**Музыка ХХ века**

3 курс МДФ, МДХ, МДС, МДН, МДЭ, МДИ, МДД, МДВ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 1.** А. Брукнер – представитель позднего немецкого романтизма.

**План занятия №1**

1. А. Брукнер - (1824-1896), австрийский композитор., представитель позднего немецкого романтизма. Брукнер - автор 11 симфоний, из которых лишь 9 имеют порядковые номера. Среди них — Третья, ре минор, посвященная Вагнеру; Четвертая, ми-бемоль мажор, Романтическая; Пятая, си-бемоль мажор, "с хоралом"; Седьмая, ми мажор — одно из вершинных достижений композитора; Восьмая, до минор; Девятая, ре минор — незаконченная, в трех частях. Единственное камерно-инструментальное произведение композитора — струнный квинтет Фа мажор. В церковных жанрах им созданы прекрасный Te Deum и три мессы (в их числе месса № 2, ми минор для хора и духового оркестра, и величественная месса № 3, фа минор).

2.Жизненный и творческий путь А. Брукнера.

3. Симфоническое творчество. Симфонизм Брукнера может быть охарактеризован как типично австрийский, тесно связанный с традициями. На стиль композитора оказала большое воздействие австрийская музыка эпохи барокко (17-18 вв.). Помимо этого в оркестровом письме Брукнера проявилось и его превосходное знание органа и вообще старинной музыки для клавишных инструментов. В своей основе симфонии Брукнера имеют классическую четырехчастную форму, без всяких уклонений в сторону свободного программного симфонизма берлиозовско-листовской школы, но брукнеровские циклы отличаются от ранней венской классики грандиозными масштабами и усилением группы медных духовых.

4. Четвертая, «Романтическая», симфония Брукнера (Ми-бемоль мажор); это первая из его симфоний длительностью около 60 минут. Необычные для того времени размеры произведения сделали невозможным его исполнение в первой редакции 1874 года. В 1878 году Брукнер сократил крайние части цикла и написал новое, «охотничье» скерцо (Jagd-Scherzo), а в 1880 году создал еще одну, третью редакцию с новым финалом. Во второй редакции Четвертая симфония была впервые исполнена 20 февраля 1881 года в Вене под управлением Х.Рихтера. Однако и после успешной премьеры в партитуру вносились изменения; в 1886–1888 годах симфония, с одобрения автора, была переработана для первого издания одним из его ближайших учеников Ф.Лёве. Четвертая более объективна, овеяна дыханием природы. Ее называли «симфонией немецкого леса». Богатство пейзажных ассоциаций и необычная выразительность мелодики сделали Четвертую одной из самых популярных симфоний композитора.

5. Музыкальный анализ симфонии.1 часть – сонатное аллегро со вступление. 2 часть – сонатное Andante, 3 часть – скерцо, сложная 3-х частная форма с трио, 4 часть – финал, сонатная форма с кодой, черты рапсодичности, проходят темы всех предыдущих частей. Брукнер не дал точного разъяснения содержания финала Четвертой. Это картина первозданного леса, охваченного неистовством непогоды, которая безжалостно рушит вековые деревья-великаны; буйство стихии сливается со смятением в душе человека, измученного тревогой и сомнениями.

6. Девять симфоний Брукнера это эпические поэмы, состоящие из эмоциональных междометий, или - гигантские панно, выложенные бисером. Симфонизм Брукнера находит свои истоки в творчестве Бетховена, Шуберта и Вагнера. Как и музыка Бетховена, брукнеровские симфонии наполнены героическим пафосом и нескончаемой энергией. Подобно Шуберту, музыка Брукнера - это всегда необыкновенно красивая выразительная мелодия, нередко песенного склада. Богатство его гармонического языка, очень красочного, позволяет провести параллель с творчеством Вагнера. Симфонизм Брукнера сочетает в себе героику и песенность. Брукнер - один из величайших мелодистов мира. При этом у него практически нет минусов в фактуре, гармонии, оркестровке и, самое главное - в развитии музыкального тематизма. Тема симфонического творчества - внутреннее одиночество человека - не драма, а данность, исходная предпосылка. Противоречие Брукнера лежит между объективным миропорядком, который он старается познать и выразить как религиозный художник, и тем индивидуальным неканоническим языком, которым он говорит как художник-романтик.

**Музыкальный материал:**

1. Симфония № 4 «Романтическая».

**Задания для студентов:**

1.Прочитать теоретический материал по учебнику: Друскин М. История западно-европейской музыки т. 4, М.: Музыка, 1983

2. Составить тезисный план и хронологическую таблицу ЖТП композитора.

3. Проанализировать Симфонию № 4 А.Брукнера.

**Задание для практической работы:**

1.Прослушать музыкальный материал с клавиром или партитурой.

2. Выучить ведущие музыкальные темы симфонии.

**Методические рекомендации к выполнению задания:**

Изучив теоретический материал и проанализировав музыкальные произведения, уметь оценить важнейшие явления и художественные направления музыкально-исторического процесса изучаемого периода мировой культуры. Осмыслить основные понятия и категории эстетики и музыковедения, черты стиля изучаемых композиторов. Уметь обосновывать свои суждения, аргументировать собственное отношение к данным музыкально-историческим явлениям.

**Контрольные вопросы:**

1. Охарактеризуйте музыкальную культуру Германии 2-й половины ХIХ века.

2. Значение и место творчества А.Брукнера в истории европейской музыке.

3. Творческий портрет А Брукнера.

4. Творческое наследие композитора.

5. История создания Симфонии № 4.

6. Назовите тональность произведения. Какова структура цикла?

7. С чем связано большое количество редакций?

8.Особенности симфонизма Брукнера.

9. Какие традиции продолжает композитор в своих симфониях?

**Литература:**

Друскин М. История западно-европейской музыки т. 4, М.: Музыка, 1983

**Музыка ХХ века**

3 курс МДФ, МДХ, МДС, МДН, МДЭ, МДИ, МДД, МДВ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 2.** Г. Малер. Жизненный и творческий путь.

**План занятия №2**

1. Густав Малер (1860–1911), австрийский композитор и дирижер, выдающийся симфонист, наследник традиций Бетховена, Шуберта, Брамса, ученик и друг Брукнера. Завершает вековой пери од развития романтической симфонии, прокладывает пути в ХХ век. Творческое наследие представлено ведущими жанрами – симфониями (монументальные полотна, подобны симфониям Онеггера, Хиндемита, Шостаковича) и песнями (тончайшее раскрытие душевного состояния человека). Тема творчества – раскрытие сложного мира современного человека (глубочайший психологизм, острейшие конфликты); раскрытие масштабных философских проблем. Гуманизм творчества. Влияние поэтов и писателей ХIХ века (Жан-Поль, Эйхенждорф, Рюккерт, Достоевский.

2. Жизненный и творческий путь.

1 период: юношеские годы (1860 – 1880).

2 период: годы странствий (1881 – 1896).

3период: годы жизни в Вене (1896 – 1907).

Последние годы жизни ( 1908 – 1911).

3. Симфоническое творчество.Симфония – ведущий жанр творчества, воплощен круг грандиозных философских, этических, психологических проблем. Малер: «Симфония исчерпывает содержание всей моей жизни… и означает для меня: всеми средствами имеющейся техники строить новый мир».

Для Малера симфония – жанр, обращенный к массам, потому в их основе зачастую лежит жанрово-бытовая основа. Частое обращение к слову: Симфонии №№ 2,3,4 – сборник «Волшебный рог мальчика»; Симфония № 2 – стихи Ф.Клопштока, в № 3 – фрагменты из Ф.Ницше, в № 8 – из «Фауста» И.Гете; в «Песни о земле» - стихи китайских поэтов VIII века.

Круг идей широк и значителен: сближение человека с природой (Симфония№ 1); духовное возрождение человека (Симфония№ 2); растворение человека в природе (Симфония№ 3); иллюзорная мечта о райской жизни (Симфония№ 4); умиротворенная идея прощания с жизнью (Симфония№ 9 и «Песнь о земле»).

Музыкальная идея каждой симфонии воплощена через музыкальную драматургию цикла. Каждая тема произведения как бы приобретает «музыкально-сюжетную» функцию. Композиция и трактовка симфонического цикла весьма разнообразна. Количество частей колеблется от 2 (Симфония№ 8) до шести (Симфония№ 3 и «Песнь о земле»). Для большинства симфоний характерно перенесение драматургического центра в финал, содержащий интонационную фабулу симфонии, итог развития. Варьирование формой финала.

Все 10 симфоний Малера – грандиозный цикл, объединенный целостностью задач, проблем, общностью симфонического метода.

1 цикл: 1 – 4 симфонии (общность тематики, единое отношение к программности, исток – песни из собственных вокальних циклов.

2 цикл: 5 -7 симфонии (непрограммный тип симфонизма, тип «музыкальной драмы»).

3 цикл: 8, 9 симфонии, «Песнь о земле» (индивидуальность замысла, но на первый план выступает философский взгляд на мир, вечные проблемы бытия: жизнь и смерть)

**Музыкальный материал:**

1. Фрагменты вокальних циклов «Песни странствующего подмастерья», «Волшебный рог мальчика», «Песни об умерших детях».

2. Фрагменты Симфоний №№2, 4, 9.

**Задания для студентов:**

1.Прочитать теоретический материал по учебнику: Музыкальная литература зарубежных стран, в. 6. Сост. И. Гивенталь, Л. Щукина, Б. Ионин, Москва. Музыка.2005 (стр. 29 - 42) ; составить конспект.

2. Составить тезисный план и хронологическую таблицу ЖТП композитора.

3. Выписать цитаты о личности и творчестве композитора.

**Задание для практической работы:**

1.Прослушать музыкальный материал с клавиром или партитурой.

2. Выучить ведущие музыкальные темы симфонии.

**Литература:**

1. Музыкальная литература зарубежных стран, в. 6. Сост. И. Гивенталь, Л. Щукина, Б. Ионин, Москва. Музыка.2005.

2. Барсова. Симфонии Г.Малера.- М., 1975.

3. Г.Малер. Письма. Воспоминания. - М., 1968.

**Методические рекомендации к выполнению задания:**

Изучить основные пути развития австрийской музыкальной культуры. Познакомиться с основными жанрами творчества Малера. Выписать нове понятия и термины. Составить творческий портрет композитора.

Ознакомиться с музыкой, проанализировать сочинения по программе курса, прочитать дополнительную литературу, выписать цитаты и интересные высказывания о композиторе,.

**Контрольные вопросы:**

1. Охарактеризуйте музыкальную культуру Австрии на рубеже ХIХ - ХХ веков.

2. Значение и место творчества Г.Малера в истории европейской музыки.

3. Творческий портрет Г.Малера.

4. Творческое наследие композитора.

5. Сколько симфоний создано Малером?

6. В какие циклы они могут быть объединены, почему?

7. Что связывает симфонии с ранее созданными вокальными циклами?

8. Особенности музыкальной драматурги симфоний.

9. Какие традиции продолжает композитор в ряде своих симфоний?

10. Назовите авторов литературно-поэтических фрагментов, использованных композитором в большинстве симфоний.

**Музыка ХХ века**

3 курс МДФ, МДХ, МДС, МДН, МДЭ, МДИ, МДД, МДВ

1 семестр

**Раздел 1.Тема 3.** Симфоническое творчество Г. Малера.

**План занятия № 3**

1. Симфония № 1 D–dur, 1888. В отличие от многих последующих симфоний Малера она чисто инструментальна, хотя композитор использует в ней материал нескольких своих песен из цикла «Песни странствующего подмастерья». Симфония не имеет отчетливо сформулированной программы (Малер снял первоначальное название «Титан», связанное с романом Жан-Поля). Главный конфликт симфонии – разлад героя-романтика с действительностью. 4-х частный цикл симфонии сюжетно разделяется на 2 раздела. В первом (части I и II), названном «В дни юности», отношения «героя» с действительностью еще не конфликтны, здесь раскрываются картины природы и народного быта. Второй раздел, под названием «Человеческая комедия» (III и IV части), посвящен осуждению и преодолению зла и фальши, которые внезапно открываются перед человеком. И лишь в результате долгой, мучительной борьбы он вновь обретает утраченную Гармонию.

I часть (свободно трактованное сонатное allegro, D-dur) отличается шубертовской радостью движения, почти не нарушаемым душевным покоем. Материал довольно краткой экспозиции целиком заимствован из песни «Солнце встало над землей» из цикла «Песни странствующего подмастерья» – пасторальной и наивной, пронизанной ритмом шага. Из песни родилась и форма экспозиции, основанная на принципе вариантной повторности (шубертовская традиция). Тема побочной партии представляет собой вариант главной партии в доминантовой тональности (как в симфонии Гайдна №104). Благодаря звучанию шести валторн в унисон на ff она звучит гимнически–восторженно. Разработка посвящена не столько напряженному развитию основных тем экспозиции, сколько продолжению их многовариантного «показа», прежде всего – темы вступления. Композитор избегает собственно мотивной работы. В то же время, именно в разработке I части зарождается героическая тема будущего финала. Реприза «пролетает» буквально вихрем на продолжающемся темповом ускорении. На одном дыхании, весело и громко в основном D-dur «парадом» проходят все темы I части. Завершается же I часть «гимном природе» в коде.

II часть (A-dur, сложная 3-х частная форма с трио, как в классических менуэтах и скерцо) – это типичный австрийский лендлер, впитавший опыт гайдновских менуэтов и бетховенских скерцо. Основная тема, близкая «лесным» фанфарам вступления I части, тоже имеет песенный прототип – песня «Ганс и Грета». Ее исполняет вся деревянная духовая группа оркестра. Трио (F-dur) оттеняет музыку крайних разделов мягкой, грациозной лиричностью, округлостью движений. Танцевальной здесь сплавлена с песенностью.

Самая знаменитая часть симфонии – III-я, пародийный траурный марш. Замысел этой части родился под впечатлением детской лубочной картинки: звери хоронят охотника и проливают притворные, лицемерные слезы. В музыке марша впервые после «Фантастической симфонии» Берлиоза обличение негативных сторон жизни подано через гротеск. Темой марша стала студенческая песенка–канон «Братец Мартин», переведенная в минор и тем самым как бы притворно омраченная. Поначалу в марше господствует чинная атмосфера похоронного шествия (Малер сохраняет традиционные признаки жанра – 4-дольный размер с четко акцентированной сильной долей, медленный темп, минорный лад. Привычный для марша фон создает размеренно повторяемая литаврами кварта «d – a». Неожиданно в эту атмосферу вклинивается знойный танцевальный напев с утрированным «цыганским» надрывом. Впечатление злой насмешки над самыми сокровенными, святыми чувствами усугубляется некоторыми оркестровыми приемами, в частности, излюбленным малеровским приемом «чужих амплуа». Таково знаменитое solo «засурдиненного» контрабаса, играющего в крайне высоком для него регистре, или подражание деревянным духовым «цыганским» скрипкам. Особенно противоестественно ведут себя трубы с их фальшивой певучестью. Гротескному миру траурного марша противостоит искренность и возвышенность музыки трио, тема которого заимствована из песни «Голубые глазки». Образ трио воспринимается как свет надежды, мелькнувшей во время кошмарного сна. Реприза марша динамизирована – основная тема поднимается на полтона выше.

