

ЛЕКЦИЯ 1: ВВЕДЕНИЕ В КУРС: ЭСТЕТИКА КАК НАУКА.

ПЛАН ЛЕКЦИИ

1. Предмет и проблемное поле эстетики
2. Категории эстетики.
3. Исторические периоды развития эстетики.
4. Эстетика и искусство.

1. Предмет и проблемное поле эстетики.

Эстетика – это философская наука о чувственных формах выражения общечеловеческих ценностей; наука, которая изучает специфические взаимоотношения человека с миром, в результате которых человек получает эстетическое (чувственное) удовольствие, духовное наслаждение.

ЭСТЕТИКА от греческого «эстетис» - «чувственно воспринимаемый».

В 18 в. А.Баумгартен выделил эстетику как самостоятельную сферу философского знания наряду с логикой и этикой. Эстетика, по Баумгартену, - это наука о чувственном познании мира. Обобщив опыт истории эстетики, современные учёные сформировали такие определения эстетики:

Борев Ю.Б.: Эстетика - это философская наука о сущности эстетических ценностей. В. Бычков говорит об эстетике как о науке изучающей неутилитарное отношение человека к окружающему миру, в результате которого человек получает эстетическое удовольствие.

Эстетика — система знаний о художественной и эстетической практике человечества. Она осмысляет наиболее общие законы художественного освоения мира в литературе, живописи, скульптуре, театре, кино, музыке, хореографии, архитектуре, прикладном и декоративном искусстве, исследует происхождение, природу, законы социального бытия, функционирования, развития, восприятия и понимания искусства.

Эстэтика (от греч. aisthetikos — чувствующий, чувственный), система законов и категорий, осмысляющая в свете художественной практики эстетические свойства реальности и процесс ее освоения по законам красоты, особенности творения, функционирования искусства, его восприятия и развития. Итак, эстетика это наука о чувственных формах выражения эстетических ценностей.

2. Категории эстетики.

Эстетические категории — это не только более обобщенные понятия, охватывающие собой более широкий круг жизненных явлений и их эстетических свойств, но и превращенная форма эстетических противоречий, посредствующее звено между несопоставимыми сторонами общечеловечески значимых противоречий, рациональная форма разрешения этих противоречий, посредствующее звено между сущностью и кажимостью эстетического явления.

Эстетические ценности делят на 3 группы: позитивные, негативные, смешанные. Отсюда и понимание категорий эстетики:

	позитивные ценности	негативные ценности	смешанные ценности
сфера свободы	ПРЕКРАСНОЕ	БЕЗОБРАЗНОЕ	ТРАГИЧЕСКО

человека			Е
сфера несвободы человека	ВОЗВЫШЕНН ОЕ	НИЗМЕННОЕ	КОМИЧЕСКОЕ

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ - метакатегория эстетики (появилась лишь в XX в.), которая обозначает особый духовно - материальный опыт человека (эстетический опыт), сводимый к специфической системе неутилитарных взаимоотношений, в результате чего, человек получает духовное наслаждение, чувственное удовольствие.

ПРЕКРАСНОЕ - эстетическая категория, характеризующая явление с точки зрения совершенства формы, как обладающее высшей эстетической ценностью. Прекрасное – это соразмерность и гармония, это сфера свободы человека, позитивная эстетическая ценность.

По Сократу, красота – это красота смысла, целесообразность и полезность. По Платону, красота – идеальное трансцендентное начало. Красота, по Аристотелю, есть объективная характеристика мира, а принципами прекрасного являются: порядок, определенность и соразмерность (в целом – гармония). Прекрасное, по Канту, это категория, характеризующая объект в отношении к субъекту восприятия в соответствии с неутилитарными созерцательным суждением вкуса на основе чувства удовольствия. Прекрасное отождествляется с совершенной формой. Это то, что нравится ради самого себя, всем, спонтанно и необходимо. С 18-19 в.в. начинается процесс девальвации феномена прекрасного (кризис классики, декаданс) на первое место выходит противоположенная категория – категории безобразного.

БЕЗОБРАЗНОЕ – категория эстетики, противоположная прекрасному, выражающая негативную эстетическую ценность. Ею обозначают ту область неутилитарных отношений, связанную с антиценностью, с негативными эмоциями, чувством неудовольствия, отвращения.

Безобразное – лишённое образа, лика, порядка, меры, гармонии. Это Хаос, силы Зла, грех.

ВОЗВЫШЕННОЕ – эстетическая категория, характеризующая эстетическую ценность предметов и явлений, которые обладают большой положительной значимостью, но в силу своей колоссальной мощи те могут быть положительно освоены обществом и личностью. Это нечто несоизмеримое, трансцендентное человеку. При виде возвышенного человек возвышается сам, оно вызывает восхищение и восторг. Возвышенное не до конца понятно и осознаваемо, эта сфера несвободы человека. Впервые это понятие употребил ещё Псевдо-Лонгин в работе «О возвышенном» (1 в. н.э.). Он утверждал, что источник возвышенного в душе человека, а цель возвышенного (как искусства риторики) не убеждать, а привести слушателей в состояние восторга.

Традиционно возвышенное ассоциируется с Богом и божественной красотой → религиозное искусство Средневековья и Ренессанса, классицизм. По Канту, если сущность прекрасного характеризуется определённой формой, ограничением, то сущность возвышенного заключается в его безграничности, бесконечном величии и несоизмеримости с человеческой способностью воображения. Кант выделял 2 вида возвышенного:

- 1) математическое (масштабное), например, Египетские пирамиды, Готика;
- 2) динамическое (по силе переживания), например, музыка Бетховена, Баха.

НИЗМЕННОЕ – эстетическая категория, характеризующая эстетическую ценность предметов и явлений, которые обладают большой отрицательной значимостью и таят в себе угрозу для общества и жизни человека.

Низменное – это крайняя степень безобразного, противоположная категории возвышенного. Если возвышенное символ Бога, Рая, то низменное – Дьявола, Ада, греха и т.д. Связь с силами зла (Кощей, Баба Яга). Низменное в человеке отражается в негативных нравственных качествах: жадность, лень, мелочность, и лживость (образы Бальзака, Гоголя, Салтыкова-Щедрина). Низменное неизменно ведёт к гибели, то ли нравственных сил человека, то ли смерти как таковой. Например: фильмы ужасов, триллеры, боевики. Произведения Гойя, С.Дали.

Категория ТРАГИЧЕСКОГО – это категория эстетики, отражающая острейшие жизненные противоречия, ситуации и обстоятельства, развёртывающиеся в процессе взаимодействия свободы и необходимости и сопровождающиеся человеческими страданиями, смертью и гибелью важных для человека ценностей. Различают трагедию в жизни (не эстетична) и в искусстве (вызывает эстетическое наслаждение - катарсис).

Трагедия в искусстве – это изображение неожиданно возникших страданий, гибели героя, свершившихся не по причине несчастного случая или вины, а predetermined роком, судьбой или иной независимой от человека могучей силой.

В основе трагического лежит противоречие, конфликт:

герой – рок (мифы)

герой – долг (классицизм)

герой – общество (Романтизм)

Например, трагедии Софокла («Царь Эдип»), Шекспира («Гамлет», «Ромео и Джульетта»), Гете («Фауст»), Булгакова («Мастер и Маргарита»).

Схема:

Герой→борьба→муки, страдания→смерть

↑

↑

Зритель→страх→сопереживание→катарсис (очищение).

Таким образом, трагическое оказывает очищающее – воспитывающее действие на зрителя, утверждает достоинство человека, разрыв границ, ставших тесными для более сильных и активных, одухотворёнными высокими идеалами. Трагическое в искусстве всегда «оставляет надежду», «свет в конце тоннеля», а УЖАСНОЕ, как категория негативных ценностей хоть и близкая, к трагизму, но существенно противоположная ей.

Ужасное выражает беспредельный ужас, безысходность, безнадежность и конец любых усилий, смерть, без какой – либо надежды, гибель и полная утрата жизни, ценностей, идеалов и т.д. (С.Дали, Гойя, Кафка).

КОМИЧЕСКОЕ – категория эстетики, отражающая социально – значимые противоречия действительности под углом зрения эмоционально – критического к ним отношения с позиций эстетического идеала. Сущность комического в противоречии.

Категория комического – это специфическая сфера эстетического опыта, в которой на интеллектуально – игровой основе осуществляется благожелательное отрицание, осуждение (действия, характера человека, поступка) с позиции идеального.

Смех должен быть вызван интеллектуально – смысловой игрой, а не физиологией. «Не всё, что смешно – комично, но всё, что комично – смешно». Следовательно, когда смешное доставляет эстетическое и интеллектуальное удовольствие, оно есть феномен комического.

Формы комического:

- Юмор – добродушно–насмешливое отношение к человеку.
- Сатира – критика, высмеивающая, даже бичующая человеческие пороки и недостатки общественной жизни (Задорнов, Жванецкий).
- Крайняя степень сатиры – сарказм - язвительное, жестокое высмеивание (например: Свифт «Гулливер в стране лилипутов»).
- Ирония (притворство) – это манера речи, в которой буквальный смысл противоположен скрытому, внутреннему (похвала – порицание, ирония судьбы).
- Гротеск (причудливый) – гипертрофия, преувеличение отдельных негативных качеств человека (Кafka, Гойя, Салтыков - Щедрин).
- Гегг (чёрный юмор) → актуален в искусстве постмодернизма.

Таким образом, комическое имеет множество форм, а сводится к интеллектуально – смысловой игре с целью критики негативных явлений действительности. В целом, трагическое и комическое близки своими истоками, а именно противоречием, лежащим в основе и первого и второго.

3. Исторические периоды развития эстетики

С Сократа начинается процесс определения проблемного поля эстетики как философской науки. Для Платона эстетика — это вопросы государственного контроля над искусством и роль последнего в воспитании человека; для Аристотеля эстетика — это общефилософские проблемы поэтики, природы красоты и искусства. Для Тертуллиана и Фомы Аквинского эстетика — аспект богословия (ее задача с помощью искусства нацелить человека на служение богу). Леонардо да Винчи выясняет взаимоотношения художественной деятельности и природы. Н. Буало устанавливает нормы творчества. А.Баумгартен ввел в обиход термин, которым и поныне обозначается эта наука (производная от греческого глагола ‘чувственное восприятие’): **эстетика изучает чувственное познание мира, присущее искусству**. По Канту, эстетика — критика эстетической способности суждения. У Гегеля предмет эстетики «обширное царство прекрасного», «изящное искусство» и его место в общей системе мирового духа. Чернышевский рассматривал эстетические отношения человека к действительности. Предмет современной эстетики — весь мир в его эстетическом богатстве, взятый в свете общечеловеческой значимости (эстетической ценности) его явлений.

1. Античная эстетика
2. Эстетика Средних веков
3. Эстетика Ренессанса
4. Эстетика Просвещения и Нового времени:
 - ✓ Барокко
 - ✓ Классицизм
 - ✓ Ампи́р
 - ✓ Сентиментализм
 - ✓ Рококо
 - ✓ Романтизм

- ✓ Реализм
- ✓ Модерн
- ✓ Авангард
- ✓ Постмодерн

4. Эстетика и искусство.

Искусство является квинтэссенцией эстетических ценностей.

Искусство — это сфера духовно-практической деятельности людей, которая направлена на художественное постижение и освоение мира. Оно призвано удовлетворять универсальную потребность человека, воссоздавать окружающую действительность в развитых формах человеческой чувственности.

ИСКУССТВО - это форма творческой деятельности.

Проблемное поле эстетики шире проблемного поля искусства

Эстетика ориентирована на выявление универсалий в чувственном восприятии выразительных форм окружающего мира. В широком смысле это универсалии строения произведения искусства, художественного творчества и восприятия, универсалии художественной деятельности вне искусства (дизайн, промышленность, спорт, мода и др.), универсалии эстетического восприятия природы.

Эстетика нужна художнику. Правда, он может интуитивно применять ее законы, не постигнув их в теоретической форме, а добыв из самого художественного процесса, из опыта предшественников и современников. Однако такое постижение, не подкрепленное теоретическим обобщением художественной практики, не дает возможности глубоко и безошибочно решать творческие проблемы. Когда художник встречается со сложной творческой задачей, или хочет оценить собственную деятельность, или пытается найти выход из творческого кризиса, он не может руководствоваться только интуицией и должен опираться на глубокие знания эстетики.

Существует два взгляда на соотношение эстетики и искусства: 1) эстетика нормативна и предписывает художнику правила (Буало); 2) эстетика обобщает факты искусства (Тэн). Современная эстетика неприемлет и отрицание, и абсолютизацию нормативности. Художник свободен в выборе тем, средств, форм, но, если он нарушит постулаты эстетики, его творение окажется за пределами искусства.

Эстетика нормативна, в той мере в какой она обобщает законы самого искусства. Ее выводы имеют силу объективных законов. Однако законы искусства не абсолютны — они исторически изменчивы. Когда Бетховен ввел в симфонию хор, его сочли безумцем. Однако он раздвинул устоявшиеся рамки творчества. Но художник не может отменить законы, в которых сосредоточен художественный опыт человечества. Он лишь вносит в них продиктованные, новым опытом коррективы или открывает и формирует новые законы.

Поскольку искусство и эстетика (первое — в духовно-практическом, вторая — в теоретическом плане) сосредоточивают свое внимание на общечеловеческом, эти сферы культуры особенно актуальны сегодня, ибо способствуют сближению народов, их взаимопониманию.

В центре внимания эстетики — искусство в его эстетическом отношении к действительности. Она осмысляет наиболее общие законы художественного освоения

мира в литературе, живописи, скульптуре, театре, кино, музыке, хореографии, архитектуре, прикладном и декоративном искусстве, исследует происхождение, природу, законы социального бытия, функционирования, развития, восприятия и понимания искусства. Художественное творчество, его специфика и сущность, эстетическое богатство мира, реальность в ее общечеловеческом значении как сфера художественно-творческого освоения, эстетическое отношение искусства к действительности составляет проблемное поле эстетики искусства.

Эстетика музыкальная — дисциплина, изучающая специфику музыки как вида искусства и являющаяся разделом философской эстетики (учения о чувственно-образном, идейно-эмоциональном освоении действительности человеком и об искусстве как высшей форме такого освоения).

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Дать определение эстетике как науке, очертить круг проблем и предмет изучения.
2. Сравнить категории прекрасного и безобразного.
3. Охарактеризовать категории возвышенного и низменного.
4. Дать определение категории трагического.
5. Объяснить суть категории комического.
6. Этапы развития эстетики по историческим периодам.
7. Сравнить имплицитный и эксплицитный периоды развития эстетики.
8. Взаимосвязь эстетической методологии с искусствоведением..

Литература:

1. [Борев, Ю.Б. Эстетика: Учебник / Ю.Б. Борев – М., 2002. – 511 с.](#)
2. [Бычков, В.В. Эстетика поздней античности / В.В. Бычков. – М., 1981. – 326 с.](#)
3. [Бычков, В.В. Эстетика: Учебник / В.В.Бычков. – М., 2002. – 528 с.](#)
4. [Кривцун, О.А. Эстетика: Учебник / О.А.Кривцун. – М., 2000. – 434 с.](#)
5. [Никитич, Л.А. Эстетика: Учебник для вузов / Л.А.Никитич. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2003. — 439 с. \(Серия «Gogito ergo sum».\)](#)
6. [Пустовит, А. В. Этика и эстетика: Наследие Запада. История красоты и добра: Учеб. пособие / А. В. Пустовит. — К.: МАУП, 2006. — Библиогр. в конце гл. — 680 с.](#)
[Гулыга, А.В. Эстетика в свете аксиологии. Пятьдесят лет на Волхонке / А.В. Гулыга. – СПб.: Алетейя, 2000 — 447 с.](#)
7. [Лосев, А.Ф., Шестаков, В.П. История эстетических категорий / А.Ф. Лосев, В.П. Шестаков. – М., 1965.](#)

ЛЕКЦИЯ 2: ЭСТЕТИКА МУЗЫКИ: КРУГ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМ

ПЛАН ЛЕКЦИИ:

1. Музыкальный язык как эстетическая проблема
2. Теория ритма в музыкальной эстетике.
3. Проблема музыкальной формы и формообразования.
4. Проблема музыкального восприятия.
5. Проблема музыкальной интерпретации текста.

1. Музыкальный язык как эстетическая проблема

Язык музыки – это сложная иерархическая, многоуровневая система, для которой характерна тенденция к развитию, согласованность и возможность обновления частей, ее составляющих.

Традиционно к элементам языка музыки как особой знаковой системы относят звуки, характеризующиеся высотой, громкостью, длительностью и тембром, которые составляют мелодию, гармонию (отдельные созвучия, аккорды). Музыкальные звуки, взаимодействуя друг с другом образуют метро–ритмические рисунки, оформляются в интонации и произведения, заключающие некоторый музыкальный образ.

Музыкальный язык представляет собой многогранное явление, эволюция которого неразрывно связана с эволюцией самого человека и его культуры. В современной науке феномен музыкального языка рассматривается в различных направлениях.

Язык музыки – это особое пространство оформления музыкального, где происходит установление связей между музыкальными знаками и человеческими смысло-ценностями.

Рассматривая проблему языка музыки в целом, на наш взгляд, можно выделить как минимум две точки зрения. *С одной стороны, музыкальный язык имеет глубокие онтологические основания, обуславливающие его логико-диалогическую и эмоционально-экзистенциальную сущность, уходящие в глубины человеческой архетипики и истории музыки. С другой стороны, музыкальный язык, как и любой другой язык, представляет собой специфическую знаковую систему, в которой знаки и их соотношения несут определенное значение.* При этом музыкальные знаки являются уникальным в своем роде явлением музыки, достойным самостоятельного изучения (что, собственно, сегодня, и привлекает многих исследователей).

Вся история развития музыкального языка и его элементов шла по пути эволюционного завоевания новых уровней музыкального мышления, как исторически закономерное движение от простого к более сложному, как нарастание сложности и дифференцированности духовных актов, новаций в области музыкальных техник и методов композиции. К концу XIX века все диссонирующие интервальные созвучия начинают все больше эмансипироваться и получать больший удельный вес в музыкальной ткани, что становится особенно заметным в творчестве Вагнера или позднего Листа. И, наконец, в атональном периоде Шенберга место мажорных и минорных трезвучий, предопределяющих тональные взаимоотношения, занимает полностью эмансипированный диссонанс, и это господство диссонанса фактически закрепляется в додекафонической системе.

2. Теория ритма в музыкальной эстетике.

РИТМ (от греч. *rhythmos* — мерность, такт) — закономерное повторение тождественных и аналогичных компонентов через равные и соизмеримые интервалы в пространстве или во

времени. Ритмическую периодичность часто уподобляют волнообразному процессу, имеющему гребень и впадину. Ритм универсален и проявляется во всех сферах действительности: в органической и неорганической природе, в космосе и микромире, в физиологических процессах и в труде. Издавна ритм считался одним из объективных признаков красоты, а в теории эстетики рассматривался как проявление единства в многообразии, как способ расчленения и одновременной связи впечатлений в целостный образ.

Понятие «ритм» происходит от глагола «течь», которым Гераклит выразил своё основное положение: «всё течёт». Это форма протекания во времени, каких либо процессов. Гераклита с полным правом можно назвать «философом мирового ритма» и противопоставить «философу мировой гармонии» Пифагору.

Проблема ритма является одной из базовых в эстетике. Его исследовали как в общефилософском аспекте, так и в отдельных искусствах (литературе, музыке, живописи, архитектуре и др.). Можно подчеркнуть существующую литературоцентричность как отдельной проблемы ритма, так и эстетики вообще. Но в музыке ритм является определяющим фактором (наряду с интонацией) воплощения музыкальной темпоральности и вообще музыкального становления во времени.

Если обратиться к философскому осмыслению проблемы ритма, то нужно рассмотреть взгляды *Андрея Белого*, разработанные в контексте философии символизма. Находим такие определения ритма и метра.

«Ритм - след первичного звука на форме, отраженный стилистическим подбором разновидностей метрической строки, в результате которого каждое стихотворение, одинаковое в метре, неповторимая стилистическая композиция, которая и есть - искомый ритм; он - качественно-количественная тональность, не разложимая в метрических единицах: след динамического процесса на ракушке формы; поэт-исполнитель может следовать, или не следовать этому процессу; он - дан раз навсегда; поэт умер, а интонация – вписана». Ритм есть развертываемая в линии времени диалектика композиционной фигуры всегда данного целого стихотворения, написанного таким-то размером, а не ямба, анапеста, хорея, как такового.

Ритм есть интонационный жест, рожденный изнутри человеческой души и культуры всего человечества.

В музыке ритм управляет временем и является единственной возможностью актуализации временного эстетизиса как при создании, так и при восприятии музыкальных образов. Стимулированное и обобщенное ритмом время в музыке обретает способность чисто эстетического бытия и выступает как всеобщая ценность. Благодаря этому движущаяся система музыкальных образов воздействует на слушателей и вызывает у них ощущение власти над временем.

Ритм является одним из важнейших принципов организации как музыкальных форм, так и музыки как временной организации, вообще. **Музыка - это наиболее непосредственное и яркое воплощение ритма.** А. Блок писал: "Сначала была музыка. Музыка есть сущность мира. Мир растет в упругих ритмах <...> Культура есть музыкальный ритм ». Вместе с тем, ритм - это такая сторона музыкальной ткани, которая очень трудно поддается анализу и обобщению. Подтверждением этого служат противоречия в определениях ритма, существующие в исследованиях на эту тему. Российский исследователь М. Аркадьев справедливо указывает: **«Описать структуру музыкального времени и описать ритмическую музыкальную структуру - почти идентичные задания»**, но несколькими страницами ранее включает ритм как один из многих компонентов, в которых реализуется музыкальное время: **"... в музыке все "временится" ... - и интонация, и метр, и ритм, и ладовая структура, и форма.** Проблематике музыкального времени и музыкального ритма посвящено немало интересных специальных работ и разделов в трудах выдающихся ученых. М. С. Каган, например, рассматривает ритм, как преимущественно структурно-формальное начало музыкального образа.

В философско-эстетической концепции В. К. Суханцевой рассмотрен ритм как сложная система, которая несет структурную и смысловую организацию музыки. "Для ритма произведения, звучит, характерная два аспекта: ритм как влияние и как реакция на это воздействие. В. К. Суханцева рассматривает проблему ритма в неотъемлемой связи с интонацией, формулирует даже категорию "ритмо-интонационный комплекс". Ритм и интонация не могут существовать изолированно, как не может быть отделен процесс движения содержательной формы от самого художественного (музыкального) содержания. Итак, ритм проявляется в произведении искусства не только как общепринятая категория структуры, но и как категория эстетично содержательная, что определяет эмоциональный движение интонации, сгущает и разжижает временные изменения в ней, обусловленные идейным замыслом произведения, его драматургией, развитием содержания.

3. Проблема музыкальной формы и формообразования.

Известны работы, в которых музыкальную форму рассматривают в контексте эстетического или структурально-семиотического анализа, разрабатываются авторские методологии анализа формы. Это исследования Б. Асафьева, В. Бобровского, Н.Горюхина, Г. Григорьевой, В. Задерацкого, Т. Кравцова, Т. Кюрегян, Л. Мазеля, В. Москаленко, С. Скребкова, Ю. Тюлина и Т. Бершадской, Ю. Холопова, В. Холоповой, В. Цуккермана, С. Шипа и др.

Российский ученый, музыковед, музыкальный критик Г. В. Григорьева, в работе «Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений», уделяет внимание как классическим, так и современным музыкальным формам. Каждая из традиционных форм – сонатная, вариационная, рондо, вокальная – рассматривается автором в двуединстве (проявление в каждой из них как типовых, так и нетиповых закономерностей). Методология анализа музыковеда исходит из технико-стилевого фактора, определяющего подход как к содержательной, так и к формообразующей сторонам музыкальной композиции. Для Григорьевой важно размежевание стилей в музыке XX в. на классический и радикальный. Выявляя в них противоположные системы звуковысотной организации – тональную и внетональную – ученый раскрывает их суть и конкретные формы воплощения. Внутри каждого стилистического направления, по мнению Григорьевой, содержится немало обособленных, самостоятельных ответвлений, порожденных той или иной техникой письма (расширенная тональность, додекафония, сериальность, полиладовость и др.). В изучении форм, утверждает автор, целесообразно опираться на ведущие стилистические направления музыки XX века – собственно классические, а также неоклассическое, неофольклорное, неоромантическое. Автор показывает структурные изменения масштабного плана формообразования современной музыки, а именно, микромотивность как следствие новой логики звуковысотной организации после нововенцев, которая становится одним из ведущих принципов тематизма. Среди новых явлений в области музыкальной формы акцентируется внимание на принцип комбинаторности, а так же на новую программность в связи с индивидуализированными формами современной музыки. «Выдвижение алеаторики в качестве основного «строительного» элемента формы привело к созданию принципиально открытых структур, разрушивших прежние параметры. Таким образом, данная концепция рассматривает музыкальные формы на основе, как типовых закономерностей, так и противоположных, нетиповых; в этом – их глубоко современная специфика, отражающая плюралистичность музыкальной ситуации XX века, ее семантическую многомерность.

Украинский исследователь и музыкальный теоретик С. Шип, демонстрирует структурально-семиотический подход. Данная теория является примером современного подхода интерпретации музыкальной формы, который становится все более распространенным в связи с новыми направлениями современной опус-музыки. Рассматривая понятие формы в теоретическом и практическом аспектах, С. Шип представляет целостное научное исследование о музыке, в частности, о строении формы и средствах выражения художественного содержания

в музыкальном произведении. Материальной субстанцией музыкальной формы, по мнению ученого, является звук. Так, если звук есть процесс, имеющий начало и конец и продолжительность во времени, то музыкальная форма также имеет начало, длительность и завершение. Обосновывая иерархичность строения музыкальной формы, ученый выявляет ее семиотические уровни строения: звуковой, интонационно-языковой, фактурный и композиционный. Шип сосредотачивает особое внимание на высшем уровне – композиционном. Именно композиционное строение, а также типовую модель, лежащую в основе композиционной организации конкретного произведения, он называет музыкальной формой в узком смысле слова. Интегративным принципом, соединяющим все уровни строения музыкальной формы, он считает систему стиля. Только через выяснение закономерностей и свойств организации каждого из структурных уровней формы, можно, по концепции Шипа, постичь целостные механизмы порождения и воплощения в форме и восприятии музыкально-художественных образов.

Если обратиться к классической работе Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс», то следует подчеркнуть, что его понимание музыкальной формы акцентирует внимание именно на эстетически-социальной детерминации музыки, ее интонационной природе. «Музыкальная форма, как явление социально детерминированное, прежде всего, познается как форма (вид, способ и средство) социального обнаружения музыки в процессе интонирования». Форма – это не только конструктивная схема, отмечает Асафьев, это «социально откristаллизованная организация музыкального материала», то есть закономерно распределенная во времени. Иначе говоря, музыкальная форма, по мнению мыслителя, является организацией музыкального движения («недвижимого музыкального материала не существует»). То есть процесс музыкального формообразования развивается на основе интонационно-диалектического принципа.

Асафьев, исходя из выбранного им принципа классификации музыкальных форм, распределяет их на две большие группы: 1) формы, основанные на принципе тождества и 2) формы, основанные на принципе контраста. Систематизацию форм только «в чисто конструктивном отношении», без понимания процесса их интонационного становления, Асафьев считает методом, который не дает возможности раскрыть основные закономерности музыкального искусства и ведет к формализму.

Противопоставляя свое учение о форме-процессе сложившейся практике анализа только формы-схемы в ее статике, Асафьев уделяет внимание вопросу о силах, обуславливающих и организующих музыкальное развитие, и изучает их действие. Асафьев связывает развитие средств выразительности музыки с закономерностями интонирования как «проявления мысли, с музыкальными тонами в их многообразном сопряжении со словесной речью». Итак, соглашаясь с мыслью Асафьева, можно утверждать, что именно процессуально-временная природа музыки определяет ее формообразование.

Музыкальная форма не противопоставляется какой либо категории, например, категории содержания, она сама обладает содержанием, т.е. выразительно-смысловой, интонационной сущностью музыкального произведения. *Музыкальная форма, с одной стороны, характеризует строение музыкального произведения, а с другой, динамику его развития и становления смыслов.*

Формообразование есть процесс становления формы музыкального произведения, раскрытие его выразительно-смысловой логики. Музыкальное формообразование, *во-первых*, имеет дело со знаково-текстуальной структурой музыкальной материи, *с конструированием произведения* музыки, которое осуществляется по определенным правилам. *Во-вторых*, формообразование есть временной процесс становления музыкальной мысли, ее выразительно-смысловой наполненности, это *есть процесс музыкального мышления.*

4. Проблема музыкального восприятия.

Проблема эстетического восприятия со второй половины XIX в. стала одной из центральных в эстетике. Эстетическое восприятие имеет много общих черт с художественным восприятием: и в том и в другом случае восприятие неотделимо от формирования элементарных эстетических эмоций, связанных с быстрой, зачастую неосознаваемой реакцией на цвет, звучание, пространственные формы и их соотношения.

Восприятие всегда связано с осмыслением и осознанием того, что человек видит, слышит, чувствует. Воспринять какой-либо объект или предмет – это значит суметь отнести его к какому-то определенному классу, как правило, более общему, чем данный единичный предмет. Поэтому восприятие является первым этапом любого мыслительного процесса. Однако процесс восприятия художественного произведения и его познания не есть чисто логический акт, а скорее эмоциональное вчувствование в его содержание, и поэтому законы логического восприятия при всей их важности имеют подчиненное значение непосредственному движению души. Восприятие можно охарактеризовать также как интересубъективный акт взаимодействия сознаний в музыкальном пространстве. Итак, проблема музыкального восприятия многогранна по своему характеру, поэтому встает вопрос использования адекватной комплексной методологии для его рассмотрения. Сегодня чаще всего это феноменологическая или герменевтическая методология, или их синтез.

