса». «Прометей» философско-мистическое произведение с огромными звукоресурсами, вся его драма

«проходит в звуке, внутри звука и уходит в тишину Космоса». Это абсолютно открытая форма, которая никогда не кончается. Идея космической мистерии так напоминает Скрябина, тем более, что включает цветосветовые эффекты и рождение звука их тишины и шумовых вибраций.

Тема 12. Техника алеаторики. Творчество Лютославского, Шнитке. Музыка тембров и алеаторика в сочинениях Пендерецкого

Алеаторика (alea–лат.-игральная кость, жребий, случайность) возникла на волне отрицания сериальности и структурализма. Термин введен П. Булезом. Возведение параметра случайности в рагн фактора формообразования привело к рождению принципиально незавершенной структуры и открыло возможности в областиисполнтительства. Текст, относительно свободно читаемый, до-импровизируемый, до-сочиняемый в процессе исполнения, всякий раз интерпретируется по-новому. Каждая его новая версия вписывается в потенциально бесконечный процесс становления. Прецеденты были заложены Ч. Айвзом и Г. Каруэллом. Один их первых образцов – пьеса М. Дюшана – «Музыкальная опечатка», 1913 года, условием сочинения мелодики которой было поочередное вынимание из шляпы 25 карт с записанными на них нотами. Исполнение записанных автором фрагментов в произвольном порядке – мобильная открытая форма – «Мозаичный квартет» Кауэлла (1935). Следующий опыт – 45 минутная композиция Дж. Кейджа «Музыка перемен», в которой порядок фрагментов, их темп, громкость, другие параметры определены с помощью гадания по китайской «Книге перемен», но нотный текст был зафиксирован. Методика случайных действий впервые использована К. Штокхаузеным в 1957 году в Дармштадте, когда пианист Поль Джекобс лважды сыграл его Klavierstuck XI. Пианист играл по нотам но во втором прослушивании все звучало по-другому: там где были быстрые эпизоды – теперь слышались застывшие в трансе аккорды, поменялась динамика. На большом листе были записаны 19 фрагментов, которые подлежали перетасовке по воле исполнителя, их порядок и характер можно было менять. Чисто математически количество таких изменений уходит в бесконечность. Свой метод Штокхаузен назвал *интуитивным*.

Следующим был опус П. Булеза - Третья соната для фортепиано, в которой идея alea также фигурирует в варианте мобильной формы. Рассматривается композиция сонаты, её нотный текст. Проект сонатф включает 5 частей: Антифонию, Троп, Созвездие (её ракоход Созвездие-зеркало), Строфу и Секвенцию. Принцип свободы выбора существует на уровне всех формант. В Антифонии это выбор между двумя типами структур. В Тропе – четыре раздела Текст, Парантез, Глосса и Комментарий образуют восемь вариантов. Причем Парантез и Комментарий содержат обязательные и необязательные пассажи. Форманта Созвездие может читаться в двух направлениях и составляет ось мобильной системы. Секвенция последовательность групп управляется трафаретом, нарисованным на кальке.

Еще один вид алеаторики – ограниченная алеаторика - гетерофонное соединение функционально разновесных (разномасштабных, разноритмичных) фигур, которые повторяются неограниченное число раз в установленный промежуток времени, фиксированный в нотном тексте в секундах. Сюда же примыкает техника импровизации на основе заданных звуковых комплексов, в примерно обозначенном регистре и приблизительном ритме. Записывается это в виде фрагментов, обозначенных кважратными скобками или знаками репризы ха которыми тянется волнистая линия. Этот метод чрезвычайно популярен в творчестве польских авторов, особенно В. Лютославского, К. Пендерецкого, К. Сероцкого, отечественных композиторов С. Слонимского, А. Шнитке, Р. Щедрина, С. Губайдуллиной, Ф. Караева и др.Часто совмещается с сонористикой и сонорикой.

Центральное место в этой теме занимает творчестве В. Лютославского (1913-1994). Образцами его ограничеснной или фактурной алеаторики являются Вторая, Третья симфонии, хоровая симфония «Три поэмы Анри Машо», «Книга для оркестра». Слушаем Вторую симфонию в которой метод алеаторики имеет драматургическое значение: симфония выстраивается как трагическая концепция. Первая часть Hesisant – нерешительно, сомневаясь, вторая часть – Direkt – решительно, напрямик. Первая часть построена по принципу концертного сопоставления оркестровых ресурсов. Эту часть открывает тема 10 духовых (трубы, валторны, тромбоны) на отголосках гетерофонных наложений фанфарных, трихордных, секундных элементах, ис-

ходная определенность которых постепенно растворяется в алеаторическом «облаке» (тематическом «брожении»). Им противостоят эпизоды скепсиса с интонациями декламационного типа (гобой англ. рожок), эволюционирующие в негативную сферу у фаготов и тромбонов, а также пасторально-лирические эпизоды у флейт и кларнетов то сказочно-мечтательные, то светлые восторженные, они развиваются в сторону колористических наслоений. Ещё один блок - у фортепиано, арф – виртуозно-этюдный, к которым подключаются ударные. Периодическое вступление групп (рондо на три рефрена) становится все короче при приближении к кульминации, где атмосфера мрачнеет и становится экспрессивной и агрессивной за счет ударного и скептического комплексов, исходных тромбонов (к ним подключаются тубы), но постепенно все рассредотачивается, замирает не дотигая результата.

Вторая часть открывается у контрабасов, к которым постепенно подключается вся струнная группа, затем медные и деревыные духовые. Общее движение от ризких струнных к завоеванию всей оркестровой вертикали, от алеаторической разряженности гетерофонных блоков к жестким кластерам, постепенному внедрению в темпово и ритмически асинхронном материале единообразия метра и ритма у тутти всего оркестра. Из марчной и бесформенной массы постепенно формируется новая тема. Зона тутти разворачивается по принципу временного сжатия синхронных и асинхронных фрагментов, широким интервальным размахом ораторских скандированных реплик, глиссандированной наступательностью. Идея преодоления хаоса, формирование упорядоченного космоса доходит до высшей точке и здесь в одно мгновение разваливается на тысячу тематических осколков. Срыв и падение к истокам, к бесформенным остаткам, к секундовым стонам солирующих констрабасов на фоне кластерных звучаний остальных символизирует по мысли автора трагическую судьбу человечества.

В «Книге для оркестра» (1968 г) ощутима большая многозначность образов. Здесь противопоставлены: дирижируемая и недирижируемая музыка, статика – действенность, сосредоточенность мысли и рассредоточенность, темперированной и четвертитоновой музыки. Микроинтервалика способствует созданию большей напряженности и нервной взвинченности образов. Как и во Второй симфонии - концентрация музыкальных событий в кульминационной зоне. Книга распадается на 4 главы – четыре части с интермедиями.

Третья симфония знаменует его выход к интонируемой мелодике. В одночастном цикле есть нестколько разделов: Интродукция, три эпизода разделенные рефренами – звучащими паузами, главная часть и эпилог-адажио. Вступительные части изложены в виде камерно-инструментальных ансамблей, в которых, комбинируя интервалы, прорастают мелодические мотивы и фразы. В главном разделе формы разворачивается остродраматическая фабула, завершающаяся катарсическим адажио эпилога

Ещё один вид алеаторики – фиксация музыкальных идей с помощью знаков внемузыкальной информации – рисунков, геометрических фигур. Далее появилась концепция *индетерминированной* композиции Дж. Кейджа. Кейдж перенес методы алеаторики на магнитофонные эксперименты, конкретную музыку. 4 минуты 33 секунды.

Рассматриваем грацические партитуры Кейджа, Фелдмана, Брауна, К. Миряну, Штокхаузена.

Тема 13. Неоимпрессионизм второй половины XX века Конкретная и электронная музыка. Сонорика, сонористика и электроакустическая музыка

В конце 20-х начале 30-х годов во Франции рождается ещё один вид синтеза, сугубо музыкальный. Имеются в виду синтезаторы звука, созданные Эдгаром Варезом и Морисом Мартено. В практике композиторов закрепились волны Мартено, звучание которых мы слышим и в музыке Онеггера, и Мессиана, и у Жоливе, преимущественно в масштабных, крупных сочинениях. Уязвленный Варез уехал в США, и там участвовал в привлечении электросинтезаторов в различные типы спектаклей экстраваганцы, ревю, мюзиклов 30-х годов. Во второй половине столетия эксперименты Мартено и Вареза пробудили интерес к новому типу синтеза – синтезу искусственного звука, натуральных инструментов и звуков природы.

Вторая мировая война и первые послевоенные годы явились основой для появления конкретной музыки Пьера Шеффера, где объектом синтеза стали звуки природы, деформации записей на магнитофонной ленте, иллюстративные эффекты, используемые ранее в театре и звуковом кино при записи звуковой строчки на пленку. Тогда же в 1948 году организована музыкально-акустическая лаборатория при МК Франции.

Пьер Анри Мария Шеффер (1910- 1995) инженер-акустик, математик, композитор, литератор. Начал эксперименты с магнитофонной лентой, работая на Французском радио ещё в 1936 г. первой завершенной композицией концеретной музыки стала пьеса «Железнодорожный этюд», смонтированная из звуков идещих поездов. Совместно с Анри созда Симфонию для одного человека в 12-ти частях, состоящая из антропогенных шумов (стуки, шум воды, звуки природы), обрывкой речи, пения. Использованы текстовый радиомонтаж, деформированные записи речи, голос как фонический элемент: собраны крики, шепот, свист, звучание оркестровых инструментов, мужской и женский голос сопровождаемые шагами, ударами и стуками. Разделы соотносятся по контрасту: прелюдия (набор шумовых звуков) - импровизация подготовленного фортепиано (маршевая экспозиция) – вальс (диалог голосов в кафе), соло (концертирующий голос сопрано) – скерцо (диалог голосов, трасформированных в детские). В 1955 году Морис Бежар создал на основе этого сочинения балет.