Финал симфонии (f-moll ––– D-dur, сонатное allegro со вступлением) – это эмоциональная реакция героя на комедию траурного марша.  Вступление сразу погружает слушателя в атмосферу отчаяния, безысходности и боли, близкую музыке экспрессионистов. Стихия неистового драматизма, предельной напряженности господствует и в дальнейшем развитии финала. Тема главной партии, родившаяся в разработке I части, олицетворяет волю и действие. Малер использует для нее мощь почти полного состава оркестра (струнные, гобои, кларнеты, 7 валторн, к которым позже присоединяются трубы и тромбоны). Волевой напор подчеркивается двухдольным метром, маршевым ритмом. Огромные масштабы главной партии связаны с ее напряженным развитием уже в экспозиции. Тема побочной партии (Des-dur), близкая возвышенно-пылкой оперной арии, олицетворяет лирические чувства. Разработка финала является одним из наиболее значительных этапов разрешения конфликта всей симфонии. Позитивное, действенное начало, заложенное в главной партии, вступает в борьбу с противостоящими ей силами (их олицетворяет тема вступления к финалу). В развитие включается «тема природы» (вступление к I части). Она звучит здесь особенно монументально. В репризе главная тема изложена в виде фугато. Конечным результатом всего предыдущего развития является синтез главной темы финала и преобразованной «темы природы» в жизнеутверждающей коде. Музыка коды воспринимается как гимн Природе и Человеку. По мысли композитора – лишь в слиянии с природой человек обретает душевную силу.

2. СИМФОНИЯ № 4 для сопрано и оркестра (1900) в 4-х частях: 1*.* Bedachtig. Nicht eilen, сонатное аллегро; 2. In gemachlicher Bewegung, скерцо; 3.Ohne Has;. Ruhevoll. (Poco adagio), трех-пятичастная форма с чертами рондо; 4. Sehr behaglich, финал, куплетно-вариантная форма. Четвертая симфония Малера завершает в творчестве композитора важный этап, окончившийся почти одновременно с ХIX столетием. Эта симфония — логичное завершение трилогии малеровских симфоний 1890-х гг., над которыми реет дух «Волшебного рога мальчика» — сборника немецких народных песен, отчасти собранных и опубликованных, отчасти сочиненных Брентано и Арнимом в фольклоризованном духе немецких народных песен. Четвертая симфония намного скромнее, камернее двух предыдущих. Она словно прочерчивает путь от отчаяния и умудренности Второй, через ницшеанскую «веселую науку» Третьей к чистому и безмятежному детству. Рай, увиденный глазами ребенка — вот, возможно, один из ключей к пониманию содержания Четвертой. Впрочем, мрачные ноты присутствуют и в ней, но в сниженном ключе детских «страшилок» и абсурдных стишков., а в финале отражена в той строфе, где говорится об «11.000 девственницах, танцующих в честь св. Урсулы». А в скерцо, к примеру, звучит «скрипица дьявола» (солирующая скрипка играет ниже всего остального оркестра). Д.Кук, один из авторитетнейших исследователей Малера на Западе, пишет в связи с этим параллельным образным рядом симфонии о «фигурах, возящихся под покрывалом, скрывающим обнаженный страх, и оттого похожих на привидения из иллюстраций к детским сказкам». Поэтому, несмотря на стройность и относительную простоту конструкции, Четвертая Малера столь же многопланова и содержательна, как и ее колоссальные «сестры». Впервые симфония была сыграна в Мюнхене 25 ноября 1901 года. Но подлинную славу принесла симфонии голландская премьера 1904 года под управлением Менгельберга.

**Музыкальный материал:**

1. Симфония №1.

2. Симфония № 4.

**Задания для студентов:**

1.Прочитать учебник: Музыкальная литература зарубежных стран, в. 6. Сост. И. Гивенталь, Л. Щукина, Б. Ионин, Москва. Музыка.2005 (стр. 58 - 78) ;

составить конспект.

2. Выучить теоретический материал, уметь отвечать на вопросы.

3. Анализ симфонии: №1 – по клавиру, № 4 – по партитуре.

4. Слушать монтаж по симфониям, подготовиться к викторине.

5. Выучить напамять основные темы симфоний №№1,4.

**Литература:**

1. Музыкальная литература зарубежных стран, в. 6. Сост. И. Гивенталь, Л. Щукина, Б. Ионин, Москва. Музыка.2005.

2. Барсова. Симфонии Г.Малера.- М., 1975.

3. Г.Малер. Письма. Воспоминания. - М., 1968.

**Контрольные вопросы:**

1. Сколько всего симфоний у Малера?

2. В какие группы принято объединять симфонии композитора?

3. История создания Симфонии №1? С чем связано появление 2 редакции? Ее отличие от 1 редакции.

4. Структура и драматургия произведения

5. Место и значение Симфонии № 4.

6. Какие автоцитаты использованы в Симфонии № 1 и №4?

7.Структура и драматургия Симфонии №4.

8. Особенности финала?

**Методические рекомендации :**

1. При изучении музыкального содержания симфоний Малера, анализе частей для болем точного и полного понимания проблем формообразования и драматургии симфоний №№ 1 и 4 необходимо воспользоваться схемами частей (структура, тематические связи, тональные планы) предложенными в монографии Барсовой «Симфонии Г.Малера» (см. Приложение).

**Музыка ХХ века**

3 курс МДФ, МДХ, МДС, МДН, МДЭ, МДИ, МДД, МДВ

1семестр

**Раздел 1. Тема 5.** Р. Штраус. Жизненный и творческий путь.

**План занятия №4**

1. Р. Штраус – крупнейший немецкий композитор конца ХIХ –первой половины ХХ в. Творчество претерпело значительную эволюцию, вобрало в себя различные тенденции нового времени, отразило ведущие тенденции искусства ХХ века – импрессионизма, экспрессионизма, неоклассицизма.

2. Два жанра определяют художественные интересы Р.Штрауса – симфоническая поэма и опера. В области симфонической поэмы опирался на традиции явлений романтической программной музики. Ф.Листа и Г.Берлиоза. В области оперы – искал новую тематику, новые жанры, формы, стилевые средства. Прошел значительну. Эволюцию от подражания Р.Вагнеру до создания экспрессионистской драмы («Саломея», «Электра»). В то же время Р.Штрауса можно назвать «последним из могікан» романтической епохи.

3. Жизненный и творческий путь.

Годы становления дирижера и композитора. Симфоническое творчество (1864 – 1904).

«Оперный» период творчества (1905 – 1933).

Последний период жизни и творчества (1933 – 1949).

4. Творческое наследие Штрауса обширно и многообразно: оперы, балеты, симфонические поэмы, музыка к драматическим спектаклям, хоровые произведения, романсы. Композитора вдохновляли самые разнообразные литературные источники: это Ф. Ницше и Ж. Б. Мольер, М. Сервантес и О. Уайльд. Б. Джонсон и Г. Гофмансталь, И. В. Гете и Н. Ленау.

5. Оперы Штрауса принадлежат к наиболее популярным и часто исполняемым произведениям XX в. Яркая театральность, занимательность (а иногда и некоторая запутанность) интриги, выигрышность вокальных партий, красочная, виртуозно выстроенная оркестровая партитура — все это привлекает к ним исполнителей и слушателей. Глубоко усвоив высочайшие достижения в области оперного жанра (прежде всего Вагнера), Штраус создал оригинальные образцы как трагедийной («Саломея», «Электра»), так и комической оперы («Кавалер розы», «Арабелла»).

8. Значительно литературное наследие Штрауса. Величайший мастер оркестра, он пересмотрел и дополнил «Трактат об инструментовке» Берлиоза. Интересна его автобиографическая книга «Размышления и воспоминания», обширна переписка с родителями, Р. Ролланом, Г. Бюловым, Г. Гофмансталем, С. Цвейгом.

9. Исполнительская деятельность Штрауса как оперного и симфонического дирижера охватывает 65 лет. Он выступал в концертных залах Европы и Америки, ставил оперные спектакли в театрах Австрии и Германии. По масштабности дарования его сравнивали с такими корифеями дирижерского искусства, как Ф. Вайнгартнер и Ф. Мотль.

10.Оценивая Штрауса как творческую личность, его друг Р. Роллан писал: «Воля у него героическая, покоряющая, страстная и могучая до величия. Вот чем Рихард Штраус велик, вот в чем он уникум в настоящее время. В нем чувствуется сила, властвующая над людьми. Эти-то героические стороны и делают его преемником какой-то части мыслей Бетховена и Вагнера. Эти-то стороны и делают его одним, из поэтов, — быть может, самым крупным современной Германии...»

**Музыкальный материал:**

1. Фрагменты опер «Саломея», «Кавалер роз», «Интермеццо».

2. Фрагменты симфонических поэм «Жизнь героя», «Смерть и просветление»

**Задания для студентов:**

1.Прочитать ученик: Музыкальная литература зарубежных стран, в. 6. Сост. И. Гивенталь, Л. Щукина, Б. Ионин, Москва. Музыка.2005 (стр. 159 -169).

2.Составить конспект или хронологическую таблицу ЖТП.

3. Выучить теоретический материал, уметь отвечать на вопросы.

4. Слушать монтаж тем по творчеству Р.Штрауса.

**Литература:**

1.Музыкальная литература зарубежных стран, в. 6. Сост. И. Гивенталь, Л. Щукина, Б. Ионин, Москва. Музыка.2005

2. Краузе Э. Р.Штраус. – М., 1961.

3.Крауклис Г. Симфонические поэмы Р.Штрауса – М., 1970.

**Контрольные вопросы:**

1. Охарактеризовать музыкальную культуру Германии на рубеже ХIХ - ХХ веков.

2. Истоки появления неоклассицизма в музыке.

3. Творческий портрет Р.Штрауса

4. Периодизация жизни и творчества.

5. С какими оркестрами и где (страна, город, театр) работал Р.Штраус.

6. Назовите ведущие произведения композитора в жанре оперы и симфонической поэмы.

7. Перечислите виды творческой деятельности Р.Штрауса.

**Методические рекомендации:**

Изучив теоретический материал и проанализировав музыкальные произведения, уметь оценить важнейшие явления и художественные направления музыкально-исторического процесса изучаемого периода мировой культуры. Осмыслить основные понятия и категории эстетики и музыковедения, черты стиля изучаемых композиторов. Уметь обосновывать свои суждения, аргументировать собственное отношение к данным музыкально-историческим явлениям.

**Музыка ХХ века**

3 курс МДФ, МДХ, МДС, МДН, МДЭ, МДИ, МДД, МДВ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 6.** Симфонические поэмы.

**План занятия №5**

1. Жанр симфонической поэмы занимает ведущее место в творчестве Р.Штрауса. Его творчество завершило развитие романтической симфонической поэмы ХХ в. Формирование стиля Штрауса проходило под влиянием немецкого музыкального романтизма Р. Шумана, Ф. Мендельсона, И. Брамса, Р. Вагнера. Яркая самобытность его музыки впервые проявилась в симфонической поэме «Дон-Жуан», которая открыла целую галерею программных произведений. В них Штраус развил принципы программного симфонизма Г. Берлиоза и Ф. Листа, сказав новое слово в этой области.

2.Яркое впечатление оставила поездка в Италию, отразившаяся в симфонической фантазии «Из Италии» (1886), стремительный финал которой вызвал бурные споры. Через 3 года Штраус переходит на службу в Веймарский придворный театр и одновременно с постановкой опер пишет свою симфоническую поэму «Дон-Жуан» (1889), выдвинувшую его на видное место в мировом искусстве. Бюлов писал: «Дон-Жуан» имел совершенно неслыханный успех. Штраусовский оркестр впервые засверкал здесь мощью рубенсовских красок, а в жизнерадостном герое поэмы многие узнавали автопортрет самого композитора». В 1889-98 гг. Штраус создает целый ряд ярких симфонических поэм: «Тиль Уленшпигель», «Так говорил Заратустра», «Жизнь героя», «Смерть и просветление», «Дон Кихот». В них многообразно раскрылось огромное дарование композитора: великолепная красочность, сверкающее звучание оркестра, дерзкая смелость музыкального языка. Созданием «Домашней симфонии» (1903) завершается «симфонический» период творчества Штрауса.

3.Композитор дал высокие образцы синтеза детально разработанного поэтического замысла с мастерски продуманной и глубоко индивидуализированной музыкальной формой. По словам самого композитора: «Программная музыка подымается до уровня художественности, когда создатель ее прежде всего музыкант, обладающий вдохновением и мастерством».

4. Симфоническая поэма «Дон Жуан» ор. 20 (1887 – 1889). **Состав оркестра:** 3 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, тарелки, треугольник, колокольчики, арфа, струнные. Над «Дон Жуаном» Штраус работал в 1887—1889 годах, под южным солнцем Италии, в период счастливой влюбленности в певицу Паулину де Ана, с которой познакомился в августе 1887-го. Посвящена поэма «моему дорогому другу Людвигу Тюилле», соученику Штрауса по мюнхенской гимназии. Премьера состоялась в Веймаре под управлением автора 11 ноября 1889 года. На премьере «Дон Жуан», как писал композитор, «имел грандиозный успех, музыка звучала волшебно, все прошло образцово и вызвало неслыханную для Веймара бурю аплодисментов». Подобно Листу, Штраус в симфонических поэмах вдохновлялся преимущественно литературными произведениями. «Дон Жуан» (1844) — одно из последних творений австрийского поэта-романтика Николауса Ленау (1802—1850). В качестве программы своей поэмы Штраус предпослал в партитуре три отрывка речей дон Жуана: два — из первой сцены (диалог с братом), третий — из последней (на пиру).

Форма поэмы: сонатное аллегро с кратким вступлением, несколькими эпизодами в разработке, динамизированной, сокращенной репризой и кодой. Характеристика Дон Жуана – два лейтмотива: главная партия и тема любви к Донне Анне (из эпизода в разработке), апофеоз героя - слияние обеих тем в репризе. Разнообразные женские образы: Церлина (связующая партия), Донна Эльвира (эпизод соль минор в разработке), Донна Анна (эпизод Соль мажор). Обобщенный образ любви: побочная партия в экспозиции, вызывающая ассоциации с оперным лирическим дуэтом.

Анализ симфонической поэмы «Дон Жуан».

5. Симфоническая поэма «Веселые забавы Тиля Уленшпигеля» ор. 28. **Состав оркестра:** 3 флейты, флейта-пикколо, 3 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, кларнет-пикколо, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 8 валторн (4 — по желанию), 6 труб (3 — по желанию), 3 тромбона, туба, литавры, тарелки, треугольник, большой барабан, малый барабан, большая трещотка, струнные (64 человека). Мысль о создании оперы о Тиле не оставляла композитора в течение нескольких лет; «вот только образ самого господина Тиля Уленшпигеля еще не представляю себе достаточно отчетливо. Народные предания сохранили нам только облик лукавого плута, слишком мелкий для драматического персонажа; с другой стороны, более глубокая трактовка этого образа, выявление его презрительного отношения к людям представляют большие трудности».