Восприятие музыки есть основа ее понимания, это канал связи, диалога автора и слушателя, исторических эпох и личностей. Традиционное определение **музыкального восприятия** включает в себя **способность переживать настроения и чувства, выражаемые композитором в музыкальном произведении, и получать от этого эстетическое удовольствие**. Считается, что грамотный слушатель должен уметь понимать особенности строения различных музыкальных произведений и выразительные средства музыкального языка. Сегодня проблема восприятия, занимая одно из ведущих мест в осмыслении музыкального искусства, предполагает как множественность аспектов рассмотрения, так и комплексный подход к изучению каждого из них. Понятие «музыкальное восприятие» сегодня широко используется в эстетических, музыковедческих, психологических, социологических работах. Можно утверждать, что эстетическое восприятие является основой конституирования музыкального произведения как интересубъективного эстетического предмета.

5. Проблема музыкальной интерпретации текста.

Во второй половине XX в. сформировались два противоположных методологических подхода к проблеме интерпретации: собственно герменевтический (с акцентом на философском понимании субъекта, создающего и интерпретирующего текст) и структурно-семиотический (с пафосом научного объяснения текста как соответственно организованной знаковой системы). В то же время были и попытки объединить герменевтический и структурно-семиотический анализ (П. Рикер).

Знаковая интерпретация музыкальных произведений предполагает наличие исходного объекта – **музыкального текста**, по-особому отражает материал музыкальной композиции. Фиксированный текст становится предметом интерпретации в процессе исполнения. **Каждое исполнение – это интерпретация индивидуальная и неповторимая даже у одного и того же музыканта**: реальное звучание произведения зависит от времени, места и других объективных и субъективных обстоятельств, способных кардинально изменить характер музыки. Однако такие отклонения возможны только в условиях соблюдения определенных границ, пусть и довольно широких, но интуитивно ощущаемых как достаточно четкие: их диктует текст произведения.

С позиции философии музыки интерпретацию можно рассматривать как форму бытия, совместного бытия разных индивидуальностей в пределах одного целого – авторского произведения как текста культуры. В этом смысле интерпретация, с одной стороны, есть накопление смыслов, а с другой, актуализация и корреляция концептуально-образных смыслов музыкального произведения в условиях иной культурно-исторической эпохи.

Под музыкальной герменевтикой чаще всего понимают теоретическую дисциплину, устанавливающую и интерпретирующую смысл и содержание, заключенные в музыкальных формах.

Музыкальная герменевтика – это одновременно наука и методология, направленная на понимание и интерпретацию смысла музыкального произведения. Если в музыкальной эстетике предметом изучения является духовное (идеально-ценностное) начало произведения в его связи с внешним оформлением, чувственными формами выражения, то в **музыкальной герменевтике произведение рассматривают в аспекте интерпретирующего понимания, что свидетельствует о его сущности** (идея и смысл произведения).

Считается, что формирование музыкальной герменевтики началось в начале XX века, и было связано с именами Г. Кречмара и А. Шеринга. Г. **Кречмар** полагает, что герменевтика в музыке нужнее, чем в других искусствах, ибо у музыки нет очевидных, прямых связей с природой. Вследствие этого возникает беспомощность слушателя перед большим музыкальным произведением: он не знает, как его понимать. **Чтобы достичь понимания, нужно выйти за пределы переживания какого-то неопределенного потрясения, потом перейти к пониманию формы и, наконец, к интерпретации аффективного содержания.** Обосновывая музыкальную герменевтику, Кречмар апеллирует к барочной теории аффектов, опирающейся, в свою очередь, на греческое учение о музыкальном этосе. **Границы разумного герменевтического истолкования в музыке Кречмар очерчивает пределами аффектов.** Ученый впервые поставил вопрос о понятии, генезисе, смысле и перспективе музыкальной герменевтики. Он ориентирует музыкальную герменевтику на разработку **метода выявления аффектов, чувств, идей Духа, отраженных композитором в музыкальных элементах и в произведении в целом.** Установление аффективного содержания должно начинаться с эстетики интервалов и восходить через эстетику мотива и темы до анализа цельного произведения. Кречмар видит сущностное свойство музыки в том, что она служит выражению аффектов: радости, печали, любви, гнева и др., понимая при этом аффекты как «страсти души», которые являются рефлексивными и четко детерминированными реакциями на окружающий мир.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Дать определение музыкальной эстетике.
2. Музыкальный язык как эстетическая проблема: основные подходы и характеристика его элементов.
3. Проанализировать теории ритма в музыкальной эстетике.
4. Эстетический анализ музыкальной формы и формообразования.
5. Проблема музыкального восприятия в эстетической теории.
6. Проблема музыкальной интерпретации текста в эстетике.

Литература:

1. [Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л. : Музыка , 1971 . – 376 с.](#)
2. [Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений : учеб.пособ. — 2-е изд., испр. — СПб. : Лань, 2001. — 496 с. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. Курс лекций. В 2-х томах / Т. В. Чередниченко. – Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994.](#)
3. [Воеводин, А. П. Эстетическая антропология / А.П.Воеводин. — Луганск : РИО ЛГУВД им. Э. А. Дидоренко, 2010. — 368 с.](#)
4. [Ингарден, Р. Исследования по эстетике / Р.Ингарден. — М. : Иностранная литература, 1962. — 574 с.](#)
5. [Суханцева В. К. Категория времени в музыкальной культуре: Монография / В. К. Суханцева. – К.: Лыбидь, 1990. – 184 с .](#)
6. [Мерло-Понти М. Феноменология восприятия; \[ред. Л. В. Арсеньева; пер. с фр. под ред. И С. Вдовиной, С. Л. Фокина\]. – С.-Петербург: «Ювента» «Наука», 1999. – 606 с.](#)

7. Белый А. Ритм как диалектика и „Медный всадник” / А. Белый. – М.: Изд-во „Федерация”, 1929. – 180 с. – URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_1929_ritm_kak_dialektika.shtml
8. Окунева Е. Организация ритмических структур в П canto sospeso Ноно: Вопросы анализа [Электронный ресурс] / Е. Окунева // Израиль XXI. – 2012. – № 34. – URL: <http://degruz.pp.ua/izrail-xxi-34-iyul-2012/ekaterina-okuneva-organizaciya-ritmicheskix-struktur-v-il-canto-sospeso-nono-voprosy-analiza.html> .
9. Переверзева М. Ритмические структуры Джона Кейджа как новый принцип организации формы [Электронный ресурс] / М. Переверзева // Израиль XXI. – 2009. – № 18. – URL: <http://degruz.pp.ua/marina-pereverzeva-ritmicheskie-struktury-dzhona-kejdzha-kak-novyj-princip-organizacii-formy>

ЛЕКЦИЯ 3: АНИЧНАЯ ЭСТЕТИКА МУЗЫКИ

ПЛАН ЛЕКЦИИ:

1. **Античная музыкальная эстетика.**
2. **Музыкальная эстетика Пифагора**
3. **Представление о музыке Платона.**
4. **Аристотелевская музыкальная эстетика.**
5. **Эстетика музыки в эллинизме.**

1. **Античная музыкальная эстетика.**

В системе эстетической теории древней Греции музыкальная эстетика играет особую роль. Характерно, что ни скульптура, ни архитектура, ни театр, ни даже ораторское искусство Греции не представлены таким количеством памятников эстетической мысли, как музыка. Это свидетельствует о том, что музыка в большей степени, чем какой-либо другой вид искусства, привлекала к себе внимание древних греков.

Проблема эстетического воспитания — сквозная проблема всей античной эстетики, начиная с древнего пифагореизма и кончая позднеэллинистическими теориями музыки. В течение более чем десятивекового существования античной музыкальной эстетики изменялись общепризнанные основы понимания музыки, изменялась и сама музыка — ее внутренний строй и технические возможности; однако проблема эстетического воспитания по-прежнему оставалась в центре внимания музыкальной эстетики, ибо главным средством эстетического воспитания античные мыслители признавали музыку. На музыке и музыкальном воспитании строилась и вся система общественного образования древних греков. «Образованный» человек по-гречески значит «мусический», то есть тот, кто получил музыкальное воспитание.

Античная музыкальная эстетика обладает специфическими особенностями, отличающими ее от европейского эстетического сознания. Для последнего музыка, как правило, представляет собою отражение внутренней психической жизни человека, изображение внутренних коллизий человеческой психики. Греки рассматривали музыку более утилитарно, она была для них своего рода упражнением, гимнастикой интеллектуальных и нравственных способностей. Античная эстетика придавала музыке особое значение, которое мы, пользуясь современной терминологией, не можем не охарактеризовать никаким другим термином, кроме как прикладное. В античности музыка не относилась исключительно к сфере эстетического сознания, она не была только предметом эстетического созерцания и художественного наслаждения. Неразрывно связанная с общественной практикой, она иногда и прямо признавалась одним из элементов практической деятельности, преследующим вполне утилитарные и так называемые «внеэстетические» цели. Для европейского мышления парадоксом звучит тот факт, что эстетические теории древней Греции не придавали большого значения собственно эстетической функции искусства. И Платон и Аристотель, признавая за музыкой способность доставлять эстетическое наслаждение, вызывать эмоции, не считали эту способность главной, определяющей специфику этого вида искусства. Наоборот, считалось, что этот элемент искусства может оказать на психику человека скорее вредное, развращающее, нежели благотворное и полезное влияние. Таким образом, признавая ведущую роль музыки в эстетическом воспитании, античная эстетика и сама музыку рассматривала исключительно только как средство воспитания, как форму общественной практики.

Так, пифагорейцы пользовались музыкой для воспитания юношества, изменения характеров и нравов людей и даже для лечения болезней. Исключительные социальные функции придавались музыке и в эстетике Платона и Аристотеля. Согласно этим теориям, всякое общественное воспитание — педагогическое, эстетическое, интеллектуальное —

основывается, главным образом, на музыкальном воспитании. Без музыки вообще невозможно никакое воспитание человека.

Широкое общественно-практическое значение, которое имела музыка в древней Греции, отражено не только в музыкальной эстетике, но и в музыкальной теории древних греков. Характерно, что греческое слово *musica* не соответствует современному значению этого слова. Термин этот обозначал у греков «мусические искусства», «искусства муз», то есть все искусства, которые служат воспитанию души — в противоположность гимнастике, целью которой являлось воспитание тела. В этом смысле музыка была для греков гимнастикой души. И сама музыкальная теория не ограничивалась только изучением музыки. Наряду с этим в нее входили и учения о строении и движении небесных тел, построении стихов, ораторском и сценическом исполнении. Вся музыкальная теория греков делилась на две части: умозрительную и прикладную. Умозрительная часть в свою очередь состояла из двух отделов: физического и теоретического. Физический отдел, рассматривающий звуки в применении к тем или иным телам или физическим явлениям, подразделялся на две отрасли: музыкальную арифметику, то есть учение об отношениях звуков, и музыкальную физику — науку о звуковых отношениях в движениях небесных тел. Теоретический отдел представлял собою умозрительную сторону музыки, вне связи ее с физическими явлениями. Этот отдел в свою очередь делился на три отрасли: гармонику — учение о звуке, ритмику и метрику.

Прикладная часть музыкознания изучала строение и исполнение поэзии, которая включалась в музыкознание как составная часть музыки. Исполнительская отрасль прикладной музыки состояла из органики — учения об инструментах, одики — учения о пении, и гипокритики — учения о сценическом исполнении. Структура античного музыкознания показывает нам глубокое проникновение в строение музыкальной формы. Вполне понятно, что эта теория заложила основы теории музыки и создала традицию мирового музыкознания.

Если бы мы захотели перечислить основные концепции античной музыкальной эстетики, то приблизительно могли бы наметить следующие ее типы, представляя их, конечно, по необходимости в более или менее абстрактном виде:

а) магическое, или медицинское, понимание музыки — трактовка ее как средства воздействия на психическое или физиологическое состояние человека;

б) общественно-воспитательное значение музыки;

в) космологическое значение музыки — весь космос мыслился в виде определенным образом настроенного инструмента, и тем самым создавалась т. н. гармония сфер, учение, продержавшееся в истории эстетики не одно тысячелетие;

г) узко специальная музыкальная эстетика, разрабатывавшая эстетическое значение отдельных музыкальных категорий;

д) музыкальная теория — исследование музыки как таковой (то есть учение о тонах, гаммах, интервалах и т. д.), — получавшая по необходимости формалистическую разработку ввиду того, что древние понимали тон только как ту или иную степень натянутости струны.

Первая концепция музыки относилась по преимуществу к мифическим временам и вырастала на почве общинно-родовой формации, когда вообще господствовала мифологическая идеология. Рудименты этой концепции не умирали в течение почти всей античности. Вторая и третья концепции характерны для периода т. н. классики, когда мифология уже перестала быть предметом непосредственной веры и превратилась в идейно-художественную форму. Четвертая и пятая концепции характерны уже для периода эллинизма, то есть для периода, когда в обстановке мировых военно-монархических организаций появляется изолированный субъект с его стремлениями к обособлению и самосохранению. В этот период значительно обострилась и стала более абстрактной музыкальная мысль, в результате чего здесь могли образоваться аналогии уже нового и новейшего музыкознания. С точки зрения классического периода Греции VI—IV веков до н. э., период эллинизма, то есть с III века до н. э. и до начала средневековья, часто квалифицируется как период постепенного и медленного разложения.

Однако научные теории музыкознания стали появляться именно в период эллинизма. Впрочем, в связи с темой данной работы научные музыкальные теории античности могут привлекаться только косвенно.

2. Музыкальная эстетика Пифагора

✓ **Эстетическая сущность музыки.** Первым принципом этой эстетики является **принцип движения**. У пифагорейцев движется решительно все и притом нисколько не меньше, чем у Гераклита и прочих досократиков, но движутся не только физические тела, но и психика, и умственная деятельность, и всякое техническое или художественное творчество, и числа, и гармонии. Поэтому употребим в данном случае термин «становление» как обнимающий вообще всевозможные виды движения. **Музыка есть становление, и это — самый первый, самый общий и самый необходимый принцип музыкальной эстетики пифагорейцев.**

✓ **Общее учение пифагорейцев о числе** – второй принцип эстетики музыки. Согласно традиции именно **Пифагор стал называть всю совокупность существующего космосом**. В объединении всего сущего понятием космос следует выделить два фундаментальных момента: 1) момент упорядоченности (космос — как «порядок», «устройство»), и 2) момент причастности к красоте (космос — как «красота» или, более адекватное в русском языке, «лепота»). **Гармония сфер**: вокруг центрального огня на определенных, взаимно пропорциональных расстояниях движется десять небесных шаров — периферийного космического огня, пяти планет, солнца, луны и земли, к которым пришлось прибавить еще т. н. противовесие для получения священного числа 10. Будучи натурфилософами раннего периода развития греческой мысли, **пифагорейцы представляли себе все только вещественно, материально, пластически.**

Следовательно, числовое становление мыслилось пифагорейцами как **становление прежде всего основных космических тел, издающих при своем движении определенного рода тоны с гармоническим сочетанием этих тонов в одно прекрасное и вечное целое**. В отличие от современного человека пифагорейцы понимали музыкальный звук не просто как чувственно воспринимаемое явление, но как явление **метафизическое**. С точки зрения пифагорейского учения **музыкальный звук есть не только то, что звучит, но и то, чем звучит звук, или то, что звучит в звуке**. Это «то», что звучит в звуке помимо его физически воспринимаемого звучания, есть **ПОРЯДОК**, или даже универсальный порядок, присущий строению как космоса, так и человека. Собственно говоря, **метафизическая природа звука есть лишь аналог метафизической природы числа**. Итак, еще раз подчеркнем, что математическое число — это только внешний механический агрегат условных единиц, а метафизическое число — органическая сила, или организм. Согласно пифагорейской традиции эта метафизическая природа числа вместе с метафизической природой звука, а также вместе с метафизической природой геометрических фигур образует **метафизическую структуру космоса**, в которой различные состояния вещества могут быть представлены в виде определенных пространственных конфигураций, находящихся между собой в определенных пропорциональных отношениях и порождающих последовательность простых интервалов: октавы, квинты, кварты и тона.

Следовательно, **музыка у пифагорейцев есть не только становление, но, прежде всего, числовое становление**. Подводя итог, необходимо сказать, что **эстетическая сущность музыки заключается у пифагорейцев не в чем ином, как в числовом становлении пластического предмета** (каковым является, прежде всего, космос в целом, а затем и все входящие в него вещи).

✓ **Пифагорейское учение о трех видах музыки.**

- мировая музыка — musica mundana
- человеческая музыка – musica humana – упорядоченность человеческого естества,

• инструментальная музыка — *musica instrumentalis* – суть инструментальной музыки заключается в том, что благодаря ей метафизический порядок делается физически слышимым порядком.

Мировая музыка возникает вследствие того, что движущиеся планеты издают звуки при трении об эфир, а так как орбиты отдельных планет соответствуют длине струн, образующих консонирующее созвучие, то и вращение небесных тел порождает **гармонию сфер**. Однако эта небесная сферическая гармония, или музыка, изначально недоступна человеческому уху и физическому восприятию, ибо ее можно воспринимать только духовно через интеллектуальное созерцание. И хотя божественная чистота числа в земной слышимой музыке не может получить полного телесного воплощения, все же **звуки инструмента способны приводить душу в состояние гармонии**, готовой в свою очередь воспринять гармонию небесную, ибо подобное воздействует на подобное и может быть воздействуемо подобным. Это **приведение души в единение с небесной гармонией и составляет суть катарсиса, или очищения**. Таким образом, *musica mundana* может быть рассматриваема как изначальная архетипическая модель, *musica humana* — как результат воспроизведения архетипической модели человеческим естеством, а *musica instrumentalis* — как средство, превращающее человеческое естество в *musica humana* путем приобщения человека к *musica mundana*.

Любое музыкальное нововведение (композиция), любое отклонение от канонической модели влечет за собой изменения метафизической структуры космоса, нарушает метафизический порядок, что, в свою очередь, приводит к разрушению корреляции человека и космоса. **Космос, утративший музыкальность, оборачивается музыкальным звуком, утратившим космичность**. Это значит, что разрушается синтетическая полнота переживания музыкального звука, **метафизическая природа звука перестает восприниматься, и звук превращается в исключительно физическое, чувственно воспринимаемое явление**. Музыкальный звук, ставший метафизически пустым, перестает быть строительной единицей космоса, перестает быть проводником космического порядка и превращается в средство выражения «внутреннего мира человека».

3. Представление о музыке Платона.

Платон и Аристотель рассматривали музыку как важнейшее средство воздействия на нравственный мир человека, как средство исправления и воспитания характеров, создания определенной психологической настроенности личности — этоса.

Для Платона музыка, как и гимнастика есть методы воспитания человека, музыка – для воспитания души, а гимнастика – для формирования здорового тела.

Платон высказывает традиционную для всей античной эстетики мысль, утверждая, что «тот, кто не упражнялся в хороводах, человек невоспитанный, а кто достаточно в них упражнялся, тот воспитан» («Законы» II, 654). Так, для Платона музыка в сочетании с танцем является не просто одним из средств воспитания: самовоспитание есть для него не что иное, как музыка. **«Вся в совокупности хорея,— говорил он,— есть в совокупности воспитание»** («Законы» II, 665с.). В Древней Греции поэзия, или распевная речь, музыка и танец относились к мусическим искусствам – *μουσική* и практиковались только вместе – в театре, в виде песни-пляски, или **хорей**. **Музыку они понимали всегда в соединении со словом, а иной раз даже и с танцем**. Слово рационально осмысляло иррациональный поток музыкального движения, а танец переводил ее на язык изобразительного искусства. Самое слово «музыка» звучало по-гречески *тоуζισέ*, то есть понималось как мусическое искусство или как «искусство муз». Сюда относилась как инструментальная и песенная музыка, так и словесное искусство вместе с хореографией.

Сущность музыки по Платону вообще не поддается строгой формулировке. С одной стороны, в музыке, как и в прочих искусствах, **имеет место удовольствие** вместе с

«правильностью», исключаяющей всякую субъективную анархию и капризность. С другой стороны, среди искусств, основанных на точных измерениях, **музыка объявляется у Платона искусством наименее точным**, требующим скорее простых привычек, чем какого-нибудь точного измерения, поэтому она и представляется ему полной противоположностью архитектуре. С третьей стороны, музыка допускается у Платона как **простое и чистое наслаждение**, то есть как наслаждение, лишенное всяких элементов страдания или неудовольствия, и в этом смысле она так же прекрасна, как, например, и правильные геометрические тела. Но именно вследствие столь глубокого понимания музыки как самостоятельного искусства он и отвергал ее в этом виде и **допускал только в соединении со словом и танцем, и притом для целей только морально общественных**. В своем идеальном государстве он из музыки допускает только религиозные гимны и военные марши.

Еще одной особенностью эстетики Платона является соединение музыки с любовью, — принцип не вполне совпадающий с морально-общественной установкой. Вся музыка окутана для философа любовными переживаниями, причем по преимуществу высокого эстетического характера.

Учение Платона о гармонии сфер, изложенное им в «Тимее», является лучшим образцом античной космологической эстетики. К музыкальной эстетике оно относится той своей частью, где развивается **теория небесного гептахорда**, то есть теория семи планетных сфер, определенно настроенных в музыкальном отношении. В «Тимее» Платона четырем первичным элементам, представляющим собой различные состояния вещества, соответствуют четыре геометрические конфигурации.

- Огонь представлен тетраэдром,
- воздух — октаэдром,
- вода — икосаэдром и
- земля — кубом.

Земля и огонь образуют **октаву**. Расстояние между землей и воздухом, как и расстояние между огнем и водой, равняется **квинте**, в то время как расстояния между землей и водой, огнем и воздухом равны **кварте**. Что же касается расстояния между воздухом и водой, то оно равно целому **тону**. В числовом выражении эти акустические соотношения элементов будут выглядеть в виде пропорции $1:4/3:2/3:2$. **Таким образом, музыка наравне с геометрией и арифметикой обуславливает законы строения космоса**. Если мы прибавим сюда астрономию, описывающую структуру сфер, составляющих Космос и также образующих между собой различные интервальные соотношения, то получим **квадривиум**, состоящий из **арифметики, геометрии, астрономии и музыки** и представляющий собой комплекс дисциплин, исчерпывающе описывающих космический порядок.

Однако музыка являет собой не только наличие космического порядка, но лежит в основе и упорядоченности человеческой природы, ибо и строение космоса, и строение человека подчинены одному универсальному гармоническому закону. Здоровье человеческого тела заключается в правильном пропорциональном соотношении теплого, холодного, сухого и влажного, что является отражением пропорционального отношения космических первоэлементов — огня, воздуха, воды и земли. И подобно тому как космические элементы образуют интервалы октавы, квинты, кварты и целого тона, так и правильно сбалансированное здоровье, человеческое естество обуславливается теми же интервалами, образуемыми соотношениями теплого, холодного, влажного и сухого. Здесь мы подошли к тому, о чем говорилось уже в предыдущей главе, т.е. к **музыке как проявлению универсального порядка**

4. Аристотелевская музыкальная эстетика.

Музыкальная эстетика Аристотеля является только моментом его общей эстетики, а его общая эстетика является только моментом его общей метафизики и этики. Будучи подражанием реально существующей жизни, искусство является у Аристотеля врожденной и физической потребностью человека.

Специфическая близость музыкального подражания душевным движениям. Аристотель говорит о близости музыки к процессам психических переживаний, через подражание, мы получаем свои первые познания, и оно доставляет удовольствие. Больше всего Аристотель обращал внимание на то, что музыка есть подвижность или, лучше сказать, «энергичная» подвижность. Это и заставляло Аристотеля **сближать музыку с психикой.**

Аристотель прибегал также к чисто **физическому объяснению звука**, понимая это последнее как движение воздуха. Но везде и звук и слух объясняются при помощи **понятия движения**, что вполне соответствует и теоретической философии Аристотеля. На основе своих физико-физиологических объяснений Аристотель делает, однако, попытки характеризовать музыкальные звуки и в их непосредственно-качественной слышимости. Звуки у него бывают не только высокие и низкие (это главное разделение), но и сильные и слабые, а также ровные и шероховатые, светлые, темные и приглушенные. Известную тонкость проявляет Аристотель также и в отношении **созвучий**, то есть соединения разных звуков. Здесь ясно чувствуется аристотелизм с его **учением о форме**, которая не сводится к разрозненным чувственным восприятиям. Форма соотношения тонов не есть просто одни только тоны; и если само восприятие тонов вполне чувственно, то восприятие соотношения тонов содержит в себе элементы, уже выходящие за пределы чувственности. **Форма соотношения является как бы самостоятельным и специфическим качеством, для восприятия которого необходимы уже интеллектуальные акты.**

Художественное применение звуков или тонов он изучает по преимуществу в области искусства слова или танца.

Вопросу о музыкальном воспитании Аристотель придавал не меньше значения, чем Платон. По сравнению с Платоном, Аристотель вполне откровенно высказывает свою классовую точку зрения на музыкальное воспитание. У него имеется специальное рассуждение на тему о том, что музыкальное воспитание необходимо проводить только среди свободнорожденных, но никак не среди рабов и не среди ремесленников. **Настоящая музыка есть занятие только свободнорожденного и существует только для заполнения его досуга.** А досуг этот должен быть таким же благородным, как и сам свободнорожденный, то есть он должен посвящаться интеллектуальному и этическому развитию. Музыка не развлечение, но блаженное состояние человека, который не достигает каких-нибудь целей, но уже достиг их и потому наслаждается.

Музыкальное воспитание, далее, должно быть разным для разных возрастов. И, наконец, оно должно сводиться не только к слушанию музыки, но и к обучению самостоятельно пользоваться инструментом. Исключая всякий профессионализм, Аристотель, тем не менее, требует практической владения инструментом—для тех высоких, интеллектуальных и этических целей.

5. Эстетика музыки в эллинизме.

После периода греческой классики наступает огромный по своей длительности период **эллинизма**, занимающий века IV до н. э. — V. н. э.

Стоики стремились исключить в человеке всякого рода аффекты и эмоции и подчинить его общим мировым законам, отождествить его с самим роком. Поэтому **музыка признавалась здесь почти исключительно как средство воспитания внутренней непоколебимости отдельного человеческого индивидуума, отождествившего свою волю с мировым законом или логосом.**

Эпикурейцы стремились воспитать в себе ту же самую **непоколебимость духа**, но не только путем отхода от всякой общественной и политической жизни, а также еще и путем **исключения всех тех жизненных стремлений**, которые могли бы внести расстройство в настроение человека и сделать его зависимым от внешних обстоятельств. В этом пункте — сходство эпикурейцев и стоиков. Но в то время как ранние стоики вообще исключают всякие аффекты, не говоря уже об удовольствии или наслаждении, **эпикурейцы признают единственно правильным состоянием человеческого субъекта удовольствие или наслаждение**, но чрезвычайно размеренное и тренированное, не ведущее ни к каким пагубным последствиям. **Музыка не входила у них в число такого рода наслаждений. Она отбрасывалась в качестве опасного для внутреннего спокойствия переживания, и ее эстетическая значимость начисто отвергалась.** Наконец, **скептики**, не отрицая никаких традиций, никаких внутренних переживаний и никакого жизненного дела, в конечном счете тоже аннулировали всякую осмысленную значимости того, чем живет человек и чем он окружен: ни о чем ничего нельзя было, по их мнению, ни говорить, ни мыслить, но все нужно было только оценивать скептически и **во всем нужно было сомневаться**, все нужно было сводить только к простой видимости, иллюзорности. **Музыка в этом смысле тоже оказывалась предметом нескончаемых сомнений или иллюзий.**

Рассмотрим некоторые примеры. **Трактат Плутарха «О музыке»** (45 — ок. 120 г. н. э.), относится к периоду позднего эллинизма и основывается на старой платоно-аристотелевской позиции. Он уже содержит в себе элементы эллинистической теории музыки, реставрируя музыкально-эстетическую классику в период ее разложения, но в нем нет еще ярко выраженных неоплатоновских черт. **Этот трактат Плутарха в значительной мере является произведением скорее музыкально-теоретическим**, чем музыкально-эстетическим, хотя поздний период, можно сказать, не любил разделять эти две сферы. Трактат делится на две части: историко-музыкальную (речь Лисия, гл. 3-13) и общеэстетическую (речь Сотериха, гл. 14-44-4). С точки зрения истории музыки речь Лисия — вообще один из наших основных античных источников. Тут мы находим краткий очерк истории античной и классической музыки, тут названы все главнейшие факты и имена. Что же касается речи Сотериха, то она гораздо разнообразнее по содержанию и в несколько раз длиннее речи Лисия. В этой последней части музыка настолько возвышается, что говорится даже об ее божественном происхождении. С точки зрения истории музыки речь Лисия — вообще один из наших основных античных источников. Тут мы находим краткий очерк истории античной и классической музыки, тут названы все главнейшие факты и имена. Что же касается речи Сотериха, то она гораздо разнообразнее по содержанию и в несколько раз длиннее речи Лисия. Желая всячески возвысить музыкальное искусство, автор говорит **о вечно-божественном его происхождении.**

Современная автору музыка квалифицируется как «расхлябанная и пустенькая» и восхваляется Платон с его критикой всех прочих ладов, кроме строгого дорийского. Отсюда вытекает для Плутарха и огромное воспитательное значение музыки. Но Плутарх против всякого застоя в музыке. Он указывает ряд примеров разумного и полезного прогресса в музыке, когда нововведения делались «с сохранением серьезного характера и пристойности».