В 1958 году основал Исследовательскую группу конкретной музыки, преобразовал её в группу музыкальных исследований. Написал книгу «Трактат о музыкальных объектах». Муз. объекты – не предметы, их которых извлекаются звуки, а сами звучания, абстрагированные от источников, характеризуемые набором параметров (изменение массы, высоты - частоты, динамич., тембрового профиля) выступающие в качестве исходного материала для композиции. Другие работы – «Сольфеджио звукового объекта», «Механизм коммуникации». Занимался также электронной музыкой и читал лекции в Парижской консерватории.

Продолжение у Дьердя Лигети «Артикуляция» для трех певцов и семи инструменталистов, созданная в Кельне в радиостудии. Основа пьесы – подражание звукам мира средствами акустических объектов. У него звуковые явления связаны с увето-световыми идеями, видимыми и узнаваемыми формами. Образцом конкретной музыки является диптих «приключение» - алеаторно-сонористическое сочинение тэлементами театра: маленькая опера с ирреальным воображаемым действием, театр аффектов, где роли – 15 эмоциональных состояний, 5 из них главные – ирония, печаль, юмор, любовь, страх. Константность и непредсказуемая смена ролей создает эффект квазиобщения героев, демонстрирующую их отчужденность. Задуманы параллели с пьесами Беккета, где не взаимодействие, а выговаривание персонажей есть самоценный процесс. В «Приключении» Дигети пять «сюжетов». В основе фонетический диалог, лишенный семантики, имеющий значение только в контексте сочинения и дополненный вскриками, взвизгами, смехом, вдохами, выдохами,шепотом,виртуозными пассажами. Метод парадокса Лигети – выдвижение в качестве основы музыкальной композиции немузыкальных элементов, театр музыкального абсурда. По мнению Шнитке, в нем дифференцированы не только звуковысотный материал, но выразительные характеры: речевой слой – 11 вариантов, экспрессивны – 7, юмористически-эротический – 9, безотносительный неподвижный 7, тихо шепчущий – 8. Систематизированы динамика и темпы. Автор достраивает конкретно-шуморвые формы нетрадиционным звукоизвлечением на музыкальных инструментах (валторнист – платок или вазу задвигает в раструб, струнники – ногтями по струнам. Ударные включают картонный чемодан с кусками наждачной бумаги, 4 резиновыхз кольца, положенных на резонаторы, бумажные пакеты, подушки, резонирующая мебель и т. д.

Эдгар Варез (1885-1965) соединил два европейских авангарда, американские и европейские традиции. Выступил провозвестником электроакстической музыки, создал множество инструментов, исследовал возможности работы с граммофонным диском, магнитофонной лентой. В 1954 году композиция «Пустыня» длоя 14 духовых инструментов и магнитофонной ленты. Основной образный круг – рустыня вовне и внутри человека перд лицом тайн и поисками сущности бытия.Содержит 4 инструментальных фрагмента и 4 интерполяции элемтронно организованного

звука. Введение инородной ансмаблевым звучаниям инородной тембрики производит эффект агрессивного вторжения хаоса. Бернстайн сравнивал «Пустыню» с «Герникой».

«Электронная поэма» для магнитофонной ленты, совместно с Я. Ксенакисом и Ле Корбюзье для выставки 1958 года. Спектакль для аудиовизуального синтеза света, изображения и музыки. 425 громкоговорителя траслировали 480 секунд музыки. Нет синхронизации аудио - и видео – рядов. Записан широкий диапазон звуков звучание акустических инструментов, ударных, органа, колоколов, сирен, электронных генераторов звука, моторов, голосов животных и человека.

Сонорика (музыка звучностей) – технико-стилевое напракление в муызке, акцентирующее фоническую, колористическую сторону звучания, тембровое значение гармонии вплоть до недиччеренцированности элементов звукового комплекса (фактурный пласт). Различают:

- колористику тоновую музыку с элементами сонорности;
- сонорику, сонорную музыку с опорой на тоновость;
- сонористику, сонорную музыку внетоновости (шумовые, тембровые эффекты без точной нотации или электронные).

Особые типы изложения: простые (точка, россыпь, линия) составные (пятно, полоса, поток). Во временном отнощении делятся на недлящиеся (точка, пятно), длящиеся континуальные (линия, полоса), пульсирующие (россыпь, поток)

Структурные элементы сонорной формы:

- секции, форменты;
- формент-группы;
- кластеры.

Две первых формы связаны с такими изменениями: повторения, вариации, трасформации, мутации, метаболы. Кластеры различаются по интервальному строению, по объему, движущийся массив. Первые опыты принадлежат Варезу: «Гиперпризма», для флейт, кларнета, 3 валторн, 2 труб, 2 тромбонов, ансамбля ударных и сирены. Использована полиритмика 16 ударных на фоне сирены, индийский барабан, наковальня,хлыст,большая трещетка, струнный барабан (львиный рык).Ионизация для 13 ударных.

Монтажи блоков формент использует в своих сочинениях К. Пендерецкий: Флюорисценция, Трен памяти Хиросимы для оркестра.

Сочинения американца Джорджа Крама – изобретателя приемов инструментальной игры, тембровых эффектов,нотной графики, создатель инструментального театра, нетрадиционных совмещений инструментов (смычок по там-таму, пение над деков рояля), ввел множество нетрадиционных народных инструментов (банджо, варган, игрушечное пианино, мараки, античные тарелочки). Композиция из 4-х частей «Ночь четырех лун» для альта, альтовой флейты, флейты пикколо, банджо, электической виолончели и ударных. «Голос кита» для 3 исполнителей в масках (флейта, фортепиано, виолончель) тарелочки. Тема песни кита, моря, фитаты из Р. Штрауса. Идея – передать ритм Природы и смысл растворения во времени. Совмещается со световыми эффектами.

Крупнейшим композитором второй половины века в сфере электронной музыки и светоцветового синтеза является Жан Мишель Жарр. Самым первым музыкальным экспериментом Жана-Мишеля была электронная обработка звуков, записанных им с коротковолнового диапазона радиоприёмника. В 60-х годах, когда молодой Жарр играл на гитаре в различных группах-однодневках, он вместе с группой «Тайна IV» («Mystere IV») выиграл первый приз Фестиваля улиц Парижа («Le festival de rues de Paris»). В 70-х годах Жарр сочинял музыку для заставок радио RTL, фоновую музыку для аэропорта Орли, для рекламы Nestle и Пепси-Колы. Его творческий путь начался там, где он обычно заканчивается у многих композиторов. По случаю установки нового потолка с обновлёнными картинами Шагала в «L'opera de Paris» («Опера Парижа») Жарр стал руководителем балета, названного «Aor» («Свет»). Первый раз электроакустическая музыка вошла в зал «L'opera de Paris». «Aor» («Свет») — это музыка, состоящая из семи частей, сопоставленных цветам радуги. Жан-Мишель Жарр стал самым молодым исполнителем, выступившим вживую в этом престижном зале. За первой попыткой последовали два других балета, музыку к которым написал Жан-Мишель Жарр: «Dorian Gray» («Дориэн Грей») Норберта Шму-

ки, и «Le labyrinthe» («Лабиринт») Жозефа Лазини. Спеакли частично транслировались по телевидению в 1975 году.

У него нет двух похожих мелодий: сочиняя их, композитор использует большое количество различных синтезаторов, в том числе уникальных, сделанных под индивидуальный заказ. Его музыка настолько разнообразна, многогранна и глубока, что каждый раз, слушая её, обнаруживаешь какие-то новые звуки, эффекты и ассоциации. Она ни на что не похожа, довольно проста, и в то же время очень сложна для понимания. узыка Жана-Мишеля Жарра несет собой чистую, светлую, жизненную энергетику, - это музыка самого Космоса. Поэтому она широко используется в мелотерапии («лечении музыкой» – прим. авт.) и для медитаций. «Oxygène» («Кислород») -настоящая электронная симфония, далёкая от повторяющейся, безжизненной и бесчувственной, как у «Kraftwerk», музыки. Синтезаторы здесь приобрели душу и совершили переворот в синтезированной музыке, которая тогда ограничивалась лишь набором шумов и грубых звуков, в ней не было поэзии. Жан-Мишель переносит нас к новым звуковым пейзажам, наполненным чувствами. Диск покорил весь мир, многократно становился «золотым», Жарр и Дрейфус неожиданно разбогатели и основали новую звукозаписывающую компанию «Disques Dreyfus».

Эмбиентность своих композиций Жарр позаимствовал у немцев, а склонность к крупным формам - у японцев. У японских создателей электронной музыки очень модно брать некое классическое произведение (большое, серьёзное, наподобие "Кармины Бураны" К. Орфа), и перекладывать его на «клавиши», сопроводив партитуру примитивной партией аналоговых ударных на каждую первую сильную долю. О сложных размерах здесь даже не идёт речи.

Что касается сочинений Жарра, то написаны они, как правило, в форме ядра с развёртыванием, или в трёхчастной форме, иногда с элементами рондо-сонаты, или в простой двухчастной форме с усечённой репризой в тональности "длинный х-минор" [106] (длинный, потому что это эмбиент), где х - чаще всего натуральные тональности вроде a-moll, g-moll, e-moll, а определяется это спецификой инструментов, на которых играет Жарр.