Тиль Уленшпигель — не только фольклорный, но и реально существовавший персонаж. Композитор использовал разные литературные первоисточники: бытовые рассказы о забавных хитростях и проделках, остроумных ответах и плутовстве Тиля, собранные вместе в «народную книгу» (1483), издание которой словно специально было приурочено к 200-летию предполагаемого дня рождения Тиля; роман бельгийского писателя Шарля де Костера, назвавшего героя Уленшпигелем и сделавшего его одним из гёзов — борцов за независимость фламандского народа в XVI веке - «Легенду об Уленшпигеле». Однако композитор все же видел в Тиле не просто ловкого плута, но «героя, презирающего людей потому, что он их, в сущности, любит».

6 мая 1895 года в Мюнхене закончил симфоническую поэму с длинным названием «Веселые проделки Тиля Уленшпигеля по старинному плутовскому образцу в форме рондо». Она посвящена другу композитора доктору философии Артуру Зейдлю и впервые прозвучала 5 ноября того же года в Кёльне. Дирижировал Ф. Вюльнер. Программа симфонической поэмы создана самим автором и представлена в виде ряда эпизодов, повествующих о проделках Тиля: Тиль на ярмарке, Тиль-проповедник, любовная сцена, диспут с учеными, суд и казнь. Завершением поэмы служит эпилог, отмеченный самим автором в партитуре. На музыку поэмы знаменитый русский танцовщик и балетмейстер В. Нижинский поставил в 1916 году в Нью-Йорке одноактный балет «Тиль Уленшпигель».

Форма поэмы изыскана и сложна: двойные вариации с чертами рондо (рефрен – лейтмотив Тиля и восемь эпизодов-похождений героя) со вступлением и эпилогом, обрамляющими поэму. Четверной состав оркестра (малый кларнет in D и трещетка) ослепителен и блестящ, партитура – одна из сложнейших в мировой музыкальной литературе. Музыкальный анализ симфонической поэмы.

6. Значение симфонического творчества Р.Штрауса. Обновил образную и тематическую сферу. Нов оркестровый стиль. С помощью сложной системы лейтмотивов и их развития создает неповторимые музыкальные портреты героев, сложную гамму взаимоотношений между ними. Эволюция образов достигается жанровой, интонационной, тембровой трансформацией. Оркестровый стиль повлиял почти на каждого из последующих симфонистов.

**Музыкальный материал:**

1. Симфоническая поэма «Дон Жуан».

2. Симфоническая поэма «Тиль Уленшпигель».

**Задания для студентов:**

1. Прочитать учебник (стр. 169 – 185), составить конспект.

2. Выучить теоретический материал, уметь отвечать на вопроса.

3. Слушать монтаж по симфоническим поэмам, подготовиться к викторине.

4. Выучить ведущие музыкальные темы напамять.

**Литература:** Музыкальная литература зарубежных стран, в. 6. Сост. И. Гивенталь, Л. Щукина, Б. Ионин, Москва. Музыка.2005

Дополнительная:

1. Краузе.Э. Р.Штраус. М., 1961.

2. Крауклис. Г. Симфонические поэмы Р.Штрауса. М., 1970.

**Контрольные вопросы:**

1. Место и значение симфонического жанра в творчестве Р.Штрауса.

2. Сколько симфонических поэм создано композиторов?

3. В какой период творчества они созданы?

4. Какие литературные сюжеты каких авторов привлекали композитора?

5. История создания «Дон Жуана» и «Тиля Уленшпигеля».

6. Где, когда, под чьим управлением состоялись премьеры поэм?

7. Особенности формообразования «Дон Жуана».

8. Охарактеризуйте лейтмотивы Тиля и основные эпизоды поэмы.

9. Значение симфонических поэм Р.Штрауса.

**Методические рекомендации :**

Изучив теоретический материал и проанализировав музыкальные произведения, уметь оценить важнейшие явления и художественные направления музыкально-исторического процесса изучаемого периода мировой культуры. Осмыслить основные понятия и категории эстетики и музыковедения, черты стиля Р.Штрауса. Уметь обосновывать свои суждения, аргументировать собственное отношение к данным музыкально-историческим явлениям.

**Музыка ХХ века**

3 курс МДФ, МДХ, МДС, МДН, МДЭ, МДИ, МДД, МДВ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 7:** П. Хиндемит. Жизненный и творческий путь.

**План занятия №6**

1. Музыкальная культура Германии в конце 19-начале 20 века. Предпосылки возникновения нового художественного направления в музыкальной культуре – неоклассицизма. Этапы формирования, основы эстетики. Расцвет молодёжного музыкального движения. Творческая деятельность Ханса Эйслера (1898-1962). Театр Бертольда Брехта.1921 – фестивали новой музыки в Донауэшингене (затем и в Баден-Бадене).

2. Пауль Хиндемит – один из крупнейших музыкальных деятелей ХХ века. Широта и многогранность дарования; композитор, писавший почти во всех жанрах; крупный музыкально-общественный деятель, выдающийся исполнитель, музыкант-теоретик, педагог. Философско-эстетические взгляды, гражданская позиция.

3. Основные этапы жизни и творчества.

Детство и годы обучения молодого музыканта (1895 – 1919).

Первый творчества: начало признания и годы становления (1919 – 1933).

Годы эмиграции. Период творческой зрелости (1933 – 1950).

Последний период творчества: поиски гармонии (1951 – 1963).

4. Личность универсального масштаба (дирижер, исполнитель на альте и виоле д’амур, теоретик музыки, публицист, поэт — автор текстов собственных произведений) — Хиндемит был столь же универсален в своей композиторской деятельности. Нет такого вида и жанра музыки, который не был бы охвачен его творчеством — будь то философски значительная симфония или опера для дошкольников, музыка для экспериментальных электронных инструментов или пьесы для старинного струнного ансамбля. Нет такого инструмента, который не фигурировал бы в его произведениях в качестве солирующего и на котором он не мог бы сам сыграть (ибо, по свидетельству современников, Хиндемит был одним из немногих композиторов, могущих исполнить почти все партии в своих оркестровых партитурах, отсюда — твердо закрепившееся за ним амплуа «всемузыканта» — All-raund-musiker).

5. Стремлением к всеохватности отмечен и сам музыкальный язык композитора, впитавший в себя разнообразные экспериментальные течения XX в. и одновременно постоянно устремлявшийся к истокам — к И. С. Баху, позже — к И. Брамсу, М. Регеру и А. Брукнеру. Неоклассические черты художественно-образного метода. Специфика интонационного строя и принципы формообразования в симфонических и фортепианных произведениях. Особенность ладо-гармонического мышления, ведущая роль добаховской и баховской полифонии в её обновлённой трактовке.

"Людус тоналис". Классические тенденции в творчестве композитора - возрождение жанров баховской и добаховской поры. Традиции Баха и их новаторское утверждение в задумчивости и идеи произведения. Четкая организация и конструкция цикла. Завершенность композиции, зеркальное отражение прелюдия в постлюдии, постепенное развитие хиндемитовской тональной системы в фугах, модулирующее роль интерлюдий. Новаторсквя трактовка "большого" и "малого" полифонических циклов. Находки ярких ритмоформул в тематизме фуг. Яркость образного содержания цикла отражает xapaктерные черты творчества композитора - интеллектуальность, сдержанную лирику философского плана, экспрессию, энергию, игривость в отражении мира. Чрезвычайная мастерство полифонических приемов. Анализ произведения.

**Музыкальный материал:**

1. Фрагменты симфоний «Гармония мира» и «Художник Матис»

2. Фрагменты цикла «Игра тональностей».

**Задания для студентов:**

1.Прочитать учебник: Музыкальная литература зарубежных стран, в. 6. Сост. И. Гивенталь, Л. Щукина, Б. Ионин, Москва. Музыка.2005 (стр. 192 - 205).

2. Составить хронологическую таблицу ЖТП Хиндемита.

3. Выучить теоретический материал, уметь отвечать на вопросы.

4. Слушать монтаж тем по творчеству композитора, подготовиться к викторине.

5. Выписать в конспект цитаты, характеризующие личность и творчество Хиндемита.

**Литература:**

1. Музыкальная литература зарубежных стран, в. 6. Сост. И. Гивенталь, Л. Щукина, Б. Ионин, Москва. Музыка.2005.

2. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. – М., 1974.

3. Хиндемит П. Мир художника. – М., 1967.

**Контрольные вопросы:**

1. Охарактеризовать музыкальную культуру Германии 1-й половины ХХ века.

2. Истоки появления неоклассицизма в музыке.

3. Периодизация жизни и творчества П. Хиндемита.

4. Творческое наследие композитора.

5. Охарактеризуйте личность композитора.

6. Черты неоклассицизма в творчестве Хиндемита.

**Методические рекомендации:**

Изучив теоретический материал и проанализировав музыкальные произведения, уметь оценить важнейшие явления и художественные направления музыкально-исторического процесса изучаемого периода мировой культуры. Осмыслить основные понятия и категории эстетики и музыковедения, черты стиля П.Хиндемита. Уметь обосновывать свои суждения, аргументировать собственное отношение к данным музыкально-историческим явлениям.

**Музыка ХХ века**

3 курс МДФ, МДХ, МДС, МДН, МДЭ, МДИ, МДД, МДВ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 8**:П. Хиндемит.Симфоническое творчество.

**План занятия № 7**

**1. Симфоническое творчество П. Хиндемита. Симфоническая «интенсивность» последнего десятилетия.** Два типа симфоний: без значительной проблематики и с глубокой концептуальностью, отражающие наиболее существенные стороны мировоззрения композитора. **Самые значительные сочинения этого периода – симфония и опера «Гармония мира». Взаимосвязь двух произведения.** Композитор в 1939 году задумывает грандиозную историко-философскую оперу «Гармония мира». Но прошло более десятилетия, прежде чем он принялся за сочинение, которое заняло около семи лет: партитура была завершена 30 мая 1957 года. Год спустя после начала работы над оперой Хиндемит сделал кон­цертную обработку части материала, превратив его в трехчастную симфонию с тем же названием. Посвященная известному швейцарскому дирижеру П. Захеру и руководимому им Базельскому оркестру к 25-летию создания коллектива, симфония была впервые исполнена им 25 января 1952 года в Базеле.

**2. Симфония «Гармония мира» (1951).** «Гармония мира» — название философского трактата немецкого астронома первой трети XVII века Иоганнеса Кеплера, развивавшего учение о гармонии мироздания. Оно зародилось в странах Древнего Востока, откуда пришло в античную философию, а затем в средневековые трактаты. Кеплер — герой оперы Хиндемита, в пяти актах которой воплощены многие эпизоды его жизни, тогда как симфония имеет более обобщенную концепцию. Музыкальный анализ симфонии. Трехчастная композиция симфонии, названия частей заимствовано из трактата И.Кеплера : Musica Instrumentalis – Инструментальная музыка, Musica Humana – Человеческая музыка, Musica Mundana – Вселенская музыка. Первая часть — Musica Instrumentalis. Это воплощенная инструментами гармония музыкальных созвучий, которая отражает гармонию небесных сфер, ибо законы мироздания и законы музыки едины. Сонатная форма с медленным вступлением, с эпизодом в разработке написанном в форме двойной фуги. Медленная вторая часть — Musica Humana. Воплощает гармонию человеческого микрокосма, гармонию души и тела, основанную на гармонии чисел. Траурную часть завершает просветленная кода, подготавливая торжество гармонии в финале. Третья часть — Musica Mundana. По Боэцию, это высшая гармония макрокосма, осуществляющаяся движением планет и рождающая музыку сфер. Финальная часть симфонии открывается небольшой фугой на диатоническую тему крупными длительностями, напоминающей григорианский хорал. Затем более подвижный, детализированный вариант темы фуги в свободном гибком ритме становится темой грандиозной пассакальи, написанной по канонам старинного линеарного стиля: в ней 10 вариаций и несколько различных контрапунктов. В центре финала — лирическая интермедия с авторским обозначением «речитатив». Это краткий импровизационный, декламационный диалог флейты и фагота. В последнем разделе финала тема пассакальи заменена более строгой темой вступительной фуги, которая проводится 6 раз и контрапунктически соединяется со второй темой, контрастной не только ритмически, но и тонально. Политональные сочетания рождают резкие диссонансы, а прием двойного контрапункта еще более усложняет эту двойную фугу. После полифонической разработки в коде широко и торжественно утверждается тема вступительной фуги. Для Хиндемита чрезвычайно важно такое обрамление финала общей темой, в то же время образующей смысловую арку с начальной темой симфонии. Но не менее важен звук ми — первый и последний во всей композиции. С него начинаются все 13 прове­дений темы Musica Instrumentalis, столько же — фуги Musica Mundana в начале и 6 в конце (до коды), а также все 10 — темы пассакальи. Ми — это звук Земли (и основная тональность оперы), ми-мажорное трезвучие венчает симфонию, утверждая универсальную гармонию мироздания.

3. Симфония «Художник Матис» (1934). Хиндемит в 1932 году начинает работу над большой историко-философской оперой «Художник Матис». Художник Матис — историческое лицо, работал в монастыре Святого Антония, основанном еще в XIII веке для исцеления больных возле деревни Изенгейм в Верхнем Эльзасе. В готической церкви Изенгейма он расписал створки резного деревянного алтаря, прославляя исцеляющую силу распятого Христа, Богоматери в белых одеждах сестры милосердия и Святого Антония, чудотворные мощи которого хранились в монастыре. Себя художник изобразил висящим на колонне в образе Святого Себастьяна, пронзенного стрелами. Парящие над ним ангелы несут мученический венец. Хиндемит писал о своем герое — одном «из величайших художников, каких мы когда-либо имели»: «Я не могу представить себе более жизненной, более содержательной с точки зрения искусства и гуманизма, более трогательной человечески и в полном смысле слова более драматической фигуры, чем создатель Изенгеймского алтаря, распятия в Карлсруэ и Штуппахерской Богоматери. Этот человек, одаренный высочайшим совершенством художественного мастер­ства и пониманием своей миссии художника, мучимый всеми адскими муками сомнений и поисков истины, переживает в начале XVI века на­ступление новой эпохи с неизбежной ломкой общепринятых взглядов со всей восприимчивостью, свойственной такой натуре». Подобный герой совершенно не устраивал национал-социалистских правителей Германии. По­становка оперы была запрещена лично Гитлером. Тогда по совету Фуртвенглера Хиндемит на материале оперы написал симфонию, которая под его управлением прозвучала в Берлине 12 марта 1934 года с триум­фальным успехом. «Художник Матис» принес композитору небывалую славу — и одновременно круто изменил всю его судьбу. Фашистская критика обрушилась на Хиндемита, обвиняя его даже в плагиате. Министр пропаганды Геббельс на митинге деятелей культуры выступает против Хиндемита и Фуртвенглера, и «Музыка» выносит приговор: «Пауль Хиндемит в культурно-политическом смысле неприемлем». С конца 1934 года его имя исчезает из всех программ. В Цюрихе состоялась премьера оперы «Художник Матис» (28 мая 1938 года), в Дюссельдорфе на выставке «чуждого искусства» демонстрировались партитуры Хиндемита и его книга «Мир композитора».