Дается много разного рода педагогических советов. Музыка, по Плутарху, должна восприниматься не столько слухом, сколько **умом**, и главнейшим авторитетом здесь выставляется древний Пифагор. Все это не исключает и трактовок Плутархом музыки, на манер Гомера, как украшения пиров. Отсюда вытекает огромное **воспитательное значение музыки**, которая в древние времена только и употреблялась для богослужения и воспитания юношества (гл. 26-27). Плутарх, однако, против всякого застоя. Он указывает ряд примеров разумного и полезного прогресса в музыке, когда нововведения делались "с сохранением серьезного характера и пристойности" (гл. 28-31). Следует ряд советов музыкально-педагогического характера. Основной принцип формулируется так: **"Если кто желает в музыкальном творчестве соблюсти требования красоты и изящного вкуса, тот должен подражать старинному стилю, а также дополнять свои музыкальные занятия прочими научными**

предметами, сделав своей руководительницей философию, ибо она одна в состоянии определить для музыки надлежащую меру и степень полезности". Плутарх советует преподавать разные стили музыки, а не только тот, который нравится учителю (гл. 32). Чтобы дать гармонию, надо владеть и другими отраслями музыкальной теории (гл. 33).

В другом своем сочинении, в «Застольных вопросах», Плутарх обсуждает вопрос о восторженных состояниях, которые создает в человеке музыка. Из беседы изображенных здесь лиц видно, что Плутарх прекрасно понимал как безудержную и не знающую никаких пределов восторженность музыкальных переживаний, так и возможность регулировать подобного рода состояния.

Плутарх рассуждает об оркестике. Именно, он учит о трех элементах пляски – движении, фигуре и показе (deixis). "Пляска состоит из движения и фигур, как мелодия из звуков и интервалов. Тут – остановки – границы движений". Показ же есть не подражание, но "показывающее" в танце. Как в поэзии мы пользуемся различными метафорами, называя, так и в пляске та или иная фигура выявляет какой-нибудь аффект или поступок. Если живопись и поэзия не определяют друг друга, то оркестика и поэзия в значительной мере друг друга определяют.

Весь трактат Плутарха овеян духом консерватизма, свойственного данной эпохе вообще, ввиду настойчивого стремления гармонизировать личные потребности эпохи развитого эллинизма с общеприимным объективизмом периода классики.

Проблема эстетического воспитания — сквозная проблема всей античной эстетики, начиная с древнего пифагореизма и кончая позднеллинистическими теориями музыки. В течение более чем десятивекового существования античной музыкальной эстетики изменялись общеприимные основы понимания музыки, изменялась и сама музыка — ее внутренний строй и технические возможности; однако проблема эстетического воспитания по-прежнему оставалась в центре внимания музыкальной эстетики, ибо главным средством эстетического воспитания античные мыслители признавали музыку. На музыке и музыкальном воспитании строилась и вся система общественного образования древних греков. «Образованный» человек по-гречески значит «мусический», то есть тот, кто получил музыкальное воспитание.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Античная музыкальная эстетика: общая характеристика.
2. Музыкальная эстетика Пифагора
3. Представление о музыке Платона.
4. Аристотелевская музыкальная эстетика.
5. Эстетика музыки в эллинизме.

Литература:

1. [Античная музыкальная эстетика. Памятники музыкально-эстетической мысли. — М.: Музгиз, 1961. — 305 с.](#)
2. [Бычков, В.В. Эстетика поздней античности / В.В. Бычков. — М., 1981. — 326 с.](#)
3. [Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима \(из серии «Античная библиотека»\).— СПб: «Алетейа». — 336 с.](#)
4. [Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика / Вступ. ст. А.А. Тахо-Годи; Худож.-оформитель Б.Ф. Бублик / А.Ф. Лосев. — М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000. — 624 с. — \(Вершины человеческой мысли\).](#)
5. [Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006. - 632 с.](#)
6. Лосев А.Ф. История античной эстетики, том V, кн.2 [Сост., общ. Ред. А.А.Тахо-Годи и В.П.Троицкого] - М.: "Мысль", 2002. -Эллинистически-Римская эстетика I-II веков.

Раздел 2. Отдельные представители эллинистически-римской эстетики I-II веков. Плутарх Херонейский §4. Искусство Подраздел «Музыка». Трактат «О Музыкае». - URL: <http://psylib.org.ua/books/lose009/txt11.htm>

7. Плутарх. О музыке. – URL: <http://psylib.org.ua/books/lose009/txt31.htm>

ЛЕКЦИЯ 4: МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

ПЛАН ЛЕКЦИИ:

1. **Общая характеристика эстетики Средневековья.**
2. **Музыкальная эстетика Средневековья: основные принципы и этапы развития.**
3. **Эстетика музыки Августина Блаженного.**
4. **Эстетика музыки Боэция.**
5. **Эстетика менестрельства.**
6. **Музыкальная эстетика Ренессанса.**
7. **Эстетическая теория Иоанна Тинкториса.**

1. **Общая характеристика эстетики Средневековья.**

Эпоха Средневековья охватывает приблизительно период с IV по XIV вв. и характеризуется принципом теоцентризма. В широком смысле слова средневековая эстетика представляет собой эстетику всех средневековых регионов, включая эстетику Западной Европы, византийскую эстетику, древнерусскую эстетику арабскую и прочие. В узком смысле, средневековая эстетика - это эстетика Западной Европы V-XIV веков. В последней выделяется два главных хронологических периода - раннесредневековый (V-X века) и позднесредневековый (XI-XIV века), а также два основных направления - философско-богословское и искусствоведческое.

Средневековая эстетика, с одной стороны, является естественным продолжением античной эстетики, но, с другой стороны, полной противоположностью ее. В начальный период Средневековья, когда только создавалась новая христианская культура, античная культура с ее изяществом и тонкостями словесного искусства языческого образца отвергалась практически полностью. В позднесредневековый период появляются специальные эстетические трактаты в составе больших философско-религиозных сводов, повышается теоретический интерес к эстетическим проблемам, что особенно характерно для мыслителей XII - XIII веков.

В искусстве Средневековья можно условно выделить три художественных направления: сакральное искусство, светское (рыцарское) и народное (фольклор).

Мы можем выделить следующие основные характерные черты эстетики Средневековья:

- Теоцентризм
- Символизм
- Канонизация
- Мистицизм
- Идеализация

Таким образом, постепенно реабилитируя античную культуру, средневековая мысль создает и свою собственную эстетику. Эстетика этой эпохи тесно связана с теологией. В Средние века церковь оказывает определяющее влияние и на искусство. Личность устремлена к возвышенному.

2. **Музыкальная эстетика раннего Средневековья: основные принципы и этапы развития.**

В эпоху средневековья приблизительно с IX в. до XIV в. в Европе складывается музыкальная культура нового типа — феодальная, объединяющая в себе профессиональное искусство, любительское музицирование и фольклор. **Одним из центральных вопросов средневековой музыкальной теории был вопрос о соотношении теории и практики.** Как известно, античная эстетика исходила из идеи единства теории и практики в искусстве,

теоретического знания основ искусства и практического владения им. Средневековая эстетика выдвигает совершенно новое истолкование вопроса о соотношении теории и практики. Авторы музыкальных трактатов **противопоставляют теорию практике, ставя спекулятивное созерцание выше практического умения.** Боэций говорил: «Сколь выше стоит музыкальная наука над практикой исполнения музыки! Столь же, сколь дух выше тела... Музыкант тот, кто приобрел познания в науке пения не рабством практического пути, а разумом с помощью умозаключений» («De musica», I, 3). Это положение получает широкое признание у теоретиков музыки, большинство из которых приводит его в своих трактатах без каких-либо особых изменений, причем признание главенствующей роли музыкальной теории сочеталось с противопоставлением ее практике. **Истинный музыкант тот, кто овладел музыкальной теорией, а не тот, кто владеет искусством пения или игры на музыкальных инструментах, не тот, кто руководствуется слепым опытом, а кто обладает знанием.**

Две главные проблемы, восходящие еще к пифагорейцам, стояли в центре внимания музыкальной эстетики:

- **Во-первых, - проблема музыкального этоса** - направленного воздействия музыки на психику человека, создание с помощью определенных музыкальных ладов соответствующего настроения у человека».

- **Во-вторых, - числовая теория музыки.** Начиная с пифагорейцев, положивших в основу всего мироздания, всех наук и искусств число, т. е. усмотревших во всем числовые закономерности, музыка прочно связывается с числом. Ритмо-метрические и гармонические основы музыки видели в числовых закономерностях. Сама наука музыки в период поздней античности считалась математической наукой и в составе «семи свободных искусств» фигурировала в «квадривии» наряду с арифметикой, геометрией и астрономией.

Несмотря на безусловное следование традиции, эстетические и музыкальные учения теоретиков Средневековья претерпели существенное развитие. В этом развитии можно выделить **три этапа:**

- первый этап - от Боэция до Гвидо Аретинского (V-XI века), характеризуется преобладанием монодической музыки, в первую очередь грегорианского хора, и условной, невменной системы звукозаписи.

- второй этап - начиная от Гвидо Аретинского и вплоть до XIII века, характеризуется развитием полифонического начала в музыке и появлением точной музыкальной нотации. Реформа нотного письма, произведенная Гвидо Аретинским дающая возможность точной фиксации мелодии и длительности звуков, не могла не повлиять и на систему общих взглядов, на сущность музыкального творчества.

- третий этап - начиная с XIII века, с возникновения искусства и эстетики *Ars nova*, и вплоть до конца XIV века является преддверием Ренессанса, подготовкой его художественных и эстетических предпосылок.

Каждый из этих этапов обладает своими специфическими особенностями, которые проявились как в развитии выразительных и технических средств музыки, так и в становлении музыкальной теории и эстетики. Без учета этой эволюции невозможно понять, каким образом из музыкальных теорий средневековья возникли новые эстетические и теоретические концепции, которые легли затем в основу музыкальной эстетики эпохи Возрождения. Рассмотрим эти этапы.

В конце первого тысячелетия музыкальная культура обозначается как эпоха **Ars Antiqua** (старое искусство). Это эпоха в музыкальной культуре средневековья периода XII - начала XIV веков, характеризуемая как период искусства готического органа и кондукта. Термин применяют только по отношению к многоголосной музыке этого времени: органам, кондуктам и другим жанрам Школы Нотр-Дам, гокетам и мотетам.

Поскольку церковь господствует во всех областях духовной жизни, основу профессионального музыкального искусства составляет деятельность музыкантов в храмах и монастырях. В эпоху Средневековья **начинает формироваться авторская композиторская музыка. Начало формирования композиторской музыки занимает период времени где-то с середины XI в. по середину XII в.** В период после 1100 года в музыке выделяются несколько школ полифонической музыки. Это время «кристаллизации» принципа композиции. Наиболее известной становится **школа Нотр-Дам** — школа церковных музыкантов в Париже в эпоху высокого средневековья (приблизительно между 1150 и 1250 годами), давшая миру высокие образцы многоголосия того времени и являвшейся первой школой европейской хоровой полифонии с её основателями монахами **Леонином и Перотином**, являются, по существу, первыми крупными композиторскими именами в истории. Главный источник музыки школы Нотр-Дам — «Большая книга органума» (*Magnus liber organi*) Леонина — сборник, содержащий более 1000 различных музыкальных сочинений. Леонин (1150-е — 1201) — первый значимый композитор, создававший полифонические органумы. Скорее всего был французом, жил и работал в Париже, в кафедральном соборе Нотр-Дам. Леонин был «лучшим органистом» своего времени, составителем Большой книги органума (*Magnus liber organi*), включающей различные песнопения годового церковного обихода, — важнейшего нотного памятника. В произведениях Леонина формируются принципы модальной ритмики. Перотин (французский композитор рубежа XII—XIII веков) развил новый род многоголосого пения, обогатил фактурно и ритмически многоголосие, писал двух-, трёх- и четырёхголосные сочинения на формальной основе григорианской монодии. На смену господствовавшему в музыке Леонина двухголосию Перотин ввел в практику 3- и 4-голосные сочинения, отмеченные мелодической красотой и удивительной для того времени колористической яркостью. Профессиональная, насыщенная творческими экспериментами деятельность музыкантов школы Нотр-Дам заложила фундамент европейской гармонии, полифонии и ритмики на несколько столетий, вплоть до окончания эпохи Ренессанса.

Запись музыки формируется приблизительно в IX—XV веках в форме невменного письма. Невменное письмо тип вокальной нотации, в которой основным элементом нотной графики (графемой) служит невма (знак - в Средние века также называли слоговой распев любой протяжённости). Невмы тесно связаны с распеваемым (преимущественно молитвословным) текстом. Невмы использовались в Европе начиная с эпохи Каролингского Возрождения, применялись в Византии, на Руси (Знаменное пение), в Армении (Хазы). В отличие от ноты в классической 5-линейной тактовой нотации невма не указывает точной высоты и протяжённости звука. Она предназначена для того, чтобы напомнить певчому об уже известной ему (ранее разученной) мелодии. Невма может заключать в себе указание на одну только высоту (звукоступень) или на мелодический ход (фразу). К одному слогу распеваемого текста может быть привязана одна невма или совокупность невим (мелизматическое пение). Невма, указывающая на одну только высоту (один звук), называется простой. Невма, символизирующая 2-4 звука (реже больше) — составной.

Впервые для записи нот начинают применяться линии и использоваться первые 7 или 15 букв латинского алфавита. Основателем современной музыкальной нотации считается **Гвидо из Арrezzo** (990 — ок. 1050) — итальянский теоретик музыки), который сводит буквенное и невменное описание в одну стройную систему. Гвидо ввёл 4-линейный нотный стан с обозначением высоты звука на каждой линии начальными буквами латинского алфавита (используются и поныне), и ключ. Гвидонова реформа нотного письма, создав предпосылки для точной записи музыкальных произведений, сыграла важную роль в развитии композиторского творчества и легла в основу классической линейной нотации. В дидактических целях (быстрое разучивание незнакомых песнопений) придумал систему сольмизации, в которой установил сохранившиеся до наших дней слоговые названия ступеней звукоряда (*ut, re, mi, fa, sol, la*) на основе акростиха молитвы к Иоанну Крестителю (Каждая строка этого гимна поется на тон выше предыдущей):

«Чтобы слуги твои/голосами своими/смогли воспеть/чудные деяния твои, /чисти грех/с наших опороченных уст,/о, Святой Иоанн».

А вот полные имена нот:

- Do – Dominus – Господь;
- Re – rerum – Материя;
- Mi – miraculum – Чудо;
- Fa – familias planetarium – Семья планет, т.е. солнечная система;
- Sol – solis – Солнце;
- La – lactea via – Млечный путь;
- Si – siderae – Небеса.

С появлением нотной записи начинает формироваться собственно композиторская музыка. На рубеже эпохи Средневековья и Возрождения в профессиональной музыке **одноголосие вытесняется многоголосием**, музыка начинает понемногу освобождаться от сугубо практической функций (обслуживание церковных обрядов), в ней усиливается значение светских жанров, в том числе песенных. Формируется стиль **ars nova** (лат. новая техника композиции) это период раннего Ренессанса во Франции и Италии (с XIV века). В узком смысле **Ars nova — способ нотной записи, предложенный Филиппом де Витри (1291—1361)** в трактате «Ars Nova» и давший композиторам новые возможности записи длительности нот и ритма, неизвестные в прежней технике многоголосной композиции Ars antiqua. Главные и бесспорные новации Витри — это сочетание двоичного и троичного деления нот и системы записи длительности каждой ноты появившиеся в музыкальном обиходе в 20-х годах XIV в. В широком смысле термином „Ars nova” стали обозначать французский и итальянский репертуар XIV в, в противопоставлении многоголосию XII—XIII вв. Революция, обусловленная переходом от музыки Ars antiqua к музыке Ars nova, представляет собой лишь одно из проявлений более обширной и всеохватывающей духовной революции в сфере теологии и философии.

Эпоха Ars nova породила целый ряд ярких композиторских имен, чей индивидуальный творческий почерк уже вполне различим и узнаваем. Ключевой фигурой, определяющей не только эпоху Ars nova, но, пожалуй, и весь последующий контрапунктический период истории композиторской музыки, является **фигура Гийома де Машо (1300 — 1377)** — великая фигура композитора и поэта, каноника и придворного, пламенного богомольца и страстного куртуазного любовника. Он был основоположником целой школы многоголосной песни, его искусство способствовало расцвету светской вокальной и инструментальной музыки во Франции. Баллада в его творчестве стала образцом утонченной лирики, такие произведения исполнялись чаще всего одним певцом с многоголосным инструментальным сопровождением, причем выбор инструментального состава по обычаю того времени предоставлялся самим исполнителям.

Еще одним крупным композитором эпохи **был Франческо Ландино (1325 — 1397)**, по прозвищу «Слепой Франческо» — итальянский композитор, поэт, певец и органист. Он ослеп в раннем детстве, что не помешало ему стать органистом-виртуозом, знаменитым своими импровизациями. Многие его сочинения написаны в твердых формах лэ, виреле, баллады и рондо. Произведения Ландини являются неотъемлемой частью фестивалей средневековой и более поздней музыки. Вокально-инструментальные ансамбли и симфонические оркестры часто включают аранжировки композитора в свои программы. Так как композиции Ландини являются сложными для исполнения, иногда при составлении аранжировок произведения значительно упрощают. Визитной карточкой Ландини в наше время считается двухголосная баллада *Esso la primavera* ("Вот и Весна!").

В концертной жизни начала эпохи Ренессанса основным инструментом был орган, но с течением времени состав музыкальных инструментов значительно расширился, к уже существовавшим струнным и духовым добавились новые разновидности. Например, виолы —

семейство струнных смычковых. Таким образом, творчество де Машо, Ландино и их современников открыло путь следующему этапу — музыке эпохи Возрождения.

3. Эстетика музыки Августина Блаженного.

А.Августин (354-430 гг.) разрабатывает эстетику неоплатонизма и неопифагореизма на основе христианского вероучения. Творчество Аврелия Августина - венец античной эстетики, но оно же прочный фундамент эстетики средневековой, ее основополагающие начала. Ибо сам венец собирался из античных ценностей, но уже по новой мерке. Работы: О граде Божием, Исповедь, О музыке, О Троице, К учителям и др.

Красота, по Августину, имеет 2 формы – чувственная и абсолютная. Первая – земная, человеческая, а вторая – божественная, истинная. Они воспринимаются благодаря чувствам, любви и воле человека.

Античная, и особенно средневековая, эстетическая мысль много внимания уделяла числовой, ритмической организации искусства. Августин разрабатывает ритмо–числовую теорию (тр.: О музыке, О свободном выборе), опираясь на пифагорейцев и Плотина. Одной из главных и наиболее общих закономерностей, содействующих возникновению порядка, которому подчиняется все в универсуме, выступает у Августина число, или ритм. **Одной из главных и наиболее общих закономерностей, содействующих возникновению порядка, которому подчиняется все в универсуме, выступает у Августина число, или ритм (numerus).**

Число представляется Августину основным подтверждением разумной организации мира и относится им, как и сама идея порядка, исключительно к интеллигибельному миру. Сущность чисел и их законы принадлежат к области вечной и неизменной истины, поэтому они могут быть восприняты только разумом. Числа лежат в основе всех наук и искусств.

Сущность чисел и их законы принадлежат к области вечной и неизменной истины, поэтому они могут быть восприняты только разумом: «мы познаем числа только с помощью духовного видения». **В числе заключен «архитектонический принцип вселенной».** В трактате «О свободном выборе» Августин рельефно выразил свои мысли о неразрывной связи числа, формы, красоты, удовольствия и искусства. Число понимается им как некая симметричная конструкция. Число, **числовая закономерность выступают общим законом, на основе которого организованы как материальный мир, так и духовный,** как создания природы, так и творения рук человека, все пронизано числом, «отними от них это [число], и они превратятся в ничто». «И все художники, создающие телесные образы, имеют в своем искусстве числа, в соответствии с которыми они и создают свои произведения; и до тех пор двигают они своими руками и инструментами, формируя [произведение], пока то, что создается снаружи, не будет, насколько это возможно, казаться правильным в свете сияющих внутри чисел и пока через посредство чувства оно не понравится внутреннему судье, который рассматривает высшие числа».

Трактат «О музыке» (6 книг) - по сути дела, единственный дошедший до нас его собственно эстетический трактат. В нем в связи с числом и ритмом затрагиваются и другие проблемы эстетики. Шесть книг Августина «О музыке», как указывал и сам автор, - это сочинение о ритме в самом широком смысле слова, т. е. о числовых закономерностях искусства. Первые пять книг посвящены числам изменяющимся, шестая - неизменяющимся.

В I кн. рассматриваются вопросы о сущности музыки как искусства, о движении, излагаются начала числовой эстетики. Кн. II-V посвящены анализу проблем метра, ритма, стиха. В VI кн. поднимаются вопросы чувственного восприятия и интеллектуального суждения, вечных, неизменяемых чисел, места и роли искусства и науки на путях к блаженной жизни и т. п. Но кроме этих основных проблем работу пронизывают идеи числовой структуры мира, закон единства, идеи равенства, пропорции и соразмерности как определяющих принципов всего разумного бытия, и искусства в частности.

Свое исследование Августин начинает с определения музыки. **Музыка - наука, «происходящая частью от чувства, частью - от ума». Музыка есть наука, т. к. она «дело разума», а не подражания (пение соловья).** Птицы поют, испытывая вожделение, люди - ради удовольствия, денег, почета, но ни те, ни другие ничего не ведают о музыке как науке. Главное отличие в том, что в искусстве, обязательно связанном в той или иной мере с материей, преобладает подражание, а в науке, как деле «одного только духа», - разум. Августин резко разграничивает музыкальную практику и теорию. Он настаивает на том, что игра на музыкальных инструментах - дело навыка и привычки, а не науки.

Музыка есть наука хорошо соразмерять («модулировать»), т.е. ритмически и гармонически организовывать. Поэтому понятие «мера» выступает основой модуляции как упорядочивания. Августин: «наука «модулировать» есть наука о хорошем движении, таком, где оно является предметом стремления само по себе, а потому само по себе радуется». Изучая проблему модуляции, Августин формулирует принципы правильной организации движений, их числовые закономерности. С точки зрения взаимного соответствия, движения бывают равными по длительности, относящимися друг к другу как числа 1:1; 2:2; 4:4 и т. д., и неравными, рациональными и иррациональными, соизмеримыми и несоизмеримыми, и др. Все виды движений помимо чисто структурной упорядоченности составляют и ценностную иерархию.

Уже этой упорядоченностью движений Августин показывает, что музыка и мусические искусства основываются на законах единства, равенства, пропорции, соразмерности, соответствия. Августин последовательно утверждает в качестве объекта музыки как науки эстетический предмет, имеющий своей целью возбуждение радости, чувства удовольствия у слушателя. На протяжении всего последующего изложения он углубляет эти эстетические идеи, получившие свое начало в античности и активно развитые в переосмысленном виде ранним Средневековьем.

Согласно Августину, **число** есть основа красоты, которую мы воспринимаем посредством слуха и зрения. Ведь красота содержится во всем том, в чем мы открываем отношения подобия и равенства. Но что более чем числа является условием равенства и подобия? Августин подробно развивает числовую основу музыкального искусства. **Он выделяет пять типов чисел:**

1. Звучащие (sonantes), находящиеся в самих звуках
2. Числа, находящиеся в восприятии слушателя (occursores);
3. Числа движущиеся, воспроизводимые воображением (progressores);
4. Числа, хранимые памятью (recordabiles)
5. Числа судящие (judicales), с помощью которых мы называем одни числа приятными, а другие неприятными.

Все эти пять типов чисел составляет основу музыки и музыкального восприятия.

Он (на основе неоплатонизма) говорит, что существует некая иерархия чисел:

- высшее место в иерархии занимают вечные неизменные разумные числа
- духовные числа (источник времени и пространства);
- «переходящие» числа;
- числа вещественного мира (воздух, вода, земля, числа человека).

Человек строится из телесных чисел и чисел души. Процесс восприятия красоты строится на чувстве (числе) удовольствия /неудовольствия.

Таким образом, **числовая пропорция, доставляющая удовольствие и соотносимая Августинном с красотой взаимного соотношения чисел, является у него критерием совершенства.** Числовая упорядоченность мира свидетельствует о разумной основе бытия, но даже в видимом мире есть вещи, которые не соизмеряются, не соисчисляются полностью разумом человека, хотя и организованы, как полагает Августин, на основе числа. Вот здесь-то и должна помочь эстетика чисел, апеллирующая не только к разуму, но и к чувству красоты и удовольствия. Не случайно Августин, пожалуй, впервые в истории эстетической мысли

сознательно сблизивший понятия красоты и искусства, в любых искусствах усматривает число. Таким образом, стремясь выявить сущность красоты, Августин использовал многие достижения античной эстетики, но усмотрел во всех формальных закономерностях прекрасного содержательную сторону, сделав в этом плане существенный шаг вперед в развитии эстетической теории. **Сущность музыки познается чисто рациональным путем.** Гармонию чисел и математических отношений мы воспринимаем скорее посредством разума, чем посредством слуха.

4. Эстетика музыки Боэция.

Боэций (480 – 524 гг.) - римский философ-неоплатоник, ученый-энциклопедист, государственный деятель, теоретик музыки, христианский теолог, один из основоположников средневековой схоластики. Боэций — автор ряда богословских трудов: «О Троице» (520-21 гг.), «О седмицах» (518-20 гг.), «О католической вере» (до 513 г.), «Против Евтихия и Нестория» (ок. 513 г.). В ожидании казни написал (в прозе и стихах) своё главное сочинение «Утешение Философией», которое стало одной из популярнейших книг Средневековья и оказало сильное влияние на европейскую литературу. Автор «Утешения» пытался решить проблему совмещения свободы воли с промыслом Бога.

С одной стороны, если Бог всё предвидит, то свободы воли не существует. С другой — свобода человека, его воля всё-таки существует, а это подрывает способность Бога проникать во мрак будущего. Это видимое противоречие Боэций объясняет тем, что знание Богом наших будущих действий, их предвидение, не является необходимой причиной самих этих действий. Боэций наставляет читателя, чтобы тот уклонялся от зла, своё сердце устремлял к добродетели, а ум — к истине. «Утешение Философией» оказалось последним значимым произведением древнего мира, свободным от возрастающего влияния христианства. Характерно, что Боэций персонифицирует философию в виде женщины, не имеющей связи с христианскими образами.

В период с 500 по 510 год Боэций пишет свои пять книг о музыке. Сочинения Боэция, завершая античную традицию в музыкальной теории, открывают начало многочисленным средневековым исследованиям по музыке. **Трактат Боэция «De institutione musica» («Наставления к музыке»)** являлся в Европе основным учебным пособием по музыке вплоть до XVII в. включительно. Латиноязычные музыкальные теоретики средневековья и эпохи Возрождения постоянно апеллировали к Боэцию.

Трактат «De institutione musica» состоит из 5 кн. (5-я кн. сохранена частично). **Большая часть 1-й книги** отведена пересказу исторических сведений и преданий об античной музыке и музыкально-эстетических воззрениях древности. Особую ценность представляет приведенное в подлиннике (на дорийском диалекте) постановление спартанских эфоров о музыкальной деятельности Тимофея Милетского, музыкально-поэтического новатора времен «высокой классики».

Средневековая теория музыки, обоснованная в трактате Боэция (по примеру Пифагора) учила о трех видах музыки: небесной (*mundana*), человеческой (*humana*) и инструментальной (*instrumentalis*). Причем традиционно предпочтение отдавалось первой, проявляющейся в движении небесных сфер и взаимодействии различных элементов. Окончание 1-й и все остальные книги трактата посвящены изложению важнейших положений античной музыкальной теории от описания отличий музыкального звука от немзыкального до демонстрации сложных модальных систем.

В 4-й книге дано обстоятельное описание древнегреческой нотной системы. В своей работе Боэций основывался на материалах пифагорейцев (в частности, Гиппаса, Филолая и Архита), а также Платона, Аристотеля, Аристоксена, Цицерона, Птолемея, Никомаха Герасского. Есть основания считать, что Боэций имел в своем распоряжении дошедший до настоящего времени трактат Никомаха «Ἄρμονικὸν ἐϋχεῖρίδιον» («Руководство по гармонике»), а также большое сочинение того же автора о музыке, которое впоследствии было утрачено. Боэций приводит материалы и из несохранившейся работы по музыке древнеримского автора

Альбина (IV в.). Трактат Боэция служит фундаментальным источником по средневековой музыкальной эстетике.

По своим музыкально-эстетическим и музыкально-теоретическим воззрениям Боэций был убежденным сторонником влияния музыки на формирование характера человека, он искренне верил, что эмоциональное напряжение музыкального материала, передаваясь слушателю, может воздействовать на его поступки. Поэтому разные мелодии находят отклик у разных людей: «Народ поистине наслаждается песнями, соответствующими [его] нравам. Ведь не может получиться так, чтобы распутные [народы] любили и приобщались к строгим [песням], а строгие [народы] - к распутным, но, как сказано, сходство доставляет любовь и удовольствие» (De institutione musica. I 1). В музыкальной теории Боэций был приверженцем пифагорейцев и критиковал др. древних ученых (в частности, Аристоксена) за отход от строгих математических выражений интервалов и за внимание к слуховой реакции. Рассуждения о мировой музыке, о символике чисел составляло большую часть дошедших до нас музыкальных трактатов — Аврелиана из Реоме (IX в.), Регино из Прюма (X в.), Гвидо из Арrezzo и Иоанна Коттона (XII в.), Иоанна де Муриса (XIII в.).