Жан-Мишель Жарр - создатель концепции «Les villes en concert» («Города в концерте»). Это мега-спектакли, мега-шоу под открытым небом с использованием пиротехники, синтезаторов, экспериментальных музыкальных инструментов, лазеров, компьютерной анимации на огромных экранах, и многого другого. «Живые» концерты Жарра уникальны, как и его музыка. Композитор уделяет большое внимание визуализации своих сочинений, создание и исполнение музыки сравнивает с построением ландшафтов или архитектурой зданий, поэтому его концерты столь масштабны и грандиозны. В качестве сцены и декораций использует целые городские кварталы, превращает небоскрёбы в гигантские экраны, изменяя их до неузнаваемости, помещая своих зрителей в иной, фантастический мир, где правят только музыка, любовь и гармония.

14 июля 1979 года в Париже состоялся первый концерт. В тот вечер один миллион зрителей собрался на Площади Согласия. Жарр вошёл в «Книгу рекордов Гиннеса» за наибольшее количество зрителей на концерте под открытым небом. Принцип мега-концертов был использован группами «Rolling stones», «U2», «Pink Floyd» и другими.

80-е, 90-е, 2000-е годы ознаменованы множеством экспериментальных проектов Жарра в различных странах мира. В октябре 1981 года Жан-Мишель Жарр прибыл в Китай для серии из 5 концертов. Найденная идея шоу – лазерные эффекты, мощный синтетический бит, синтез восточных и европейских традиций, компьютерных технологий – стал основой «живых» выступлений на долгие годы. Концерты поставлены в 1984, 1994, 2004 годах. Самый зрелищный – концерт 2004 года – карнавал, буйство красок и сверкание лазерных лучей. Сцену смонтировали на знаменитой площади Тянь Ан Мэнь. Она была окружена огромными геометрическими телами - конусами, шарами, цилиндрами. К концерту были привлечены Пекинский Симфонический Оркестр, Китайский Национальный Оркестр и Хор Национальной Оперы - всего более 360 человек. Героическая и тревожная музыка вступительной композиции "Forbidden City" ("Запретный город") звучала на затемнённой сцене, освещаемой "шарящими" прожекторами, напоминающих картины войны. С появлением на сцене Жан-Мишеля и ещё троих музыкантов, которые заняли заставленный синтезаторами и прочей аппаратурой центральный помост между оркестрами, зазвучало сочинение "Aero" с альбома Жарра "Aero" 2004 года. Присутствующих поразило вступ-

ление к пьесе "Кислород-2": Жарр играл на электрической флейте, издающей очень интересные хрипловатые звуки, а на сцене, вступив с ним в дуэт, на национальном смычковом инструменте играла китайская девушка. Начало пьесы "Геометрия Любви" ознаменовалось проекцией на геометрические тела моря, человеческих пар, и салютов. Под звуки ливня в трогательной, элегантной пьесе "Ансамбль под дождём" на сцене появился шарманщик. На геометрических фигурах в это время транслировалось чёрно-белое изображение китайской девушки. Оригинально прозвучал кларнет китайского музыканта в дуэте с уникальным восьмипластинным инструментом Жарра («Equinoxe 4»). При ударе по его пластинам руками этот инструмент издаёт звуки, напоминающие мужские и женские голоса. Звучавшая далее пьеса "Хронология-6" с диска 1993 года ознаменовалась появлением внутри сценических цилиндров и шаров проекций детских каруселей и образов китаянок в национальных одеждах. Жарр вышел к публике и стал подыгрывать мелодию на небольшом аккордеоне, создавая аллюзию шансона. Следующий фрагмент - соло на терменвоксе, один из редких случаев использования инструмента нашего соотечественника. С его помощью воссоздана музыка «обработанных» человеческих голосов.

Затем над площадью протянулся зелёный луч лазера («Laser Harp» – «лазерная арфа» – электронный инструмент, сконструированный Жарром). Для получения звука определённой высоты надо «дотронуться» до луча лазера в нужном месте. Повисев пару секунд в одиночестве, луч разделится на восемь частей, которые начали мерцать и пульсировать. Перекрывая их руками, Жарр извлекал красивые сочные звуки. Постепенно начали вступать оркестры, над сценой поднялась на пятнадцать метров вверх девушка-солистка. Подъёмник был скрыт под её "платьем", опускающимся до самой сцены - получилось так, будто она стояла на вершине конуса под стать тем, что возвышались по краям сцены. Это сопровождалось вступлением композиции "Хронология 3". Во время её звучания на геометрию сцены проецировались химеры.

В плане синтеза различных музыкальных пластов замечательна пьеса "Рыбацкие джонки на закате" - виртуозный сплав музыкальных культур. Звучал оркестр народных инструментов: цинь, баньху, флейта ди, лавабо. На третьей минуте в музыку вливаются яркие, как солнечные блики на волнах, переливы синтезатора, началась перекличка живых и синтетических струн, флейт и барабанов. С помощью технических средств как фон "парили" воздушные змеи, проецировалось лицо красивой китаянки, по мониторам "проплывали" зелёные драконы. Завершала шоу композиция "Сувенир из Китая". Под звуки стука теннисных шариков и голоса китаянки, читавшей стихи поэтов VII-VIII вв., два симфонических оркестра исполнили композицию Жарра, основанную на мелодиях китайских песен и танцев в сопровождении света лучей лазера, вращений геометрических фигур, цилиндров, сфер со сменой внутренних изображений.

В 1997 году Жарр участвовал в праздновании 850-летия русской столицы. перед МГУ (здание -400 м дл. и 250 м высоты). На фасад университета проецировались кадры из истории Москвы. Звучала лазерная арфа, Незабываемым моментом концерта стала связь с космонавтами на борту космической станции «Мир». Московские власти оценили количество зрителей шоу «Кислород в Москве» в 3,5 миллиона человекого скопления народа не было со времён похорон Сталина в 1953 году.

Тема 14. Индивидуальные творческие системы. Неокатолические идеи в творчестве Оливье Мессиана

Проблема индивидуального стиля в условиях унификации приемов и техник композиции. Стиль как концепция, стиль как сумма приемов, стиль как полистилистические взаимодействия, стиль как индивидуально-неповторимое качество искусства – «почерк» композитора. Теоретические идеи в области техники Штокхаузена. Мировоззрение (идея «расширенного сознания» и мистических подпластов Вселенной) и математическая логика творчества. Сравнение с Булезом, Шенбергом.

Религиозная философия в музыке Х1Х века. Новейшая техника и традиции католичества и православия в творчестве Стравинского. Религиозные идеи в творчестве Пендерецкого («Страсти по Луке», Первая, Седьмая и Восьмая симфонии).

Мессиан – одна из центральных фигур в послевоенной музыке Франции и всего мира, личность во всех смыслах универсальная: композитор, пианист, органист-импровизатор, педагог, вдохновенный поэт, автор изысканных текстов, при этом философ-просветитель, проповедник-мыслитель. Большинство его сочинений ведут напряженный вербальный и музыкальный диалог с идеями теологов XX века, будучи музыкально-поэтической (и светоцветовой) проповедью чуда Веры, раскрывая её концепты, неся в себе Свет Священного Писания. "Основная идея, которую я хотел выразить, самая важная, поскольку это всеобъемлюще, – существование истин католической веры». Эта – творческое и моральное кредо композитора. На протяжении всей жизни Мессиан пребывает в поиске Истины, постигая таинства бытия, раскрывая смыслы христианских откровений. Религия для него всё: источник вдохновения, сюжеты, концепции. Его музыка воспевает красоту Божественной идеи во всей её многогранности и всеохватности. Он неуклонно стремится к выражению основной задачи своего творчества – единению веры и искусства. Для воплощения теологических идей Мессиан разработал оригинальные художественные методы, обобщил в книге «Техника моего музыкального языка».

Формирование Мессиана-художника шло одновременно со становлением его мировоззрения. Религиозные потребности молодого человека соприкасались с его творческими порывами под воздействием замечательного композитора и органиста-импровизатора собора Notre Dame de Paris М. Дюпре и профессора М. Эмманюэля, который познакомил его со средневековыми музыкальными традициями, эволюцией восточного и греческого ладового мышления, учениями о ритме и форме. В 1930 году композитор становится органистом собора Св. Троицы. Будучи "включённым" в ситуацию церковной литургии, аккомпанируя григорианскому хоралу, импровизируя между частями ритуала, он нашёл своё истинное призвание. Отныне Церковь и Религия становятся его повседневным общением, окружением, местом его службы, атмосферой его творчества. Год спустя, он знакомится с философами Г. Марселем (другом Н. Бердяева) и Ж.Маритеном, учения которых отражены в его творчестве.

Концептуализация идей философской теологии в единстве с догматами и канонами Веры красной нитью проходит через большинство творений Мессиана, начиная с "Небесного причастия", "Рождества"[i] вплоть до грандиозной ораторий "Преображение", религиозно-философского симфонического цикла " Из ущелий к звёздам", оперы-мистерии "Святой Франциск Ассизский", созданных в последние годы. Их жанровая палитра постоянно содержит в себе черты *религиозной проповеди,* включающей многочисленные лирические отступления автора в моменты снисхождения на него Прозрений и Откровений. Эмоциональное переживание религиозных абстракций, одухотворенное провозглашением идей Веры, наполняет сочинения композитора мошной энергией, патетическим "духом радости", создаёт эффект их особой светоносности. По его представлениям, мир, окружающий человека, – есть нечто временное, преходящее, конечное. Он полон ужасов и страданий, несовершенен и поэтому недостоин отражения в искусстве, которое призвано воссоздавать красоту вселенной, вечные истины Бытия. Истинно непреходящим и бесконечно многообразным композитор считает Божественно прекрасное как воплощение совершенной духовности, высшей красоты и гармонии природы. Будучи воплощением гармонии Вселенной, её совершенства, Божественная красота, находится в непрерывной подвижности и не может быть осознана как законченное качество. Она лишь приоткрывается людям через Таинства Веры и искусство. Музыка «должна стать орудием постижения Святого Духа в сумерках бытия». Его цель – «духовная музыка, которая была бы актом веры и, касаясь любых явлений, не утеряла бы касания божества». Духовную музыку он разделяет на церковную, которая есть plant-chant (григорианский хорал), религиозную музыку и «звук-цвет с ослепляющим восхищением». Высшей формой музыки он считает синтез “звука-цвета”, ибо “для каждого звукового комплекса существует совершенно определенный цвет”, меняющий окраску при движении комплекса по полутонам и октавам. Цель - прозреть Истину через видимые звуки и слышимые цвета мира!