«Художник Матис» — программная симфония, но программность ее своеобразна. Это редкое в истории музыки воплощение живописных образов (примеры — написанная почти за восемь десятилетий до того симфоническая поэма Листа «Битва гуннов» по картине Каульбаха, его же фортепианная пьеса «Обручение» по Рафаэлю, «Картинки с выставки» Мусоргского и др.). Музыкальный анализ симфонии. Первая часть — «Концерт ангелов». Картина Изенгеймского алтаря изображает Богоматерь с Младенцем. Музыка «Концерта ангелов» величава и лучезарна. Это сонатное аллегро с медленным вступлением, гармоничным и стройным, образующим ясную трехчастную форму. Обрамляют ее торжественные холодные хоральные аккорды духовых, вводящие в образный мир средневековой архаики. В центре вступления — подлинная народная песня XVI века «Три ангела пели» Песню мягко интонируют в унисон три тромбона с контрапунктом струнных, которые проводят также унисонную, линеарную по складу тему. Песня звучит трижды, с включением новых инструментов, в красочном сопоставлении все повышающихся тональностей и превращается в светлый гимн, исполняемый полным оркестром с подчеркнуто колокольным тембром (колокольчики). Светлое и прозрачное сонатное аллегро — подлинный концерт в первоначальном смысле этого слова — состязание. Вторая часть — «Положение во гроб». Это последнее законченное творение художника Матиса, а в опере — последняя картина, в которой сосредоточены просветленно-созерцательные эпизоды, в том числе смерть Регины, оркестровая интерлюдия «Положение во гроб» и прощальный монолог завершившего свои земные труды героя. Очень, краткая центральная часть симфонии — своего рода эпитафия, суровая, сдержанная, возвышенная, даже несколько холодноватая и отрешенная, в частности, благодаря преобладанию тембров высоких деревянных инструментов. Композитор использует трехчастную форму, насыщенную полифоническим развитием и жесткими гармониями. Применяются такие пришедшие из глубины веков приемы изображения скорби, как нисходящие секунды-вздохи или пунктирный ритм — поступь траурного марша. При господстве минора завершается часть мажором, как это присуще, например, пьесам Баха. Наиболее развернута третья часть — «Искушение Святого Антония», образующая резкий контраст торжественной сдержанности предшествующих. Часть открывается медленным вступлением в свободном ритмическом движении с атональной унисонной темой, нетипичной для Хиндемита и понадобившейся здесь для обрисовки дьявольских сил. Она близка к лишенным тяготений темам-сериям Шёнберга и в то же время пере­кликается с вступлением и началом главной партии «Фауст-симфонии» Листа. Основной раздел — искусно построенное сонатное аллегро с листовским принципом трансформации тематизма и яркой театральностью. Его завершает хорал медных «Алли­луйя», звучащих подобно органу. Так подлинный церковный гимн в кон­це симфонии и народная духовная песня в ее начале служат обрамлени­ем созданных Хиндемитом музыкальных картин о великом, вечном искусстве. Гуманизм содержания, обобщённый характер музыкальных образов. Своеобразие композиции цикла – триптих. Особенности драматургии. Черты неоклассицизма.

**Музыкальный материал:**

1. Симфония «Гармония мира».

2. Симфония «Художник Матис».

**Задания для студентов:**

1. Прочитать учебник (стр. 147-158, 192-222, 223-261), составить конспект.

2. Выучить теоретический материал, уметь отвечать на теоретические вопросы.

3. Музыкальный анализ симфоний.

4. Слушать монтаж по симфониям, подготовится к викторине.

5. Выучить напамять ведущие темы симфоний.

**Литература:**

1. Музыкальная литература зарубежных стран, в. 6. Сост. И. Гивенталь, Л. Щукина, Б. Ионин, Москва. Музыка.2005.

2. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. – М., 1974.

3. Хиндемит П. Мир художника. – М., 1967.

**Контрольные вопросы:**

1. Значение и место симфонической музыки в творчестве П.Хиндемита?

2. Какие два типа симфонизма представлены у композитора?

3. История создания симфонии «Гармония мира», ее взаимосвязь с оперой.

4. Исполнительский состав, структура произведения.

5. История создания симфонии «Художник Матис», ее взаимосвязь с оперой.

6. Исполнительский состав, структура произведения.

**Методические рекомендации:**

Развивать умение доказывать основные положення темы, подбирать необходимые примеры, делать соответствующие выводы. Изучить теоретический материал и проанализировать симфонии П.Хиндемита согласно тексту ученика, используя предложенные музыкальные фрагменты симфоний. Осмыслить основные понятия и термины по данной теме, выявить черты стиля Хиндемита. Ознакомиться с дополнительной литературой, найти интересные сведения об И.Кеплера и Матисе Грюневальдском в интернете **.**

**Музыка ХХ века**

3 курс МДФ, МДХ, МДС, МДН, МДЭ, МДИ, МДД, МДВ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 10**:К. Орф. Жизненный и творческий путь.

План занятия № 8

1. Карл Орф – выдающийся немецкий композитор и педагог, реформатор музикального театра (истоки, связи, проблематика, понятие «мирового театра»). Неоклассические тенденции творческого метода.

2. Основные этапы жизненного и творческого пути.

Годы формирования. Раннее творчество. (1895 – 1931).

Зрелое творчество. Сценические кантаты (1932 – 1955).

Народно – сказочные пьесы и трагедии центрального периода.

Поздний период творчества. Хоры. Античные трагедии. Сценические духовне произведения (1955 – 1982).

3. Черты стиля:

– мистериальность,

– многоязычие (стремление к подлинности текста, к естественному существованию в далекие епохи),

– многонациональные жанровые стоки,

– синтез искусств.

– сосредоточенность на человеческом голосе,

– богатейшие, разнообразные стоки вокальной мелодики,

– новый синтез слова и «сценического ритма»,

Принципы развития: ведущая роль остинатности, роль ритма особенно велика, гармонія завораживает силой своей элементарности, архаичности.

Основа творчества – фольклор музыкальный и поэтический. Преломление ведущих стилев современности – неофольклоризма, экспрессионизма.

3.3. Система детского музыкального воспитания К. Орфа в её связи непосредственно с творчеством композитора – история формирования, суть продуктивного и репродуктивного методов обучения, понятие элементарной теории музыки, характеристика и задачи Шульверка, цель воспитания..

3.4. Принципы театра К.Орфа.

Новый подход к кантатному и оперному жанрам – истоки, связи, жанровое разнообразие, современное прочтение традиций, техника композиции.

**Музыкальный материал:**

1. Фрагменты кантат К.Орфа «Катулли Кармина» и «Триумф Афродиты».

**Задания для студентов:**

1. Прочитать учебник (стр. 147-158, 192-222, 223-261), составить конспект

2. Сделать обзор кантат «Катулли Кармина» и «Триумф Афродиты».

3. Прослушать музыкальный материал, выучить отдельные музыкальные темы.

**Литература:**

1. Музыкальная литература зарубежных стран, в. 6. Сост. И. Гивенталь, Л. Щукина, Б. Ионин, Москва. Музыка.2005

2. Леонтьева О. Карл Орф. – М., 1984.

**Контрольные вопросы:**

1. Охарактеризовать музыкальную культуру Германии 1-й половины ХХ века.

2. Истоки появления неоклассицизма в музыке.

3. Карл Орф и его вклад в развитие музыкальной педагогики.

4. Новаторство Орфа-композитора.

5. Периодизация жизни и творчества.

6. Творческое наследие композитора.

7. Назовите наиболее значительные сценические произведения Орфа и их жанровое оперделение.

**Методические рекомендации:**

Изучение и подготовка биографического материала желательна согласно следующему плану: 1. Характеристика эпохи, в которую жил композитор. Семья, окружение, в котором он рос. 3. Портрет композитора, его мировоззрение, черты характера. 4. Где, когда, при каких обстоятельствах получил образование. Учителя. 5. Роль музыки и других видов искусств в духовном формировании личности. Любимые композиторы, поэты, писатели, художники. 6. Основные этапы жизненного и творческого пути. Особенности периодизации ЖТП. 7. Круг общения: знакомые, друзья, родственники. 8. Обстоятельства личной жизни, их влияние на творчество композитора. 9. Творческое наследие: ведущие жанры, основные произведения. 10.Музыкально-общественная деятельность композитора. Музыкально-критическая деятельность или литературные труды и т.д. 11. Значение.

**Музыка ХХ века**

3 курс МДФ, МДХ, МДС, МДН, МДЭ, МДИ, МДД, МДВ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 11**.Сценические кантаты.

**План занятия № 9**

1. Сценические кантаты в творчестве Орфа, их новаторские черты. Триптих сценических кантат - «Кармина Бурана», «Катулли Кармина», «Триумф Афродиты» - образцы нового синтетического вокально-симфонического жанра.

**2. Кантата «Кармина Бурана». Состав исполнителей:** сопрано, тенор, баритон, корифеи хора (2 тенора, баритон, 2 баса), большой хор, камерный хор, хор мальчиков, оркестр. В 1934 году Орф случайно познакомился с кататогом вюрцбургского антиквариата. В нем он наткнулся на название «Carmina Burana, латинские и немецкие песни и стихи из бенедикт-бойернской рукописи XIII века, изданные И. А. Шмеллером». На первой странице книги была помещена миниатюра с изображением колеса Фортуны, в центре его — богиня удачи, а по краям четыре человеческие фигуры с латинскими надписями. Орф сразу же представит себе новое произведение — сценическое, с постоянной сменой ярких контрастных картин, с поющим и танцующим хором. К началу июня 1934 года «Кармина Бурана» была готова. Композитор сыграл ее на рояле своим издателям, и те пришли от музыки в восторг. Однако работа над партитурой завершилась лишь 2 года спустя, в августе 1936-го. 8 июня 1937 года состоялась премьера в сценическом оформлении. Успех был необычайным, однако Орф назвал победу пирровой, ибо 4 дня спустя комиссия важных нацистских чиновников, посетив спектакль, объявила кантату «нежелательным произведением». И на протяжении 3 лет она не ставилась больше ни в одном городе Германии. В средневековом сборнике «Кармина Бурана» содержится более 250 текстов. Их авторы — известные поэты и беглые монахи, студенты и школяры, Композитор отобрал 24 текста разной длины — от одной строки до нескольких строф, различных по жанрам и содержанию. Весенние хороводы, песни о любви — возвышенной, стыдливой и откровенно чувственной, песни застольные, сатирические, философски-вольнодумные составляют пролог под названием «Фортуна — повелительница мира» и 3 части: «Раннею весной», «В кабаке», «Суд любви».

Авторское определение жанра (на латыни) типично для Орфа: светские песни для певцов и хора в сопровождении инструментов с представлением на сцене. Хор пролога «О Фортуна» содержит музыкальное зерно всей кантаты с характерной для композитора мелодией, гармонией, фактурой — архаичной и завораживающей — и воплощает основную мысль — о всевластии судьбы. Светлая сцена «На поляне» (№6—10), завершающая 1-ю часть, рисует весеннее пробуждение природы и любовных чувств; музыка пронизана свежестью народных песенно-танцевальных оборотов. Резкий контраст образует №11, открывающий самую краткую 2-ю часть, — большое соло баритона «Пылая изнутри» на текст фрагмента «Исповеди» знаменитого ваганта Архипиита Кёльнского: Это многоплановая пародия: на предсмертное покаяние (с оборотами средневекового напева Dies irae — День гнева, Страшный Суд), на героическую оперную арию (с высокими нотами и маршевым ритмом). №12, соло тенора-альтино с мужским хором «Плач жареного лебедя» — еще одна пародия, на погребальные плачи. №14, «Когда мы в кабаке сидим» — кульминация разгула. Прямо противоположна по настроению 3-я часть, светлая и восторженная. 2 соло сопрано: №21, «На неверных весах моей души», целиком звучащее на пианиссимо, и №23, «Любимый мой» — свободная каденция почти без сопровождения, с предельно высокими нотами, разрываются двойным хором с солистами (№22) «Наступает приятное время», рисующим все более нарастающее любовное веселье. Резкий контраст возникает между финальным хором (№24) «Бланшефлёр и Елена» — кульминацией массового ликования, и трагическим хором №25 — возвращением №1, «О Фортуна», образующим эпилог.

«Кармина Бурана» — самое популярное сочинение Орфа, которое он считал началом своего творческого пути: «Все, что я до сих пор написал, а вы, к сожалению, издали, — говорил композитор издателю, — можете уничтожить. С «Кармина Бурана» начинается мое собрание сочинений».

**Музыкальный материал:**

1. Кантата «Кармина Бурана».

**Задания для студентов:**

1. Прочитать учебник (1. Музыкальная литература зарубежных стран, в. 6. Сост. И. Гивенталь, Л. Щукина, Б. Ионин, Москва. Музыка.2005 ( стр. 243 – 261).

2. Законспектировать теоретический материал, уметь рассказывать и отвечать на вопросы.

3. Проанализировать кантату «Кармина Бурана».

4. Послушать кантату с клавиром

5. Выучить напамять ведущие музыкальные темы.

**Литература:**

1. Музыкальная литература зарубежных стран, в. 6. Сост. И. Гивенталь, Л. Щукина, Б. Ионин, Москва. Музыка.2005

2. Леонтьева О. Карл Орф. – М., 1984.

**Контрольные вопросы**

1. Значение кантат К.Орфа.

2. Наследие композитора в данном жанре.

3. Какие сюжеты, первоисточники, авторы привлекали внимание композитора?

4. Какие кантаты входят в триптих «Триумфы»? Когда они созданы, что их объединяет?

5. История создания кантаты «Кармина Бурана». Состав исполнителей, структура, количество номеров.

6. Особенности идеи кантаты и ее воплощения в цикле.

7. Музыкальный язык произведения.

8. Охарактеризуйте кантаты «Катулли Кармина» и «Триумф Афродиты».

**Методические рекомендации:**

Изучение кантаты и подготовка теоретического материала желательна согласно следующему плану: 1. Краткие сведения о композиторе, связанные со спецификой произведения. 2. История создания, редакции, первого исполнения или постановки. Первые исполнители. Оценка музыкальной критики. 3. Жанр произведения. 4. Жизненная основа: реальные факты, которые повлекли за собой создание произведения или положены в его основу (обстоятельства личной жизни, исторические события). 5. Тема, идея, проблематика произведения. 6. Композиция, особенности сюжета, их роль в развитии идеи произведения. 7. Музыкальный язык, особенности стиля. 8. Художественные достоинства, ценность произведения. Его место в творчестве композитора и в искусстве.

**Музыка ХХ века**

3 курс МДФ, МДХ, МДС, МДН, МДЭ, МДИ, МДД, МДВ

1 семестр

**Раздел 2. Тема 2**.Я. Сибелиус. Жизненный и творческий путь. Обзор творчества.

**План занятия № 10**

1.Формирование национальной финской композиторской школы. Ян Сибелиус - национальный финский композитор. В [Финляндии](http://traditio-ru.org/wiki/%D0%A4%D0%B8%D0%BD%D0%BB%D1%8F%D0%BD%D0%B4%D0%B8%D1%8F) ему отводят важную роль: здесь он признан великим национальным композитором, символом величия страны.