5. Эстетика менестрельства

В эпоху Возрождения музыка играет огромную роль, уступая по своему значению только живописи. В Италии при дворах образуются музыкальные кружки, состоящие из дворян и людей высокого знания. Даже для знатных представителей дворянства занятия музыкой не считаются зазорными, а, напротив, признаются почетными и благородными. **На протяжении всего средневековья она считалась одним из элементов «свободных искусств», но только как теоретическая дисциплина, как некоторая разновидность математики и символики чисел. Теперь же наступает время практическим занятиям музыкой.** В это время в городах Италии, Франции, Германии и Англии образуются сотни музыкальных кружков, в которых с увлечением занимались композицией или игрой на различных музыкальных инструментах. О необычайной распространенности музыки в гражданской жизни XV-XVI веков свидетельствует живопись этого времени, которая в бесконечных вариантах изображает людей, занимающихся музыкой — поющих, играющих, танцующих, импровизирующих.

Основа музыкального быта этого времени — **искусство странствующих артистов**, которые были универсальными мастерами: умели сочинять песни, веселые и поучительные сценки, владели цирковыми навыками, играли на всевозможных инструментах — на лютне, средневековой арфе, волынке, на смычковых (ребек, фидель) и ударных инструментах, на колесной лире и на маленьком переносном ор-гаке-портативе. Во Франции такого мастера называли жонглером и менестрелем, в странах немецкого языка — шпильманом, гауклером, в Испании — хогларом, в Сербии — играчом, в Чехии — герцем, на Руси — скоморохом, на Украине — пыворизом и т. д. Они были обязательными участниками всех крупных событий, будь то календарный праздник, свадьба, торжественный въезд в город его покровителя-суверена, ярмарка, ликование по случаю военной победы, пиршество, коронация и т. д.

Музыка трубадуров разнообразна по жанрам. Это и эпические сочинения под названием «песни о деяниях». Но более всего нравились трубадурам произведения о любви, так называемые «песни утренней зари». Трубадуры непременно воспевали идеальную любовь. Идеалом возлюбленной рыцаря-трубадура была земная женщина, но не простая, а самая прекрасная, самая чистая и благородная. И относился рыцарь к своей Прекрасной Даме с трепетным восхищением и даже поклонением. Искусство труверов разнообразнее, чем трубадуров, в их песнях больше простого и понятного, они похожи на баллады. Но вскоре многие в среде жонглеров и шпильманов сосредоточили свои творческие усилия на какой-нибудь одной группе навыков. Так происходило разделение средневековых менестрелей на различные **профессиональные «цехи»**. В отличие от трубадуров труверы были более демократичны, их песни близки к народному фольклору. Расцвет их творчества приходится на вторую половину XIII века, когда рыцарство уже стало постепенно угасать. Жизнь труверов не

слишком отличалась от жизни трубадуров, но трувер никогда не пользовался в обществе таким уважением, как трубадур

Слово «менестрель» происходит от позднелатинского ministerialis — «состоящий на службе». Как и трубадур, он тоже профессиональный музыкант и поэт, но только находящийся на службе у феодала или у того же трубадура. Менестрели исполняли песни, восхваляющие их господина, или же песни, сочиненные их господином — рыцарем-трубадуром. С XIII века в Европе трубадуров, труверов и даже бродячих жонглеров стали именовать одним словом — менестрели. В XIV—XVIII веках менестрелями звали музыкантов, выступавших в сельской местности и на ярмарках.

Итак, выдвижение фигуры композитора происходит в XIV веке, и связано с тем, что композиторские письменные методики начинают применяться в областях, принадлежавших ранее исключительно представителям устной традиции. Это относится как к жанрам и формам, так и к методам организации музыкальной ткани. Постепенно композиторы начинают завладевать все большим количеством позиций и ниш, занимаемых ранее менестрелями и жонглерами, в результате чего фигура композитора приобретает все более видное положение в реальной картине музыкальной жизни.

Отныне основные события в музыке связываются не с именами трубадуров и миннезингеров, но с именами таких композиторов, как **Франческо Ландино, Филипп де Витри и Гийом де Машо.** Одновременно с этим ученая композиторская музыка перестает быть тем, чем была она в эпоху *Ars antiqua*, т. е. некоей научно-теоретической дисциплиной, и превращается в практическую творческую деятельность, стремящуюся охватить все сферы жизнедеятельности человека. Примером этого может служить творчество Гийома де Машо, которое включает в себя все мыслимые жанры и формы того времени, не говоря уже о первой в истории музыке авторской мессе.

6. Музыкальная эстетика Ренессанса

Особенно интенсивным процесс формирования теории музыки становится к XV веку. Он охватывает все страны Европы и отражает потребности нового понимания музыки, соответствующего развитию светской музыки в эту эпоху. В это время развитие светской музыки приводит к появлению новых музыкальных жаров: мадригала, баллад, мотетов. В особенности становится популярным пение с аккомпанементом лютни — канцоны, страмботти, фротолы. XV век — время расцвета творчества таких выдающихся композиторов, как Гюйом Дюфаи, Жак Окегем, Жоскин Дебре.

В этот период появляется плеяда выдающихся музыкальных теоретиков и композиторов, внесших огромный вклад в развитие музыкальной теории. Среди них — Никола да Капуа, Уголино из Орвието, Франко Гафори, Иоанн Тинкторис, Рамис да Парейя, Адам из Фульда. В их трудах мы находим **открытый отказ от средневековых музыкальных авторитетов и догм, торжество гордого сознания становящегося бытия, победу живого познания над отвлеченным знанием.**

Отход от средневековой традиции наиболее ощутим в сочинениях **Бартоломео Рамиса да Парёха (1440-1511).** Он родился в Испании, музыкальное образование получил в университете в Саламанке. В 1482 г. он переезжает в Италию, где становится профессором музыки в Болонье. Позднее поселяется в Риме. Рамис да Пареха был выдающимся музыкальным теоретиком, реформировавшим многие устаревшие положения музыкальной теории. Особенно резкой критике он подверг учение о сольмизации Гвидо из Ареццо. **В своем трактате «Практическая музыка» (1442) он стремился найти решение теоретических проблем музыки на почве музыкальной практики.** Музыкальная эстетика Пареха отличается демократизмом. Он ратует за доступность музыкальной теории. В самом начале своего трактата Пареха говорит, что его цель — «сделать истину достоянием всех». В отличие от средневековых авторов, которые писали свои сочинения только для музыкантов-профессионалов и превращали музыкальную

теорию в сакральное знание, **он обращается к самой широкой публике.** Музыка, по его убеждению, доступна всем. Отвергая отвлеченные спекуляции средневековья, Пареха выступает с резкой критикой средневековых теоретиков, которые в течение многих веков признавались незыблемыми авторитетами. Трактат Рамиса да Пареха был новаторским даже для XV века. Небольшой по объему, но предельно ясный по мысли, он вызвал ожесточенную дискуссию, в которой на стороне Пареха принял участие итальянский теоретик **Джованни Спатаро**, а против него — консервативно настроенный **Никколо Бурци** (1450-1518), итальянский теоретик, профессор музыки из Пармы.

Трактат Никколо Бурци «Книжечка цветов» представляет большой интерес, так как он свидетельствует о сложном и противоречивом развитии музыкальной эстетики Ренессанса. Бурци темпераментно защищает авторитет церковных писателей — Амвросия, Августина, Григория Великого, Боэция. Он называет Рамиса да Пареха «извратителем», «достойным яда предателем», «варваром» и «сумасбродом», предлагает ему выкупить и сжечь все экземпляры своего сочинения. С защитой Пареха выступил его последователь **Джованни Спатаро**, который пишет «Защитительную речь против Бурци» (1491). Затем он вступает в полемику с другим противником Пареха — итальянским теоретиком **Франкино Гафури**. Гафури называл Спатаро «клеветником», последователем «развратного» Рамиса. Спатаро не остался в долгу и ответил Гафури памфлетом, в котором, как и его противники, он не стеснялся в выборе эпитетов. **Вся эта ожесточенная полемика велась вокруг учения Гвидо Аретинского о сольмизации.** Будучи новаторским для своего времени, оно, несомненно, уже устарело и нуждалось в пересмотре, в соотношении с потребностями музыкальной практики. Защита Гвидо со стороны Бурци и Гафури, с одной стороны, и его критика со стороны Рамиса да Пареха и Спатаро, с другой, свидетельствовала о живучести средневековой традиции и необходимости ее теоретического преодоления.

Принципы ренессансной эстетики разрабатывает немецкий композитор **Адам из Фюльда** (1455-1505). Он родился в городе Фюльда на юге **Германии**. Позднее переехал в университетский город Виттенберг, где примкнул к кругу ученых-гуманистов. Позднее, начиная с 1502 г., имя Адама из Фюльда появляется в документах Виттенбергского университета, где он преподавал музыку.

В трактате Адама из Фюльда мы находим замечательное обоснование **социальной роли музыки** и полемику с теми, кто принижает ее значение. «Музыка, — говорит он, — как обусловлено многими, приносит большую пользу государству. Прежде всего — развлечение: человек нуждается в развлечениях, без них он и жить не может. Затем она прогоняет печаль и тоску, а меланхолия побуждает великих мира сего — императоров, королей, князей, консулов и правителей — к тирании и отчаянию. Если король — тиран, то музыка смягчает его; если он кроток, музыка дает ему развлечение, если он идет на войну, музыка помогает переносить бедствия. Итак, искусство само по себе хорошо, злоупотребление же им плохо». **Таким образом, Адам из Фюльда недалек от того, чтобы заявить, что музыка правит миром. Она не только дает развлечение, но и, влияя на настроения сильных мира сего, воздействует на формы государственного правления.**

Для Адама из Фюльда характерна **просветительская тенденция.** Он часто и много говорит о роли музыкального образования и упрекает своих современников в пренебрежительном отношении к учению. Примечательно, что теоретик считает высшими авторитетами в музыкальной теории античных авторов. Он обильно цитирует высказывания Пифагора, Платона, Сократа, Аристотеля, Цицерона. В этом проявляется характерный для эпохи интерес к «подлинной», не замутированной схоластической ученостью античности.

7. Эстетическая теория Иоанна Тинкториса.

В XV веке средневековая традиция была серьезно подорвана. Новое отношение к музыке содержится в музыкальных трактатах **Иоанна Тинкториса** — нидерландского композитора и теоретика музыки. Иоанн Тинкторис (1446-1511) — автор двух крупных сочинений о музыке:

«Обобщение о действии музыки» и «Определитель музыки». Собственно говоря, это первые **музыкальные словари**, в которых обобщается и **систематизируется музыкальная теория**.

В трактате **«Обобщение о действии музыки»** (Complexus effectum musices), который Тинкторис посвящает Беатриче Арагонской, дочери короля Фердинанда, он излагает 20 пунктов о том, как действует музыка на человека. По его словам, музыка: «1. Доставляет удовольствие Богу; 2. Возвеличивает блаженство святых; 3. Приготавливает к принятию благодати; 4. Делает воинствующую церковь торжествующей; 5. Прогоняет тоску; 6. Смягчает жестокость; 7. Изгоняет дьявола; 8. Вызывает восторг; 9. Радует людей; 10. Исцеляет больных; 11. Побуждает дух к борьбе; 12. Вызывает любовь; 13. Увеличивает радость на пирах; 14. Прославляет занимающихся ею» и т. д. Каждый из этих пунктов получает в трактате Тинкториса подробное разъяснение со ссылками на философские и литературные источники.

Иоанн Тинкторис широко обращается как к античным, так и к средневековым источникам. Он приводит мнения о том, что музыка способствует славе церкви, изгоняет дьявола, «пронзает сердце», укрепляет веру. Тинкторис изгоняет из музыкальной теории то, что связано со средневековой традицией, — числовые аллегории, гармонию сфер, сравнение музыкальных тонов с планетами. Он принимает только слышимую музыку, ориентируясь, таким образом, на чувственное восприятие, а не на отвлеченные математические спекуляции.

Но главный его интерес — **античные источники**. Он довольно подробно излагает учение Аристотеля о музыкальном воспитании, изложенное в его «Политике». Приводит он высказывание Овидия о музыке как средстве возбуждения любви, мнение Квинтилиана о том, что музыка облегчает процесс труда, и свидетельство Горация о музыке как украшении пиров. Он обильно ссылается на античных авторов, на Платона, Сократа, Квинтилиана, Пифагора, Цицерона, демонстрируя гуманистическую образованность. Очевидно, что античные источники интересуют его больше, чем средневековые, хотя он приводит и те, и другие.

Другое сочинение **Иоанна Тинкториса «Определитель музыки»** (Deffinitorium musicae) представляет собой словарь музыкальных терминов. Очевидно, что в это время появилась необходимость определения тех терминов и понятий музыки, которые широко употреблялись в музыкальной литературе, но часто в самом противоречивом смысле. В своем трактате Тинкторис дает определения таких терминов, как **гармония, кантилена, консонанс, контрапункт, мотет, fuga, тон, интервал, консонанс, диссонанс** и др. Фактически это первый музыкальный словарь, в котором приводятся определения многих терминов, встречаемых в музыкальной теории и практике эпохи. Наряду с объяснениями таких терминов, как ровное (planus) или фигуративное (figuratus) пение, встречаемых в практике церковного песнопения, Тинкторис пытается дать определение новым понятиям. Например, он вводит термин **«композитор»**, определяя его как того, кто сочиняет нечто новое, «создает новое сочинение». **Музыку он разделяет на три главных вида: гармоническую (musica armonica), производимую человеческим голосом, органическую (musica organica), производимую духовыми инструментами, и ритмическую (musice rythmica), производимую ударными инструментами.** Таким образом, «мировая» и «человеческая» музыка, о которой так много писали средневековые авторы, начиная с Боэция, из этой классификации исключаются. Очевидно, что **главный интерес Тинкториса связан с актуальными проблемами музыкальной композиции**, и он совершенно игнорирует вопросы отвлеченной музыкальной теории, которые были так распространены в средневековой литературе о музыке. Представляет интерес, каким образом Тинкторис определяет такие понятия, как гармония, консонанс, диссонанс. Естественно, что значение многих из них не совпадает с современным смыслом этих понятий.

«Гармония, — пишет Тинкторис, — это некоторая приятность, получающаяся от того, что один звук подходит к другому». «Консонанс — смешение разных звуков, приятное для слуха». И, напротив, «диссонанс — смешение разных звуков, по природе оскорбляющее ухо». Как мы видим, всюду в определении этих форм музыкального созвучия Тинкторис включает чисто

эстетический критерий, связанный с удовольствием или неудовольствием от звукового восприятия.

Тинкторис написал также трактат **«Об искусстве контрапункта»**, в котором рассматривает **искусство сочетания голосов**. В нем он выступает с требованием разнообразия и избегания повторений одних и тех же сочетаний. «Во всяком контрапункте, — пишет Тинкторис, — должно быть разнообразие. Этого талантливый композитор избегает, если в одном случае он берет ноты одной длительности, в другой иной, здесь пользуется одной пропорцией, там другой, здесь синкопу дает, там без нее обходится, здесь с фугами сочиняет, там без них, то с паузами, то без них, здесь ровно поет, там с колоратурами. Здесь надо уметь делать выбор с разумом. Но не буду говорить об импровизации контрапункта, который разнообразие получает по желанию певцов, и затем одно разнообразие подходит мотету, другое — песне, третье — мессе». В качестве образца, которому следует подражать, Тинкторис приводит творчество современных ему композиторов — Дюфаи, Режи, Бюнуа, Окегема. **Музыкальная теория Тинкториса носит несомненный просветительский характер, ориентацию на музыкальную практику и эмоциональную сторону музыки.**

Как мы видим, в XV веке музыкальная эстетика переживает процесс перехода от средневековья к Возрождению. Этот процесс был сложным и противоречивым. Музыкальные трактаты этого времени, новаторские по духу и общей направленности, содержат еще очень многое от средневековой традиции. Иными словами, в эпоху Возрождения церковная традиция не исчезает совсем, она сохраняется как рудимент средневековой теории. Новое заключается в том, что светская культура, существуя наряду с церковной, приобретает большую эмоциональную и интеллектуальную значимость.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Общая характеристика эстетики Средневековья.
2. Музыкальная эстетика Средневековья: основные принципы и этапы развития.
3. Эстетика музыки Августина Блаженного.
4. Эстетика музыки Боэция.
5. Эстетика менестрельства.
6. Музыкальная эстетика Ренессанса.
7. Эстетическая теория Иоанна Тинкториса.

Литература:

1. [Бычков, В.В. Эстетика поздней античности / В.В. Бычков. – М., 1981. – 326 с.](#)
2. [Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года : Учебник. Т. 1 : По XVIII век. — 2-е изд., перераб. и доп. В 2-х т. — М. : Музыка, 1983. — 696 с.](#)
3. [Бычков В.В. Эстетика Отцов Церкви. I. Апологеты. Блаженный Августин. – М.: Ладомир, 1995. – 593 с.](#)
4. [Бычков В.В. Трактат Августина «De musica» У истоков средневековой эстетики числа и ритма](#)
5. [Суханцева В. К. Категория времени в музыкальной культуре: Монография / В. К. Суханцева. – К.: Лыбидь, 1990. – 184 с.](#)
6. [Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006. - 632 с.](#)
7. В.В.Бычков Эстетика отцов церкви. Институт философии Российской академии наук. Научно-издательский центр "Ладомир". М. – 1995. Часть вторая. Эстетика Блаженного Августина. Глава V. РИТМ. – URL: http://krotov.info/libr_min/02_b/yck/kov_27.htm

8. Шестаков В.П. Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения. - М., 1966. –
URL: https://iriy.io.ua/s217317/v.p.shestakov_muzykalnaya_estetika_srednevekovyya_i_vozrojdeniya

ЛЕКЦИЯ 5: ЭСТЕТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО БАРОККО

ПЛАН ЛЕКЦИИ:

1. Эстетические принципы барокко.
2. Музыкальное искусство барокко
3. Зарождение оперы как революция музыкального искусства.
4. Особенности музыкального мышления И.С.Баха.

1. Эстетические принципы барокко

Барокко – порожденное кризисом позднего Возрождения художественное направление XVI-XVII вв. Стиль барокко возник в результате дальнейшей эволюции стиля Возрождения. Свои «видимые» формы он стал обретать с конца XVI столетия. Барокко зарождается в Италии в XVI в., развивается в европейских странах на протяжении XVII и первой половины XVIII века.

Термин «барокко» имеет много переводов и значений. Наиболее широко принятым считается следующее. «Барокко» означает жемчужину странной формы. Этот термин введен был критиком Теофилом Готье одновременно с понятиями «арабески», «гротеск». Первоначально термин обозначал «дурной вкус», формальную изощренность произведений. Под барокко подразумевалось нечто вычурное, даже уродливое. Это название было в насмешку дано эстетам XVIII в. искусству XVI и XVII вв. Оно было унаследовано и художественной критикой XIX в. Барокко возрождает: 1) дух позднего Средневековья и 2) противостоит Возрождению и Просвещению. *Барокко стимулировало развитие сакрального и светского (придворного) искусства.*

Художественная концепция барокко гуманистически ориентирована, однако социально пессимистична и полна сомнений в возможностях человека, ощущения обреченности добра на поражение в борьбе со злом. Важнейшей темой барокко становятся окрашенные ужасом страдания человека. Барокко – дух трагедии, противоречия, стремление отдалиться от земли, искусство сомнений и неудовлетворенных чаяний, борьба аскетизма с чувственностью, экстаз, даже истерика.

Несмотря на то, что барокко дало остро себя знать в различных видах искусства — в поэзии, музыке, архитектуре и живописи, тем не менее барокко не создало сколько-нибудь крупных эстетических теорий. Следует отметить, в связи с этим, что барокко было скорее художественной практикой, чем эстетической теорией.

Искусство барокко (так же как и его теория, не оформленная в стройную систему) получило наибольшее распространение в Италии. *В Италии барокко* развивалось с середины XVI в. и достигло расцвета в XVII веке. К этому направлению принадлежат: поэзия Т. Тассо, Л. Ариосто, Д. Марино, сказочные новеллы «Пентамерон» Д. Базиле.

В Германии XVII в. барокко как художественное направление развивали Г. Сакс, А. Грифиус и Г. Гриммельсгаузен, создавший барочный народный роман, Флеминг (лирика), Мошерош (сатира). В Германии (особенно Северной) и во Фландрии развивалось бюргерское барокко и аристократическое барокко (трагедии А. Грифиуса и Лоэнштейна).

В Испании к барокко принадлежали пьесы Лопе де Вега, трагедии П. Кальдерона, драмы Т. Молины, сатира Ф. Кеведо, плутовской роман М. Алемана («Гусман»), Л. Велеса де Гевары («Хромой Бес»).

В Англии барокко — это творчество Джонсона, поэзия Д. Донна, драмы У.Уэбстера.

В славянских странах барокко — это не отрицание, а продолжение Ренессанса и гуманистических традиций. В России барокко — художественное направление начала XVII — середины XVIII вв. В петровское и ломоносовское время в рамках барокко зарождалось просветительство. Русскому барокко свойственна приверженность агиографии (церковно-житийная литература, напыщенное, неправдоподобное жизнеописание).

Итак, Барокко — это художественное направление эпохи позднего Возрождения и Просвещения, отражающее кризисную концепцию мира и личности, утверждающую экзальтированного, гуманного скептика-гедониста, живущего в неустойчивом, неудобном, несправедливом мире. Произведения барокко проникнуты трагическим пафосом, отразили смятение человека, оглушенного феодальными и религиозными войнами, мятущегося между отчаянием и надеждой и не находящего реального выхода из исторической ситуации.

2. Музыкальное искусство барокко

В музыкальной культуре XVII века сформировались черты барокко. Для музыкальной эстетики барокко характерны повышенный интерес к диссонансам и дисгармонии, отказ от нормативности, формальной правильности, пропорциональности. Большой интерес в этом отношении представляют некоторые теоретические высказывания известного итальянского поэта **Джамбаттисто Марино**. Среди его небольших теоретических рассуждений об искусстве имеется трактат «**Слово о музыке**». Это сочинение — настоящий памфлет против эстетики Ренессанса с ее убеждением о гармоническом устройстве мира. Марино описывает эту гармонию в духе пародии. Он изображает *вселенную в виде хоровой капеллы, в которой «извечный маэстро» — бог — распределил все партии между существами: ангел пел контральто, человек — тенором, а звери — басом*. Все голоса сплетались в единой гармонии. Однако эта мировая гармония существовала недолго. Первым музыкантом, который сбился с ритма, был Люцифер, который был «пленен постоянными диссонансами ада» и научил этим диссонансам людей. «Из-за этой дисгармонии вся природа повернулась вверх дном и странным образом изменился и нарушился порядок, который ей был дан первоначально». Тогда разгневанный маэстро, полный негодования, бросил партитуру на землю. «И разве не есть наш мир эта разбившаяся о землю партитура?» — спрашивает Марино. Такого рода идеи нередки в XVII веке: за поэтической метафорой стоит действительный кризис гуманизма с его верой в нерушимую гармонию мира.

Наиболее полно эстетические принципы барокко получили выражение в области музыкальной теории. В нашем распоряжении имеется всего несколько теоретических высказываний, которые выражают характерные принципы эстетики музыкального барокко. Одно из них принадлежит известному итальянскому композитору **Марко Гальяно**, примыкавшему к флорентийскому кружку. В предисловии к одному из своих сборников мотетов Гальяно высказал характерную для эстетики барокко мысль. Он утверждал правомерность «неправильных красот», которые, по его словам, могут возникнуть в музыке от нарочитого несоблюдения правил. «Случается,— пишет Гальяно, — что от несоблюдения правил в произведении могут возникнуть немалые красоты. Мне говорили, что много таких примеров встречается в великолепных произведениях архитектуры. Подобное часто встречается и в музыке, в частности, в произведениях тех великих людей, которых мы в высшей степени почитаем. Красоты эти неправильные, которые можно понять только на основе опыта». *Отстаивая красоту «неправильности», Гальяно выражал один из главных эстетических принципов барокко*. Вместе с тем, он выступил против основного положения эстетической доктрины классицизма: подчинения искусства строгим правилам.

Не меньший интерес представляет защита принципов барокко итальянским композитором **Клаудио Монтеверди**, который не только доказывал в своих теоретических выступлениях *необходимость «взволнованного» стиля* для выражения сильных страстей, но и блестяще воплотил эти идеи в творчестве. Как известно, Монтеверди наметил своим творчеством путь превращения оперы в глубоко драматическое и психологически-выразительное искусство. Его оперы — «Орфей», «Ариадна», «Коронация Поппеи» — вершина итальянского оперного искусства XVII века. Во многих операх Монтеверди, в особенности в его последнем творении «Коронация Поппеи» (1642) проявились характерные *принципы эстетики барокко*:

- контрасты реальности и фантастики,

- возвышенного и обыденного,
- героики и быта.

Но наряду с творческим выражением стиля барокко в своей музыке, Монтеверди оставил целый ряд важных теоретических замечаний, которые сохранились в его письмах, в предисловиях к сборникам мадригалов. Кроме того, он намеревался написать полемический трактат «Мелодия, или вторая музыкальная практика», направленный против теоретика Дж. Артузи, который резко выступал против новаторского искусства Монтеверди.

В своей книге «О несовершенстве современной музыки» (1600 год), упрекая композитора в нарушении правил композиции, Артузи писал, что в мадригалах Монтеверди «пестрота звучаний, смешение голосов, шум гармоний невыносим для слуха. Его музыка оскорбляет слух, вместо того, чтобы усладить его. АВТОР совершенно не принимает во внимание нормы музыки, забывает о ее цели».

В ответе, опубликованном в предисловии к пятой книге мадригалов, Монтеверди, полемизируя с Артузи, обосновывает свободу композитора от «школьных» правил и объявляет «истину» единственным критерием целью творчества. «...В отношении консонансов и диссонансов,— пишет Монтеверди,— есть высшие соображения, чем те, которые содержатся в школьных правилах, и эти соображения оправданы удовлетворением, которое музыка доставляет как слуху, так и здравому смыслу. Склонные к новшествам могут искать новых гармоний и быть уверенными, что современный композитор строит свои сочинения, основываясь на истине».

Музыка барокко это композиторская музыка XVII — начала XVIII веков. **Отныне музыка неразрывно связана понятием нотного текста, а создание нотных текстов и их интерпретация практически исчерпывает само понятие музыки.**

Музыка барокко взяла от Ренессанса практику использования **полифонии и контрапункта**. Однако применялись эти техники иначе. Во времена Ренессанса гармония строилась на том, что в мягком и спокойном движении полифонии второстепенно и как будто случайно появлялись консонансы. В барочной же музыке порядок появления консонансов стал важным: он проявлялся с помощью аккордов, выстраиваемых по иерархической схеме функциональной тональности. **Барочная музыка стремилась к более высокому уровню эмоциональной наполненности, чем музыка Ренессанса. Сочинения барокко часто описывали какую-то одну, конкретную эмоцию (ликование, печаль, набожность и т.д.).** Барочная музыка часто писалась для виртуозных певцов и музыкантов, и обычно была значительно более сложна для исполнения, чем музыка Ренессанса, несмотря на то, что детальная запись партий для инструментов была одним из самых главных нововведений периода барокко. Почти обязательным стало использование **музыкальных украшений**, часто исполнявшихся музыкантом в виде импровизации.

В музыке барокко тесно, порой противоречиво **взаимодействовали традиционное и новаторское**. Так, в ней достигла своей вершины господствовавшая на протяжении веков **полифония**. С другой стороны, упрочившийся со времен Возрождения интерес к человеку, стремление глубже раскрыть богатство его внутреннего мира обусловили все большее распространение совершенно иного типа письма — **гомофонии** (склад многоголосия, в котором выделяются три разных по значению пласта: мелодия, аккомпанемент и бас). В гомофонии над сопровождающими голосами главенствует гибкая, «взволнованная», по выражению **К. Монтеверди**, мелодия. Постепенно гомофония и связанная с ней гармоническая система мажоро-минора, сменившая старинные лады, захватила все области музыки, послужив рождению **оперы, оратории, кантаты**, а также **сюиты, сольной и ансамблевой сонаты, концерта**. Все это найдет свое развитие в более позднее время: барочные инструментальные циклы открывали дорогу классической сонате и симфонии, сложившиеся в опере типы увертюры, арий и речитативов сослужат свою службу на протяжении всей истории оперного искусства.

Однако **важнейшей отличительной чертой барокко оставалась граничащая порой с импровизационностью внутренняя свобода в толковании того или иного жанра.**

Нотные тексты XVII — начала XVIII веков зачастую представляют собой лишь некие каркасы, которые должны быть разыграны и разукрашены согласно правилам, изложенным в специальных трактатах. Барочный музыкант должен был не просто уметь читать нотный текст, но и знать, как заполнить его виртуозными пассажами и украшениями, напоминающими о живости менестрельных импровизаций.

Искусство барокко, достигшее высочайших художественных вершин в творчестве Монтеверди, Г. Пёрселла, А. Корелли, А. Вивальди, Г. Ф. Генделя и особенно И. С. Баха, подготовило богатейшую почву для музыки последующих времен.

3. Зарождение оперы как революция музыкального искусства.