Центральная проблема теологии – учение о Боге. Философское богопознание решает три основные, взаимосвязанные задачи. И призвано продемонстрировать или подтвердить существование Бога; во-вторых, определить по возможности природу Бога; в-третьих, охарактеризовать отношения между Богом и миром, Богом и человеком. Т. де Шарден: «постижение сущности Бога всегда осуществляется как Прозрение через сущность Мира». В зависимости от того, как рассматривается мир, Бог предстает как вечный источник бытия ("от движущегося космоса к абсолютному двигателю"), как устроитель мира ("божественная действительность есть основа пространственно-временного порядка мира"), как абсолютное «ты» для человека ("Бог – основа человеческой личности"). Сущность Бога в аспекте его действия - познание, веление и любовь. Эти модели божественного абсолюта воплощены в «Трёх литургиях» Мессиана. Бесконечная тайна становится Богом, если приобретает какой-то образ в «событиях Откровения», когда "вступает в условия конечного" мира, становясь "единством конкретного множества действий Откровения… и символом". Диалектику контакта Бога и человека в Откровении Вельте называет "абсолютным парадоксом". В тексте «Трёх литургий» Мессиана идея парадокса опоэтизирована.

Историческое изменение Образа Бога в событиях Откровений происходит во времени и пространстве. Временное измерение - в появлении и уходе Откровения, пространственное - в культурных судьбах явленного Образа. Большая роль отводится искусству как художественно оформленной проповеди, эмоционально заостряющей действия Слова. Мессиан разделяет идеи Г. Марселя о том, что в произведении искусства через материю этого мира (художественный образ) просвечивает пред'осуществлённая в земное Божественная идея. Искусство становится вестником Бога, дорогой к Богу, чем сильнее ощущается в нём творческая сила гения. Вера в божественный Промысел, побуждающий к духовному единению с Богом, становится источником вдохновения Мастера. Каждодневный опыт богослужения отражается в поэтических текстах его предисловий. Слово композитора в его текстах к сочинениям – не только комментарий к музыке. Это истолкование им духовных канонов. Отсюда - изысканный стиль, насыщенность текста разными источниками, дискуссионность изложения в соотнесении символов, знаков Веры.

Чем больше Мессиан концентрируется на религиозной тематике, пронизанной христианской эмблематикой, тем сильнее его техника и фантазия сосредоточены на поисках новаторских выразительных средств и приемах письма, способных выразить Божественное и Сверхъестественное. Источники его стиля - средневековые григорианские песнопения, старинные церковные лады, пение птиц, индийские ритмы тала, попевки рага. Его аналитические ритмические приемы позднее использовали авторы, работавшие в серийной технике. Синтетичность музыкально-выразительных средств объясняется поразительной многогранностью музыкальных, поэтических, светоцветовых пристрастий, дерзостной фантазией композитора. Страстное увлечение композитора - орнитология, его отношение к "птичьей фольклористике" поистине благоговейно. Птицы – связующее звено *горнего и дольнего,* земного и небесного миров, символ бесконечной красоты и гармонии природы, "воплощение свободной безымянной музыки, создаваемой для радости". В аспекте Веры птицы – символ Святого духа и ангельского пения. В этом Мессиан – прямой наследник Св. Франциска Ассизского, читавшего проповеди птицам. В речи в Нотр-Дам он отмечает связи невм (фиоритур) григорианского песнопения с руладами птичьего пения.

Ряд произведений прямо раскрывают постулаты неотомизма: кантата «Три литургии Божественного присутствия», оратория-мистерия «Преображение» Мессиана, опера-мистерия «Святой Франциск Ассизский». Все они – попытка соединения исполнителей и слушателей в едином порыве в процессе постижения и приобщения к таинствам Веры. Центральный момент такого сочинения – чудо Преображения Христа в одноименной оратории, мистический контакт со Всевышним всех молящихся – чаемое «трансцендирование» по Марселю в «Трёх литургиях». Ощущая себя проповедником, религиозным комментатором, Мессиан всегда сам создавал тексты вокально-инструментальных композиций, соединяя в них, казалось бы, несоединимое. В «Трёх литургиях Божественного присутствия» он созда-

ёт свой авторский миф: *контаминирует* фрагменты канонических богослужебных литургий (молитвы к Пресвятой Троице, обращённые к Богу Отцу, Сыну и Святому Духу), ряд неканонических источников (стихи поэтов и свои собственные, тексты энциклопедий по ботанике, геологии, анатомии, астрономии), неокатолические идеи. В основе замысла – апология трём Божественным ипостасям. Художественный процесс реализует идею мистического опыта трансцендирования, «схватывания» Богом человека и ответного раскрытия Божества как гармонии мира, как вечной Субстанции, надвременной и динамически подвижной. Познание пространственно-временной структуры мира представлено в состоянии вечной «игры творения и разрушения». Автор стремится постичь суть Божественного как основы человеческой личности через Прозрение, молитву и мистическое Общение в Откровении.

Композиция Литургий построена полициклично и сферично. Три круга «священного времени» всякий раз замыкаются в одной точке: в конце каждой части возвращается лейтгармония и лейтмотив Божественного триединства, сворачивая пространство и время в точном согласии с концепцией Шардена (Бог-Христос есть предел космогенеза, точка «Омега», но он - Альфа – точка начала). Одновременно в кантате ярко выражены черты панентеизма, который совмещает теизм – независимое существование Божественной субстанции – и пантеизм – Божественное присутствие во всём. Тема Божественной игры проходит от первой части к последней через развитие фортепианной импровизации в середине 1 части, в вариациях типа ostinato рефрена П части и первого элемента Ш части. Как и положено в христианской трагедии процесс иерархически восходит к высшему ярусу – коде III части, которая вызывает аллюзию «растекающегося» времени в расширяющемся пространстве в соответствии с философскими рассуждениями А.Бергсона. Три части литургий воссоздают образ храма, в котором главный неф – центральный - третья часть, а первая и вторая есть левый и правый его пределы. В коде, зоне Просветления, построенной на теме Любви, струящийся космос последнего фрагмента музыки с его возносящимися и растворяющимися в пространстве звуками молитв, своего рода «воссоединение и вознесение» душ в едином усилии и устремлении, разрастание Храма до масштабов Бога=Вселенной=Бытия=Вечности. Так выстраивается Храм Божий-Церковь-Любовь, который есть Образ Царства Божия – единения обновлённого человечества и чаемый *третий этап* Божественного существования в человеке Святого Духа, Эра которого, по Мессиану, должна сменить эру Христа – Эру Нового Завета. Символом же первой части является Иисус Христос, второй – Бог-Отец, принимающий вознесшегося Спасителя. Это и есть «доказательство» Присутствия Бога через идею Веры и Откровения как сакрального смысла Причастия. «Три Литургии» Мессиана тнесут в себе сакральные смыслы Бытия, являют собой образец мистерии духа, устремленного к Христу.

Оратория «Преображение» и опера-мистерия «Святой Франциск» овеяны тем же чувством благоговения и трепетной религиозности. Важнейшим моментом музыкальной драматургии «Преображения» является картина Светящегося облака, возникающего над Иисусом в момент Его Преображения, что знаменует фрагмент молитвы Credo: «Света Истина от Света Истина». В опере-мистерии ту же мысль воплощает «светящийся крест» («лучи лазера», которыми Франциск крестит птиц-вестников, они «разлетаются» на четыре стороны, символизируя стороны света, четыре времени года, четыре конца креста). Противовесом становится эпизод «Стигматы», где Св. Франциск слышит голос распятого Христа (исполняется невидимым хором), и, переживая страшные мучения Спасителя, покрывается его ранами и шрамами. Экстатические молитвы и проповеди героя акцентируют моменты явленных Франциску Откровений: сцены «Ангел-музыкант», где звучит музыка небесных сфер, и «Смерть и новая жизнь», где Ангел-проводник сопровождает вознесение души Святого. Финал утверждает основную цель Нового завета: дарование спасения и вечной жизни душе праведника. Драматургия оперы-мистерии погружается в молитвенные медитации, в глубинный психологический уровень или восходит во вневременной, мистико-символический уровень. Главный герой охарактеризован тремя григорианскими лейтмотивами, молитвенными погружениями, видениями и проповедями. Диф-

ференциация многоярусных, полихромных пространств осуществляется с помощью системы лейтмотивов, среди которых главенствуют мотивы-символы Бога-Отца, Иисуса Христа, Веры, Ангела, Чуда, Времени, Пространства, Тишины, Птиц-вестников. Полисемантические лейттемы представлены григорианскими хоралами, лаудами, фактурные комплексы символизируют сферы светлой и темной энергии Космоса. Божественная суть *проступает* сквозь призму образов земного мира: самые значимые «чудеса» происходят в музыке, где сквозь тематизм Франциска «высвечивается образ Христа» в «Стигматах», радостные звучности в эпизоде видения Ангела вырастают из молитвенных медитаций героя.Мистерия пронизана волнами религиозного вдохновения, экстазом Откровения..