2. Биография и творчество композитора: родился 8 .12. 1865 в [Хямеэнлинне](http://traditio-ru.org/w/index.php?title=%D0%A5%D1%8F%D0%BC%D0%B5%D1%8D%D0%BD%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%BD%D0%B0&action=edit&redlink=1) в Великом княженстве Финляндском. Второй из троих детей доктора Кристиана Густава Сибелиуса и Марии Шарлотты Борг. В семье поддерживались шведские культурные традиции, идущие от предков композитора, однако, его отдали в финскую среднюю школу. [1885](http://traditio-ru.org/wiki/1885) год - поступление в Императорский университет в [Хельсинки](http://traditio-ru.org/wiki/%D0%A5%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%B8%D0%BD%D0%BA%D0%B8), но его не привлекала профессия юриста, и вскоре он перешел в Музыкальный институт, где стал самым блестящим учеником [М.Вегелиуса](http://traditio-ru.org/w/index.php?title=%D0%92%D0%B5%D0%B3%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D1%83%D1%81,_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D0%BD&action=edit&redlink=1). [1889](http://traditio-ru.org/wiki/1889) Сибелиус получает государственную стипендию для обучения композиции и теории музыки у [Альберта Беккера](http://traditio-ru.org/w/index.php?title=%D0%91%D0%B5%D0%BA%D0%BA%D0%B5%D1%80,_%D0%90%D0%BB%D1%8C%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%82_%D0%AD%D1%80%D0%BD%D1%81%D1%82_%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%BD&action=edit&redlink=1) в [Берлине](http://traditio-ru.org/wiki/%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%BB%D0%B8%D0%BD). В следующем году берёт уроки у [К. Гольдмарка](http://traditio-ru.org/w/index.php?title=%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BB_%D0%93%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B4%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%BA&action=edit&redlink=1) и [Р. Фукса](http://traditio-ru.org/w/index.php?title=%D0%A0%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%82_%D0%A4%D1%83%D0%BA%D1%81&action=edit&redlink=1) в [Вене](http://traditio-ru.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D0%BD%D0%B0). По возвращении Сибелиуса в Финляндию состоялся его официальный дебют как композитора: была исполнена симфоническая поэма «Куллерво», ор. 7, для солистов, мужского хора и оркестра — по одному из сказаний финского народного эпоса [Калевала](http://traditio-ru.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D0%B0). Это были годы невиданного патриотического подъёма, и Сибелиуса немедленно провозгласили музыкальной надеждой нации. За Куллерво последовали симфоническая поэма «Сказка», ор. 9 ([1892](http://traditio-ru.org/wiki/1892)); сюита «Карелия», ор. 10 и 11 ([1893](http://traditio-ru.org/wiki/1893)); «Весенняя песня», ор. 16 ([1894](http://traditio-ru.org/wiki/1894)) и сюита «Лемминкяйнен», ор. 22 ([1895](http://traditio-ru.org/wiki/1895)). В [1897](http://traditio-ru.org/wiki/1897) Сибелиус участвовал в конкурсе на замещение должности преподавателя музыки в университете, но потерпел неудачу, после чего друзья убедили сенат учредить для него ежегодную стипендию в 3000 [финских марок](http://traditio-ru.org/wiki/%D0%A4%D0%B8%D0%BD%D0%BB%D1%8F%D0%BD%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%B0).

3. Влияние на раннее творчество Сибелиуса оказали два финских музыканта: искусству оркестровки его обучал [Р.Каянус](http://traditio-ru.org/w/index.php?title=%D0%9A%D0%B0%D1%8F%D0%BD%D1%83%D1%81,_%D0%A0%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%82&action=edit&redlink=1), дирижёр и основатель Ассоциации хельсинкских оркестров, а наставником в области симфонической музыки был музыкальный критик [Карл Флодин](http://traditio-ru.org/w/index.php?title=%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BB_%D0%A4%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BD&action=edit&redlink=1). Премьера Первой симфонии Сибелиуса состоялась в [Хельсинки](http://traditio-ru.org/wiki/%D0%A5%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%B8%D0%BD%D0%BA%D0%B8) ([1899](http://traditio-ru.org/wiki/1899)). В этом жанре композитор написал ещё 6 сочинений — последней была Седьмая симфония (одночастная Fantasia sinfonica), ор. 105, впервые исполненная в [1924](http://traditio-ru.org/wiki/1924) в [Стокгольме](http://traditio-ru.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%BE%D0%BA%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BC). Международную известность Сибелиус приобрёл именно благодаря симфониям, но популярностью пользуются и его скрипичный концерт, и многочисленные симфонические поэмы, такие, как «Дочь Севера», «Ночная скачка и восход солнца» , «Туонельский лебедь» и «Тапиола». Большинство сочинений Сибелиуса для драматического театра (всего их шестнадцать) — свидетельство его особой склонности к театральной музыке: в частности, это симфоническая поэма «Финляндия» ([1899](http://traditio-ru.org/wiki/1899)) и «Грустный вальс» из музыки к пьесе шурина композитора [Арвида Ярнефельта](http://traditio-ru.org/wiki/%D0%90%D1%80%D0%B2%D0%B8%D0%B4_%D0%AF%D1%80%D0%BD%D0%B5%D1%84%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%82) «Смерть» ; пьеса была впервые поставлена в Хельсинки в [1903](http://traditio-ru.org/wiki/1903). Многие песни и хоровые произведения Сибелиуса часто звучат у него на родине. Творческая деятельность Сибелиуса фактически завершилась в [1926](http://traditio-ru.org/wiki/1926) симфонической поэмой «Тапиола», ор. 112. Более 30 лет музыкальный мир ждал от композитора новых сочинений, однако ожидания не сбылись. В эти годы Сибелиус писал лишь небольшие пьесы. В [1903](http://traditio-ru.org/wiki/1903)—[1921](http://traditio-ru.org/wiki/1921) он пять раз приезжал в [Англию](http://traditio-ru.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D1%8F) дирижировать своими произведениями, а в [1914](http://traditio-ru.org/wiki/1914) посетил [США](http://traditio-ru.org/wiki/%D0%A1%D0%A8%D0%90), где под его управлением в рамках музыкального фестиваля в [Коннектикуте](http://traditio-ru.org/w/index.php?title=%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D0%BD%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%B8%D0%BA%D1%83%D1%82&action=edit&redlink=1) прошла премьера симфонической поэмы Океаниды. Его считали достойным преемником [Бетховена](http://traditio-ru.org/w/index.php?title=%D0%91%D0%B5%D1%82%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%BD&action=edit&redlink=1). Среди наиболее пылких приверженцев Сибелиуса в [США](http://traditio-ru.org/wiki/%D0%A1%D0%A8%D0%90) были О.Даунс, музыкальный критик [«Нью-Йорк Таймс»](http://traditio-ru.org/wiki/New_York_Times), и [С.Кусевицкий](http://traditio-ru.org/w/index.php?title=%D0%9A%D1%83%D1%81%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%86%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B9&action=edit&redlink=1), дирижёр Бостонского симфонического оркестра; в [1935](http://traditio-ru.org/wiki/1935), когда музыка Сибелиуса прозвучала по радио в исполнении Нью-йоркского филармонического оркестра, слушатели избрали композитора своим «любимым симфонистом».

4. Ещё при жизни Сибелиус удостоился почестей, которые воздавались лишь немногим художникам. Достаточно упомянуть многочисленные улицы Сибелиуса, парки Сибелиуса, ежегодный музыкальный фестиваль «Неделя Сибелиуса». В [1939](http://traditio-ru.org/wiki/1939) [«альма матер»](http://traditio-ru.org/w/index.php?title=%D0%90%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%B0-%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80&action=edit&redlink=1) композитора, Музыкальный институт, получил название Академии имени Сибелиуса.

5.Концерт для скрипки с оркестром ре минор, соч.47 создан Сибелиусом в 1903 году. По словам известного дирижера Леопольда Стоковского, единственный инструментальный концерт в наследии Сибелиуса представляет «одну из лучших симфоний композитора». Это, бесспорно, самое популярное произведение финского гения. Первое исполнение Концерта для скрипки с оркестром состоялось 8 февраля 1904 года в Хельсинки под управлением автора. Скрипка была любимым инструментом Яна Сибелиуса. В юности композитор мечтал о блестящей карьере скрипача-виртуоза. Приближаясь к 40-летнему рубежу, он отмечал: «Все еще существует часть меня, стремящаяся стать скрипачом, и эта часть проявляет себя необычным образом». Вскоре Сибелиус приступил к работе над своим единственным скрипичным концертом, в который вложил всю свою любовь к инструменту. Первую часть концерта, развертывающуюся подобно импровизации сказителя, отличают суровый «северный» колорит оркестра, страстная и в то же время сдержанная лирика. Виртуозность партии солиста органически сочетается с масштабностью замысла, служит его воплощению. Вторая часть — вдохновенная элегия, полная необычайных мелодических красот — принадлежит к самым возвышенным страницам романтической музыки. Темпераментный, стремительный «игровой» финал с упругим пунктирным ритмом, воплощает стихию народного танца. Концерт знаменит своей сложностью: в нем ярко выражено стремление композитора выявить беспредельные выразительные возможности скрипки – те, что для него самого как исполнителя не были доступны. Берлинская премьера сочинения прошла с невероятным успехом, а один из критиков сравнил музыку концерта с «живописными скандинавскими зимними пейзажами, на которых художники посредством утонченной игры белого на белом добиваются редких, подчас гипнотических и мощных эффектов».

**Музыкальный материал:**

1. Скрипичный концерт, ор. 47 ре минор,

2. Симфония№7.

3. Симфоническая поэма «Финляндия»

**Задания для студентов:**

1.Прочитать учебник: Музыка ХХ века, гл. «Сибелиус», составить тезисный конспект.

2. Ответить на вопросы.

3. Охарактеризовать музыкальную культуру Финляндии 1-й половины ХХ века.

4. Рассказать биографию Яна Сибелиуса.

5. Составить творческий портрет композитора .

6.Охарактеризовать скрипичный концерт Сибелиуса.

**Задания для практической работы:**

Прослушать музыкальный материал, проанализировать произведения композитора, выучить отдельные музыкальные темы.

**Методические рекомендации к выполнению задания:**

Изучить основные пути возрождения или формирования национальных композиторских школ в начале ХХ века. Познакомиться с отдельными представителями различных композиторских школ. Рассмотреть Развивать умение доказывать основные положення темы, подбирать необходимые примеры, делать соответствующие выводы. Изучить теоретический материал и проанализировать музыкальные произведения. Осмыслить основные понятия и термины по данной теме, выявить черты стиля изучаемых композиторов. Ознакомиться с дополнительной литературой, найти интересные сведения по данной теме в интернете.

**Литература:**

1.Музыка ХХ века., ч.1, Москва: Музыка, 1985

2. Л. Энтелис. Силуэты композиторов ХХ века.,М., Музыка, 1975.

3. Е. Бронфин. Ян Сибелиус, М, Музыка, 1963.

4. А.Ступель. Ян Сибелиус. Л., Музыка, 1963.

**Музыка ХХ века**

3 курс МДФ, МДХ, МДС, МДН, МДЭ, МДИ, МДД, МДВ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 6.** Б. Барток. Жизненный и творческий путь.

**План занятия № 11**

1.Активизация культурных процессов. Интенсивность развития музыкальной культуры в 1 половине ХХ века. Возрождение и новый уровень ранее сформировавшихся, имеющих богатые традиции, национальных культур и появление новых национальных композиторских школ.

2. Б. Барток – венгерский национальный композитор. Разнообразие творческой деятельности: композитор, пианист, учёный-фольклорист, педагог-просветитель. Гуманизм его творчества и яркая национальная направленность. Оригинальные открытия Бартока: создание нового ладо-гармонического стиля, особая роль метроритма в его произведениях, оригинальность синтеза традиционных и новаторских выразительных средств. Основой его стал синтез элементов разнонационального фольклора и современных новаций в области лада, гармонии, мелодии, ритма, красочных средств музыки.

3. Композиторское наследие Бартока велико и включает многие жанры: 3 сценических произведения (одноактную оперу и 2 балета); Симфонию, симфонические сюиты; Кантату, 3 концерта для фортепиано, 2 — для скрипки, 1-для альта (неоконч.) с оркестром; большое количество сочинений для различных инструментов solo и музыку для камерных ансамблей (в т. ч. 6 струнных квартетов).

4.Жизненный и творческий путь.

Основные этапы творческой эволюции композитора.

Детство. Годы учения. Начало творчества. (1881 – 1904).

Поиски пути. Начало работы с фольклором. Первая фольклорная экспедиция 1906 г. (1905 – 1907). Новая образность. Поиски нового стиля (1907 – 1911).

Музыкально-театральные сочинения (опера «Замок Герцога Синяя Борода», балет «Деревянный принц») (1912 – 1919).

Время смелых новаций. (1920 – 1929).

Годы творческой зрелости (1930 – 1940).

Эмиграция. Последние сочинения (1940 – 1945).

5 Искусство Бартока поражает сочетанием резко контрастных начал: первозданной силы, раскованности чувств и строгого интеллекта; динамизма, острой экспрессивности и сосредоточенной отрешенности; пылкой фантазии, импульсивности и конструктивной ясности, дисциплинированности в организации музыкального материала. Тяготевшему к конфликтному драматизму, Бартоку далеко не чужда лирика, то преломляющая безыскусственную простоту народной музыки, то тяготеющая к утонченной созерцательности, философской углубленности.

6. Барток-исполнитель оставил яркий след в пианистической культуре XX в. Его игра захватывала слушателей энергией, вместе с тем ее страстность и накал всегда находились в подчинении воли и интеллекта.

7. Бежавший в 1940 году из Венгрии от фашистского режима Хорти, Барток последние пять лет жизни провел в США. Концерт для оркестра (1943) сочинен по заказу Бостонского оркестра и по личной просьбе его руководителя Сергея Кусевицкого, в трудную минуту оказавшего тем самым помощь тяжело больному композитору. Первое исполнение Концерта состоялось в декабре 1944 года в Бостоне под управлением Кусевицкого. Пятичастный концерт – в сущности симфония – написан для большого оркестра (тройной состав духовых, увеличенное число струнных, две арфы). Следуя старинной «соревновательной» форме concerto grosso, Барток ставит перед исполнителями труднейшие задачи. Партитура полна виртуозными соло отдельных музыкантов и целых оркестровых групп, насыщена ансамблевыми диалогами, пронизана тембровой полифонией. Суровая Интродукция (Andante non troppo. Allegro) – драматический пролог цикла. Скерцо (Allegretto scherzando) – сфера фантастических образов; в нем немало лукавого юмора, остроумных дуэтов-состязаний деревянных и медных духовых инструментов (отсюда заглавие скерцо – «Игра пар»). Элегия (Andante non troppo) – трагическая кульминация концерта, вобравшая в себя мучительные переживания военных лет. Это поминальный плач по покинутой родине. Прерванное интермеццо (Allegretto) – череда причудливых, капризных видений, одно из которых полно нескрываемого сарказма: в гротескно-танцевальном эпизоде звучит фрагмент знаменитой «темы нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича. Финал (Pesante. Presto) – жизнеутверждающий апофеоз танца, полный огня и могучей, подлинно бетховенской силы.