Опера как особый вид искусства возникла в конце XVI в. в Италии под воздействием гуманистических идей эпохи итальянского Возрождения. Первой считают оперу композитора **Яколо Пери** (1561-1633) «Эвридика», поставленную 6 октября 1600 г. во флорентийском дворце Питти. **Пери** переложил на музыку то, что создал поэт **Оттавио Ринуччини**. Получилась речевая мелодия — **речитатив**. Она состоит из Пролога и пяти картин, включала строфические песни, хоровые эпизоды и продолжительные речитативы. Перу Я.Пери принадлежит ещё несколько музыкально-театральных сочинений, в том числе опера «Адона» (1620), однако все они в художественном отношении уступают его «Эвридике».

Предстояли пышные торжества: свадьба французского короля Генриха IV и дочери правителя Флоренции герцога Медичи — Марии. Столы ломились от всевозможных яств, вино лилось рекой, звучали песни, застольные стихи. Поэты и композиторы слагали гимны в честь молодых. Но основной частью торжеств, поразившей всех присутствующих, была разыгранная певцами, поэтами и музыкантами **драма о древнегреческом певце Орфее**. Необычным было то, что **музыка звучала все время, пока шло представление**, а действующие лица **произносили монологи** и обменивались репликами в какой-то особой манере. Казалось, что они просто **говорят под аккомпанемент музыки**, и распевание это было похоже по интонации на обычную речь. Еще более странным было то, что мелодия исполнялась одним певцом и как бы главенствовала над оркестром. Это было первая премьера оперы.

Музыка этой оперы поразила слушателей своей глубокой выразительностью. Автор выступал в роли Орфея и потряс зрителей проникновенностью и драматизмом исполнения. Успех оперы был огромен, слава «драмы на музыку» распространилась далеко за пределы Флоренции. Она положила начало созданию прекраснейших произведений, которые стали называть, в отличие от музыкальных драм, операми, что означало по-итальянски труд, сочинение.

С итальянской национальной культурой связано происхождение и развитие **различных типов оперы.**

- Это **опера-серия** (серьезная опера), написанная на героико-мифологический или легендарно-исторический сюжет с преобладанием сольных номеров, без хора и балета. Классические образцы подобной оперы создал А. Скарлатти.

- Жанр **оперы-буффа** (комической оперы) возник в XVIII в. на основе реалистических комедий и народно-песенного творчества как вид демократического искусства. Опера-буффа значительно обогатила вокальные формы в операх, появились различные типы арий и ансамблей, речитатив, развернутые финалы. Создателем этого жанра был Дж. Б. Перголези («Служанка-госпожа», 1733).

- С развитием немецкого национального музыкального театра связана немецкая комическая **опера — зингшпиль**, в которой пение и танцы чередуются с разговорными диалогами. Венский зингшпиль отличался сложностью музыкальных форм. Классический образец зинг-шпиля — опера В. А. Моцарта «Похищение из сераля» (1782).

Выдающимися композиторами эпохи раннего барокко являются К. Монтеверди, Каччини, А. Скарлатти.

Клаудио Монтеверди (1567 —1643) — итальянский композитор, в истории музыки знаменует переход от эпохи Возрождения к эпохе барокко. Работал во многих жанрах светской и церковной музыки. Наиболее примечательны его мадригалы и оперы, в том числе опера **Орфей**, **Ариадна**. Творчество Монтеверди представлено тремя группами произведений: **матригалы, оперы и духовная музыка**. Главная особенность композиционной техники Монтеверди — **сочетание (нередко в одном произведении) имитационной полифонии, характерной для композиторов позднего Возрождения, и гомофонии, достижения новой эпохи барокко**. Новаторство Монтеверди вызвало резкую критику со стороны видного теоретика музыки Джованни Артузи, в полемике с которым Монтеверди (и его брат Джулио Чезаре) обозначили свою приверженность так называемой «второй практике» музыки. Согласно декларации братьев Монтеверди, в музыке второй практики безраздельно **господствует поэтический текст**, которому подчиняются все элементы музыкальной речи, прежде всего, мелодия, гармония и ритм.

Доменико Скарлатти (1660–1725) прославился не только как талантливейший композитор и музыкант второй половины XVII века, но и как **основатель неаполитанской школы**. Он появился на свет в Палермо, в Сицилии, получил музыкальное образование, а в 1680 году отправился в Вену и в Мюнхен. Вернувшись спустя некоторое время в Италию, он получил место придворного капельмейстера в Неаполе, каковое и занимал до самой своей смерти. Скарлатти создал более 100 опер, около 200 месс и 500 кантат, 7 ораторий, множество мотетов, псалмов и духовных концертов. Известен Скарлатти не только как композитор, но и как виртуоз игры на арфе и клавире, как прекрасный певец. Кроме того, он создал и несколько научных трудов: например, брошюру «Discorso di musica» в 1717 году.

Проявил себя Скарлатти и как умелый педагог, взрастив целую плеяду замечательных композиторов, значительно превзошедших в мастерстве своего наставника, которого стала забывать публика. Среди учеников Скарлатти наиболее прославлены имена Ф. Дуранте, Л. Лео. Считается, что именно Скарлатти принадлежит заслуга **в установлении формы итальянской увертюры (allegro, andante, allegro), а также в создании трехчастной арии**.

4. Особенности музыкального мышления И .С. Баха.

Иоганн Себастьян Бах – великий немецкий композитор XVIII века, не получивший при жизни заслуженного признания. Его относят к «северному барокко», подвергшемуся в особенности влиянию протестантизма с его идеей обмирщения веры. Созданные **произведения для клавир** представляют собой **вторую – после органных сочинений – вершину в его творчестве**. Бахом были написаны двухголосные и трехголосные инвенции (трехголосные инвенции Бах называл симфониями), «Французские» и «Английские» сюиты, 24 прелюдии и фуги, составившие первый том большого труда под названием «Хорошо темперированный клавир», а также известная «Хроматическая фантазия и фуга» ре-минор.

Если говорить о **философии музыки Баха**, то следует охарактеризовать **баховский полифонический стиль**. В его стиле полифонично само мышление, полифония для Баха единственный и самодостаточный способ воссоздания музыкальных событий. Он создает некий музыкальный континуум, в котором пространственная соразмерность линейно движущихся голосов дана в темпоральном единстве; иными словами, бытию во времени не противоречит пространственность архитектурного решения (Суханцева В. К.).

Баховский стиль подчинен числовому Логосу и религиозному Этосу. Баховский контрапункт дан в границах **Числа и Логоса**, понимаемого в платоновском духе, – как Логос души, как “сама” душа. Логика баховской композиции, даже приведенная к математическому выражению, не есть в чистом виде математическая логика, а есть логос Числа в генезисном смысле. Этот логос – не абстракция, ибо дан как осмысленность, **одухотворённость пространства, обживаемого духом**. Здесь Логос и Число образуют единство, в котором идеально уравновешены собственно логическое и чувственное и через которое просвечивает

мировая сущность в истинной явленности бесконечного становления. Здесь царство чисел становится отображением мировой формы; наряду с царством тонов, линий и красок. Таким образом, у Баха удивительным образом разрешается оппозиция античного космоса и христианского Мироздания.

В “Искусстве фуги” и “Хорошо темперированном клавире” Баха стала возможной чистая символика математической строгости, поскольку **мир фуги** есть мир неиссякающего Логоса, есть аналог, ипостась музыкального Космоса в собственно античном смысле последнего. В случае баховской фуги, этого наиболее совершенного воплощения полифонической формы, мы имеем дело с бесконечным становлением звукового пространства, по сути – звукового мира, в его предельной упорядоченности. В качестве принципа упорядоченности выступает время.

Этос баховского стиля укоренен в религиозности в самом укладе жизни композитора. „В обнажённых до аскетизма рамках патриархального микрокосма семьи и быта вертикально разворачивается и проистекает в одиночестве, без деклараций собственного величия, без диалога с равными и избранными – космос духа и бытия”. Музыка Баха обретала мелос и пространство гармонии, но одновременно она обретала этос, вернее, в этосе обретала себя. В его музыке рождался **императив сострадания**, то есть императив человеческого в вере, который иначе называется **духовностью**, причастностью к истине и судьбе. „Так сквозь инкогнито коллективного экстаза и моления, всеобщность соборного таинства прорастал индивид, ещё не оформляющийся в индивидуальное самочувствование, но уже соотносящий пробивающееся “я” с подвигом Другого. Именно эти аффекты и эта эстетика были явлены Баху, и именно их впитал и переплавил его стиль в самостоятельном этосе”. Импровизационность органной культуры воплощает свободу в звуко-пространственной воплощённости добровольно избранного императива и долженствования, в случае Баха всегда уводящая от экстастики к аналитике.

Органний стиль Баха есть самостоятельный мир, где встреча готической культуры (с ее взлетом в поространстве) с массивом позднебарочной аффективности разрешилась в чисто немецком духе разрастанием звуковой идеи вширь – вплоть до самоотождествления с объективным пространственно-временным абсолютом. Пространство воплотилось во времени.

Символика музыки Баха по книге В. Носиной «Символика музыки И.С. Баха»:

На основании изучения кантатно-ораториального творчества Баха, выявления аналогий и мотивных связей этих произведений с его клавирными и инструментальными сочинениями, использования в них хоральных цитат и музыкально-риторических фигур, Б. Л. Яворский разработал систему музыкальных символов Баха. Сохранились письма Б. Л. Яворского на тему о «творческом мышлении И. С. Баха».


«1. Равномерное движение нижнего голоса уподоблялось **шаганию**; такое движение, разумеется, было скорее шагов человека, но невозможно в музыке подражать шагу во времени — это заняло бы слишком много времени; в искусстве всякие житейские явления проецируются на наше сознание, а не фактически копируются.

2. Быстрые восходящие и нисходящие движения выражали **полет ангелов**, основываясь на словах Нового Завета, когда в рождественскую ночь пастухи увидели реющих с неба на землю и обратно ангелов в сиянии.

3. Короткие, быстрые, размашистые обрывающиеся фигуры изображали **ликование**.

4. Такие же, но не слишком быстрые фигуры — спокойное **довольство**...

5. Пунктирный ритм изображал **бодрость, величие, торжество**:

6. Триольный ритм  ... — усталость, **уныние**.

7. Скачки вниз на большие интервалы — септимы, ноны — **старческую немощ**. Октава же считалась **признаком спокойствия, благополучия, объятия вокруг**.

8. Ровный хроматизм из 5-7 звуков — **острую печаль, боль** (и вверх, и вниз)...

9. Спускающиеся движения по два звука — **тихую печаль, достойное горе...**

10. Трелеподобное движение — **веселие, даже смех, хохот** при соответствующем регистре и тембре.

11 **Страдания распятого Христа** (уменьшенная кварта, несопряжение из гармонического вида двойной системы):



Обратно — **свершение**:



Тот же мотив с синкопой — **требование распятия**:



12. **Подражание звону, перезвону, трубным возгласам, разным инструментам...**

13. **Мотив искупления** (воскресения, вознесения):



14. Всякие необычные мелодические последования выражают необычные понятия. Определенные мелодические мотивы, в зависимости от своего метрико-ритмического устройства, выражают разные оттенки той идеи, которой они соответствуют.

15. Некоторое обращение мотива страданий с настойчивым ритмом изображает **предопределение**, неизбежную необходимость, «Да будет воля Твоя, а не моя»:



16. Удвоения в терцию, сексту, дециму знаменуют **спокойное чувство, довольство, радостное созерцание**.

В этом письме Яворский называет лишь часть выявленных им характерных для произведений Баха символов. К ним можно добавить еще ряд символов, указания на которые сохранились в материалах архивов Б. Л. Яворского, его учеников С. Н. Рязова, Л. А. Авербух, а также в письмах и воспоминаниях современников Б. Л. Яворского.

1. Символ креста, распятия, Страстей Господних



Этот символ в обращенном виде означает **искупление** через свершившуюся крестную муку.



2. Постыжение воли Господней — восходящий тетракорд.



Третья тема — звуковая расшифровка фамилии Баха — ВАСН.

При развитии первой темы в музыкальную ткань вплетены мотивы «Он один (добрый пастырь)», символ страданий с надеждой на искупление (восходящий хроматизм), различные модификации символа предопределения и символ воскресения на третий день, изложенный в низком регистре, окрашенный темным колоритом минора и приобретающий поэтому суровый характер, что в данном контексте может трактоваться как ожидание Страшного Суда:



Второй теме сопутствуют нисходящие звукоряды (catabasis) – знаки печали, символы умирания, положения во гроб:



При одновременном проведении первой и второй тем дважды повторяются символы предопределения и вводится символ постижения воли Господней (восходящий тетраход):



Третья тема — ВАСН — оканчивается вариантом символа предопределения, обостренный ритмический рисунок которого придает ему настойчивость.

Таким образом, последовательность хоральных цитат и сопутствующих символов дает основание для прочтения программы контрапункта как ощущения скорого конца. Если вспомнить, что, ослепнув и предчувствуя, по словам А. Швейцера, приближение смерти, Бах продиктовал своему ученику и зятю И. Кр. Альтникколю последнюю хоральную фантазию, озаглавленную «Пред престолом Твоим я являюсь» («Vor deinen Thron tret ich hiermit»), становится очевидным, чем были заняты мысли композитора в это время. Вряд ли можно предполагать, что такое содержание проникло в последние сочинения бессознательно. Бах творил вполне осознанно. **Чувственное у него всегда соединено с рациональным.** В творчестве И. С. Баха выразился дух эпохи, которую часто называют эпохой рационализма. **Сильные страсти, яркие аффекты передаются в творчестве художников эпохи барокко путем сознательной логической работы по выбору и созданию соответствующих средств.**

Примером композиторской работы с хоралом может служить симфония a-moll, подробный разбор которой сделан Б. Л. Яворским. Материалом для симфонии послужил пасхальный хорал «Christ lag in Todesbanden» — («Христос лежал в пеленах смерти»):

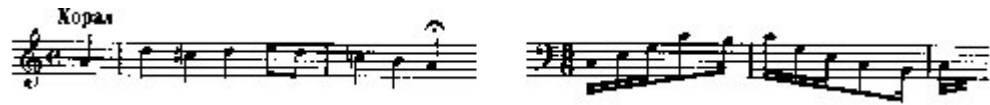


Содержание хорала: «Христос лежал в пеленах смерти, данных Ему за наши грехи. Он восстал и принес нам жизнь. Поэтому мы должны быть радостными, хвалить Господа и быть ему благодарными, и петь: Аллилуйя, Аллилуйя!». **Первая тема симфонии** — начальная мелодия хорала без двух первых звуков. В линию баса вплетен символ распятия, креста. **Второму и третьему проведением темы** сопутствуют восходящие и нисходящие линии как символ обволакивания, пленения. Интермедия (такты 9-12) построена на нисходящих звукорядах (фигура catabasis), символизирующих положение во гроб.

После басового проведения темы через три с лишним октавы прочерчена восходящая линия (фигура anabasis), соответствующая словам о воскресении Христа («der ist wieder

erstandenen» — «и вновь воскрес») (такты 16-19). На ее фоне дважды звучит символ истовой веры (восходящие кварты, такты 16-17). Удвоения в терцию и дециму передают радость.

С такта 21 в басовом голосе контрапунктом вводится новая тема: восходящее и нисходящее трезвучие с символом предопределения. Она соответствует 1-й половине темы 6-го стиха, отражая строфу «Gottloben» — «Хвалите Господа»:



В такте 36 прибавляется мотив «Аллилуйя» — заключительный мотив хорала. Он изложен как перезвон колокольчиков:



Перед концом симфонии в тактах 58-59 к нему добавлен хроматический ход, символизирующий побежденную смерть (фигура *passus duriusculus*).

С последней доли такта 59 (звук ля) начальная мелодия хорала звучит в основном виде.

Симфония заканчивается мотивом «Аллилуйя» в сочетании с символом предопределения.

Таким образом, в симфонии *a-moll* содержание хорала раскрывается, комментируется и обогащается музыкальными средствами, типичными и понятными слушателям баховского времени.

ОБЩАЯ КОМПОЗИЦИЯ «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА» С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЕГО РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОГО СОДЕРЖАНИЯ

Символы и музыкально-риторические фигуры, цитирование протестантских хоралов, автоцитаты, многочисленные музыкальные ассоциации с кантатами, пассионами, мессами, хоральными прелюдиями точно так же помогают раскрытию содержания прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира». По словам Яворского, «Баховский Wohltemperiertes Klavier является как бы завершительным произведением для целой эпохи, кончая XVIII столетием (включая и всю музыку Средневековья), впитавшим в себя все предшествующие идеи и средства выражения, воспользовавшимся всеми существующими и закрепленными в музыкальной литературе той эпохи символами».

На основании глубокого изучения творчества Баха, а также широких общекультурных и художественных аналогий сложилась концепция Б. Л. Яворского по отношению к циклу «Хорошо темперированного клавира». Она заключается в том, что цикл ХТК является «музыкально-этическим толкованием образности и сюжетики христианской мифологии». Многие крупные музыканты ощущали присутствие Евангельской тематики в «Клавире хорошего строя». Ф. Бузони, к примеру, считал, что прелюдия *cis-moll* из I тома — это «нечто в духе «Страстей»». Т. Н. Ливанова отмечает: «Интонационный строй отдельных прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира» иной раз соприкасается с характерными интонациями из мира «Страстей»».

Научный метод Б. Л. Яворского позволяет доказать цельность художественного и религиозно-философского замысла цикла. «Ветхий и Новый Завет, картины церковного содержания, апокрифы служили ему как ВНЕШНИЕ символы для выражения ВНУТРЕННЕЙ организующей сознание идеологии. Целью Баха было не иллюстрировать быт церковного обихода, а через всем известные и понятные образы и представления церковного, внедренного в общественный быт, обихода выразить процесс идеологического МЫШЛЕНИЯ СВОЕЙ ЭПОХИ».

Духовная тематика, которую внесли в «Хорошо темперированный клавир» мелодии протестантских хоралов, мотивы-символы, музыка кантат и пассионов, поднимает его значимость до уровня духовных жанров. «В тех случаях, когда содержание цитируемого в ХТК хорала указывает на определенный церковный праздник и эпизод библейской истории, когда другие средства музыкальной выразительности в данной прелюдии или фуге (система риторических фигур, излюбленные Бахом символы, жанровые особенности и т. д.) говорят по существу о том же, и все линии художественного воздействия как бы сходятся в одну точку, — тогда есть основания полагать, что Бах не только подсознательно, но и намеренно ставил своей целью музыкально-этическое толкование традиционных для его эпохи образов и сюжетов христианской мифологии. Многочисленные музыкально-тематические и образные соответствия в рамках «Хорошо темперированного клавира» привели Яворского к выводу, что в цикле четко прослеживаются несколько сюжетно-смысловых пластов, связанных с основными вехами евангельского повествования».

Все прелюдии и фуги рассматривались Яворским в определенном порядке, им установленном, соответственно их содержанию и хронологии событий, служащих «ассоциативными образами» этого содержания. Ассоциативный образ представляет собой один из наиболее сложных художественных приемов. В нем связь между сопоставляемыми явлениями устанавливается не напрямую — через внешнее сходство, изобразительность, зарисовку, — а «через наведение»

— систему ассоциаций, смысловой контекст, рефлексивное сознание, выработанные эпохой звуковые средства.

Установление ассоциативного образа является не иллюстрацией событий Священного Писания, а отражением отношения к ним в сознании культурного европейца начала XVIII века.

Яворский установил несколько периодов, своего рода внутренних циклов, организованных по сюжетно-смысловому принципу. Таблица этих внутренних циклов с определением ассоциативных образов соответствующих прелюдий и фуг записана его учениками.

I. Ветхий завет

I том	Грех и искупление
II том	Рай и грехопадение. Испытание Евы змеем.

II. Рождество

I том	Благовещение
I том	Посещение Марией Елисаветы «Долина слез» (прелюдия)
I том	Посещение Марией Елисаветы
I том	Поклонение пастухов
I том	Поклонение волхвов
I том	Поклонение волхвов
I том	Новый год
II том	Сретенье
II том	Симеон-богоприемец
I том	Бегство в Египет

III. Деяния Христа

II том	Христос в пустыне. Испытание Христа сатаной
I том	Крещение в Иордане
II том	Встреча с самаритянкой
II том	Христос у Марии и Марфы
II том	Воскрешение Лазаря
II том	Изгнание торгующих из храма. «Низложи сильных со престола и вознеси смиренные» (фуга)

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Эстетические принципы барокко.
2. Музыкальное искусство барокко
3. Зарождение оперы как революция музыкального искусства.
4. Особенности музыкального мышления И.С.Баха.

Литература:

1. Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года : Учебник. Т. 1 : По XVIII век. — 2-е изд., перераб. и доп. В 2-х т. — М. : Музыка, 1983. — 696 с.
2. Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года : Учебник. Т. 2 : XVIII век. — 2-е изд., перераб. и доп. В 2-х т. — М. : Музыка, 1982. — 622 с. Бронфин Е Ф., «Клаудио Монтеверди». М., 1969 г.
3. Лобанова М. Н., Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: «Музыка», 1994. — 320 с.
4. Носина В.Б. Символика музыки И. С. Баха. — Тамбов, 1993, 103 с.
5. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Пospelова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006. - 632 с.
6. Чердниченко Т. В. Музыка в истории культуры : курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством. — М. : АЛЛЕГРО-ПРЕСС, 1994. — 221 с.

ЛЕКЦИЯ 6: ЭСТЕТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО КЛАССИЦИЗМА

ПЛАН ЛЕКЦИИ:

1. Эстетические нормы классицизма.
2. Особенности формирования музыкального классицизма.
3. Сонатная форма музыкального мышления.
4. Симфонизм и симфоническое мышление эпохи классицизма.
5. Творчество Ф. Й. Гайдна.
6. Музыкальный стиль А. В. Моцарта.
7. Бетховенский симфонизм.

6. Эстетические нормы классицизма

Классицизм (от латинского «классикус» — «образцовый») — стиль и направление в искусстве XVII — начала XIX в. (приблизительно между 1750 и 1820 годами), вдохновленное идеей порядка, законченности и совершенства художественного произведения. Упорядоченность, гармония, внутреннее единство целого и его частей, строгие пропорции — все эти качества отличают творения видных представителей классицизма. Понятие классицизма в музыке устойчиво ассоциируется со становлением и утверждением национальной школы в Австрии. Новая школа получила название "венской классической". Творчество Гайдна, Моцарта и Бетховена, называемых венскими классиками, определило направление дальнейшего развития музыкальной композиции. Их творчество явилось высшей стадией развития классицизма. Главным их завоеванием стали также жанры, как сонаты и симфонии.

Николо Буало (1636-1711) – теоретик и автор эстетики классицизма. Буало утверждал, что художник должен подражать природе, а она должна быть очищена от первичной грубости, упорядочена разумом. Ясность – критерий красоты. Художник должен быть, прежде всего, логичным и последовательным, подчинять форму содержанию. Иными словами, на первом месте должно быть содержание, «мысль», а затем ее художественное оформление.

Буало разработал принципы эстетики классицизма:

- Красота = ясности.
- - рационализм, картезианство, рассудочность;
- - фантазия и чувство подчинены разуму;
- - стиль изящен и высок, прост и свободен;
- - культ морального долга и ответственности;
- - правило 3-х единств: места, времени и действия в драмах, трагедиях и комедиях;
- - иерархия жанров; Для классицизма трагедия — высокий жанр, отражающий несчастья великих личностей. Комедию, предмет которой, — повседневная жизнь и пороки людей, Буало считает низким жанром. Сатира — по Буало (а он и сам сатирик!), — смех, бичующий «льстецов» и «ленивых бездельников» и оказывающий морально-этическое воздействие; сатира значимее оды. Теория жанров Буало отрицает важность лирики, ибо последняя интересуется индивидуальным, а задача поэзии — общее. По Буало, поэтический стиль речи различен в идиллии, элегии, оде, мадригале, эпиграмме, рондо, сонете.
- - преобладание общественного над личным (лишение индивида личных индивидуальных качеств) → типизация.

Дух регламентации, рационализма, нормативности в эстетике Буало дает себя знать в принципе «следования разуму»: художник должен ясно мыслить, подчинять форму содержанию, быть логичным и последовательным; его критерий художественности — соответствие произведения требованиям разума. В процессе художественного творчества Буало видит два этапа: 1) нахождение нужных мыслей; 2) их художественное оформление.

Таким образом, сначала должно быть содержание, «мысль», а затем ее художественное оформление.

7. Особенности формирования музыкального классицизма.

Эстетика классицизма основывалась на убеждении в разумности и гармоничности мироустройства, что проявилось во внимании к сбалансированности частей произведения, тщательной отделке деталей, разработке основных канонов музыкальной формы. Именно в этот период окончательно сформировалась сонатная форма, основанная на разработке и противопоставлении двух контрастных тем, определился классический состав частей сонаты и симфонии. В период классицизма появляется струнный квартет, состоящий из двух скрипок, альты и виолончели, значительно расширяется состав оркестра.

Новый век выдвинул новый идеал - им стали: 1) Фигаро, "севильский цирюльник". Этот парикмахер, хитрец и пройдоха, всегда знал, как одурачить господина и добиться своего; 2) доктор Фауст - учёный, философ, который в поисках истины продал душу дьяволу. Фауст понял, что нет ничего прекраснее, чем труд, результаты которого останутся будущим поколениям, и нет такой жертвы, которую нельзя было бы принести ради общего блага. "Лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день идёт за них на бой!" - эти слова Фауста повторили бы многие его современники. Фауст и Фигаро прекрасно соответствовали времени, поскольку в этих персонажах люди видели символ неразрывности мысли и действия.

Человек 18 века считал, что разум, на который он привык полагаться, надёжнее веры. Молодому поколению творчество Баха и Генделя казалось тяжеловесным и преувеличенно серьёзным. Начиная с 30-х годов нового столетия творческая практика уходила всё дальше от барочного стиля, чей расцвет остался в 17 веке. Итак, музыка классицизма, как и сам человек 18 века, явно предпочитает радоваться и веселиться, а не грустить и предаваться меланхолии. Поэтому мажорные произведения появляются гораздо чаще минорных. Идеалы красоты должны были подчиняться законам разума. Человек 18 века не любил проникать в детали, находить индивидуальное и неповторимое в каждом предмете и природном создании. В музыке 18 века уже нет мощного, торжественного звука органа, уменьшилась роль хора. Музыка классического стиля звучит легко, в ней гораздо меньше звуков, как будто она "меньше весит", чем грузная, многослойная музыка прошлого. Звучание органа и хора сменилось звучанием симфонического оркестра; возвышенные арии уступили место музыке лёгкой, ритмичной и танцевальной.

8. Сонатная форма музыкального мышления.

Музыка классицизма чрезвычайно театральна, она как будто копирует искусство театра, подражает ему. Мелодии композиторов 18 века даже в музыке, предназначенной для инструментов, напоминают человеческую роль, интонации и жесты актёров, играющих различные роли. Иногда эти мелодии похожи на оперные арии, которые исполняют на сцене актёры-певцы. Разделение классической сонаты и симфонии на крупные разделы - части, подобно делению спектакля на действия и сцены. Здесь часто подразумевается сюжет, некое действие, которое развёртывается перед слушателями так же, как действие театральное развёртывается перед зрителями. Слушателю только остаётся включить воображение и узнать в "музыкальной одежде" персонажей классической комедии или трагедии.

В иерархии музыкальных форм XVII–XIX веков сонатная форма по праву получила статус высшей. Это одна из тех форм, появление которых было обусловлено определенным историческим этапом, которая кристаллизовалась и развивалась в согласии с общекультурными и философскими тенденциями своего времени, с определенным художественным мировоззрением. Поэтому под сонатной формой подразумеваются не только структурные закономерности, но, по меткому определению Б. Асафьева, вид музыкального мышления. Сонатная форма «стала своего рода эмблемой Нового времени»

Схема сонатной формы приблизительно однотипна. Важным философским прототипом сонатной формы является диспозиция ораторской речи и диалектическая триада Гегеля (тезис -

антитезис - синтез). Сонатная форма складывается из: 1) ЭКСПОЗИЦИИ - основных видов контрастных противопоставлений, возникающих в материале (тематизме), тональном плане и в способах изложения материала; 2) РАЗРАБОТКИ – места развития и доведения контраста до высшей фазы своего противопоставления, вплоть до вызревания нового качества в материале, в способах развертывания материала, в драматургии движения тональных планов; 3) РЕПРИЗЫ – момента разрешения накопившегося энергетического заряда и противоречий, отстранения предшествующих форм развития и одновременно возвращение к исходному, но с перерождением материала как следующей фазы движения тематизма и преобразование его в новое качество.

Выделяют: 1) Старинную сонатную форму (зарождается в недрах полифонической музыки, в ее различных жанрах: увертюрах, прелюдиях, аллемандах, курантах, жигах, концертах, и, наконец, сонатах. Примером могут служить двух частная форма у И. С. Баха, одночастные сонаты Д. Скарлатти);

2) Классическую сонатную форму (в творчестве венских композиторов - классиков - Гайдна, Моцарта, Бетховена, у которых она становится господствующей);

3) Романтическую сонатную форму (Структура сонатной формы управляется программными признаками или особенностями жанра (сонатные формы в симфонических поэмах или программных симфониях, балладах, концертах, баркаролах, скерцо, токкатах, фантазиях). При этом во всех произведениях, написанных в сонатной форме обнаруживается одна тенденция – повествовательность. Примеры: сонаты Шуберта, произведения Шопена, др.).

4) Сонатную форму XX в. (развивалась под влиянием импрессионизма, экспрессионизма, национальных особенностей музыки и др. Например, у Прокофьева, Шостаковича, Дебюсси, Шенберга и др. композиторов).