В фортепианном цикле «Двадцать взглядов на Лик младенца Иисуса» ведущей линией фабульной контаминации является Рождество Спасителя с персонажами, традиционными для рождественского цикла. Из апокалипсиса и книги пророка Иова заимствован образ Христа в конце времён и в мирской повседневности. Здесь же ассоциации с иконой («Первое причастие Девы»), средневековой гравюрой («Поцелуй младенца Иисуса»), старым гобеленом («Слово Господне»). В теософской программе обсуждаются проблемы богопознания, вокруг которых композитор разворачивает дискуссию с позиций Веры. В предисловии это собрано в мистико-религиозный текст с символическими персонажами. Среди них – Бог-Отец, Церковь-Любовь, Звезда, Дева Мария, Крест, Высота, Время, Дух Радости, ангелы, Всемогущее Слово, Пророки, Пастухи и Волхвы, Тишина, Страшное Миропомазание. В результате возникает новая система связей концептов веры, её знаков и символов, направленная как «во вне» на слушателя, так и «во внутрь» (Бог предстает как имманентная субстанция). Взаимодействие в цикле религиозных символов, понятий, идей, персонажей, сложных философских категорий Времени и Пространства, Вечности создает иллюзию мистериального инструментального театра, «действие» которого «вращается» вокруг концептов Веры.

Главная цель мистериальной дискуссии – понятие «regard (взгляд)» – концентрирует в себе смысл духовного прозрения: «Светильник для тела есть око», в то же время – это луч, мгновенно соединяющий пространство, всё и вся, но это – ещё и Божественное откровение, чаемый контакт с «трансцендентным». Ещё один уровень смыслов – философский, объединяющий собственно *тео*софию (мудрость Бога), и *фило*софию (любовь к мудрости). С точки зрения теософии Мессиан «материализует» в цикле идею бергсоновских мгновенных «снимков» – «образов» мира, раскрывающихся через «состояния и вещи». Однако здесь это не просто «снимки» мира, а материализованные в звуках религиозно-философские сентенции, поскольку на протяжении цикла реализуется ведущая задача богопознания – постижение сути Божества. Оба эти аспекта подводят нас, как у Бергсона, к сопряжению представления о «длящемся» пространстве и «свернутом» времени. В этом смысле – *взгляд* – Цель, точка Постижения, *точка Омега* (как у Шардена), то есть «свернутое Время». Так же сакрален смысл другого слова в названии цикла – Лик. Он есть бергсоновский «образ», запечатлевающийся в памяти сознания. В иконах, во фресках Лик – то чисто духовное, что проявляется в человеке и человечестве, как становление «Образа» Бога. «Лик» соединяет человека и Бога, высвечивает Божественное в человеке и человеческое в Божественном, ибо «Лик» – сакральный смысл Богочеловека. Именно это приводит нас к младенцу Иисусу, возвращает в рождественскую историю как пророческую весть о великом Спасителе человечества: «Младенец вовлекает нас в целую серию ассоциаций с образами-символами невинности, чистоты, любви, творения» [из предисловия].

Начальное число «двадцать» вводит символику числа. Центральной точкой является «Рождество» – 13-й «Взгляд». До него 12 частей – как двенадцать апостолов, двенадцать пророков, двенадцать колен израилевых, двенадцать месяцев (год – круг). После него семь пьес символизируют семь дней творения (пьеса «Им создано всё»), но семь - сумма трёх (троица) и четырех (крест). Символ Креста есть точка пересечения Времени и Пространств. Числовая игра, затеянная композитором, реализует эффект временных обращений и взаимодействий.

Образ пророков и пастухов (пастырей) появляется во второй половине цикла, а «Взгляд Креста» в первой. Подобные взаимоперекрещивания создают эффект пронизанности религиозно-символического пространства цикла «лучами-контактами». Каждый Взгляд обращён к центру – Лику младенца. геометрическая интерпретация формирующегося художественного пространства произведения сферична и планетарна, образует некий аналог зримого и незримого космоса с центром, фокусирующем в облике младенца Иисуса Отца, Сына и Святого Духа. При этом каждый regard – есть и луч, и сфера, подобно развороту луча лазера. Из Рождественского цикла и Благовещения появились части Звезда, Дева, Дух радости, Первое причастие Девы, Рождество, Поцелуй младенца Иисуса, Взгляд пастухов, волхвов, ангелов. Из текста Кредо: Взгляд Отца, Взаимодействия (контакт человека и Бога), Взгляд сына на сына, Креста, Времени, устрашающего миропомазания, Церкви-любви, пророков. Из Пасхального – «Я сплю, но мое сердце бодрствует» (Гефсиманский сад). Сон как совмещение времен и пространств – в пьесах «Поцелуй младенца» и «Я сплю, но мое сердце бодрствует». Автор трактует её как «поэму мистической любви» Ииуса. В последовательности частей цикла, помимо Рождественской и Пасхальной историй явственно проступает текст *Символа Веры*[ii] как *сверх'концепция целого*. В обертонах первой пьесы «Взгляд Отца» вызвучивается григорианский хорал Credo XII века, интонации которого вплетены в музыкальную ткань ряда пьес: «Им создано Всё», «Взгляд сына на сына», «Всемогущее слово», «Взгляд Церкви-Любви». Это своего рода музыкальный «взгляд» автора через века, ибо «через Традицию от поколения к поколению, от человека к человеку в *горизонтальном* течении истории воспроизводится *вертикальное* событие – схождение Христа в души верующих" . Так синтезируются идеи Т. де Шардена, А. Бергсона и важнейшие основы Христианства (Рождение и Смерть Спасителя, его Воскрешение, постулаты Веры и Церкви-Любви).

Тема 15. Формализованная (математическая) и спектральная музыка.

Математика и музыка издавна находились во взаимосвязях, начиная с теорий Пифагора, со средневековых трактатов Боэция, представлений Кеплера, развитых в теории Хиндемита. Но никогда в основе композиции не лежали математические формулы. Таков ещё один вид французского синтеза – синтез музыки и науки.

В 50-е годы формируется «формализованная» («математическая») музыка Яниса Ксенакиса (1922-2001). Основная концептуальная идея его эстетики – единство законов математики и музыки - близка А. Веберну, пантеизм которого опирался единства музыкальных творческих и сущностных природных законов. В музыкальных сочинениях Ксенакиса отражены не только математические законы, но и композиционные принципы архитектуры. Основа его творчества вероятностно-стохастическое моделирование. Он использует ряд методов теории вероятностей, теории игр, теории групп, теории множеств, теории чисел, теории струн, теориюрешета, законы математической статистики, Второе название опусов Ксенакиса – «Стохастическая музыка». Она должна воплотить непредсказуемость звуков падения дождя или града на твердые поверхности, пение цикад в поле, движений людских масс во времени и пространстве. Масса звуков, увиденная и услышанная как целостность, порождает новое звуковое событие. Процесс создания музыки он рассматривает как особый род интеллектуальной деятельности. Этапы создания сочинения: начальная концепция, определение акустических сущностей (звуки музыкальные шумовые, электронные множества упорядоченных элементов); макрокомпозиция (определение типа трансформаций формул, алгебраических или иных действий, порядка этих действий); микрокомпозиция – выбор и фиксация функциональных или стохастических отношений элементов акустических сущностей. Ксенакис рассматривает любую акустическую сущность как четырехмерный вектор E, характеризующийся совокупностью тембра – c- высоты h, силы g, длительности u. Он рассматривает его относительно оси лексографического времени t. Так возникает двухмерное пространство E – t, в котором располагаются звуковые облака и звуковые полосы. В «Номос альфа» для 98 исполнителей исходным импульсом является вращение куба, в «Метастазах» – оркестровые звучности уподобляемы камню, воде, кирпичу, движущемуся зданию. Греческое meta+staseis переводит как после + покоя или диалектические транс-

формации, подразумевая эволюционные континуальные процессы в области глиссандирования массивных звуковых объектов, с другой стороны дисконтиниум высотных траспозиций и пермутаций. Затем осуществляется программирование, составление плана сочинения, производится осуществление расчетов и проверка программы. Два последних этапа – получение окончательного результата программирования в символической форме (музыкальная партитура, запись числовых выражений на бумаге, диаграммы, графика) и акустическая реализация программы (оркестровое исполнение, электромагнитная запись, механическое звуковое воплощение). Для реализации полученных записей Ксенакис начал использовать специальную графичекую нотацию, которую, впоследствии развили К. Пендерецкий, К. Сероцкий, положил начало многим сонорным увлечениям. С точки зрения теории синестезии многие графические и звуковые воплощения идей Ксенакиса являются на самом деле взаимодействием явлений звука-цвета-света+архитектурно-пространственных форм. Если основой цветозвуковых и смысловых понятийных синтезов Мессиана является звук, то у Ксенакиса основой синтеза является математический объект. «Эонта» имеет прообраз, связанный с теорией графов, в других композициях важны закономерности теории групп или статистической математики. Есть сочинения, которые ассоциируются с гильбетровыми пространствами в высшей математике. При этом гильбертовы пространства – чисто математический объект без каких-либо визуальных иллюстраций. Другие вызывают аналогии с внутренней структурой плазмы, с солнечными протуберанцами. Сам Ксенакис считал себя ещё и основоположником «математической микросонористики».

Продолжением сонорно-математических поисков стала спектральная музыка. Её начало относится к середине 70-х годов. Создателем стал композитор Жерар Гризе (1946- 1998), ученик Мессиана и Дютийе. Сущность метода Гризе определяет с помощью понятия инструментального синтеза, обозначающее технику создания оркестровой гармонии, согласно закономерностям которой, каждый инструмент озвучивает гармонику (частичный тон) определенного звукового спектра. Композитор отличает эту технику от электронного аддитивного синтеза тембра на основе синусоидальных (без обертонов) тонов-частиц. Он вводит понятие микро – макросинтеза, рассматривая простые и более сложные объекты синтеза, соответствующие микрофонии и макрофонии (внутреннему и внешнему пространствам звука).