**Музыкальный материал:**

Б. Барток: фортепианная пьеса «Allegro barbare», «Венгерские картины», «Микрокосмос» 2-3- пьесы, Концерт для фортепиано с оркестром №3, Концерт для оркестра «Музыка для струнных, ударных и челесты», опера «Замок герцога Синяя борода» (фрагменты)

**Задания для студентов:**

1. Прочитать учебники: Музыкальная литература зарубежных стран. в. 7. Для муз. училищ. Сост. Гивенталь, Щукина, Ионин. Москва: Музыка. 2005 (с.445-474)

2. Музыкальная литература зарубежных стран. в. 6. Для муз. училищ. Москва: Музыка. 2005 (с.3-10,238-306); История зарубежной музыки в. 6 ред В. Смирнова. Изд. «Композитор» Санкт-Петербург, 2001 г. (с.209 - 231) и «Музыка ХХ века», составить тезисный конспект.

3.Составить творческий портрет композитора (письменно).

**Контрольные вопросы**:

1. Охарактеризовать музыкальную культуру Венгрии. Рассказать о деятельности Б. Бартока,

2. Периодизация ЖТП композитора.

3. Кто повлиял на увлечение Бартоком венгерским фольклором?

4. Когда и куда достоялись первые фольклорные экспедиции?

5. Назовите фортепианные произведения композитора, связанные с фольклором.

6. Какие произведения Бартока отражают течения урбанизма, символизма, экспрессионизма.

7. Виды деятельности Бартока.

8. Произведения для детей.

8. Симфоническое творчество.

9. Значение творчества и деятельности Бартока.

**Задание для практической работы:** Прослушать музыкальный материал, проанализировать произведения, выучить отдельные музыкальные темы.

**Методические рекомендации к выполнению задания:**  Изучить основные пути возрождения или формирования национальных композиторских школ в начале ХХ века. Познакомиться с отдельными представителями школ Венгрии. Составить творческий портреты Б.Бартока. Развивать умение доказывать основные положення темы, подбирать необходимые примеры, делать соответствующие выводы. Проанализировать музыкальные произведения. Осмыслить основные понятия и термины по данной теме, выявить черты стиля изучаемых композиторов. Ознакомиться с дополнительной литературой, найти интересные сведения по данной теме в интернете.

**Литература:**

1.Музыкальная литература зарубежных стран. в. 6. Для муз. училищ. Сост. Гивенталь, Щукина, Ионин. Москва: Музыка. 2005.

2. Музыкальная литература зарубежных стран. в. 7. Для муз. училищ. Сост. Гивенталь, Щукина, Ионин. Москва: Музыка. 2005

3. Музыка ХХ века, ч.1, Москва: Музыка, 1985

4.История зарубежной музыки в. 6, ред. В. Смирнова. Изд. «Композитор» Санкт-Петербург, 2001 г.

5. Л. Энтелис. Силуэты композиторов ХХ века, М., Музыка, 1975.

6. Мартынов И. И. Бела Барток. — М.: Красная звезда, 1956.

7. Сабольчи Б. Жизнь Белы Бартока в иллюстрациях. — Будапешт, 1963.

8. Нестьев И. В. Бела Барток, 1881-1945: Жизнь и творчество (1969).

9. Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество. — Будапешт: Корвина, 1971.

10.Бела Барток: Сборник статей / Под ред. Е. И. Чигаревой. — М.: Музыка, 1977.

11.Малинковская А. Бела Барток — педагог. — М.: Музыка, 1985.

**Музыка ХХ века**

3 курс МДФ, МДХ, МДС, МДН, МДЭ, МДИ, МДД, МДВ

1 семестр

**Раздел 2. Тема 2.7.** Фортепианное творчество.

**План занятия № 12**

1. Бела Барток (1881 —1945) - глава нововенгерской школы музыки. Наследие этого композитора, самобытное, новаторское, выделяется вместе с тем глубинными связями с народной основой и широким синтезом типических стилевых тенденций первых десятилетий XX века. Фольклор явился для Бартока не только источником вдохновения и кладезем художественных идей, способных радикально обновить европейскую музыку. В приобщении к народному творчеству венгерский мастер искал и находил пути к самому народу, к воплощению идей гуманизма, обретению твердой жизненной опоры. С течением времени у композитора сложилась широкая художественная концепция обновления современной музыкальной культуры, а через нее и духовной жизни людей, на основе творческой разработки богатств народного искусства.

2. Развитие фортепианного стиля проходит несколько этапов. Ранние сочинения Бартока носят печать влияния Брамса, Шумана, Листа. В 1905—1906 годах под влиянием З.Кодая, Барток начал совершать поездки в сельские районы Венгрии и других стран и записывать песни. В результате возникли не только фольклорные публикации и научные работы по вопросам этнографии, но и многочисленные музыкальные произведения, органично связанные с народными истоками. Влияние Дебюсси: стремление к обновлению традиционной мажоро-минорной системы, к обогащению ее наложениями друг на друга различных ладотональных пластов ткани, использованием созвучий нетерцового склада, в которых большую роль играют секунды, кварты, септимы; импрессионистские решения звукового колорита, гармонической красочности, передачи эффектов пространственной перспективы). Творческой лабораторией для художественных исканий Бартоку в основном служили фортепианные миниатюры. Многогранную разработку фольклорный материал получил в сборнике «Детям» (Восемьдесят пять легких пьес на темы венгерских и словацких песен, 1908—1909). Линию токкатных сочинений на народной основе в этом плане продолжают «Два румынских танца» — виртуозные пьесы в духе народных сцен, колоритно воспроизводящие музыкальный быт румынской деревни; "Allegro barbaro" («Варварское allegro») (1911). Народный элемент в нем используется в специфических целях — для создания могучего образа первобытной народной силы. В "Allegro barbaro" отчетливо раскрывается природа бартоковского ритма. Необычайно действенный, экспрессивный, он таит в себе громадные возможности к равномерно-нагнетательному развертыванию ритмической энергии. Линия психологизации фортепианной миниатюры связана у венгерского композитора, как это было в творчестве Шумана, с личной жизнью — пылкой и мучительной любовью к юной скрипачке Штефи Гейер, а затем женитьбой на ученице, пианистке Марте Циглер. Психологическая направленность творчества обнаруживается уже в Багателях. Своей стилистической новизной и лаконизмом творческого высказывания Багатели намечают новый тип инструментальной миниатюры, существенно отличной от романтической и получившей значительное распространение в XX веке (к числу наиболее близких параллелей в сфере фортепианной музыки можно было бы отнести «Мимолетности» и отчасти «Сарказмы» Прокофьева). В зрелый период творчества Барток продолжает создавать фортепианные сочинения в народном духе. Он все больше углубляется в изучение венгерского фольклора, посвящая некоторые опусы специально его разработке — «Пятнадцать венгерских крестьянских песен» (1914—1917), «Импровизации на венгерские крестьянские песни» (1920). Возникают целые серии произведений и на румынские темы — великолепные образцы подлинно творческого преломления самобытных особенностей народного искусства. Во многих других сочинениях фольклорный элемент выступает в более опосредованном виде. Контуры крупной формы отчетливо вырисовываются в Сюите ор. 14 (1916). В 1918 году, непосредственно перед «Чудесным мандарином», возникает цикл из трех этюдов. Он свидетельствует о напряженных поисках автором новых, островоздействующих средств музыкальной выразительности. Продолжая традиции концертных этюдов и пьес «трансцендентной» трудности, создававшихся Листом, Балакиревым, Равелем и другими композиторами, Барток пишет сочинения, предельно сложные в пианистическом отношении, наделенные виртуозностью повышенно-экспрессивного, «стрессового» типа. Очень плодотворным для венгерского мастера был 1926-й год, принесший четыре значительные работы в области фортепианной музыки — циклы «На вольном воздухе» и «Девять маленьких пьес», Сонату и Первый концерт. Эти опусы знаменуют наступление в творчестве композитора нового этапа, отмеченного чертами более высокой художественной и жизненной зрелости. После полосы мучительного переживания царящей в мире дисгармонии Барток-музыкант начинает обретать чувство душевного равновесия. У него усиливается интерес к полифонии; это находит свое выражение отчасти в разработке форм инвенции («Четыре диалога» из цикла «Девять маленьких пьес») и фуги (фугато во второй части Первого концерта), более же всего в широком использовании всевозможных контрапунктических приемов развития тематизма. К вершинным достижениям Бартока относится цикл «На вольном воздухе». Новой ступенью в разработке Бартоком крупномасштабных композиций были фортепианная Соната и Первый концерт. Вместе с последующими концертами и Сонатой для двух фортепиано с ударными они составили группу сочинений, венчающих фортепианное творчество венгерского музыканта. Две важнейшие образные сферы сонат и концертов — токкатная и лирическая — явились обобщением и дальнейшим развитием многолетнего опыта работы композитора над фортепианной миниатюрой.

3.Третий концерт (1945)—последнее сочинение Бартока. В этом позднем своем опусе Барток обращается к идее гармонии мира. Воплощает он ее, однако, по-иному, чем Хиндемит, исходя из собственного творческого опыта. Как и во многих прежних сочинениях, его мысль устремляется к родной земле. Думами о Венгрии, о ее народе овеяна чудесная главная тема, да и вся последующая музыка первой части. Пантеистическим духом проникнуты выразительные диалоги оркестра и солиста Andante religioso и поэтичная звуковая картинка голосов природы в его серединном разделе. Ощущение возвышенной красоты мироздания передано просветленной палитрой красок, господством «дневной» тональной сферы C-dur. Лишь перед самым концом Andante колорит музыки темнеет. Но набежавшее грозовое облако быстро истаивает и по контрасту ярче оттеняет искрящийся радостью финал, написанный в духе типичных для Бартока народно-жанровых сцен.

4. «Микрокосмос» (1926—1939). Барток поставил перед собой задачу: в шести тетрадях своего руководства, включающего 153 пьесы, он разработал целую систему воспитания музыканта нового типа, направленную на формирование у детей современного, всесторонне развитого музыкального мышления. Музыка «Микрокосмоса», отмеченная печатью высокого художественного интеллекта и выдающегося композиторского мастерства, производит иногда впечатление суховатой и не согретой непосредственным вдохновением творческого высказывания. Бартока наряду с Прокофьевым, Стравинским, Хиндемитом следует назвать в числе основоположников новейшего пианистического искусства, сыгравших особо значительную роль в обновлении приемов фортепианного изложения.

5. Черты фортепианного стиля.Барток — один из ярых поборников динамизации фортепианного стиля при помощи ритма и гармонического языка. Гармоническое обострение достигается в первую очередь путем насыщения ткани произведения малыми секундами и большими септимами, причем их диссонирующие свойства нередко подчеркиваются акцентами и другими приемами выделения звуков. Динамизация фортепианного стиля с помощью ритма и гармонии происходит при действенном участии мелоса, роль которого в сочинениях Бартока весьма значительная, обычно ведущая. Даже в музыке токкатного характера мелос и определяемые им процессы интонационного развития выступают в качестве «дирижера» развертывающегося музыкального действия. Мелосу Бартока не свойственна широта дыхания в общепринятом смысле слова, понятие распевности к нему не приложимо. Но способность к длительному развертыванию, сцеплению отдельных попевок в единое целое ему присуща в высокой мере. Сказанное выше подводит к пониманию важнейшей, ключевой особенности динамизма музыки Бартока — сочетанию в ней тенденций к длительному эмоциональному нагнетанию и постоянным обострениям музыкального развития психологическими «импульсами-раздражителями». Барток, более чем кто-либо из композиторов XX века, проявил подлинно творческий интерес к разработке проблем пианизма ударного типа. Трактовка фортепиано как ударного инструмента в сочинениях венгерского музыканта отличается необычайным разнообразием. Иногда это воскрешение на новой мелодической и гармонической основе «молоточковой» пальцевой техники эпохи классицизма, создание сложных по структуре, требующих кристаллически ясного исполнения, позиционных пассажей либо в партии одной руки, либо в унисонном изложении (такие пассажи, крайне трудные для исполнения в требуемом автором очень быстром темпе, встречаются в концертах Бартока). Значительно более полно ударные свойства фортепиано раскрываются в токкатной сфере, трактуемой в свою очередь широко — от последований тяжеловесных аккордовых массивов до репетиций отдельных или нескольких перемежающихся интервалов, создающих особые типы скерцозно-звончатой и «струящейся» токкатности (приводимые примеры 63 а, б заимствованы из Второго концерта): Специфика педализации у Бартока. Барток - выдающийся исполнитель, одним из наиболее самобытных пианистов-композиторов XX столетия. Барток занимался исполнительской деятельностью всю жизнь.

**Музыкальный материал:**

Б. Барток: фортепианная пьеса «Allegro barbare», «Венгерские картины», «Микрокосмос» 2-3- пьесы, Концерт для фортепиано с оркестром №3,

**Задания для студентов:**

1. Прочитать учебники: Музыкальная литература зарубежных стран. в. 7. Для муз. училищ. Сост. Гивенталь, Щукина, Ионин. Москва: Музыка. 2005 (с.445-474)

2. Музыкальная литература зарубежных стран. в. 6. Для муз. училищ. Москва: Музыка. 2005 (с.3-10,238-306)

История зарубежной музыки в. 6 ред В. Смирнова. Изд. «Композитор» Санкт-Петербург, 2001 г. (с.209 - 231)

3. Составить тезисный конспект.

**Контрольные вопросы:**

1.Охарактеризовать музыкальную культуру Венгрии.

2.Рассказать о деятельности Б. Бартока,

3.Черты фортепіанного стиля.

4. Характеристика цикла «15 венгерских крестьянских песен».

5.Какие произведения Бартока отражабт стиль урбанизма? Какие основаниы на фольклорном материале?

**Задание для практической работы:** Прослушать музыкальный материал, проанализировать произведения, выучить отдельные музыкальные темы.

**Методические рекомендации к выполнению задания:**  Изучить основные пути возрождения или формирования национальных композиторских школ в начале ХХ века. Составить творческий портрет Бартока. Развивать умение доказывать основные положення темы, подбирать необходимые примеры, делать соответствующие выводы. Проанализировать музыкальные произведения. Осмыслить основные понятия и термины по данной теме, выявить черты стиля изучаемых композиторов. Ознакомиться с дополнительной литературой, найти интересные сведения по данной теме в интернете.

**Литература:**

1. Музыкальная литература зарубежных стран. в. 6. Для муз. училищ. Сост. Гивенталь, Щукина, Ионин. Москва: Музыка. 2005.

2. Музыкальная литература зарубежных стран. в. 7. Для муз. училищ. Сост. Гивенталь, Щукина, Ионин. Москва: Музыка. 2005

3. Музыка ХХ века., ч.1, Москва: Музыка, 1985

4. История зарубежной музыки в. 6, ред. В. Смирнова. Изд. «Композитор» Санкт-Петербург, 2001 г.

5. Л. Энтелис. Силуэты композиторов ХХ века., М., Музыка, 1975.

6. Мартынов И. И. Бела Барток. — М.: Красная звезда, 1956.

7. Нестьев И. В. Бела Барток, 1881-1945: Жизнь и творчество (1969).

8. Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество. — Будапешт: Корвина, 1971.

**Музыка ХХ века**

3 курс МДФ, МДХ, МДС, МДН, МДЭ, МДИ, МДД, МДВ

1 семестр

**Раздел 2. Тема 8.** Симфоническое творчество. «Музыка для струнных, ударных и челесты».

**План занятия № 13**

1. «Музыка для струнных, ударных и челесты» (1936) - образец зрелого оркестрового стиля композитора. Это – одно из самых выдающихся симфонических произведений ХХ века – по глубине и масштабности замысла не уступает симфонии. Она написана по заказу Базельского камерного оркестра в ознаменование его 10-летия. С тех пор она прочно закрепилась в репертуаре ведущих симфонических оркестров мира. Оно состоит из четырёх частей.