Таким образом, эволюция сонатной формы показывает зависимость содержательной формы музыки от мировоззрения художника, от его идеала прекрасного, от его художественного кредо. Только тогда обнажается диалектика содержания формы, когда с критериями диалектического познания жизни подходит к явлениям сам художник (Бетховен). Наконец, только в том случае возникает сближение логической формы с понятием современности, когда форма вбирает в себя те новые процессы и открытые законы явлений, которые характеризуют данную эпоху.

4. Симфонизм и симфоническое мышление эпохи классицизма.

Симфония (созвучие, согласие) – это жанр музыкального искусства, разработанного в сонатной циклической форме, предназначенное для исполнения, как правило, симфоническим оркестром. Сущность жанра — в особом качестве развития музыкальных мыслей, когда новая идея, новый звукообраз рождаются постепенно, в преобразовании исходной музыкальной мысли. В симфонии единство и законченность достигались в процессе движения, становления, в борьбе противоположностей. Главная тема порождает тему побочную, противостоящую, контрастирующую с ней. Все части произведения находятся в строгом равновесии: отчетливо различимы начало, исходный рубеж, средний этап, где доминирует развитие, и, наконец, закономерное, логичное завершение всей композиции.

Симфонизм – это художественный принцип философски обобщенного диалектического отображения жизни в музыкальном искусстве. В более узком значении симфонизм есть метод создания музыкальных произведений, основанный на глубоком и всестороннем раскрытии их художественного замысла, драматургии. Слово «симфонизм» как производное от слова «симфония» впервые употребил русский музыкальный критик А. Н. Серов, но ввёл это понятие в музыковедческое обращение и тщательно его разработал академик Б. В. Асафьев, согласно которому: «...симфонизм есть раскрытие художественного замысла с помощью последовательного и целеустремленного музыкального развития, включающего противоборство и качественное преобразование тем и тематических элементов...»

Как эстетический принцип симфонизм характеризуется сосредоточенностью на кардинальных проблемах человеческого бытия в его различных аспектах (общественно-исторических, эмоционально-психологических и др.). В этом смысле симфонизм связан с идейно-содержательной стороной музыки. Одновременно понятие симфонизма включает в себя особое качество внутренней организации музыкального произведения, его драматургии, формообразования.

Прототипом симфонии может считаться итальянская увертюра, сложившаяся при Скарлатти в конце XVII века. Эта форма уже тогда называлась симфонией и состояла из *allegro*, *andante* и *allegro*, слитых в одно целое. С другой стороны предшественницей симфонии была оркестровая соната, состоявшая из нескольких частей в простейших формах и преимущественно в одной и той же тональности.

В классической симфонии только первая и последняя части имеют одинаковые тональности, а средние пишутся в тональностях, родственных с главной, которой и определяется тональность всей симфонии. Создателем классической формы симфонии и оркестрового колорита считается Гайдн; значительный вклад в её развитие внесли Моцарт и Бетховен. В смысле развития как симфонической формы, так и оркестровки Бетховен может быть назван крупнейшим композитором-симфонистом классического периода. В форме симфонии сказал новое слово Шуман (в особенности в Симфонии ре минор), сделав опыт слияния всех её частей в одно целое и введя сквозной тематизм. Заметными явлениями в истории симфонии как жанра стали сочинения таких композиторов, как Франц Шуберт, Феликс Мендельсон, Иоганнес Брамс, Антонин Дворжак, Антон Брукнер, Густав Малер, Сезар Франк, Ян Сибелиус, Пауль Хиндемит, Антон Веберн.

Симфоническое мышление стало основным завоеванием венского классицизма, открывшим музыке новые горизонты. Венские классики переосмыслили и заставили зазвучать по-новому все музыкальные жанры и формы.

5. Творчество Ф. Й.Гайдна.

Франца Йозефа Гайдна (1732 – 1809) именуют отцом традиционной инструментальной музыки, родоначальником передового симфонического оркестра и основателем симфонии. Великий австрийский композитор прожил долгую жизнь, за которую написал огромное количество произведений: более 100 симфоний, свыше 80 квартетов, 52 сонаты для клавира, почти три десятка опер, оратории и много других произведений.

Именно его называют "отцом" симфонии и квартета. Он установил законы традиционной симфонии. Традиционная гайдновская симфония имеет четырехчастный цикл. Первая часть идет в быстром темпе и звучит активно, взволнованно. Вторая часть – медленная. Ее музыка передает лирическое настроение человека. Третья часть – менуэт – один из возлюбленных танцев эпохи Гайдна. 4 часть – финал как результат всего цикла, вывод из всего, что было показано, продумано, прочувствовано в предшествующих частях. Музыка финала обыкновенно устремлена вверх, она жизнеутверждающая, парадная, победная. В традиционной гайдновской симфонии найдена совершенная форма, способная вместить довольно основательное содержание.

Пребывая на посту капельмейстера, композитор мог прослушивать в живом исполнении создаваемые им произведения. Это давало ему возможность исправлять все то, что недостаточно хорошо звучало, и запоминать, что получалось особенно удачным. Его музыка неизменно приводила в восторг многочисленных слушателей. Имя композитора стало широко известно и за пределами его родины—в Англии, Франции, России. Но поехать куда-нибудь за пределы княжеского поместья, напечатать свои произведения или просто подарить их Гайдну не имел права без согласия на то князя Эстерхази, а последний не собирался делиться своим талантливым капельмейстером с кем-либо еще. Он привык, чтобы Гайдн вместе с другими слугами в любое время ожидал в передней его распоряжений. И тогда Гайдн Он написал симфонию, которая впоследствии получила название «Прощальной». Во время исполнения

данного произведения музыканты один за другим покидали оркестр (сцену) и гасили свечи у своих пюпитров. В конце концов остались двое скрипачей (в том числе и сам Гайдн), которые, закончив играть, тоже погасили свечи и ушли со сцены. После этого князь позволили музыкантам решить их собственные проблемы (здоровье, переезд в город и т.д.).

В целом, произведениям композитора присущи красота, порядок, изящная и благородная простота. Его музыка довольно светлая, нетяжелая, как правило, мажорная, полна бодрости, дивной земной радости и неисчерпаемого юмора. Искусство Гайдна оказало громадное действие на составление симфонического и камерного стиля Моцарта.

Последние годы жизни Гайдна, после смерти его князя, прошли на окраине Вены, в покое, отдыхе, общении с людьми, почитавшими великого мастера.

6. Музыкальный стиль А. В. Моцарта.

Жизнь гениального австрийского композитора Вольфганга Амадея Моцарта (1756 – 1791) удивительна и необычна. Моцарт прожил всего 35 лет, но, несмотря на непрерывную концертную деятельность, он сумел создать за это время около 50 симфоний, 19 опер, сонаты, квартеты, квинтеты, реквием и другие произведения различных жанров. Используя в качестве основы достижения Гайдна в области сонатно-симфонической музыки, Моцарт привнес в нее и много нового, оригинального. Колоссальную художественную ценность представляют и его оперы.

Композитор появился на свет в 1756 году в городе Зальцбурге в семье музыканта. Его отец служил при дворе князя, правителя города, где играл на скрипке, органе, руководил оркестром, церковным хором, писал музыку. Помимо этого, глава семейства был превосходным педагогом и, обнаружив у сына талант, он сразу же стал с ним заниматься. В три года мальчик уже находил на клавиатуре консонирующие интервалы, в четыре года он повторял за старшей сестрой Анной-Марией маленькие пьесы, моментально их запоминая. Тогда же он впервые попытался и самостоятельно сочинить концерт для клавесина.

Вольфганг Амадей обладал чрезвычайно тонким слухом и гениальной памятью. Находясь в Риме, в Сикстинской капелле, во время исполнения многоголосного хорового сочинения «Мизерере» итальянского композитора XVIII века Аллегри, Моцарт запомнил его и, придя домой, записал. Однако талант и слава Моцарта не могли ему помочь добыть средства к существованию.

Мастерство Моцарта особенно больше проявилось в трех гениальных операх: «Свадьбе Фигаро», «Дон Жуане» и «Волшебной флейте». Мелодичность и красота музыки произведений вызвала восторг слушателей. Особенную популярность у публики снискала опера «Дон Жуан», написанная Моцартом по заказу Пражского театра и впервые там поставленная. На эти годы приходится расцвет творчества композитора.

С годами интерес публики к выступлениям замечательного виртуоза снизился, издание произведений оплачивалось скудно, а оперы композитора быстро сходили со сцены. Сам же он, как и прежде, не хотел потакать вкусам придворной знати, считавшей его музыку слишком серьезной. Ценители искусства того времени не находили в произведениях Моцарта веселости и легкости, которые бы улаживали слух. Непонятый, он и при дворе императора числился как сочинитель танцевальной музыки, за что получал мизерную плату. Лучшего применения таланту Моцарта найти не смогли.

Последним сочинением великого композитора является реквием (от латинского слова *requiem*—«покой») — хоровое произведение траурного характера, исполнявшееся в церкви в память о покойном. Воображение уже больного в то время композитора. Моцарта, настойчиво подсказывало, что он пишет музыку на свою смерть. Он уже не мог присутствовать на представлении своей последней оперы «Волшебная флейта», которая с блестящим успехом шла в то время в Вене. В 1791 году Моцарт умер и был похоронен в общей могиле для бедняков.

Моцарт, опираясь на достижения Гайдна в сфере сонатно-симфонической музыки, внес немало уникального в симфонический жанр музыки. Моцарт имел блестящие данные

импровизатора, великолепно играл на скрипке и органе, а его господство как клавесиниста не имел возможности опротестовывать никто. Он был наиболее модным, наиболее признанным, наиболее возлюбленным музыкантом Вены. Уже 2 столетия пользуются успехом оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан», поражающие элегантною мелодией, простотой, но в то же время изысканной гармонией. А «Волшебная флейта» считается «лебединой песней» Моцарта, как произведение, которое с наибольшей полнотой и яркостью раскрывающее его мировоззрение, его заветные думы, как эпилог целой жизни, как какое-то большое художественное завещание.

7. Бетховенский симфонизм.

Творчество великого немецкого композитора Людвиг ван Бетховена (1770-1827) явилось вершиной расцвета классической музыки. Родился этот замечательный музыкант в 1770 году в небольшом немецком городе Бонне. Бетховен вырос в нищете. Отец пропивал свое скудное жалованье; он занимался с сыном игрой на скрипке и фортепиано в надежде, что тот станет новым Моцартом и обеспечит семью. Сначала он учил Людвиг играть на клавесине, затем его друзья научили играть мальчика на скрипке, органе и альте. При всем том мальчик неуверенно владел скрипкой, а на фортепиано любил больше импровизировать, чем совершенствовать технику игры.

В 1787 Бетховену удалось впервые посетить Вену - музыкальную столицу Европы. По рассказам, Моцарт, послушав игру юноши, высоко оценил его импровизации и предрек ему большое будущее. Но вскоре Бетховен должен был вернуться домой - его мать лежала при смерти. Лишь через 5 лет Бетховен смог вернуться в Вену, где оставался до конца своих дней. Когда Бетховен прибыл в 1792 в Вену, город был взбудоражен вестями о революции во Франции. Бетховен восторженно принимал революционные лозунги и воспевал свободу в своей музыке. Вулканическая, взрывчатая природа его творчества - воплощение духа времени. Смелое нарушение общепринятых норм, мощное самоутверждение, грозная атмосфера бетховенской музыки - все это было бы немыслимо в эпоху Моцарта. Несмотря на это, ранние бетховенские сочинения во многом следуют канонам 18 в.

Несомненно, на творчество Бетховена повлияла его глухота. Недуг развивался постепенно. Уже в 1798 он жаловался на шум в ушах, ему бывало трудно различать высокие тоны, понимать беседу, ведущуюся шепотом. Ему так хорошо удавалось скрывать глухоту, что даже часто встречавшиеся с ним люди не подозревали, насколько серьезна его болезнь.

Второй период творчества Бетховена охватывает 1802-1815 годы. В последующее десятилетие им написаны многие из лучших произведений, среди которых нужно в первую очередь назвать увертюры «Эгмонт», «Кориолан», «Аппассионату», «Крейцерову сонату» для скрипки с фортепиано. Тогда же были созданы фортепианные концерты, концерт для скрипки с оркестром, квартеты и, наконец, единственная героическая опера «Фиделио». Первый решительный прорыв к тому, что сам Бетховен называл "новым путем", произошел в Третьей симфонии (Героической). Своей мощью она далеко превосходит традиционные финалы, сочинявшиеся предшественниками Бетховена. Часто утверждают, что сначала Бетховен посвятил Героическую Наполеону, но узнав, что тот провозгласил себя императором, отменил посвящение. Для Вены, привыкшей к ясной и жизнерадостной музыке Гайдна, к изящной и выразительной музыке Моцарта, произведения Бетховена были поразительными. Бурная, стремительная и порывистая музыка «Патетической» и «Лунной» сонат, грандиозная мощь и сила «Героической симфонии» выражали какие-то новые чувства, порою остававшиеся еще непонятыми, но потрясающие слушателей. В эти годы гениальные творения выходили из-под его пера одно за другим. Самые важные сочинения второго периода: Крейцеровая соната, Третья симфония (Героическая), а также Четвертая, Пятая, Шестая (Пасторальная), Седьмая и Восьмая симфонии; фортепианные сонаты: Вальдштейновская.

Бетховен прославился как самый большой симфонист. Его умение пронизано престижем борьбы. Оно претворило передовые идеи эпохи Просвещения, утвердившего права и

достоинства человеческой личности. Ему принадлежат 9 симфоний, ряд симфонических увертюр («Эгмонт», «Кориолан»), а тридцать 2 фортепианные сонаты составили эру в фортепианной музыке. Мир образов Бетховена разнообразен. Его герой не столько отважный и горячий, он наделен тонко развитым интеллектом. Он борец и мыслитель. В музыке Бетховена жизнь во всем ее разнообразии – кипучие страсти и отрешенная мечтательность, драматическая патетика и лирическая исповедь, картины природы и сцены обстановки. Завершая эру классицизма, Бетховен в одно и тоже время открывал дорогу наступающему веку. В смысле развития как симфонической формы, так и оркестровки Бетховен может быть назван крупнейшим композитором-симфонистом классического периода. Последними сочинениями Бетховена были квартеты, необычные по своему строению, сложные по замыслу. В 1824 году он создает «Торжественную мессу» ре мажор — величественное хоровое произведение духовного содержания на латинском языке, а вслед за ним Девятую симфонию, по праву считающуюся венцом всего творчества композитора.

К концу жизни ко всем прочим несчастьям великого композитора прибавилась тяжелая болезнь почек. Он перенес четыре операции, но спасти его уже не представлялось возможным. Бетховен скончался ночью в 1827 году, и у его смертельного одра в тот момент не было никого из родных.

Таким образом, композиторы эпохи классицизма – венские классики, - которых объединяет виртуозное владение разнообразнейшими стилями музыки и приёмами композиции: от народных песен до полифонии эпохи барокко. Венские классики создали тот высокий тип инструментальной музыки, в котором все богатство образного содержания воплощено в совершенную художественную форму. Основной особенностью данного направления является применение трёх приёмов: обязательного аккомпанемента, наличия сквозных тем и работы над темой и формой. Для искусства представителей венской классической школы характерны универсальность художественного мышления, логичность, ясность художественной формы. В их сочинениях органично сочетаются чувства и интеллект, трагическое и комическое, точный расчёт и естественность, непринуждённость высказывания. Расцвет венской классической школы совпал с общим процессом становления симфонического оркестра (и симфонического мышления как такового) — его стабильного состава, функциональной определённости оркестровых групп.

Каждый из мастеров венской классической школы обладал неповторимой индивидуальностью. Гайдну и Бетховену наиболее близкой оказалась сфера инструментальной музыки, Моцарт в равной мере проявил себя и в оперном, и в инструментальных жанрах. Гайдн больше тяготел к объективным народно-жанровым образам, юмору, шутке, Бетховен — к героике, Моцарт, будучи универсальным художником — к разнообразным оттенкам лирического переживания.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Эстетические нормы классицизма.
2. Особенности формирования музыкального классицизма.
3. Сонатная форма музыкального мышления.
4. Симфонизм и симфоническое мышление эпохи классицизма.
5. Творчество Ф. Й.Гайдна.
6. Музыкальный стиль А. В.Моцарта.
7. Бетховенский симфонизм.

Литература:

1. [Ливанова Т.История западно-европейской музыки до 1789 года : Учебник. Т. 2 : XVIII век. — 2-е изд., перераб. и доп. В 2-х т. — М. : Музыка, 1982. — 622 с.](#)

2. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества. Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – М.: Музыка, 1972. – 320 с.
3. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006. - 632 с.
4. Чердниченко Т. В. Музыка в истории культуры : курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством. — М. : АЛЛЕГРО-ПРЕСС, 1994. — 221 с.
5. Кенигсберг, А. К. Людвиг ван Бетховен [Текст] / А. К. Кенигсберг – Л.: Музыка, 1970. / [Электронные текстовые данные] / URL: <http://www.biografia.ru/arhiv/material76.html>

ЛЕКЦИЯ 7: МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА НОВОГО ВРЕМЕНИ

ПЛАН ЛЕКЦИИ:

1. Эстетические принципы эпохи Нового времени
2. Музыкальное искусство периода романтизма
3. Эстетические принципы композиторской музыки XVIII – XIX вв.
4. Эстетика музыкального симфонизма.
5. Симфоническая поэма и драма в музыкальной эстетике XVIII – XIX вв.

1. Эстетические принципы эпохи Нового времени

Романтизм – это художественное направление в искусстве 18-19 ст., которое представляет собой отображение разочарования в идеологии Просвещения. Центром романтического движения стала Германия: именно в произведениях немецких поэтов и философов черпали впоследствии свои идеи романтики Англии, Франции, Польши и России. Осуществляя критику творческих и эстетических принципов просветителей, романтики рассматривали искусство как сферу раскрепощения многообразных способностей личности, ее свободной и непринужденной самореализации. Романтизм выразил индивидуалистические мироощущения человека XIX века.

Центр эстетики и искусства романтизма — человеческая личность, наделенная ярким и страстным характером. Личность для романтиков — целая Вселенная, у которой есть и «ночная» сторона, имеющая свои тайны и свою притягательность. Романтический герой вырван из привычной, обыденной жизни и поставлен в чрезвычайные обстоятельства, в которых раскрывается мощь его духа. Он — неповторимая, гордо одинокая личность, не принимающая несовершенного мира. **Центральным принципом романтизма является принцип индивидуального как революционного.**

Мир романтизма — это преимущественно собственный духовный мир героя. Душа героя несет в себе всю скорбь мира по поводу его несовершенства. Раскрывая состояние духа героя («мировая скорбь»), романтизм (Шиллер, Гейне, Байрон, П. Шелли, Шатобриан, Лермонтов) отразил важные стороны состояния мира.

Ведущим принципом романтизма становится резкое противопоставление обыденности и мечты, повседневного существования и высшего идеального мира, создаваемого творческим воображением художника. Он отразил разочарование самых широких кругов в итогах Великой французской революции 1789—1794 гг., в идеологии Просвещения, классицизма. Поэтому ему свойственны критическая направленность, отрицание обывательского прозябания в обществе, миру, где все, вплоть до человеческих отношений, подчинено закону купли-продажи, романтики противопоставили иную правду — правду чувств, свободного волеизъявления творческой личности. Романтизм открыл сокровища народного творчества — песен, сказаний, легенд. Однако противоположность романтизма классицизму все же относительна, так как романтики восприняли и развили дальше достижения классиков. На многих композиторов большое влияние оказало творчество последнего венского классика — Л. Бетховена. Его творчество, по сути, выражает идеи романтизма, но по характеру музыкального языка, относится все же к классицизму. Таким образом, романтизм особое внимание уделяет внутреннему миру человека, тонкий анализ его сложных душевных движений. Романтизм внес решающий вклад в утверждение искусства как лирического самовыражения художника.

2. Музыкальное искусство периода романтизма

В музыке романтизм сформировался в 1820-х гг. и сохранял свое значение вплоть до начала XX в. Принципы романтизма утверждали выдающиеся композиторы разных стран. Это К. М. Вебер, Г. Берлиоз, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Шуберт, Ф. Лист, Р. Вагнер, Дж. Верди. Все эти композиторы восприняли симфонический метод развития музыки,

основанный на последовательном преобразовании музыкальной мысли, порождающей внутри себя свою противоположность. Но романтики стремились к большей конкретности музыкальных идей, более тесной их связи с образами литературы, других видов искусства. Это привело их к созданию программных произведений. Но главное завоевание романтической музыки проявилось в чутком, тонком и глубоком выражении внутреннего мира человека, диалектики его душевных переживаний. В отличие от классиков романтики не столько утверждали конечную цель человеческих стремлений, обретаемую в упорной борьбе, сколько развешивали бесконечное движение к цели, которая постоянно отодвигалась, ускользала. Поэтому так велика в произведениях романтиков роль переходов, плавных смен настроений. Для музыканта-романтика процесс важнее результата, существеннее достижения. Они, с одной стороны, тяготеют к миниатюре, часто включаемой ими в цикл других, как правило, разнохарактерных пьес; с другой — утверждают свободные композиции, в духе романтических поэм. Чрезвычайно велик вклад композиторов-романтиков и в развитие симфонии, оперы, а также балета. Именно романтики разработали новый жанр — симфоническую поэму.

Главное завоевание романтической музыки проявилось в чутком и глубоком выражении внутреннего мира человека, диалектики его душевных переживаний. Это век расцвета музыкального культуры Западной Европы. Возникают новые способы музыкального выражения, обнаруживая глубокую индивидуальность потенциала композиторов. Музыканты подчеркивают связь с родиной, черпают вдохновение в народных пластах музыкальной культуры. Так формируются национальные музыкальные школы, обнаруживая государственную принадлежность каждого композитора-романтика и своеобразие его стиля. Углубление национальной характерности музыки (в отличие от общеевропейского музыкального языка классицизма) происходит именно в XIX веке. Вена и Париж стали крупнейшими европейскими центрами развития музыкального искусства романтизма.

Классификация национально-европейских композиторских школ:

- **немецкая** (Феликс Мендельсон (Лейпцигская школа), Карл Вебер, Роберт Шуман, Рихард Вагнер);
- **австрийская** (Иоганн Штраус-отец и сын (король вальсов), Франц Шуберт, Иоганнес Брамс, Густав Малер, Эдуард Ганслик);
- **венгерская** (Ференц Лист, Ференц Эркель, Бела Барток, Золтаи Кодай, др.);
- **польская** (Фредерик Шопен, Михаил Огинский, Станислав Манюшко и др.);
- **итальянская** (Дж. Верди, Дж. Россини, Дж. Пуччини, др.);
- **норвежская** (Вальдемар Тране, Эдвард Григ);
- **чешская** (Антонин Дворжак, Бедржих Сметана)
- **французская** (Жак Оффенбах, Гектор Берлиоз, Камиль Сен-Санс, Жорж Бизе, Шарль Гуно, Клод Дебюсси, др).

Карл **Вебер** в опоре на **немецкий** народный мелос и сказку создал **национальную оперу** (*Вольный стрелок*, 1821); Роберт **Шуман** – создатель нового жанра **немецкой песни Lied**; творчество Рихарда **Вагнера** основано на немецкой мифологии и философии; инструментальные и вокальные сочинения Франца **Шуберта** наполнены **австрийскими** мелодиями и бытовыми танцами (лендлер, вальс), все сочинения Фридерика Шопена, обосновавшегося в Париже, пронизаны интонациями его родины – **Польши**; будучи венгром, Ференц Лист в постоянных странствиях по всей Европе создал **Венгерские рапсодии** для фортепиано и претворил ритмы венгерского танца *вербункош*; Эдвард Григ черпал вдохновение в **норвежских** образах, танцах и песнях; Иоганнес Брамс опирался на традиции немецких полифонистов и создал *Немецкий реквием*; Бедржих Сметана и Антонин Дворжак – на славянский мелос, Исаак Альбенис – на испанский.

3. Эстетические принципы композиторской музыки XVIII – XIX вв.

В XVIII – XIX вв. композиторская музыка переходит на новый этап своего развития – **этап трансцендентального субъективизма**, когда новации в системе языка проявляется не столько в появлении новых графических символов, связанных с динамической и артикуляционной выразительностью, сколько в фундаментальной перемене отношения к нотному тексту как к таковому. Нотный текст перестает быть только тем, с чего считывается точное музыкальное звучание, задуманное композитором, и становится объектом интерпретации. **Нотный текст обретает новый уровень визуального существования**, графического уровня текста становится уже недостаточно, ибо для всей полной реализации этот текст нуждается в мимико-жестикуляционной интерпретации **дирижера**, который становится соавтором композитора или «наместником» композитора в концертном зале. **«Время трансцендентального субъективизма – это время великих артистов-интерпретаторов, которые не просто исполняют текст, написанный композитором, но именно интерпретируют этот текст, превращаясь в соавторов композитора или в наместников композитора в концертном зале»**, подчеркивает В. Мартынов.

Эту традицию европейской профессиональной композиции называют **эпохой гомофонно-гармонической музыки**. Определяющее значение в данный период играет переход **от принципа оперы к принципу симфонизма, от полифонии к гомофонии, что, по сути, является революцией в системе музыкального мышления**. Вообще, стоит напомнить, что гомофонно-гармоническая фактура характеризуется взаимодействием трех основных функций голосов: мелодии (главный голос), баса (опора гармонии) и средних голосов, которые дают аккордовое заполнение пространства между мелодией и басом. Возникнув в эпоху Возрождения в оперном речитативе, гомофонно-гармоническая музыка стала основным воплощением принципов гармонической тональности с конца XVII и по XX век. Гомофония отличается от полифонии (в последней самостоятельность каждого голоса проявляется в «местном» синтаксисе) характерным соединением голосов при сменах напряжения и покоя, нарастаний и спадов, совпадением в разных голосах кульминаций и цезур.

В это время музыка постепенно вырабатывала способность быть «театром без зрелища» и «романом без слов». Так готовилось рождение симфонии: музыкальной драмы или музыкального романа, написанного для одного большого инструмента-оркестра. Что по своей сути представляет собой симфонизм? В широком видении, **симфонизм – это художественный принцип философски обобщенного диалектического отображения жизни в музыкальном искусстве**. В более узком значении симфонизм есть метод создания музыкальных произведений, основанный на глубоком и всестороннем раскрытии их художественного замысла, драматургии.

К базовым музыкально-эстетическим принципам эпохи Нового времени, а именно периода романтизма, относят:

- Индивидуализм и субъективизм
- Философский характер музыкальных композиций
- Революционные открытия в музыкальном языке, форме и исполнительской технике
- Зарождение симфонизма как способа музыкального мышления
- Появление новых революционных теорий (формы, гармонии, лада, ритма и т.д.)
- Разработка малых форм программной музыки романтизма, создание драматургических произведений.

Примером воплощения практически всех принципов романтизма может служить творчество и философия Р.Вагнера.

Крупнейший реформатор оперы, создатель музыкальной драмы, принципиально отличающейся от традиционного оперного искусства того времени, Вагнер оказал значительное влияние на европейскую музыкальную культуру, особенно немецкую. Едва ли в истории мировой музыки XIX столетия найдется столь же гениальная и противоречивая личность. Его мировоззренческие противоречия обусловлены в большей степени сложной общественно –

политической обстановкой в Германии XIX века. Мистицизм и идеологически окрашенный антисемитизм Вагнера повлияли на немецкий национализм начала XX века, а в дальнейшем на национал-социализм, окруживший его творчество культом, что в некоторых странах (особенно в Израиле) вызвало «антивагнеровскую» реакцию после Второй мировой войны.

Творчество Вагнера многогранно: оперы «Риенци», «Летучий голландец», «Тангейзер» и «Лоэнгрин». Более поздние оперы: «Тристан и Изольда», тетралогия «Кольцо нибелунга» и мистерия «Парсифаль». Кольцо нибелунга (дети тумана) — название цикла из четырёх эпических опер, основанных на реконструкциях германской мифологии, на исландских сагах и средневековой поэме «Песнь о Нибелунгах». 4 части: Золото Рейна, Валькирия, Зигфрид, Гибель богов. Общее время исполнения всех четырёх опер занимает более 15 часов, самая короткая опера, Золото Рейна длится два с половиной часа, самая долгая — Гибель богов — более пяти. Вагнеровские мелодии обладают необыкновенной красотой и производят неизгладимое впечатление на слушателей. В гораздо большей мере, чем все европейские композиторы XIX века, Вагнер рассматривал своё искусство как синтез и как способ выражения определённой философской концепции. Из этой концепции проистекают две основополагающие идеи: искусство должно твориться сообществом людей и принадлежать этому сообществу; высшая форма искусства — музыкальная драма, понимаемая как органическое единство слова и звука. Воплощением первой идеи стал Байреит, где оперный театр впервые начал трактоваться как храм искусства, а не как развлекательное заведение; воплощение второй идеи — это созданная Вагнером новая оперная форма «музыкальная драма». Именно её создание и стало целью творческой жизни Вагнера.

По Вагнеру, музыкальная драма — произведение, в котором осуществляется романтическая идея синтеза искусств (музыки и драмы), выражение программности в опере. Для осуществления этого замысла Вагнер отказался от традиций существовавших на тот момент оперных форм — в первую очередь, итальянской и французской. Стараясь приблизить оперу к жизни, он пришёл к идее сквозного драматургического развития — от начала до конца не только одного акта, но и всего произведения и даже цикла произведений (все четыре оперы цикла «Кольцо Нибелунга»).