Процесс развития композиции – дыхание формы – связан с чередованием фаз звукового напряжения. В масштабе спектральной структуры осуществляется эволюция от шума (сложных созвучий с темной шумовой тенью) к совокупности суммарных и разностных тонов. Исходные частоты (производящие звуки), производящие частоты - суммарные тоны. «Белый шум» – все обертоны. Важнейшим становится *понятие гиперполифонии* в результате взаимодействия спектров нескольких оркестровых групп.

Совершенно самостоятельно, в том же направлении, развивает свои звуковые музыкальные и внемузыкальные идеи Пьер Булез. В 1989, 1992 годах, приезжая в Москву, он со своими учениками демонстрировал синтезы «живой» музыки, исполняемой музыкантами на сцене, электронной музыки, запрограммированной на компьютерах и синтезаторах, и конкретной музыки, ранее записанной на пленке.

Тема 16. Модификация сонаты, симфонии, квартета, концерта.

На лекции рассматривается развитие симфонии в русле тенденций к полижанровости. Анализируются «Турангалила» Мессиана. «Мессы»-симфонии и Четвертой симфонии Шнитке, “Литургической» симфонии Онеггера, Пятой, Шестой симфоний Канчели, Четвертой симфонии Тищенко,Второй симфонии Щедрина, Второй и Третьей симфоний Лютославского, Пятая симфония В. Сильвестрова.). Анализируются также «Квартет на конец времен» Мессиана, квартеты Шнитке, «Музыкальные приношения» Щедрина. Вторая Месса-симфония Шнитке рассматривается с точки зрения нескольких уровней «диалога»: вокального (символ музыки humanus и инструментального начал (instrumentalis), жанров ритуальной мессы и светской симфонии, диалога стилей - тематических форм XII века (григорианский хорал) и XX века (трагические вопли, диссонансы ужаса и отчаяния 12-ти ступенной хроматики и серии Христа – обертоновый ряд) и т.д. Выстраиваем концепцию

христианской трагедии. Симфония №4 анализируется с точки зрения оригинальности композиции – моноцикл вариаций и сонатной композиции, концепций религиозного календарного цикла и новой церковной парадигмы - интегрирования иудейской, протестанской, католической и православной веры, что связано с формированием на протяжении цикла элементов тем тенора, альта сопрано и баса и их слияния в коде сочинения. В этой симфонии автор использует тип композиции, появившийся у Канчели - совмещенный иерархический моноцикл. Поэтому необходимо совместить рассмотрение этих симфоний с анализом симфоний Канчели, начиная с 4-ой симфонии.

Основой симфоний Канчели, начиная с Четвёртой, выступают *принципы иерархическеой драматургии и* закономерности *совмещенного моноцикла*, при котором ведущей частью цикла в отличие от моноциклов в поэмах Листа является традиционная для симфонии вторая часть, символизирующая «человека размышляющего». У Канчели этот герой может быть художником-творцом (Пятая симфония), народным сказителем или рапсодом (Шестая симфония). Эта медитативная часть открывает художественный процесс и его завершает. Все другие драматургические катаклизмы вырастают внутри неё, как внутри Памяти человечества, Народа, Художника. Канчели использует параллельное развитие разновременных драматургических процессов, выделенных с помощью дифференциации пластов драматургии за счет тембровых, динамических, гармонических, интонационно-жанровых, тематических элементов из различных эпох. «Вспыхивание» и «угасание» вторгающихся в медитацию агрессивно кричащих фрагментов, построенных на основе классического тематизма, принимающего здесь отрицательный знак (не добро, но «зло сломанного добра» по выражению Шнитке), компенсирует отсутствие первой части – сонатного аллегро. Появление элегических вальсовых формул, трагической сарабанды, сливающейся порою с траурным маршем, связано с наложением на медитацию второй части фрагментарных структур из третьей, жанровой, части и несостоявшегося финала. В результате возникает наслаивание «дискретных», «слоистых» (термин Г.Е. Калошиной) форм, образующих полифонические полиструктуры. Процесс становления подобен иерархической драматургии религиозно-философской трагедии с восхождением к результату – финальному разделу композиции; «этажам» драматургии соответствуют те указанные выше самостоятельные, дискретные формы, полифонически наслаивающиеся друг на друга. Эти пласты конфликтуют друг с другом по принципу диалектического противоречия. В результате возникает эффект сосуществования нескольких пространственно-временных пластов, создается ощущение множественности времен, характерных для современного художественного творчества. Таким образом, моноцикл в симфониях Гии Канчели наследует принципы романтической симфонии, соединяющиеся с концепцией религиозно-философской трагедии, иерархическим типом драматургии и, как в мифе, слоистостью композиции. Неожиданеные варианты трактовки многочастных циклов симфонии и квартета находим в симфонии «Турангалила» и Квартете «к концу времен» О. Мессиана.

В "Турангалиле-симфонии" Оливье Мессиан претворяет тему *игры и гармонии* божественного космоса и *изначального света* божественной любви. Программной основой выступает индийская мифология и философия: «Лила означает буквально – игра, но в смысле божественного воздействия на космос, игра творения, игра разрушения и восстановления, игра жизни и смерти; лила означает также любовь. Туранга – это бегущее время, бегущее как галоп коня, это текучее время, текучее как песчинки в песочных часах; туранга – это движение и ритм. Турангалила означает одновременно: песнь любви, гимн радости, времени, движению, ритму, жизни и смерти». Для выражения граней этой философии Мессиан избрал 10 частей: I – Интродукция, II – Песнь любви, III – Турангалила 1, IV – Песнь любви 2, V – Кровавое ликование звезд, VI – Сад сна любви, VII – Турангалила 2, VIII – Развитие любви, IX – Турангалила 3, X – Финал. Программа ориентирует слушателя на эстетику и образы индуиской культуры и искусства Все образные сферы в целом воспроизводят девять основных *раса*[1], о которых идет речь в Ведах. Раса раскры-

[1] Раса - образы эмоций, настроения-состояния: гнев, изумление, веселье, героизм (отвага), ужас, любовь, умиротворение=покой, сострадание+сочувствие, отвращение; а также картины природы, пейзажи, растения, цветы (Весна, вечерняя краса, медовый цветок).

ваются через рага – типы попевок, принципы их организации – и тала – ритмические структуры. Среди них - как традиционные фигуры из Вед, так и ритмические ряды, сочиненные композитором, все они подвергаются различным трансформациям, используются как формообразующее средство.Философский аспект связан с основными мифологемами индийских мифов, воплощенных в системе лейтмотивах цикла: тема статуи. тема цветка, тема любви, тема игры, тема звезд, тема крови. Их развитие вместе с другими появляющимися «персонажами» составляет *интонационную фабулу симфонии, определяя концепцию сочинения.* В общей структуре симфонии основные образные сферы переплетаются, создавая громадное мозаичное полотно с покрывающими его «слоями» рондальных композиций[2]. Их рефренами выступают 4 циклические лейттемы, из которых формируется основной тематический материал симфонии. Три из них имеют символическое значение. Тема статуи и тема цветка противоположны по характеру, тематизму и оркестровке: контраст мужского начала с «фаллическим» символизмом («статуя») и женского – нежного и мягкого («цветок»). Тема любви является комплексом тематических элементов, символизирует единение этих двух начал. Тема «аккордов» связана с наличием в симфонии немелодического тематизма или «нетематического» материала, формирующего аспекты ужасного, страшного, грандиозного из сфер раса. 10 частей симфонии разделяются на три большие группы. В первой - части, связанные друг с другом темой любви – II, IV, VI, VIII части – основным аспектом знака «лила». Это своего рода рассредоточенная «главная партия». Вторая – побочная - сфера – три «Турангалилы» (III, VII, IX части), призваны воплотить смысл «туранга» - «бегущее время», «движение и ритм» и разгадку другого значения «лила» - «игры жизни и смерти». Они концентрируют экзотический и хаотический элементы произведения, многозначную образность, восходящую к восточным этнографическим истокам. В третьей группе - V-я «Кровавое ликование звезд» и X-я - «Финал» - части. Они воплощают «гимн радости»: «ослепительная, безмерная, сверхчеловеческая радость может быть трактована как следствие непреодолимой, всепроникающей, всепокоряющей любви». V часть является финалом первой половины симфонии, X - подытоживает все произведение. С другой стороны, в 10-ти частном грандиозном цикле есть признаки моноцикла за счет сквозного развития тематизма, его производности. Интродукция представляет собой синтетическое вступление ко всей симфонии, концентрируя практически весь основной тематический материал. Экспозиционный раздел составляют Вторая («Песнь любви 1»), Третья («Турангалила 1») части. 2 часть - своеобразное рондо, рефреном которой становится фрагментарное, рассредоточенное изложение темы любви. Эпизоды, перемежающиеся прорастанием темы любви, построены по принципу вертикальной интеграции пластов и блоков с использованием темы статуи и темы цветка. Этап разработки симфонии открывает 4 часть - «Песнь любви 2», где используются те же тематические образования – тема любви, как основная, тема цветка и тема статуи. Все развитие 4 части идет по пути преображения любви вочеловеченной, мирской, через мистическую нирвану к обретению любви божественной, христианской: на смену вселенского хаоса рождается чистая, диатоничная тема в хорально-арпеджированной фактуре. Четвертая и Восьмая части, развивающие этот тематический материал, противостоят трем «Турангалилам», где сосредоточен микротематический и фактурно-тембровый материал, концентрируется сюжетно-символический аспект содержания произведения, связанный с экзотическим колоритом. Так создается «индийский вариант» идеи творения как непрекращающегося процесса игры и творческого созидания музыкальной вселенной. Пятая часть - гимн жизни, созиданию, радости творения - в композиции целого выполняет функцию скерцо. Экспозиция вводит в сферу танцевально-этнического действа (лейтмотив игры), празднества (лейтмотивы радости, крови), присутствуют элементы джаза, благодаря экзотическим гармониям и синкопированным ритмам. В коде гимнически проводится тема статуи, как символ вечности, нетленности. 6 часть - «Сад сна любви» - живописная картина ночи, полная умиротворенность, нега, статика. Выполняет функцию медленной части

[2] Покрывающие или слоистые формы – термин, предлоэженный в работах Г. Е. Калошиной об операх Мийо и сочинениях Мессиана.