2. Музыкальный анализ.

I часть (Andante tranquillo ) - строго традиционная медленная 5 голосная фуга ( 2-х частная форма с кодой), задумчивого, несколько сумрачного характера. Скорбная экспрессия полутоновых интонаций темы, частая смена размеров придают теме «текучий» характер. Логика развития: от диссонантности звучания к консонантности, смягчению, разрешению. Вторая часть зеркально отражает первую, тема дана в обращении. Тонко продумана логика тембрового развития: от низких регистров музыка постепенно устремляется в разреженные звуковые сферы, устремляется из «микромира» в овне – в «макромир». В коде к засурдиненым струнным присоединяется серебристо-холодный тембр челесты. Страдание разрешается в созерцании звездного неба. Кода 1 части подготавливает образную сферу 3 части.

II часть - динамическое Allegro (с солирующим фортепиано), написано в сонатной форме. Резкий контраст яркой динамики объективного мира, сочность, блеск оркестровых красок, четкая ритмическая пульсация, звенящие, стучащие звучания (эффекты ударных, «щипки» арфы, пиццикато струнных, стаккато фортепиано). Темы Allegro не контрастны, основаны на чередовании коротких попевок. Драматизация появляется в процессе развития, особенно в разработке ( 1 раздел – мрачно-зловещий, второй – тревожное фугато)В репризе – вторая кульминация. Кода главная партия предвосхищает содержание финала.

III часть – умиротворённое Adagio (типичный для Бартока холодноватый, даже жутковатый ночной ноктюрн) написана в сложной 3-х частной форме с чертами концентричности. Зеркально расположенные крайние части создают картину ночной природы. Часть полна колористических неожиданностей: glissando литавр, шорох ксилофона, особый прием звукоизвлечения у струнных, дающий почти флейтовую звучность, виртуозные диалоги фортепиано, челесты, арфы.

Финальная часть – Allegro molto – написана в форме, близкой классической форме рондо-сонаты. Ясно выражена народно-жанровая основа тематизма. Упрощение музыкальной ткани, преобладание гомофонно-гармонической фактуры. Особая роль ритма: опора на ритмику народных танцев: синкопы, «перебои», остинато. Разработка включает в себя пять разделов. Зеркальная реприза завершает финал и весь цикл в целом: введен материал предыдущих частей – тема фуги, реминисценция из 3 части. Финал утверждает радостный, праздничный тонус, противопоставляя трагизму одиночества и зла цельность народного сознания, красоту народной жизни.

Концепция сочинения отчасти романтическая: борьба добра и зла, красоты и хаоса. Но, конечно, выражена эта концепция безо всякого романтического пафоса, современным языком. Крайне изысканна тембровая сторона сочинения Бартока.

**Музыкальный материал:**

Б. Барток: Концерт для оркестра, «Музыка для струнных, ударных и челесты».

**Задания для студентов:**

1. Прочитать учебники: Музыкальная литература зарубежных стран. в. 7. Для муз. училищ. Сост. Гивенталь, Щукина, Ионин. Москва: Музыка. 2005 (с.445-474)

2. Музыкальная литература зарубежных стран. в. 6. Для муз. училищ. Москва: Музыка. 2005 (с.3-10,238-306)

3. История зарубежной музыки в. 6 ред В. Смирнова. Изд. «Композитор» Санкт-Петербург, 2001 г. (с.209 - 231)

4. Составить тезисный конспект.

**Контрольные вопросы:**

1. Охарактеризовать симфоническое творчество Б. Бартока.

2. Дать характеристику Концерту для оркестра.

3. В какой период создана «Музыка..»?

4. Структура, особенности музыкальной драматурги цикла.

**Задание для практической работы:** Прослушать музыкальный материал, проанализировать произведения, выучить отдельные музыкальные темы.

**Методические рекомендации к выполнению задания:**  Изучить основные пути возрождения или формирования национальных композиторских школ в начале ХХ века. Познакомиться с отдельными представителями школ Венгрив, Италии, Испании, Бразилии. Составить творческие портреты композиторов. Развивать умение доказывать основные положення темы, подбирать необходимые примеры, делать соответствующие выводы. Проанализировать музыкальные произведения. Осмыслить основные понятия и термины по данной теме, выявить черты стиля изучаемых композиторов. Ознакомиться с дополнительной литературой, найти интересные сведения по данной теме в интернете.

**Литература:**

1. Музыкальная литература зарубежных стран. в. 6. Для муз. училищ. Сост. Гивенталь, Щукина, Ионин. Москва: Музыка. 2005.

2. Музыкальная литература зарубежных стран. в. 7. Для муз. училищ. Сост. Гивенталь, Щукина, Ионин. Москва: Музыка. 2005

3. Музыка ХХ века., ч.1, Москва: Музыка, 1985

История зарубежной музыки в. 6, ред. В. Смирнова. Изд. «Композитор» Санкт-Петербург, 2001 г.

4. Л. Энтелис. Силуэты композиторов ХХ века, М., Музыка, 1975.

6. Мартынов И. И. Бела Барток. — М.: Красная звезда, 1956.

7. Нестьев И. В. Бела Барток, 1881-1945: Жизнь и творчество (1969).

8. Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество. — Будапешт: Корвина, 1971.

**Музыка ХХ века**

3 курс МДФ, МДХ, МДС, МДН, МДЭ, МДИ, МДД, МДВ

1семестр

**Раздел 2.** Тема 11. М. де Фалья. Жизненный и творческий путь.

**План занятия № 14**

1. Музыкальная культура Испании. В конце ХIХ века Ренасимьенто (renacimiento - "возрождение", в пер. с исп.), движение, охватившее всю художественную жизнь страны, вернуло испанскую музыку на мировую авансцену.  Вдохновителем нового испанского музыкального Возрождения стал композитор, фольклорист, музыкальный ученый Фелипе Педрель (1841-1922). Его труды, в особенности, "Манифест за нашу музыку" ("Por nuestra musica"), издательская деятельность (благодаря Педрелю Испания вновь открыла своих старых мастеров, а также богатейшие пласты фольклора) стали фундаментом решения "стратегической" задачи - создания национальной композиторской школы в контексте нового европейского искусства.

2. Творчество Исаака Альбениса (1860-1909)- прямого продолжателя идей Педреля; его место в испанской культуре сродни положению Эдварда Грига в норвежской или Яна Сибелиуса - в финской музыке. Вершина пианистической славы Альбениса - 1880-начало 1890-х годов. Концерты "испанского Рубинштейна" проходили в городах Испании и за рубежом. Автор музыкально-сценических произведений (в их числе сарсуэлы - испанский вариант музыкально-сценического представления, близкий оперетте), сочинений для оркестра, Альбенис знаменит своими программными фортепианными сюитами, воссоздающими песенный и танцевальный фольклор Испании (преимущественно ее южных областей). Среди них - "Гранада", "Испанская сюита", "Испанская рапсодия".Кульминация творчества Альбениса - фортепианная сюита "Иберия" (1905-1908), масштабное сочинение, состоящее из двенадцати пьес, объединенных в четыре тетради (по три пьесы в каждой). Творчество Энрике Гранадоса (1867-1916). Основа музыки испанского композитора и пианиста Енрике Гранадоса - испанские фольклорные элементы. Основал и возглавил барселонское Общество классических концертов, создал фортепианную школу – Академию музыки (позднее названную его именем), директором которой оставался до конца своих дней. В концертных программах Гранадос-пианист часто исполнял собственные произведения в том числе цикл "Испанские танцы" (Danzas espanolas) и фортепианный вариант своих "Гойесок" ("Гойески" "Goyescas" – два цикла навеянные впечатлениями от рисунков и гобеленов Ф. Гойи и Мадрида той эпохи).

3. Мануэль Мария де Фалья-и-Матеу (Manuel de Falla) (1876 – 1946) - крупнейший испанский композитор ХХ века, пианист. Музыкальное образование Мануэль завершил в Мадриде у известного педагога – пианиста Х. Траго и выдающегося композитора Ф. Педреля. Творчество Мануэля де Фальи – вершина испанского музыкального Возрождения конца XIX – начала XX века – Ренасимьенто, первые классические образцы которого принадлежат И. Альбенису и Э. Гранадосу. В 1904 году завоевал первую премию на конкурсе пианистов. В 1905-07 годах жил в Мадриде, где получил первую премию Академии изящных искусств за оперу "Короткая жизнь» (1905; известную в России под названием «Девушка из предместья»). С 1907 по 1914 г. работал в Париже, где познакомился с И. Альбенисом, встречался с К. Дебюсси, П. Дюка, М. Равелем. Под влиянием их музыки написаны, в частности, «Ночи в садах Испании». Мастерство достигло расцвета после возвращения в Испанию из Парижа (1914). Кукольная опера «Балаганчик маэстро Педро» (1923), балеты «Любовь-волшебница» (1915) и «Треуголка» (1919), сюита («симфонические впечатления») «Ночи в садах Испании» для фортепиано с оркестром (1915), пьесы для фортепиано, гитары и другие сочинения. Многие произведения, написанные для других инструментов, транскрибированы для гитары и занимают одно из ведущих мест в репертуаре классических гитаристов. По инициативе Мануэля де Фальи в Мадриде в 1915 году возникло Национальное музыкальное общество, целью которого была пропаганда лучших произведений испанской и зарубежной музыки. Автор статей о музыке и музыкантах.

4. Жизненный и творческий путь.

Детство. Годы обучения в консерватории.

Ранний период творчества (1887 – 1904).

Первые композиторские успехи (1905). Опера «Жизнь коротка».

Переезд в Париж (1907). Начало мировой известности.

Возвращение на родину (1914).

20-е годы. Новые творческие тенденции.

Последние годы жизни.

5. Обзор творчества. Характерна органичная связь с народной музыкой, создал свой классически ясный национальный стиль, раскрыл национальный характер в своей музыке. Создав немногим более 30 произведений, де Фалья значительно расширил жанровый диапазон отечественного профессионального музыкального искусства. Его произведения – одна из вершин музыкального искусства ХХ века.

«Семь испанских народных песен» (1914) для голоса и фортепиано – цикл, основанный на подлинных народных темах разных областей Испании. Это «…небольшая анталогия испанской народной музыки». Каждая пьеса представляет типичную форму и жанр одной из областей. «Мавританская шаль» №1, «Поло» №7, «Колыбельная» №5 – разные по жанру песни Андалусии. «Астуриана» № 3, «Хота» №4 – образцы астурийского и арагонского фольклора. «Сегедилья мурсиана» №2 – мелодия провинции Мурсия. Высокое мастерство обработки, тонкость ощущения стилевых особенностей фольклора выделяют «Семь испанских народных песен» среди камерных произведений этих лет.

«Ночи в садах Испании» (1915) – первое произведение, получившее мировое признание. Это «Симфонические впечатления для фортепиано с оркестром» воплотились в трех частях: «В Хенералифе», «Отдаленный танец», «В горах Сьеры-Кордовы». В произведении органично слились стилевые особенностинационального романтизма и импрессионизма, черты симфонической поэмы и фортепианного концерта. В оркестровом письме ощутима близость к инструментальному искусству Дебюсси и Равеля. Не прибегает к прямому цитированию, однако мелодика «Ночей» внутренне близка старинной андалусийской песенной традиции. Произведение завершает парижский период.

**Музыкальный материал:**

1. И. Альбенис. Фортепианные пьнсы «Кордова» и «Наварра». Цикл "Иберия»

2. Е. Гранадос «Испанские танцы»

3. М. де Фалья «Шесть испанских песен для голоса и фортепиано», «Ночи в садах Испании».

**Задания для студентов:**

1. Прочитать учебники: Музыкальная литература зарубежных стран. в. 7. Для муз. училищ. Сост. Гивенталь, Щукина, Ионин. Москва: Музыка. 2005 (с.445-474)

2. Музыкальная литература зарубежных стран. в. 6. Для муз. училищ. Москва: Музыка. 2005 (с.3-10,238-306)

**Контрольные вопросы:**

1. Особенности музыкальной культуры Испании. Представители.

2. Кто является основоположником испанской национальной композиторской школы?

3. Особенности музыкального стиля Альбениса и Гранадоса.

4. Значение и характеристика творчества де Фальи.

5. Структура сюиты «Ночи в садах Испании», исполнительский состав, жанровая специфика.

**Задание для практической работы:** Прослушать музыкальный материал, проанализировать произведения, выучить отдельные музыкальные темы.

**Методические рекомендации к выполнению задания:**  Изучить основные пути возрождения или формирования национальных композиторских школ в начале ХХ века. Познакомиться с отдельными представителями школ Испании. Составить творческие портреты композиторов. Развивать умение доказывать основные положення темы, подбирать необходимые примеры, делать соответствующие выводы. Проанализировать музыкальные произведения. Осмыслить основные понятия и термины по данной теме, выявить черты стиля изучаемых композиторов. Ознакомиться с дополнительной литературой, найти интересные сведения по данной теме в интернете.

**Литература:**

1. Музыкальная литература зарубежных стран. в. 6. Для муз. училищ. Сост. Гивенталь, Щукина, Ионин. Москва: Музыка. 2005.

2. Музыкальная литература зарубежных стран. в. 7. Для муз. училищ. Сост. Гивенталь, Щукина, Ионин. Москва: Музыка. 2005

3. Музыка ХХ века., ч.1, Москва: Музыка, 1985

4. История зарубежной музыки в. 6, ред. В. Смирнова. Изд. «Композитор» Санкт-Петербург, 2001 г.

5. Л. Энтелис. Силуэты композиторов ХХ века, М., Музыка, 1975.

6. Алексеев А. Фалья. – Музыка ХХ века, ч.1, кн.. 2. М., 1977.

7. Мартынов И. М. де Фалья.М., 1986.

8. Фалья Мануэль де. Статьи о музыке и музыкантах. М., 1971.

**Музыка ХХ века**

3 курс МДФ, МДХ, МДС, МДН, МДЭ, МДИ, МДД, МДВ

1 семестр

**Раздел 2.** Тема 14. Дж. Гершвин. Жизненный и творческий путь.

**План занятия № 15**

1.Главные особенности и пути развития американской музыки. Становление национального направления в 1 пол. ХХ века. Основные особенности музыкальной культуры.

2. Джордж Гершвин (1899 – 1937) – выдающийся американский композитор ХХ столетия. Основные истоки его творчества – национальный негритянский фольклор (блюз, спиричуэл), бытовые жанры (песня, марш), американский джаз. С именем американского композитора и пианиста Дж. Гершвина связана одна из интереснейших глав истории музыки. Становление и расцвет его творчества совпали с «веком джаза» — так называл эпоху 20-30-х гг. XX в. в США крупнейший американский писатель С. Фитцджеральд. Это искусство оказало основополагающее влияние на композитора, который стремился выразить в музыке дух своего времени, характерные черты жизни американского народа. Гершвин считал джаз народной музыкой. «Я слышу в нем музыкальный калейдоскоп Америки — наш огромный бурлящий котел, наш... национальный жизненный пульс, наши песни...» — писал композитор.

3. Основные этапы жизни и творчества.