Вагнер придавал исключительное значение оркестровке и шире — симфонизму. Оркестр Вагнера сравнивают с античным хором, который комментировал происходящее и передавал «скрытый» смысл. Реформируя оркестр, композитор создал квартет туб, ввёл басовую тубу, контрабасовый тромбон, расширил струнную группу, использовал шесть арф. За всю историю оперы до Вагнера ни один композитор не использовал оркестра такого масштаба (к примеру, «Кольцо нибелунга» исполняет четверной состав оркестра с восемью валторнами). Увертюра «Фауст», страстная музыка которой получила высокую оценку в устах многих выдающихся музыкальных деятелей. Это одно из лучших симфонических сочинений Вагнера, избежавшее какой-либо подражательности.

Общепризнанно новаторство Вагнера и в области гармонии. Тональность, унаследованную им от венских классиков и ранних романтиков, он чрезвычайно расширил путём интенсификации хроматизма и ладовых альтераций. Понимание музыки как олицетворения непрерывного движения, развития чувств привело Вагнера к идее слияния этих лейтмотивов в единый поток симфонического развития, в «бесконечную мелодию». Отсутствие тонической опоры (на протяжении всей оперы «Тристан и Изольда»), незавершённость каждой темы (во всём цикле «Кольцо нибелунга», за исключением кульминационного траурного марша в опере «Гибель богов») способствуют непрерывному нарастанию эмоций, не получающему разрешения, что позволяет держать слушателя в постоянном напряжении (как в прелюдиях к операм «Тристан и Изольда» и «Лоэнгрин»).

Философско-эстетическую основу вагнеровского творчества А.Ф.Лосев определяет как «мистический символизм» [«Лосев А. Ф. Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера»]. Ключевой для понимания онтологической концепции Вагнера являются тетралогия «Кольцо Нибелунга» и опера «Тристан и Изольда». Во-первых, в «Кольце» вполне воплотилась

мечта Вагнера о музыкальном универсализме. «В „Кольце“ эта теория воплотилась с помощью использования лейтмотивов, когда каждая идея и каждый поэтический образ тут же специфически организованы при помощи музыкального мотива», — пишет Лосев. Кроме того, в «Кольце» в полной мере отразилось увлечение идеями Шопенгауэра.

Философский смысл музыки Рихарда Штрауса, колористическое изящество пейзажных зарисовок Клода Дебюсси, трагические символы истории, в симфонических интерпретациях Листа или Берлиоза превращаются в ипостаси самих гениальных авторов музыки романтизма.

4. Эстетика музыкального симфонизма.

Симфонизм «растворяет» оперу и занимает ее место. Прототипом симфонии считается итальянская увертюра, которая сформировалась еще при Скарлатти в конце XVII века. Уже в тот период данная форма называлась симфонией и состояла из *allegro*, *andante* и *allegro*, слитых в одно целое. Есть иная точка зрения, согласно которой предшественницей симфонии была оркестровая соната, что состояла из нескольких частей и имела простейшие формы и писалась преимущественно в одной тональности.

Симфония в XVIII – XIX вв. становится не просто основным типом композиции и не просто господствующим музыкальным жанром, но способом существования самой музыки, самой ее субстанцией. Философско-эстетическая сущность симфонического жанра заключается в особом качестве развития музыкального мышления, когда новый звукообраз разворачивается через преобразование исходной музыкальной идеи. В симфонии единство и завершенность становящейся идеи достигались в диалектическом единстве борьбы противоположностей.

Главная тема порождает тему побочную, противостоящую, контрастирующую с главной, а все части симфонического произведения находились в строгом логическом равновесии. **Симфония – это звуковое воплощение истории самопознающего субъекта, историческая картина мира XVIII – XIX вв., которая раскрывается знаково-символическими средствами.** Идея сонаты-симфонии – это идея истории и ее смысла: идея философская. Недаром в литературе о музыке в связи с симфонизмом появилось понятие «абсолютной музыки» – аналог представлений об «абсолютной философии», трактующей в духе трансцендентальных систем И. Канта и Г. Гегеля. Философичность симфонической идеи выявилась не сразу.

Создателем классической симфонической формы и родоначальником передового симфонического оркестра считается Ф. Й. Гайдн, его называют «отцом» симфонии и квартета. В традиционной гайдновской симфонии найдена совершенная форма, способная вместить довольно основательное содержание. Искусство Гайдна оказало громадное действие на формирование симфонического и камерного стиля В. А. Моцарта, который, опираясь на гайдновские достижения в сфере сонатно-симфонической музыки, внес много уникального в симфонический жанр. Моцартовские сонаты и симфонии являются воплощением единства театра и «абсолютной музыки». Темы сохраняют пластическую самодостаточность, не сводясь к функциям фаз развития. Но в полной мере «философией» симфония и соната становятся у Л. Бетховена. Если ключевой фигурой разработки оперного языка был К. Монтеверди, олицетворяющий собой стадию картезианского субъективизма, то такой фигурой, предопределившей формирование системы симфонического музыкального мышления и ее знаково-графического воплощения, является Л. Бетховен, олицетворяющий собой стадию трансцендентального субъективизма.

Для Вены, привыкшей к ясной и жизнерадостной музыке Гайдна, к изящной и выразительной музыке Моцарта, произведения Бетховена были поразительными. Темы его сонатных аллегро, более масштабных, чем у Гайдна или у Моцарта, концентрируют свою энергетику в главном мотиве, очень часто предельно лаконичном, как, например, в Пятой симфонии. «Тема судьбы» Бетховена настолько насыщена событиностью в своих тональных и ритмических модуляциях, что для понимания ее смысла недостаточно пройти через все

перипетии разработки и примирение репризы. Бетховенское сонатное аллегро наделяет чертами сонатной формы другие части произведения и, по сути, как бы «выходит за собственные пределы» формы. В итоге энергия борьбы и преодоления, концентрируемая в сжатых мотивах, приводит к тому, что и вся симфония превосходит собственные рамки (например, в знаменитой Девятой симфонии финальная часть включает хор).

Таким образом, в контексте развития техники композиции и симфонической формы данной эпохи, **Бетховен** может считаться крупнейшим композитором-симфонистом Нового времени. Его симфонизм может рассматриваться как образец «абсолютной музыки», музыки социальной философии, музыки утопической идеологии, музыки эмоциональной апологии действия и свершения, воплощающий жизнь во всем ее диалектическом разнообразии – кипучие страсти и отрешенную мечтательность, драматическую патетику и лирическую исповедь, картины природы и сцены быта. Его умение создания симфонических произведений, особый язык и структура композиции пронизаны идеей революционной борьбы и философией романтизма. В бетховенских симфониях музыка обретает философско-историческую концептуализацию, и под этой тяжестью музыка как бы графически «сокращается», т.е. насыщается глубоким философским символизмом во внешне сжатых нотно-графических рамках музыкального языка. Музыкальный язык обретает трансцендентальное наполнение, становится проводником в глубокие слои архетипической символики. Потребность проблемно высказаться, притягивала романтиков к симфонии как к «абсолютной музыке», философская концептуальность которой была скрыта за чистым звучанием музыки. Завершая эру классицизма, Л. Бетховен открывал дорогу новому наступающему веку.

Симфоническое мышление стало основным завоеванием венского классицизма, открывшим музыке новые горизонты. Венские классики переосмыслили и заставили зазвучать по-новому все музыкальные жанры и формы. В симфонии сказал новое слово Р. Шуман, сделав опыт слияния всех её частей в одно целое и введя сквозной тематизм. Заметными явлениями в истории симфонизма стали сочинения таких композиторов, как Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, И. Брамс, А. Дворжак, А. Брукнер, Г. Малер, С. Франк, Ян Сибелиус, П. Хиндемит, А. Веберн. В XIX веке симфонии, вследствие непосильной концептуальной «тяжести» жанра, становятся менее популярными. В это же время, утверждённый в классических сонатно-симфонических формах тип философски-многозначного динамического процесса, захватывает в свой горизонт оперу, а также свободные по жанру сочинения для оркестра и для фортепиано.

В композиторском творчестве XIX – XX веков, изначально связанная с симфонией, идея «абсолютной музыки», постепенно отрывается от конкретного оркестрового жанра. У романтиков бетховенский «миг истории» обрастает личностным переживанием. Объективная логика развертывания музыкального процесса насыщается субъективным чувством. Оно раздвигает границы «мгновения», лишая конструктивной краткости и превращая в более или менее долгий фрагмент формы, который функционально (например, с точки зрения тонального движения) есть не что иное, как мгновение, а по смыслу – «историческая эпоха» в «истории души». Кроме того, следует обратить внимание еще на один момент, характеризующий особенности формирования музыкального языка и его элементов.

5. Симфоническая поэма в музыкальной эстетике XVIII – XIX вв.

Симфоническая поэма – жанр симфонической музыки, выражающий романтическую идею синтеза искусств. Симфоническая поэма представляет собой одночастное оркестровое произведение, которому свойственно свободное развитие музыкального материала, сочетающее различные принципы формообразования, чаще всего сонатность и монотематизм с цикличностью и вариационностью. По продолжительности звучания такие поэмы не были короче «нормальных» четырехчастных циклов Моцарта или даже Бетховена. Но время в них становилось «короче», в смысле - более «сплошным», слитным. Не только паузы между частями исчезли; исчезли и тематически-темповые маркировки различий разделов.

Возникновение симфонической поэмы как жанра (название вызывает мгновенные ассоциации с атмосферой поэзии и наглядно отражает ту связь музыки и литературы), связывается, прежде всего, с именем **Ференца Листа** (1811-1886), венгерским прогрессивным композитором, который создал 13 произведений этой формы. В листовской технике монотематизма все темы выводятся из одного мотивного субстрата. Лист был одним из самых убежденных сторонников программного творчества и синтеза различных искусств. В основе его эстетики симфонической поэмы лежит синтез музыки и поэзии. Поскольку симфоническая поэма воплощает конкретное программное содержание, порой очень сложное, ее формообразование лишено той стабильности, которая присуща ее старшим родственникам – симфонии и увертюре.

Большинство симфонических поэм Листа опирается на очень распространенную в эпоху романтизма свободную или смешанную форму. Так называют формы, соединяющие существенные признаки двух или нескольких классических форм. Объединяющим фактором, как правило, выступает принцип монотематизма (создание ярко контрастных образов на основе одной и той же темы или мотива).

На место обстоятельной расчлененности симфонического времени теперь приходят иные способы артикуляции музыкального процесса. Во-первых, - **программность**. Практически все симфонические поэмы Листа имеют название, указывающее на тот или иной известный литературный источник: «Гамлет (по Шекспиру)», «Мазепа» (по Гюго), «Прометей» (по Гердеру), «Идеалы» (по Шиллеру). Есть и поэма, отсылающая к живописному полотну - «Битва гуннов» (по картине В.Каульбаха). Нередко к сочинению прилагается развернутый комментарий, объясняющий, какие фрагменты литературного сюжета «пересказаны» музыкой, что конкретно в музыке «происходит» с Гамлетом или Прометеем.

Второе средство достижения «членораздельности» симфонического процесса в обход завершенности частей - **цепь кульминаций** (из которых последняя - самая сильная), за каждой из которых словно открывается новая образная перспектива (героический пафос сменяется лирическим созерцанием; лирическая восторженность - фантастическим гротеском, и т.д.). События, подобно волнам, как бы «захлебываются», «откатываются» и уступают место другим событиям, также обрывающимся в кульминационный момент. Возникает экзальтированный рельеф «великих свершений», не доведенных до конца, больших надежд, оборачивающихся утраченными иллюзиями. Это - рельеф романтической борьбы с собой, раздвоенности и проблематичности собственного «Я».

Если Лист писал одночастные симфонии, то **Гектор Луи Берлиоз** (1803-1869) нарушил симфонический канон в другую сторону. Наряду с одночастными сочинениями типа листовских поэм у него есть пяти - (Фантастическая симфония «Эпизод из жизни артиста») или трехчастные («Траурно-триумфальная симфония»). Пять частей «Фантастической симфонии» - это как бы единая дневниковая запись, настолько стремительная в своей искренности, что не делится даже на абзацы и оставляет «недописанными» целые фразы. Позже Берлиоз создает увертюру к «Королю Лиру» и симфоническую поэму «Лелио», монодраме «Возвращение к жизни», продолжающей «Фантастическую симфонию», - сочинении для чтеца, хора, солистов-певцов и оркестра.

«Гамлеты», «Прометеи», «Мазепы» или «Гарольды» с их судьбами, за которыми в культуре закрепилось значение трагических символов истории в симфонических произведениях Берлиоза. «Фантастическая симфония» имеет подзаголовок «Эпизод из жизни артиста». «Артист» - это композитор, томительно влюбленный тогда в будущую свою жену. И хотя в симфонии «артист» в своих снах наяву не только испытывает восторженные мгновения нежности, но и попадает на шабаш ведьм, где возлюбленная его предстает в демоническом облике, тем не менее, **герой симфонии - это «Я» композитора**. Отсюда и фантастика «шабаша ведьм», и псевдоним идеального возлюбленного Лелио. **Отождествление авторского «Я» с «Прометеями» - героями истории человечества - означает, что грандиозность и событийная насыщенность романтических симфонических произведений упирается в**

единственный момент: момент, который А.Н.Скрябин, поздний русский романтик, выразил, обозначив лейтмотив, из которого вырастает его Третья симфония, ремаркой «Я есмь».

Рихард Штраус (1864–1949) немецкий композитор эпохи позднего романтизма, особенно прославился благодаря своим симфоническим поэмам и операм. В 1882 году он поступил в Мюнхенский университет, где он изучал философию и историю — но не музыку — однако, год спустя он покинул его, чтобы отправиться в Берлин. Его ранние композиции весьма консервативны, в стиле Роберта Шумана, а начиная с 1883 стиль Штрауса начинает заметно меняться. Когда он встречает Александра Риттера, известного композитора и скрипача и мужа одной из племянниц Рихарда Вагнера, Штраус отказывается от своего консервативного юношеского стиля и приступает к сочинению **симфонических поэм**. Он знакомится с эссе Рихарда Вагнера и сочинениями Шопенгауэра. С этого периода начинается увлечение Штрауса жанром симфонической поэмы. Первой поэмой Штрауса является «Дон Жуан» во время премьеры которой в 1889 году половина публики аплодировала, в то время как другая половина шикала. Тогда Штраус понял, что он обрёл свой собственный музыкальный голос, заявив: «Теперь я утешаю себя сознанием того, что я нахожусь на сознательно выбранной дороге, всецело осознавая, что не существует художника, которого тысячи его современников не считали бы умалишённым».

За «Дон Жуаном» последовали «Из Италии», «Макбет», «Смерть и просветление», «Весёлые проделки Тиля Уленшпигеля», «Так говорил Заратустра», «Дон Кихот», «Жизнь героя», «Домашняя симфония», «Альпийская симфония». Среди других оркестровых сочинений Штрауса — сюита «Мещанин во дворянстве» и «Метаморфозы» для 23-х струнных. Штраус написал много опер. «Гунтрам» в 1894 году и «Погасшие огни», которые провалились. Позднее он создаёт «Саломею» (по пьесе Оскара Уайльда) где композитор использует диссонансы, которые редко можно было услышать в опере того времени. Опера «Электра», в которой Штраус еще интенсивнее использует диссонансы, буквально шокирует публику. Из-под его пера появляются «Ариадна на Наксосе» (1912), «Женщина без тени» (1918), «Елена Египетская» (1927) и «Арабелла» (1932), все в сотрудничестве с Гуго фон Гофмансталем; «Молчаливая женщина» (1934), либретто Стефана Цвейга; «День мира» (1936) и «Дафна» (1937) (либретто Йозефа Грегора и Цвейга); «Любовь Данаи» (1940) (в сотрудничестве с Грегором) и др.

«Так говорил Заратустра» – симфоническая поэма для оркестра (1895-96) ОР. 30. Написана в 1896 году под впечатлением от книги «Так говорил Заратустра» Фридриха Ницше. Произведение программное; состоит из девяти фрагментов, исполняемых без пауз. Названия фрагментов повторяют названия некоторых глав литературного первоисточника. Средняя продолжительность исполнения — около тридцати минут. Симфоническая поэма написана для четверного оркестра (увеличенная духовая группа инструментов). В партитуре используются также орган и колокол. В художественном отношении симфоническая поэма является ярким примером позднего немецкого романтизма, тяготеющего к зарождающемуся модернизму. Автор усваивает и с любовью воплощает многие вагнеровские черты, прежде всего, свойственное Вагнеру парадоксальное соседство необычайного педантизма и даже некоторого музыкального «занудства» — и бурного драматизма. Не будучи выдающимся мелодистом, Штраус «берёт оркестровкой», захватывая слушателя поистине уникальными находками в красках оркестра, одной из которых является и заглавная тема произведения. Связь музыкального развития с литературным первоисточником очевидна: музыка близка к буквальной иллюстрации соответствующих глав, а поэтически-философские образы Ницше старательно перенесены на язык музыкальных художественно-изобразительных средств.

Таким образом, композиторы эпохи романтизма были революционерами по духу, новаторами, которые подняли композиторское музыкальное искусство на вершину всего искусства того времени. Небывалые эксперименты с музыкальной формой и языком, породили множество новых синтетических жанров и направлений музыки. Но тем самым, достигая максимальных высот композиторского искусства, музыканты преопределили и уход от

традиции, рождение модернизма и продолжение линии новаторства Вагнера, Штрауса, Малера и др.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Эстетические принципы эпохи Нового времени
2. Музыкальное искусство периода романтизма
3. Эстетические принципы композиторской музыки XVIII – XIX вв.
4. Эстетика музыкального симфонизма.
5. Симфоническая поэма и драма в музыкальной эстетике XVIII – XIX вв.

Литература:

1. [Борев, Ю.Б. Эстетика: Учебник / Ю.Б. Борев – М., 2002. – 511 с.](#)
2. [Конен В. История зарубежной музыки с 1789 до середины XIX века. Бетховен., М, 2010.- 455 с.](#)
3. [Никитич, Л.А. Эстетика: Учебник для вузов / Л.А.Никитич. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2003. — 439 с. \(Серия «Gogito ergo sum».\)](#)
4. [Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. – М.: Музыка, 1966. – С. 243-273.](#)
5. [Кремлев Ю. А. Фредерик Шопен : очерк жизни и творчества. — Изд. 3-е. — М. : Музыка, 1971. — 606 с. . — Классики мировой музыкальной культуры.](#)
6. [Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Пospelова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006. - 632 с.](#)
7. [Чередниченко Т. В.Музыка в истории культуры : курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством. — М. : АЛЛЕГРО-ПРЕСС, 1994. — 221 с.](#)
8. [Лосев А.Ф. Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера // Форма — Стиль — Выражение. - М., 1995. – С. 667-733. Режим доступа: <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9B/losev-aleksej-fedorovich/forma---stilj---virazhenie/8>](#)

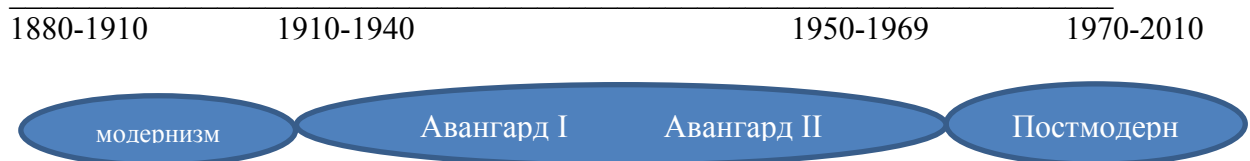
ЛЕКЦИЯ 8-9: МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА XX ВЕКА

ПЛАН ЛЕКЦИИ:

1. Общая характеристика музыкального авангарда.
2. Направления музыкального авангарда первой половины XX в.:
 - атональная музыка и додекафония;
 - сонорная музыка;
 - пуантилизм;
 - алеаторика;
 - музыкальная графика.
3. Западноевропейская школа авангардной опус-музыки.
4. Русская школа авангардной опус-музыки.
5. Специфика «новой музыки» второй половины XX в.
6. Направления авангарда II и музыкального постмодерна.

1. Общая характеристика музыкального авангарда. Направления первой половины XX в.:

Музыкальная культура XX в. в своем хронологическом развитии похожа на становление трехчастной сонатной формы. Первый этап – **модернизм**, складывающийся в процессе преобразования позднеромантических тенденций в конце XIX – начале XX века. Второй этап (10 – 60- года) – **авангард I** волны (довоенный) и авангард II волны (послевоенный), с радикально инновационными техниками и экспериментами. Третий этап (после 60 – х) – **постмодернизм**, синтезирующий новации модерна, авангарда и технической музыки, ориентирующийся на концептуально-акционистские проекты.



Музыкальный авангард - вид современной музыки, эстетика которой является радикально инновационной по сравнению с классикой. Предполагается, что подобная музыка в эстетическом отношении опережает своё время. «Новая музыка» выражает сложную историю и философские поиски начала и второй половины прошлого века. Авангард в музыке выражался **протестом против классических норм и выступал за «раскрепощение музыкальной семантики»**, – всё это характерно для такой музыки, которая навсегда останется в истории под именем «музыкальный авангард». Музыкальный авангард представляет собой, с одной стороны, завершение последовательного развития классической традиции. С другой – безграничный эксперимент, ставивший целью показать, что классика может быть более новаторской, чем даже джаз или рок.

Основные характеристики авангардной музыки.

• Абсолютизация свободного художественного творчества, в котором вдохновение и гений становятся ключевыми категориями, что **приводит к обожествлению понятия «автор» и порождает концепцию культа искусства.**

• Музыкальный «коллаж» (диссонансные звучания, хроматизмы и расширения тонального звучания).

• Смешанная техника исполнения (импровизации, перфомансы).

• Новая тембровая окраска звучания (эксперименты с инструментами и способами звукоизвлечения).

- Эксперименты с паузами (музыка молчания).

- Авторское интерпретаторство (сами композиторы указывают как исполнять их музыку, как воспринимать и т.д. в итоге они пишут для творческого самовыражения, интеллектуальной игры, понятной узкому кругу профессионалов).

- новая метафизика (космизм, медитативность) в музыке середины и второй половины XX в. Авангардисты считали своим предшественником Александра Скрябина (идея «космизма» музыки).

Европейская профессиональная композиция всегда тяготела к сложности и элитарности, но в XX в. она достигает максимально-рационализированных своих форм выражения. Опус-музыка в современном пространстве превращается в предмет рационально-интеллектуальной игры, которая требует специфического дешифрования и неповторимого коллективного исполнения. Слушатель не в состоянии услышать музыку, его восприятие превращается в иррациональный хаос, не упорядоченный поток сознания и звуков. Опус-музыка XX в. изгоняет символ как трансцендентное и оставляет лишь **музыкальные знаки**, а знаковость не имеет предела, она бесконечна, поэтому элитарное поле экспериментов опус-композиторов также является открытым пространством, логика которого известна лишь им самим. Опус-музыка XX в. это пространство игры интеллектуально-технических способностей человека, целью которых является достижение максимально-рационализированных возможностей человеческого творчества.

В произведениях модернизма абсолютизирование новаций приводит к почти что полному разрыву с прошлым и к видимому выпадению из традиции. Произведение искусства становится в полном смысле этого слова современным, ибо оно демонстративно дистанцируется от прошлого. В авангардной музыке различают два пиковых периода развития: авангард 1910-1920-х и авангард 1960-1980-х годов. Между ними формируется более академизированные техники композиции (в том числе и период идеологического кризиса Второй мировой войны).

2. Направления музыкального авангарда I первой половины XX в.

Атональная музыка – это музыка, написанная вне логики ладовых и гармонических связей, организующих язык tonальной музыки. Атональность в гармонии XX века есть **новый принцип звуковысотной организации, выражающийся в отказе (иногда демонстративном) композитора от логики гармонической тональности. Основным принцип атональной музыки** является полное равноправие всех тонов, отсутствие какого-либо объединяющего их ладового центра и тяготений между тонами. Композиторы не признают контраста консонанса и диссонанса и необходимости разрешения диссонансов. Атональность подразумевает отказ от функциональной гармонии, исключает возможность модуляций. Атональность возникла **как результат расширения тональности за счёт хроматизма**, функциональной инверсии, «побочных доминант», «блуждающих» многозначных аккордов и других явлений гармонии в позднеромантической музыке Листа, Вагнера, Малера, Скрябина. Основными представителями атональной музыки можно считать: А. Веберна, А. Берга, А. Шёнберга (новая венская школа музыки), С. Прокофьева, И. Стравинского и др. Арнольд Шёнберг, за которым закрепилась репутация **«отца атонализма»**, не принимал термина «атональность», предпочитая ему **«пантональность»**,— термин, который означает не отрицание тональности, а **«синтез всех тональностей»**. Кроме того, Шёнберг трактовал слово «атональный» не как «лишённый тональности», но как **лишённый «музыкальных тонов»**. Устремление в область "тональной невесомости" связано также с попытками некоторых композиторов приблизиться к свободному выражению утончённых субъективных ощущений, неясных внутренних импульсов.

Начало собственно атонализма обычно связывают с финалом Второго струнного квартета Шёнберга (1908). Это был период трудных поисков новых законов музыкальной гармонии, способных заменить устаревшую систему тональности. Одновременно с Шёнбергом к атональности обратились его ученики Антон Веберн и Альбан Берг. Период атонализма в

музыке композиторов «Новой венской школы» продолжался примерно до 1920-25 года, когда Шёнбергом была изобретена и впервые применена **«додекафония»**, или двенадцатитоновая техника. Атональное музыкальное мышление, которое вместо традиционных 7 звуков диатонической гаммы берет 12, порождает додекофонное мышление как принципиально новое ощущение музыкального лада, и для большинства слушателей непонятное и сложное для восприятия (звуковой хаос).

Додекафония базируется как на атональности, так и на серийности музыкальных композиций. Основной звукоряд из 12 самостоятельных ступеней додекофонной гаммы входит в установленном композитором порядке в основную композиционную единицу произведения – **серию** (серийный ряд), при этом, каждая звуковая ступень – только один раз (очень напряженное звучание); и дальше через повторы из этих 12 элементарных рядов как единиц складывается (конструируется) звуковая ткань произведения. Додекафонная техника, наряду с атонализмом является первым шагом в формировании авангардной музыка начала XX в., сложившейся в ново-венской школе.

Сонорная музыка - является видом современной композиции, использующим главным образом красочные звучания, воспринимаемые как высотно недифференцированные. «Сонорика, говорит Холопов, – свойство определенного рода музыки XX века, где умалается роль кантиленой мелодии и гармонии (в традиционном смысле – аккордовых последовательностей; также – полифонии) благодаря **выдвижению на первый план восприятия явления звучности** как таковой (непосредственно чувственного звукового аффекта), **оперированию нетрадиционным звуком**». В сонорной композиции главная звуковая единица – не отдельный звук, а **сонор – комбинация звуков разной высоты и тембра**. Сочиняя музыку, композиторы классического авангарда, создавали оригинальные по звучанию соноры, соединяя их в единую музыкальную ткань (кластеры, линии, поля и т.д.). Для этого нередко приходилось менять звуковую природу инструментов («препарированный рояль», в вокальной музыке – шепот, крик, разнозвучание)), использовать различные предметы (не музыкальные инструменты) из которых возможно извлекать какие-либо звуки.

Зарождаясь в первой половине XX в. (в композициях Пендерецкого, Бартока, Лютославского, Лигети, Ноно, Кейдж, Губайдулина, Прокофьев, Шостакович и др.) сонорная музыка развивается на протяжении всего столетия, порождая новые техники (спектральная музыка, стохастическая музыка, кластерная техника и др.) и направления в постмодернизме.

Пуантилизм (точка) – способ звукоизвлечения, в котором музыкальная ткань состоит из отдельных коротких звуков – «точек», отделенных друг от друга паузами. Воспринимать ли этот «набор точек» как мелодическую линию или как абстрактное звуковое пространство – решает слушатель. Можно сказать, что в пуантилистическом произведении раскрывается весь процесс создания образа из отдельных частей – звуковых точек, причем композитор делает в этом процессе лишь первые шаги, а завершение сочинения происходит в сознании слушателя.

Ранние образцы пуантилизма можно наблюдать в музыкальных произведениях Гектора Берлиоза (например, в его «Фантастической симфонии»), Клода Дебюсси (например, в его «Послеполуденном отдыхе фавна» и некоторых других композиторов XIX — самого начала XX века. Но в рамках эстетической концепции Новой венской школы пуантилизм явился дальнейшим логическим развитием атональных техник (серийности, серийности, додекафонии) в плане их распространения не только на высоту, но уже и на другие параметры звука — длительность, динамику, атаку, тембр и т. д., а также на способы артикуляции музыкальной формы — темповые, гармонические, ритмические и т. д. Классическим музыкальным произведением с использованием техники пуантилизма можно считать, например, вторую часть «Вариаций для фортепиано» (Op. 27, 1935—1936) Антона Веберна. Ярким продолжателем этого стиля в последствии становится Пьер Булез.

Алеаторика – метод музыкальной композиции, основанный на случайности (исполнительных техник, последовательности фрагментов текста), предполагающий неопределённость или случайную последовательность этих элементов при сочинении или

исполнении произведения. Произведение каждый раз рождается на сцене заново и является абсолютно не повторным и уникальным в своем звучании. Результат зависит от вдохновения исполнителей, мастерства, настроения и т.п. Алеаторные техники применяли многие композиторы XX в., это и Д. Кейдж, и К. Штокхаузен, и Л. Ноно и П. Булэз и мн. др.

Можно сделать вывод: композиторы классического музыкального авангарда в корне изменили представления о возможностях музыкального языка, методах создания и принципах построения музыкального произведения. Их творчество значительно расширило традиционные рамки классической музыки. Музыкальный язык, в котором сплав тембра, динамики и длительности порождает звуковой синтез, ведет к сдвигу от полифонии как нормативной основы классической западноевропейской музыкальной культуры, к **гетерофонии** (отход от традиционных норм музыкального языка под натиском новаторства, расширение звукового материала, позволяющее создавать сложные звуковые образы).