цикла. Основная мелодико-гармоническая роль принадлежит струнным и волнам Мартено с их завораживающе-прекрасной мелодией лейтмотива звезд. Использован принцип вертикального интегрирования – серия контрапунктов к основной мелодии: словно маленькие звездочки, нанизываются тематические «капли» фортепиано, колокольчиков, интонационно-схожие мелодические линии деревянных духовых. Сонорная картина статики, гармонии, покоя, в которой нет точного проведения циклических тем, лишь интонационное родство указывает на присутствие темы божественной любви. Следовательно, при всей грандиозной многочастности в симфонии есть черты симфонической поэмы – моноцикла - за счет продолжения разработки в 7-9 частях и всеобщей репризы – коды в Финале (разработка - с 4 по 9 части - включает скерцо и медленную часть). В общей структуре рондальность композиции целого воссоздает принцип множественных рондо отдельных частей. Симфония представляет интерпретацию сюжета библейской легенды сотворения мира в свободной «контаминации» с индуизмом, другими восточными - авторскими, литературными - текстами различных столетий. Принципы «игрового» монтажа (соединение разнородных элементов и различных средств музыкального языка путем их комбинирования и сплетения в гигантские «блоки») показывают, что композитор использует законы «игровой» драматургии и полистилистики.

Отдельно изучаются тенденции развития ансамблевой (камерной) и сольной сонаты дл скрипки соло. Во второй половине XX века она становится порождающим жанром, на основе которого происходит рождение новых концертных форм и жанровых разновидностей. Как пример, на семинаре рассматривается «Квартет к концу времен» О. Мессиана.

Тема 17. «Диалоги» массовой и элитарной музыки. Жанры мюзикла и рок-оперы

Данная тема рассматривалась со студентами ещё на 4 курсе ВУЗа в курсе массовой музыки. Здесь осуществляется обобщение вопросов синтеза жанров и видов музыкального и театрального творчества, происходящих в рамках мюзикла и рок-оперы. Рассматриваются срчинения Н. Рыбникова, А. Журбина «Орфей и Эвридика» Журбина – уникальное произведение. «Орфей», как и положено мифологическому герою, стал первым: первая рок-опера в стране, дебют на большой сцене исполнителей И. Понаровской и А. Ассадулина, обладателей удивительных для того времени вокальных данных; первый триумфальный и коммерческий успех рок-оперы и ВИА «Поющие гитары». В момент появления оно было встречено «в штыки» тогдашним официозом, хотя в трактовке мифа очерчены определённые установки властных структур на разоблачение пороков звёзд массовой культуры Запада. Новаторство оперы Журбина в том, что он, впервые за всю историю этого мифа, помещает своего героя *в современность времени постановки.* Сюжетная линия как нельзя «правдоподобна»: мир земной и мир загробный у Журбина находятся на земле. Текст рок-оперы выдержан в соответствии с мифологическим содержанием, но его трактовка отличается от других композиторов. . Проблематика «Орфея» за прошедшие со времени его создания годы стала еще более актуальной. Испытания звездной славой выдерживают не все.

На занятии проведится подробнейший анализ драматургических линий произведения – символической, внешнедейственной, психологической; основных музыкальных характеристик героев рок-оперы «Орфей и Эвридика», её стилевых и полижанровых особенностей, принципов симфонизма. Отмечены параллели с операми Вагнера «Тангейзер» и «Мейстензингеры»

В контрапункте с сочинением Журбина рассматривается «Фламандская легенда» Р. Гринблата. За основу была взята народная книга о Тиле Уленшпигеле - народном герое Х1У века и события во Фландрии ХУ1 века, противостоящей деспотизму испанской монархии. Это - *полихронное* (симультанное), *полипространственное* театральное действо на исторический сюжет, в котором есть так же черты *полисюжетности*. Оно содержит в себе резкую полярность образно-смысловых планов: устремленность к философской и религиозной символике, с другой стороны - погруженность в самые низовые пласты обиход-

ной культуры. В соотношении терминов «рок» и «опера» акцент у Гринблата сделан на «*опере*» с многоплановой музыкальной, театральной и кинодраматургией XX века. Композитор использует традиции опер X1X века в жанре романтической исторической трагедии, когда множество событий спрессовано в один номер. У Журбина действие сконцентрировано на ведущем конфликте, как в «Орфее» Глюка. Это позволяет композитору целенаправленно провести систему реминисценций и симфонического развития песни Орфея, песен фанатов с постепенным усилением роли рок-музыки, что вовлекает её средства в симфонический процесс. «Легенда» перенасыщена драматургически и музыкально. Автор увлечен использованием современной профессиональной оперы - технических ресурсов постмодерна, приемов декламации Шенберга и Берга, сложных гармонических средств, которые накладываются на бытовые формы, рок-ритмы и «бит». В «борьбе» академического и массового начал победило первое, использование рока усилило диссонансную ауру музыкального процесса. Журбину же удалось достичь баланса средств, гармонии действенного и музыкального начал. Мелодическая яркость начальных песен Орфея и Эвридики способствовала широкой популярности и жизнеспособности его опуса.

Рассматривается рок-опера «Доктор Живаго» А. Журбина, её драматургия, жанровое своеобразие, симфонизм. В сочинении представлены несколько драматургических уровней. Драматически напряженный *внешнедейственный уровень* включает систему социальных конфликтов, связанных с историческими событиями: довоенная жизнь, Первая мировая война, Отречение императора, Революция и размежевание социума, гражданская война. Это - силы и противосилы мировой войны, революции, гражданской войны. Наряду с «горизонтальными» конфликтами взрослых, здесь есть *конфликт отцов и детей,* в связи с линией взрослые - мальчики, девочки (одно из названий романа на этапе его осмысления), дети героев. На этот конфликт поколений проецируется один из символических конфликтов - *конфликт будущего (дети) и прошлого (отцы)*. Сценическое время резких сломов перипетий, скачки событий – революция, отречение.

Соцальные перипетии отображаются в системе личностных конфликтов, *образующих пять треугольников,* воплощающих перекрестки жизненных судеб. Ведущий образ – *конфликт Поэта* и в его лице интеллигенции, её ответственности за переломы в стране, и *общества,* представленного через множество социальных слоев – от разных типов верховной власти - царь, революционный полководец, средний класс – ремесленники, швеи, портнихи, аристократический слой – Свентицкие, Комаровский, низший слой – солдаты, нищие, голодающие, дети. Этот конфликт соединяет внешнедейственный и символический уровни художественного процесса.

Внутренне действенный уровень образован несколькими линиями:

1. Лирико-психилогическая запечатлела эволюцию чувств любви и ревности указанных ранее личностных треугольников в номерах, характеризующих завязки и экспозиции и развитие чувств героев. Во временных процессах здесь реализуется *художественное время - время психологических переживаний.*

2. Этическая линия – оценка и анализ поступков в партиях всех ведущих персонажей. Эта линия исследует систему ценностей цивилизации: измена – смена позиции, предательство; верность - Отчизне, вере, любви, жизни. На временном уровне – *время состояний.*

3. Мистическая линия - галлюцинации, сны, неотвязные воспоминания внутри сознания героев, связанные с *временем состояния,* медитации.

Третий - религиозно- символический, вневременной уровень предстаёт в размышлениях и в системе пластических символов. В содержательных пластах спектакля *спрессовано, сконцентрировано* огромное поле символов, которые были и в первоисточнике, но в связи с тем, что действие у Журбина сжато, лаконично, символы накладываются друг на друга, синтезируются, обобщая сценические ситуации, психологические конфликты. Система символических конфликтов носит философско-дискуссионный характер.

Ведущая тема воплощает *мифологему Пути:* исторического Пути России, пути-судьбы отдельного человека, Пути цивилизации, что вызывает множество параллелей с рома-

ном А. Солженицына «Красное колесо». Развитие сюжета опирается не только на *профанное, векторное* время, но и на круговое *сакральное, священное* мифологическое время. Композитор назвал своё сочинение *«музыкальной фантазией»* по роману Бориса Пастернака. Поначалу, кажется, что в этом определении жанра сочинения отсутствуют точные критерии и ориентиры. Автор словно вуалирует свой замысел за термином «фантазия», отличавшейся в разные музыкальные эпохи различными признаками. Однако, автор вовсе не ошибся, и его сочинение совпадает с историческими моделями фантазии, как христианского, философского жанра.

В партитуре «Доктора Живаго» Журбина собран сложный *полижанровый комплекс*. Трактовка термина *фантазия* означает, что автор избирает *идею свободного синтеза жанров и видов искусства*. С музыкальной стороны соединяются черты мюзикла, классической оперы, театрализованного концерта (шоу), оратории, эпической и лирической музыкальной драмы, рок-оперы, симфонической поэмы.! В целом, возникает некий аналог первоисточника в виде своего рода «музыкального романа» в форме мюзикла и рок-оперы, эпико-исторического и символического театра. Значительна роль *Ораториальности* в огромной роли хора на протяжении произведения, который выступает как *соповествователь* и как *активный участник* событий. В трактовке партии хора проступают черты *оперности*: образ народа детально дифференцирован на различные социальные слои и группы.