Музыкальная графика. Если анализировать музыкальную графику, то необходимо отметить, что она стремится вернуть из давно забытого прошлого богатый знаково-символический материал. Это и древнегреческая и древнеримская буквенная нотация, и мензуральная, невменная нотация, др. символы, которые всегда фиксировала духовные ценности человеческой жизни. Одним из приемов музыкальной графической нотации, есть старинная **пиктография** (речь рисунков). Запись музыки с помощью графических изображений иногда более доступный и понятный для интерпретаторов.

Идеография (язык символов) также является формой графической нотации опус-музыки, которая логически продолжает пополнять современную нотацию новыми знаками, выражающие особенности новой музыкального языка. Эти необычные знаки имеют отношение к микрохроматике, ритмики, звукоизвлечения и др., Как следствие возникает даже необходимость создавать специфические толковые словари, предшествующих музыкальным текстам. Надо сказать еще и о такой типе музыкальной графики, как **хейрономия** - система фиксации музыки, возникшая на основе **символических движений рук в восточных танцах**. Язык музыкального жеста интересно представлено в произведении В. Екимовского "Balletto". Перед дирижером ставят графическую партитуру, в которой каждая горизонтальная линия соответствует части тела человека (руки, ноги). Расположенные на этих линиях графические знаки информируют о необходимых телодвижения дирижера, его жесты. В свою очередь, перед исполнителями никакой партитуры вообще нет, они должны истолковывать сценическое поведение дирижера и исполнять музыкальные импровизации.

Итак, **музыкальная графика** характеризует семиотический аспект музыкальных текстов, которые с помощью семиозисного толкования и декодирования знаков приобретают феноменологические смыслы. Этот процесс принципиально разомкнут, т.е. "открытый", и толкования и понимания смыслов музыки - сугубо интимный, субъективный процесс создания музыкальных феноменов.

3. Западноевропейская школа авангардной опус-музыки

Западноевропейская композиторская школа XX века. Музыкальное искусство XX века развивалось под влиянием событий военных лет, которые вызвали у многих музыкантов разочарование в нравственных и художественных ценностях прошлого. Европейская культура, по их мнению, оказалась бессильна перед угрозой войны и разрушительной политики фашизма. Потрясением для мира классической музыки стала резкая смена уклада жизни в послевоенный период – изменился не только композитор, но и слушатель. Новые формы массовой культуры привлекали к себе миллионы людей, а интерес к классике стремительно падал.

Яркими представителями западной композиторской школы XX века можно считать: А. Шенберга, А. Веберна, Б. Бартока, Арво Пярта, П. Хиндемита, К. Пендерецкого, Д. Лигети, В. Лютославского, С. Райха (США), Д. Кейджа (США), Л. Ноно, и др.

Карлхайнц Штокхаузен (1928-2007) – немецкий композитор, дирижер, музыковед и педагог. Его более чем сорокалетняя творческая деятельность отмечена редкой интенсивностью: к началу 1990 года Штокхаузенем создано около 60 крупномасштабных опусов (не считая многочисленных вариантов), опубликовано 6 томов комментариев и теоретических исследований; композиторской работе сопутствует значительная концертная активность, охватывающая на сегодняшний день самые разные страны и континенты (в марте 1990 года состоялись пять концертов группы Штокхаузена в Москве).

Хотя оценки музыки Штокхаузена далеко не однозначны, его творчество сохраняет лидирующее положение в современном искусстве. Музыка Штокхаузена, отмеченная исключительным своеобразием, в то же время в высшей степени показательна как часть общей картины послевоенного искусства. Эволюция композитора, сложная кривая его стилистического развития не только отразила, но и во многом определила движение европейской музыки последних десятилетий. В начале 50-х годов Штокхаузен наряду с Пьером Булем и Луиджи Ноно заявил о себе как о творце **серийного авангардизма**, эстетические принципы которого сохранили свое значение и в более поздний период, когда стилистические «сюрпризы» Штокхаузена нередко вызвали упреки в непоследовательности и отсутствии подлинного творческого стержня. Однако более пристальный взгляд открывает иную, чуть ли не противоположную картину. Благодаря уникальности и новизне творчества известен прежде всего как лидер, изобретатель в области **электронной музыки, открыватель музыкального хеппенинга, а также исполнитель «Новой музыки XX века».**

Штокхаузен сочинил более 300 самостоятельно исполняемых музыкальных произведений, среди которых свыше 30 сочинений для оркестра, более 10 для хора и оркестра, около 150 сочинений электронной и электроакустической музыки, многочисленные композиции соло, камерная музыка самых различных составов и т. д.

4. Русская школа авангардной опус-музыки.

Нужно отметить, что в 30-50-е годы музыкальная культура СССР развивалась почти в полной изоляции от остального мира. Произведения современных западных мастеров не исполнялись, а малейшие признаки новых зарубежных веяний вызвали обвинения в «буржуазном формализме». «Железный занавес» в сфере музыки стал подниматься в середине 60-х. Именно этими обстоятельствами многие объясняют специфические особенности формирования школы отечественного (русского и украинского) авангарда. Композиторы этой школы сохранили традиционную для классической музыки систему жанров и форм при всей смелости звуковых экспериментов. Нововведения западного авангарда, их методы и стили, отечественные мастера «получили» как бы в готовом виде и поэтому главные усилия композиторов были направлены не столько на эксперименты со звуками (хотя в этой области у них было множество собственных находок), сколько на поиски онтологической содержательности. В отличие от западных коллег мастера отечественного авангарда никогда не стремились к скандальному успеху и широкой популярности (массовой аудитории). Их музыка адресована слушателю-интеллектуалу, она стремится к разговору о вечных духовных ценностях, требует от человека серьезных размышлений. Именно поэтому композиторы авангардного направления никогда не вписывались в официальную жизнь советской власти. Они были частью духовной оппозиции, и каждый по-своему боролся за возможность услышать собственную музыку со сцены. Будучи очень популярны на Западе, они нашли признание на родине только в зрелые годы (в начале 90-х годов). Итак, в советских условиях новая техника, пришедшая с запада, была более чем техникой, она была знаком подвижничества во имя свободы. И эта ее смысловая наполненность непосредственно проявлялась и переживалась в музыке.

Русские композиторы-авангардисты XX в.: А. Скрябин, И. Стравинский, А. Глазунов, С. Рахманинов, С. Прокофьев, Д. Шостакович, Г. Свиридов, А. Шнитке, С. Губайдулина, Э.

Денисов, Р. Щедрин, В. Мартынов. Укр. композиторы XX в.: В. Сильвестров, В. Тарнопольский, Б. Лятошинский, Л. Ревуцкий, др.

Игорь Федорович Стравинский (1882-1971) - русский композитор, дирижёр и пианист, один из крупнейших представителей мировой музыкальной культуры XX века. С 1904 по 1906 год Игорь Стравинский брал частные уроки у Н. А. Римского-Корсакова, параллельно с уроками у В. Калафати. Это была единственная композиторская школа Стравинского, благодаря которой он овладел профессией в совершенстве. Время творческой деятельности Стравинского может быть условно разделено на три периода:

- «Русский» период (1908—1923);
- «Неоклассический» период (1920—1954);
- «Серийный» период (1954—1968).

В ранний период под руководством Римского-Корсакова были написаны первые сочинения — скерцо и соната для фортепиано, сюита для голоса с оркестром «Фавн и пастушка» и т. д. На премьере последнего присутствовал Сергей Дягилев, высоко оценивший талант молодого композитора. Через некоторое время Дягилев предложил ему написать балет для постановки в «Русских сезонах» в Париже. В течение трёх лет сотрудничества с труппой Дягилева Стравинский написал три балета, принёсших ему мировую известность — «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911) и «Весна священная» (1913). В эти годы Стравинский периодически ездит из России в Париж и обратно. В начале 1914 года, перед началом Первой мировой войны, выехал с семьёй в Швейцарию. Из-за начавшейся войны Стравинские в Россию не вернулись. С весны 1915 года композитор жил с семьёй в Морже близ Лозанны, с 1920 — преимущественно в Париже, начинается второй период творчества Стравинского. Среди сочинений этого времени — опера «Соловей» по сказке Г. Х. Андерсена (1914) и «История солдата» (1918). 1926 год отмечен первым обращением композитора к духовной музыке — «Отче наш» для хора а capella. В 1928 году появляются новые балеты — «Аполлон Мусагет» и «Поцелуй феи», а два года спустя — знаменитая и грандиозная «Симфония псалмов» на латинские тексты Ветхого Завета. В начале 1930-х годов Стравинский обращается к жанру концерта — он создаёт концерт для скрипки с оркестром и концерт для двух фортепиано. С 1936 года Стравинский периодически посещает с гастролями США, во время которых укрепляются его творческие связи с этой страной. В 1937 году в Метрополитен-опера был поставлен балет «Игра в карты», год спустя — исполнен концерт «Дамбартон-Окс», Стравинского приглашают прочитать курс лекций в Гарвардском университете. Наконец, в связи с начавшейся войной, Стравинский решает переехать в США.

С начала 1950-х годов Стравинский начинает использовать в своих сочинениях серийный принцип. Переходным сочинением стала Кантата на стихи английских анонимов, в которой со всей очевидностью обозначилась тенденция тотальной полифонизации музыки, к которой Стравинский тяготел всегда. В 50-е годы композитор начал использовать в своих сочинениях двенадцатитоновый прием, разработанный Арнольдом Шенбергом. Первые эксперименты с серийными техниками прослеживаются в небольших его произведениях 1952—1953 годов, в числе которых могут быть названы «Кантата», «Септет» и «Три песни из Вильяма Шекспира». Первым его сочинением, которое оказалось полностью основано на соответствующих приемах, стала композиция «Памяти Дилана Томаса», написанная в 1954 году. В свою очередь, додекафония впервые появилась в балете «Агон» (1954—1957), а хоровое произведение «Canticum Sancrum», созданное в 1955 году, содержало целую часть, полностью основанную на двенадцатитоновом звукоряде. Впоследствии композитор активно использовал этот прием в своих сочинениях «Плач пророка Иеремии» (1958) и «Проповедь, притча и молитва» (1961), которые были основаны на библейских текстах и мотивах[19], а также в опере «Потоп» (1962), представляющей собой синтез выдержек из Книги Бытия со средневековыми английскими Апофеозом всего творчества Стравинского является Requiem Canticles («Заупокойные песнопения», Реквием) для контральто и баса соло, хора и оркестра (1966): "...Заупокойные

песнопения" завершили всю мою творческую картину...", «...Реквием в моём возрасте слишком задевает за живое...», «...сочиняю шедевр своих последних лет» — И. Стравинский.

Эдисон Васильевич Денисов (1929-1996), которому суждено было стать ведущим советским авангардистом. Его творчество опирается на глубокое знание так называемой серийной техники, которая в советский период фактически была под запретом. Денисов был одним из первых композиторов, которые изучали и распространяли эту технику в России. Денисов сам разработал принцип «свободной серийности» суть которого в использовании серии не как абстрактной формулы, а как полной темы-мелодии, на которую пишутся свободные вариации. Он подробно изучил партитуры Стравинского, Бартока и Веберна. Через некоторое время появилось то произведение, которое сделало автора знаменитым - это кантата «Солнце инков» (1964) для сопрано и ансамбля на стихи Габриэлы Мистраль. «Солнце инков» - это математически дисциплинированный «обвал ослепительного света». Далекая ирреальность больших богов, красных гор, огромного океана наглядно переполнена светом звонко-громких ударных, медных духовых, скрипичной вибрации и открытого звука сопрано. Сияние разрастается до кульминации и поглощает отдельные красочные моменты, вроде шума осенних аллей, переданного «сползанием» вибратофонных созвучий. Музыкальный свет торжествует, переполненный самим собой, в завершении кантаты. Но экстаз света есть вместе с тем является отвлеченной драмой чисел. Двенадцатитоновый ряд (додекафонная серия) претерпевает крах в предпоследней части и снова собирается воедино в последний. Возникает чисто структурный драматизм кульминации и чисто структурный катарсис заключения. В «Солнце инков» звучит металлическая воля конструкции, но звучит она в тоне радостной полноты жизни. Когда кантата была исполнена за рубежом, «Солнце инков» осветило Западу советскую авангард-школу.

В лучших произведениях Денисова сияет свет «Солнца инков». В его ярких лучах светятся «Силуэты» для ансамбля (1969); оркестровая «Живопись» (1970), «Жизнь в красном цвете» для голоса и ансамбля (1973), «Знаки на белом» для ансамбля (1974), «Акварель» для 24 струнных (1975), и даже позднее «Рождественская звезда» для голоса, флейты и струнного оркестра (1989).

Альфред Гарриевич Шнитке (1934-1998) является одним из самых известных и популярных представителей русской школы авангарда. В его творчестве соединились новейшие произведения киномузыки и новейшие композиторские технологии. Его музыке присуща масштабность, тяготение к философским, духовным проблемам, острая эмоциональность. Свободно владея стилями и приемами авангардной музыки, он превращал их в символы с глубоким содержанием. Шнитке начинал с додекафонии. Но, в отличие от аналогичных опытов коллег, его «солнце» отражало и выделяло НЕ беспристрастную звонкость вибратофонов или гонгов, а вибрирующе-напряженный звук скрипки (скрипичная трель в верхнем регистре стала интонационным маркером его стиля) - звук голого нерва. Боль звука, который «ввинчивается», анестезировалась отвлеченностью интервальной геометрии, как в первом значительном произведении - скрипичной сонате (1963).

В целом его школу называют школой полистилистики, композитор часто сочетал (в одном произведении) звуковую символику разных эпох, стилей и направлений. Первая симфония (1969-1972), которая создала образ музыки Шнитке, с энтузиазмом была принята широкой публикой. В начале Симфонии оркестранты по-одному выходят на сцену. Далее следует «базар» настройки инструментов. Появляется дирижер, и из акустического смятения вдруг растет колоссальная многозвучная вертикаль. Она возвышается и вибрирует над музыкантами, слушателями как голос гигантской многоголосной скрипки. Звуковой Колос слеплен из интонационного материала основных тем симфонии. Грандиозное произведение представляет сплав известных исторических интонаций (Баха, Бетховена, Грига), стилей (джаз, фольклор и др.) и жанров (похоронный марш, лирическая поэма, танец и др.). Творчество Шнитке является яркой страницей в истории русского авангарда.

Русский постмодернизм 1960-1990-х годов в музыке это - А.М.Волконский, Э.В.Денисов, С.А.Губайдулина, А.Г.Шнитке, Н.Н.Каретников, С.М.Слонимский, Р.К.Щедрин, Б.И.Тищенко, А.С.Караманов, В. Мартынов.

5. Специфика «новой музыки» второй половины XX в.

В числе главных представителей Авангарда-II — француз Пьер Булез (1925), немец Карлхайнц Штокхаузен (1928), итальянец Луиджи Ноно (1924), грек Янис Ксенакис (1922), американец Джордж Крам (1929), неизменно-авангардист Джон Кейдж (1912), в-свое-время-авангардист поляк Кшиштоф Пендерецкий; в СССР новую волну авангарда поднял Андрей Волконский (1933), далее Эдисон Денисов (1929), Альфред Шнитке (1934), София Губайдулина (1931).

Центральная исходная идея новой парадигмы музыкально-прекрасного в эпоху Авангарда-II состоит в том, что материал музыки — **звукоотношения** — не используется, а создается композитором в процессе сочинения, вообще в процессе его деятельности. Булез говорит об этом: «Сегодняшний музыкальный мир — мир относительный; под этим я понимаю то, что структурные отношения не определяются раз и навсегда абсолютными критериями, но, напротив, организуются по изменяющимся схемам. Этот мир возник благодаря распространению понятия серии».

Эта авангардная парадигма диаметрально противоположна философско-эстетическим принципам Нового времени и методологическим установкам Просвещения, согласно которым конечная причина музыкального бытия есть вечная и неизменная Природа с ее абсолютными и вечными законами. Булез отвергает априорные законы природы («вне их "законодателя" человека») и беспепелляционно заключает: «эра Рамо с его "естественными" принципами окончательно изъята из обращения». Булез пишет, что авангард II открыл **НОВЫЙ ЗВУК**, и поэтому современный композитор радикально перестраивает свое мышление. Это новаторское завоевание XX века, получает широкое распространение во второй его половине.

Во второй половине XX века в музыкальной культуре еще более обнаруживается полярность. Активные эксперименты в области интеллектуальной профессиональной (актуальной) опус-музыки противопоставлены мощному развитию массовой поп-культуры. Композиторы постмодернизма создают новое пространство деятельности, манипуляций, производства-потребления музыки. Музыкальное произведение постепенно теряет самодовлеющее значение и превращается в объект производственно-потребительских манипуляций, в этом суть процесса замены пространства искусства пространством производства и потребления, что происходит и сегодня, превращая opus-музыку на "Opus posth-музыку". Мартынов: Opus posth-музыка воспроизводит то состояние пространства искусства, в котором это пространство дистанцировалось от пространства жизни, образуя четко осязаемую эстетическую реальность, способную доставлять радость и блаженство. В свою очередь, это состояние пространства искусства неразрывно связано с употреблением терцовых созвучий, и в первую очередь с употреблением мажорных и минорных трезвучий, а потому нарочито подчеркнутое, демонстративное использование этих трезвучий становится визитной карточкой opus posth-музыки и приводит к выпадению музыки из общего поступательного движения истории.

6. Направления авангарда II и музыкального постмодерна

Для опус-музыки постмодернизма характерны следующие направления:

- электронно-технические новации;
- сонорно-спектральные техники;
- репетитивно-медитативный минимализм;
- театрально-акционное исполнительство;

- мультисенсорные техники;
- полистилистика.

1) **электронно-технические новации.** Первые электрофоны были созданы в конце 1920-х. Однако эпоху электронной музыки открыли синтезаторы, впервые продемонстрированные композиторам в 1951 году. С ними в жизнь «сериальных бухгалтеров» пришла возможность рассчитать не только ряд высот или длительностей, но и элементы этого ряда - звуки. На синтезаторе можно сочинять как обычно, - музыку из звуков, а можно еще и звуки - из музыки: в соответствии с общим расчетом параметров сочинения рассчитываются характеристики звуков, из которых оно состоит (частота, спектр, тембр). Техническая идея сочинения «звуков из музыки» выводит к особой эстетической цели: устранению из опуса всего, что не было бы сочинено композитором. Электронная композиция – это сочиненная, авторская композиция, не нуждающаяся в исполнителях (их заменяет синтезатор и магнитофонная пленка). Так что автор в электронной эстетике берет на себя роль «всей» музыки. Известные образцы электроники - «Этюды I и II» (1953) Штокхаузена, его же «Пение отроков» (1956); «Живое - неживое» для синтезатора и магнитофона (1970) С.Губайдулиной (р.1931). Самое интересное в ней - новый звук - навел на идею сочинения звука, но уже не «из музыки», а для музыки, в которой звучность, тембр, колорит превратились бы в конструктивный фактор.

2) **сонорно-спектральные техники.** Техническая идея сонорно-спектральных техник - сочинение нового звука. Но звук сочиняется не для синтезатора, а для «живых» инструментов, посредством необычного их сочетания и применения нетрадиционных приемов игры на них. Способы сочинения тембровозвучности для инструментов, имеющих уже свой готовый тембр, могут быть разными. Более просты нетрадиционные смеси тембров (например, органа и ударных в сочинении Губайдулиной «Сказанное», 1978) или нетрадиционные приемы игры (например, - смычками по пластинам вибратона в «Per archi» (1992), т.е. «Смычками», В.Тарнопольского, (р.1955). Сложнее сонорная ткань, возникающая без изобретений в области тембровых смесей или приемов игры, а за счет того, что Д. Лигети (р.1923) назвал микрополифонией - движения множества голосов, расположенных друг к другу предельно близко по высоте. В итоге высоты звуков не различаются, создается впечатление бурлящего и переливающегося тембрами более или менее широкого звукового пятна. «Флуктуации» этого пятна образуют структуру сочинения. Известные сонорические опусы - «Реквием» (1964) Лигети, «Космогония» (1970) К.Пендерецкого (р.1933), «Pianissimo» А.Шнитке - обнаруживают эстетическую цель техники: самоценность звукового мгновения. В сонорике звучание наделяется пространственными и осязательными характеристиками: плотностью, шириной, остротой, шероховатостью, гладкостью и т.д. Звук превращается в подобие физического тела, довлеющего себе. Это «тело» можно долго «рассматривать» и «ощупывать» слухом. Время стягивается к мгновению, в котором заключается целый мир.

3) **репетитивно-медитативный минимализм.** Техническая идея минимализма, называемого еще репетитивно-медитативной музыкой (это техника многократного повтора патернов (короткие музыкальные построения) как модели и микрособытия): Повторение и микроизменение отдельных звуков, элементарных попевок, аккордов или фрагментов фактуры. Минимализм рассматривают как реакцию на сложности сериализма, вариативной композиции и сонорики. Но в нем есть своя сложность. Используя крайне простой материал (например, в «Композиции 1960, №7» Ла Монт Янга - единственный слышимый звук) композиторы извлекают из его повторений или препарирований эстетически значимые эффекты. У 17 исполнителей пьесы Т.Райли «In C» («В тоне «до», 1964) несинхронно повторяются 54 мелодические фигуры. У Ла Монт Янга две закольцованные пленки на двух магнитофонах, из-за неизбежных микроразличий в работе аппаратов, образуют разные пласты биений одного звука. Смысл игры со спонтанными микроразличиями при сохранении монотонного единства целого - в том, чтобы создать образ предельной плавности, недискретности медленно движущегося времени. Восприятие минималистической композиции должно очиститься от слишком «быстрых» рационально-прагматических категорий. Время течет нечлено-раздельно, ощущение его

структурированности человеческими мерками теряется. Минимализм преследует эстетическую цель - научить чувствовать объективность времени. Однако не случайно минимализм, или репетитивную музыку, называют также медитативной. Подразумевается достигаемый вслушиванием в плавно-медленное время эффект погружения в «сверхсознательное». В сочинении В.Мартынова (р.1946) «Войдите» для скрипки с оркестром это «сверхсознательное» символически персонифицировано. 30 минут повторяется, перемежаемый тремя-четырьмя сериями ритмичных сухих ударов (как бы стука в дверь), длинный фрагмент в стиле романтически-сентиментальной музыки, необыкновенно «красивой», благозвучной. И когда слушатели уже совершенно расслабились и даже устали от этой «пытки раем», очередной «стук в дверь» вызывает ответ: голос говорит «Войдите!». Пытался достучаться до душ человеческих Иисус Христос, но только один голос ему ответил - одна душа сумела воспарить в «сверхсознательное».

4) **театрально-акционное исполнительство.** Техническая программа хэппенинга заключается в переводе импровизационной спонтанности исполнителей в зримое состояние - в род бессюжетного сценического действия. При этом обычный визуальный «аккомпанемент» к любому исполнению музыки превращается в самостоятельный компонент музыкальной композиции, в то, что специально сочиняют. Первым хэппенингом, или инструментальным театром, можно назвать знаменитую пьесу Кейджа «4'33"» (1954). Подстановка видимой музыки на место звучащей дает поразительной силы эффект в опере Штокхаузена «Четверг» (1980) из цикла «Свет». В кульминации Михаэль-певец сходит на шепот и немоту. Михаэль-тромбонист лишь нажимает на клапаны инструмента и двигает кулису, не издавая ни звука, а Михаэль-танцор пластически продолжает их партии (в опере каждый герой представлен тремя исполнителями), и кажется, что звучит самая громкая кульминация из возможных. Эстетическая цель хэппенинга - превратить не-музыку (то есть настолько НЕ, что даже не на слух рассчитанную) в эквивалент или элемент музыки. При этом не-музыка может трактоваться как угодно широко, и музыка, следовательно, тоже.

5) **мультисенсорные техники или музыка окружающей среды.** Техническая идея музыки окружающей среды - в компонировании звуков и не-звуков (цвета, запахов, предметов, природы, человеческих действий), как если бы это были звуки в обычном музыкальном произведении. Мультисенсорные процессы могут реализовать принцип минимализма – 1) микроизменения монотонной стабильности, 2) могут воспроизводить и такие традиционные музыкальные формы, как вариации. Первое встречаем в «Цвето-запахо-звуко-игре» (1977) Й.А.Ридля. Композитор оснастил динамиками, ароматизировал и иллюминировал улицы Бонна. Городское пространство стало аналогом единственного звука, ведь улицы «стоят на месте», как этот единственный звук. Перемещаясь по улицам, слушатели попадают в различные микроконstellации запахов, цветовых бликов, звучаний. Они «микроизменяют» тем самым монотонию города. Второе встречаем в опусе Кейджа «В поисках утраченной тишины» (название корреспондирует с известной серией романов М.Пруста «В поисках утраченного времени»). В 1979 году три поезда, заполненные пассажирами, которые играли на музыкальных инструментах и ловили шумы и радиопередачи на коротких волнах, отправились из Болоньи в Равенну, Поретто и Римини - в три разные стороны. По жизненному пространству расползлось звукошумовое пятно. «Музыкой» становилось все: поезда, люди в вагонах, станции, люди на платформах, окружающий ландшафт. Композиция структурировалась серией пауз. Паузы совпадали с остановками поездов и задавались железнодорожным расписанием. За некоторое время до остановки композиторы-ассистенты Кейджа, находившиеся в кабинах машинистов, давали по внутренней связи команду снижения громкости. К моменту остановки составов очередные разделы сочинения заканчивались, а когда поезда трогались, начинались новые разделы композиции. При этом разделами опуса стали также перегоны между станциями. Каждый из поездов, поскольку у каждого был свой маршрут и свой ритм остановок, представлял одну из вариаций на общую тему. Музыка окружающей среды предлагает пережить наличную действительность как художественное произведение, а художественное

произведение - как кусок жизни. Не напоминает ли это весьма архаичную музыкальную ситуацию - фольклорную, когда музыка -аспект жизни, и каждый может быть музыкантом? Недаром мультисенсорные процессы к 90-м годам вливаются в движение «новой простоты», - движение, цель которого - возвращение к «прошлому, назад, к простодушному человеку»¹⁴.

6) **полистилистика**. "Техникой техник" называл П. Булез полистилистику, интертекстуальностью это явление называют философы постмодернизма. В полистилистике технология приобретает статус идеи, которую формирует эстетика конструктивизма. А. Шнитке говорил о технологических и психологические предпосылки полистилистики, раскрывая ее концептуальные основы. Он выстраивает "шкалу приемов" полистилистики, это принципы цитирования аллюзии (намеки), коллажа, адаптации (перевода). Итак, полистилистика создает особую семантику смыслов, закодированных в музыкальных знаках и структурных конструкциях опус-музыки. Игра с разными стилями, приемами и техниками, несет пафос иносказания, заставляет музыкальное сознание слушателя анализировать коды, расшифровать их и искать смыслы.

Итак, «Музыка - это одновременно искусство, наука и ремесло», говорит Булез. Теория «должна сочетаться с фантазией и творческой интуицией». Всё должно быть гармонично уравновешенно: «Пусть наше воображение обостряет наш интеллект, а интеллект подкрепляет наше воображение. Без этого взаимодействия творческие искания превратятся в призрак.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Общая характеристика музыкального авангарда.
2. Направления музыкального авангарда первой половины XX в.:
 - атональная музыка и додекафония;
 - сонорная музыка;
 - пуантилизм;
 - алеаторика;
 - музыкальная графика.
3. Западноевропейская школа авангардной опус-музыки.
4. Русская школа авангардной опус-музыки.
5. Специфика «новой музыки» второй половины XX в.
6. Направления авангарда II и музыкального постмодерна.

Литература:

1. [Бычков, В.В. Эстетика: Учебник / В.В.Бычков. – М., 2002. – 528 с.](#)
2. [Аркадьев М. А. Временные структуры новоевропейской музыки \(Опыт феноменологического исследования\) / М. А. Аркадьев. – М.: Изд. автора, 1992. – 159 с.](#)
3. [Берг А. О музыкальных формах в моей опере «Воцек» // Зарубежная музыка XX века. – М., 1975.](#)
4. [Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей.— Л.: Музыка, 1983, 247 е., нот.](#)
5. [Крауклис Г. Симфонические поэмы Рихарда Штрауса. М., 1970. – 107 с.](#)
6. [Кремлев Ю. Дебюсси. – М.: Музыка, 1965. – 792 с.](#)
7. [Петров В. О. Акционизм и его проявление в вокально-инструментальных сочинениях Дж. Кейджа // Профессиональная подготовка вокалистов: проблемы, опыт, перспективы: Сборник научных трудов. / Ред.-сост. — Е. В. Круглова. — М.: Издательство «Спутник+», 2009. С. 104—112.](#)

8. [Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006. - 632 с.](#)
9. [Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана. — М. : Классика XXI, 2002. — 376 с. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. — М.: Новое музыкальное обозрение, 2002. — 584 с. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры : курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством. — М. : АЛЛЕГРО-ПРЕСС, 1994. — 221 с.](#)
10. Липов А.Н. «Water music». Экспериментальная музыка композитора Джона Кейджа. Статья первая // Культура и искусство. – 2016. № 5. – С.643-661. – Режим доступа: http://ru.aurora-group.eu/library_read_article.php?id=-38610
11. Липов А.Н. Джон Милтон Кейдж. «4,33» – Пьеса молчаливого присутствия. Тишина, или анархия молчания? Часть 1 // Культура и искусство. – 2015. № 4 – С.436-454. – Режим доступа: http://www.nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=33687
12. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. – URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html#fn22>