Композиция целого построена в оперных традициях. Музыкально тематическое развитие симфонично, включает серию номеров-минисценций и номеров-разаботок. как и во всех других полижанровых произведениях, Журбин использует смешанный тип системы и приемы сплошной симфонизации. Большинство элементов из тематических сфер экспонирования задействованы уже в первом действии, которое структурно оформлено рождественской аркой. Автор использует здесь первый ярус: 1. Неоформленный тематизм – фактурно- тембровый, электронный. Второй ряд – интонационные элементы интервальной комбинаторики. 2. Большую роль играют мотивы-эмблемы барокко: мотив креста (важнейший), распятия, сострадания (ум. 4), круга, лабиринта, зова. 3. Из конкретных элементов важное значение имеют секунды и ноны, комплекс сексты (поэт), которые комбинируются при образовании более сложных тематических средств. Второй ярус тематизма – развернутые темы, лейтмотивы, лейтфактурные приемы, лейттембры и лейтритмы. Большую роль играют летжанры, ведущее место занимает вальс в соединении с песней и романсом. вальс соединяет систему музыкальных и вербальных символов. Вальс присутствует практически во всех номерах, выступает и как символ - круга, вечного движения и вращения, как образ природы – снег, вьюга, и как тема-характеристика. Лейтмотивы, построенные на основе вальса и романса, относятся здесь к лирической сфере.

На семинаре рассматриваются сочинения Н. Рыбникова, Уэббера, французские мюзиклы и рок-оперы.

6. УЧЕБНО–МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

6.1. Перечень учебной литературы, необходимой для освоения дисциплины

1. Векслер Ю. С. Новая венская школа в контексте австро-немецкой музыкальной культур: Учебное пособие / С. Векслер,Ю.; Векслер Ю. С. – Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2012 . – 24б. – Режим доступа: http://www.iprbookshop.ru/23704.html

2. Герцман, Е. В. Музыка древней Греции и Рима: учебник для вузов / Е. В. Герцман. — 3-е изд., испр. и доп. — М.: Издательство Юрайт, 2018. — 320 с. — (Серия: Авторский учебник). — ISBN 978-5-534-08746-8. — Режим доступа: https://urait.ru/book/muzyka-drevney-grecii-i-rima-515300

3. Кречмар, Г. История оперы / Г. Кречмар; пер. П. В. Грачев; под ред. Б. В. Асафьева. — М.: Издательство Юрайт, 2018. — 346 с. — (Серия: Антология мысли). — ISBN 978-5-534-07431-4. — Режим доступа: https://urait.ru/book/istoriya-opery-516056

4. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Книга вторая. От Баха к Моцарту: учебное пособие / Ливанова Т. Н. – 2-е, стер. – Москва: Лань, Планета музыки, 2018. – 480 с. – Режим доступа: https://e.lanbook.com/book/138137

5. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Книга первая. От Античности к XVIII веку: Учебное пособие / Т. Н. Ливанова. – Москва: «Лань», «Планета музыки», 2017. – Режим доступа: https://e.lanbook.com/book/161543

6. Ливанова, Т. Н. Моцарт и русская музыкальная культура: учебное пособие / Ливанова Т. Н. – 2-е, стер. – [б. м.] «Лань», «Планета музыки», 2019. – 116 с. – Режим доступа: https://e.lanbook.com/book/111801

7. Пылаев, М.Е. История зарубежной музыки: произведения эпох средневековья, Возрождения, барокко (хрестоматия) [Электронный ресурс]: Учебное пособие / М.Е. Пылаев. – Пермь: Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет,

2014. – 70 с. – Режим доступа: http://www.iprbookshop.ru/32045

8. Храмова, И., М. Струнные квартеты Иоганнеса Брамса как цикл «высшего порядка»: Учебное пособие для студентов музыкальных вузов / Храмова И. М. – Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2013 . – 24 с.– Режим доступа: http://www.iprbookshop.ru/23661.html

9. Браудо, Е. М. История музыки : учебник / Е. М. Браудо. — М. : Издательство Юрайт, 2018. — 444 с. — (Серия : Авторский учебник). — ISBN 978-5-534-08686-7. — Режим доступа : https://urait.ru/book/istoriya-muzyki-514825

6.2 Перечень ресурсов информационно-телекоммуникационной сети «Интернет», информационных технологий, используемых при осуществлении образовательного процесса по дисциплине включая перечень лицензионного программного обеспечения, современных профессиональных баз данных и информационных справочных систем:

1. ЭБС «Лань» https://e.lanbook.com/
2. ЭБС «IPRbooks» (IPR SMART) https://www.iprbookshop.ru
3. ЭБС («Образовательная платформа ЮРАЙТ») https://urait.ru/
4. Национальная электронная библиотека «НЭБ» https://rusneb.ru

Перечень лицензионного программного обеспечения: Microsoft Windows XP Professional, Microsoft Windows 7 Professional, Microsoft Windows 10 Professional Microsoft Windows 11 Professional, Microsoft Office 2007 Professional, Microsoft Office 2007 Standard, ESET NOD32 Antivirus, Pot Player, 7-Zip, Finale 2010, Finale 2014, Google Chrome, Mozilla Firefox, Adobe Acrobat Reader.

7. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКАЯ БАЗА, НЕОБХОДИМАЯ ДЛЯ ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА

Для освоения дисциплины «Методика преподавания музыкальной литературы» образовательное учреждение оснащено аудиториями с необходимым оборудованием для осуществления образовательного процесса:

Наименование учебных аудиторий и помещений для самостоятельной работы этаж/№ по тех. паспорту	Оснащение учебных аудиторий и помещений для самостоятельной работы

217 2/1	Пианино Петроф (1) Шкаф книжн. (2) Стол СО (6) Стул ткань сер.(18) Телевизор Samsunq (1) Ноутбук HP (1)
Читальный зал 1/5	Шкаф 2-х дв. (8) Стол СО (25) Стол комп. (4) Рабочее место-стойка (1) Тумба, 3 полки (1) Кресло комп. (1) Стул ткань сер. (43) Шкаф-витрина (2) Пианино Yamaxa (1) Пианино Yamaxa Clavenova (1) Сплит-сист.General Climat (1) Шкаф каталож.80х60 10 шт. Шкаф каталож.60х45 (4) Шкаф каталож.110х50 (2) Ксерокс Canon (1) Тумба под комп. (1) Часы наст. (1) Урна (2) Жалюзи (1) Жалюзи дверн.(2) Стол с 2-мя полк. (1)

8. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

8.1. Методические рекомендации преподавателям

Лекция. Рекомендуется использовать различные типы лекций: вводную, мотивационную (способствующую проявлению интереса к осваиваемой дисциплине), подготовительную (готовящую студента к более сложному материалу), интегрирующую (дающую общий теоретический анализ предшествующего материала), установочную (направляющую студентов к источникам информации для дальнейшей самостоятельной работы), междисциплинарную. Содержание и структура лекционного материала должны быть направлены на формирование у студента соответствующих компетенций и соотноситься с выбранными преподавателем методами контроля и оценкой его усвоения.

Семинар. Этот метод обучения должен проходить в различных диалогических формах – дискуссий, анализа музыкальных произведений, выполнения творческих заданий, психологических и иных тренингов, обсуждения результатов студенческих работ (курсовых, рефератов, творческих работ и т.д.), вузовских конференций.

Инновационные способы и методы, используемые в образовательном процессе. Основаны на использовании современных достижений науки и информационных технологий (применение электронных мультимедийных учебников и учебных пособий, при чтении лекций используются электронные презентации). Направлены на повышение качества подготовки путем развития у студентов творческих способностей и самостоятельности (методы проблемного обучения, исследовательские методы, тренинговые формы, рейтинговые системы обучения и контроля знаний и др.).

8.2. Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа студента по дисциплине «История музыки» включает в себя как теоретическое, так и практическое освоение материала. Теоретическая часть работы связана с ознакомлением учащегося со сведениями, содержащимися в соответствующих главах учебных пособий. Как правило, значительный объем материала (особенно, если студент использует источники, предназначенные для теоретических отделений специальных учебных заведений) может привести к тому, что встанет задача отбора материала. Поэтому при определении темы сообщения, доклада, подготовки ответа на вопрос преподавателю важно четко сформулировать проблему и определит ракурс освещения поставленной темы (характеристика творчества композитора, творческий портрет, жанровая панорама творчества, история развития жанра и т.д.).

Если работа предполагает подготовку развернутого ответа, то необходимо акцентировать внимание студента на значимых пунктах плана (который, безусловно, необходим при любой степени подробности освещения материала). Изучаемый предмет «История музыки» подразумевает не только знание теории, но и умение ориентироваться в музыкальном материале различной сложности (симфония, опера, оратория, романс и т.д.). Необходимо изначально нацеливать студентов на то, что музыкальное произведение становится главным выразителем не только композиторского замысла, но и художественным документом эпохи. Поэтому прослушивание музыкального сочинения должно сопровождаться обращением к учебным пособиям, где анализируются эти сочинения, а также попыткой самостоятельного (пусть не всегда верного и точного) осмысления данного произведения.

Виды самостоятельной работы:

1. Изучение теоретического материала по указанным источникам.
2. Подготовка устного сообщения по предложенной теме.
3. Написание письменной работы по выбранной теме.
4. Прослушивание музыкального материала по теме занятия.
5. Практический анализ выразительных средств целого сочинения или его фрагмента.