Детство, годы юности. Путь к вершинам. Создание песен. Отсутствие систематического музыкального образования. Огромное стремление к знаниям, уроки у выдающихся мастеров: занятия композицией и инструментовкой у Рубина Гольдмарка, ученика Дворжака, М. Равеля, И. Стравинского, А. Шенберга. Первоклассный пианист-виртуоз, Гершвин долгое время продолжал брать уроки игры на фортепиано у известного американского педагога Э. Хатчесона.

Расцвет творчества. Фортепианный концерт (1925 г.,1-е исп. – автором и симфонич. оркестром Нью-Йоркской филармонии в «Карнеги-холле» под упр. В. Дамроша). 1928 – оркестровая программная пьеса «Американец в Париже». 1931 - Вторая рапсодия для ф-но с орк. Поездка на Кубу. «Кубинская увертюра», жанрово-национальная основа – афро-испанская музыка.

4. «Рапсодия в стиле блюз» - экспериментального рода концертная пьеса, образец единства симфонической музыки с элементами джаза. История создания «Рапсодии в блюзовых тонах» связана с заказом одного из «королей джаза», дирижера Поля Уайтмена. Он предложил Гершвину написать для его оркестра сочинение, в котором тематизм джазового типа разрабатывается симфоническими средствами. Композитор увлекся этой задачей. Она отвечала его давнему стремлению испытать силы в классическом жанре фортепианного концерта. Рапсодия выявила яркость и оригинальность композиторского дарования Гершвина. В ее музыке воплотилась самобытная красота раннего джаза – его бьющая через край темпераментность, свободная импровизационность, тесная связь с афро-американским фольклором, синкопированные ритмы, необычное блюзовое интонирование. По жанровым признакам Рапсодия приближается к фортепианному концерту. Ее композиционная структура, основанная на контрастном сопоставлении нескольких разделов, аналогична строению рапсодий Листа. В «Рапсодии» 3 основные темы. Первые две близки блюзовым напевам, в третьей четко вырисовывается ритм регтайма. Блюз (англ. Blues – меланхолия, грусть) – первоначально сольная лирическая песня американских негров с берегов Миссисипи. Обычно выражала тоску по утраченному счастью. Характерные особенности классического блюза: синкопированные ритмы и полиритмия, скользящие, не фиксированные понижения ступеней лада, импровизационность исполнения (особенно в паузах голоса). Вся музыка «Рапсодии» Гершвина, с самых первых звуков, окрашена так называемым блюзовым ладом, типичным для негритянских народных напевов. Его отличают две особенности: 1) наличие нетемперированных блюзовых нот; 2) полиладовое расслоение музыкальной ткани, при котором звуки блюзового лада гармонизуются мажорными аккордами. Блюзовые ноты, мастерски имитированные в «Рапсодии» Гершвина, представляют собой нефиксированное понижение III, V и VII ступеней мажорного лада. Нетрудно заметить, что они опираются на пентатонику, широко распространенную в африканской музыке. Блюзовые ноты интонационно «плавают» между ступенями диатонического звукоряда (ни си, ни си-бемоль, а где-то между ними). Именно «Блюзовой рапсодией» Гершвин вошел в историю музыки как талантливый представитель симфонического джаза. На ее премьере, где присутствовали прославленные музыканты (Рахманинов, Стравинский, Хейфец, Цимбалист, Стоковский), партию солирующего рояля исполнял сам автор. По словам Сергея Кусевицкого, «те, кто хоть раз слышал Гершвина в "Рапсодии в стиле блюз", тот никогда этого не забудет. Разлетавшийся по залу блеск, виртуозность и точность ритма в его игре были невероятны, уверенность и легкость – еще более невероятны… он "заводил" оркестр и публику, буквально "сдвигая их с места" и это просто наэлектризовывало воздух».

5. «Американец в Париже» - сочинение, отмеченное добродушным юмором, простотой выразительных средств; персонаж симфонического произведения – типичный образ современника. Из поездки по Европе Гершвин вернулся с наброском симфонической поэмы "Американец в Париже". Полностью новое сочинение было завершено в ноябре 1928 года. Хотел того композитор или нет, но название поэмы звучало символически. Основные черты музыки Гершвина: жизнерадостность, юмор, контрастность эпизодов, способных вызывать конкретные зрительные представления. Вспомним, что сам Гершвин в интервью обратил внимание слушателей на пластичность образов, определив жанр сочинения как "рапсодию-балет". "Американец в Париже" представляет собой фантазию, объединяющую в себе черты сюиты и симфонической поэмы. От сюиты здесь самостоятельность разнохарактерных эпизодов: 1-й эпизод-Первая прогулочная тема, 2-й - музыка с клаксонами, 3-й - популярная песня (соло тромбона), 4-й - Вторая прогулочная тема (у кларнета), 5-й-эпизод - связка - скрипичное соло, 6-й - мелодия в блюзовом стиле (у трубы), 7-й - чарльстон (соло двух труб), 8-й - динамизированная реприза 6-го эпизода - мелодия в блюзовом стиле. Вместе с тем масштабность разделов, широта развития блюзовой темы, наличие мотивных связей - все это сближает "Американца" с симфонической поэмой. Гершвин использовал полный оркестр, включив такие специфические инструменты, как цимбалы, трещотка, два тамтама, ксилофон, вуд блок ( деревянная коробочка), вайэ браш (металлическая щетка), челеста, глокеншпиль, а также четыре автомобильных клаксона. "Модернизация" оркестра, имеющая целью воссоздать "голоса улицы", нигде не ведет к резкости звучания. Все исполнено истинной поэзии и красоты. Премьера "Американца в Париже" состоялась 13 декабря 1928 года в Нью-Йоркском филармоническом обществе под управлением У. Дамроша. Как и после исполнения фортепианного концерта, мнения критиков разделились: одни восхищались искренностью и юмором (В. Хендерсон), новизной и "пылкостью" (Л. Гильман), другие были удивлены демократичностью музыки Гершвина, упрекали композитора в банальности.

Песни Дж. Гершвина. Объединение фольклора и джаза. Создание джазовых песен.

6. Историческое значение творчества Дж. Гершвина.

**Музыкальный материал:**

«Рапсодия в стиле блюз»

«Американец в Париже»

Опера «Порги и Бесс» (фрагменты)

Песни Дж. Гершвина.

**Задания для студентов:**

1.Прочитать учебники: Музыкальная литература зарубежных стран., в. 7. Для муз. училищ. Москва: Музыка. 2005. Составить конспект, хронологическую таблицу биографии Дж. Гершвина (с.141 - 188)

2. Составить тезисный план ответа по творчеству Дж. Гершвина (письменно).

3. Прослушать музыкальный материал, проанализировать произведения, выучить отдельные музыкальные темы.

**Контрольные вопросы:**

1. Рассказать о развитии музыкальной культуры в США в 1 пол. ХХ века.

2. Назвать композиторов – предшественников Дж. Гершвина.

3. Назвать основные жанры американского музыкального фольклора.

4. Каковы основные истоки музыкального стиля Дж. Гершвина.

5. В чем жанровые особенности «Рапсодии в стиле блюз».

**Методические рекомендации к выполнению задания:**

Изучить основные пути развития американской музыкальной культуры. Познакомиться с основными жанрами негритянского фольклора. Выписать понятия и термины. Составить творческий портрет Дж. Гершвина. Ознакомиться с музыкой, проанализировать сочинения по программе курса, прочитать дополнительную литературу, выписать цитаты и интересные высказывания о композиторе, найти интересные сведения по данной теме в интернете.

**Литература:**

1. Музыкальная литература зарубежных стран. в. 7. Для муз. училищ. Москва: Музыка. 2005

2. Л. Энтелис. Силуэты композиторов ХХ века, М., Музыка, 1975.

3. Шнеерсон. Пути развития американской музыки.

**Музыка ХХ века**

3 курс МДФ, МДХ, МДС, МДН, МДЭ, МДИ, МДД, МДВ

1 семестр

**Раздел 2.** Тема 15.Опера «Порги и Бесс».

**План занятия № 16**

1.«Порги и Бесс» - опера в трех действиях на либретто (по-английски) Дюбоса Хейуарда и Айры Гершвин, основанном на пьесе "Порги" Дюбоса и Дороти Хейуард. Время действия: 1920-е годы. Место действия: Чарлстон, Южная Каролина, США. Первое исполнение: Бостон, 30 сентября 1935 года. Пьеса Дюбоса и Дороти Хейуард "Порги" имела вполне приличный успех. Но когда Дюбос Хейуард и Айра Гершвин сделали из неё оперное либретто, а брат Айры, Джордж, написал музыку, это произвело впечатление разорвавшейся бомбы. Общее мнение критики было таково: "Вот наконец первая настоящая и вполне американская опера". Гершвин назвал свою оперу народной хотя ее конфликт носит сугубо частный характер. Сложные человеческие взаимоотношения разворачиваются в ней на широкой канве массовых и диалогических сцен, рождаются как бы в гуще народной жизни и потому так жиз­ненно убедительны. Существенно то, что хоровые сцены, рисующие образ народа, являются мощной опорой всего спектакля, ее идейно-смысловыми центрами.

2.**Композиция** оперы складывается из девяти картин, действие которых замкнуто в одном пространстве, именуемом «двор в Кетфиш Роу». При этом имеет место сквозное развитие сцен как цепи событий. **Драматургия** спектакля коренным образом связана с националь­ными традициями. Она опирается на характерное для американского театра, в том числе для «комедии менестрелей», соче­тание разговорных сцен и песенных номеров. Истоки подобной драматургии восходят к приемам «балладной оперы», сложившейся еще в XVII веке. Балладная опера широко распространилась в США, породив, в частности, музыкальную комедию Бродвея. Таким образом, в «Порги и Бесс» Гершвин мастерски трансформировал тот многообразный опыт, который приобрел, сочиняя музыку для бродвейской эстрады.

3.С массовыми жанрами американского театра связаны и другие особенности произведения: 1. преобладание «речевых» сцен, их огромная роль в раскрытии образов; 2. динамика и целеустремленность в развитии сюжета, сценичность ситуаций; 3. комедийный облик многих эпизодов. В духе американского фольклора трагедия и шутка здесь неразрывно переплетаются; 4. родство образов главных героев, Порги и Спортин-Лайфа, с характерными типажами театра менестрелей. В трактовке Гершвина эти менестрельные прототипы преображаются в жизненно правдивые образы. Все персонажи оперы характеризуются широким спектром эмоций от горя, страдания до радости, веселья, правдиво отражающих особенности негритянского характера. В работе над музыкой композитор основывался на обширном круге национально-бытовых жанров: песенок из ревю, комедий, джаза. Но главным источником вдохновения для Гершвина стали оригинальные образцы афроамериканского фольклора, хотя музыка оперы не содержит прямых цитат. Стилизованные образцы ряда фольклорных жанров интегрированы в структуру полноценной оперы с ариями (по большей части в простой песенной форме), ансамблями, речитативами и лейтмотивами. Композитор обращается к широкой палитре афроамериканского фольклора: лирическим блюзам и «языческим» пляскам, негритянским гимнам, псалмам и замечательным хоровым песням – спиричуэлс. Именно с опорой на спиричуэлс связана потрясающая выразительность трагедийных сцен, которые являются художественными вершинами всей оперы. Такова, в первую очередь, сцена похоронного причитания над телом убитого Роббинса, обобщающая образ всенародного горя и молитва во время грозы. Высшая драматическая точка похоронной сцены – ее заключение, где восходящее хоровое глиссандо звучит на фоне нисходящих хроматических аккордов оркестра. А далее наступает естественная разрядка, выраженная, на первый взгляд, наивно, но психологически очень правдиво для данной среды. На неожиданный призыв Бесс занять места в поезде, уносящем в «обетованный рай», отвечает радостный «желез­нодорожный» псалом хора. Подобные внезапные эмоциональные модуляции, как уже отмечалось, весьма типичны для американского фольклора.

4. Главный план музыкально-сценического действия «Порги и Бесс» составляют **диалогические сцены.** Изучив до тончайших деталей особенности негритянской речи с ее своеобразным «детонированием», Гершвин тщательно отобрал для характеристики своих героев ярко индивидуализированные попевки.Эти попевки отражают характерный прием «скольжения» натуральной и хроматической ступеней лада, глиссандирование (например, в окончании плача Сирины). На свободном взаимодействии коротких музыкальных реплик нескольких персонажей выстраиваются многие колоритные бытовые сценки (игра в кости в 1-й картине, комическая стычка женщин с полицейским в 8-й или сборы на пикник в 3-й картине). **Песенные номера** явились жанровой основой как сольных партий действующих лиц (Порги, Кроуна, Джека, Спортин-Лайфа), так и больших хоровых сцен.

5. **Национальная самобытность** вокального стиля «Порги и Бесс» подчеркнута ее специфическим ладоинтонационным строем. Выразительность множества тем оперы связана с блюзовыми нотами, характерными для афроамериканской музыки. Особенно широко применен Гершвином мажоро-минор с низкой септимой (например, в дуэте Порги и Бесс из 3-й картины или в заключительном спиричуэле в том же E-dur). Специфика ладового строя афроамериканской музыки проступает и в гармоническом языке оперы. Почти во всей партитуре преобладает аккордика особого строения, отмеченная терпкостью колорита благодаря применению кварто-квинтовой или квинто-секстовой структуры в сочетании с интервалами септимы, секунды. Часто звучат в партитуре «жесткие» параллельные гармонии, характерные для спиричуэлс. Национальную самобытность стиля Гершвина во многом определяет изумительно разработанная ритмика, со всей достоверностью передающая этот едва ли не самый характерный элемент афроамериканской музыки. Подлинным апогеем виртуозного владения Гершвином стихией ритма является сцена пикника (4-я картина), вступление к которой исполняют три африканских барабана. Их дополняют губная гармошка и гребенки. Закономерно, что создавая музыку своей оперы, композитор с самого начала рассчитывал на темнокожих исполнителей. Именно поэтому он отказался от контракта с театром Метрополитен-опера: на его сцене выступали только белые певцы. Премьера «Порги и Бесс» состоялась в 1935 году в малоизвестном небольшом театре в Бостоне.

**Музыкальный материал:**

Опера «Порги и Бесс»

**Задания для студентов:**

1.Прочитать учебники: Музыкальная литература зарубежных стран., в. 7. Для муз. училищ. Москва: Музыка. 2005. Составить конспект.

2. Составить тезисный план по разюору оперы.

3. Прослушать музыкальный материал, проанализировать произведения, выучить отдельные музыкальные темы.

4. Посмотреть фильм-оперу «Порги и Бесс».

**Контрольные вопросы:**

1. История создания оперы.

2. Литературный первоисточник. Тема и идея спектакля.

3. Жанр, структура, особенности музыкальной драматургии.

4. Каковы основные истоки оперного стиля Дж. Гершвина.

5. В чем жанровые особенности «Порги и Бесс».

**Методические рекомендации к выполнению задания:**

План изучения оперы: 1.Место и значение в творчестве композитора. 2. Время и история создания; сюжет и его первоисточник; либретто, его автор. 3. Редакции произведения, их сравнение. 4. Постановка, сценическая судьба; оценка современников и музыкальных критиков. 5. Жанр, тема, идея, структура оперы, развитие сюжета. 6. Композиция и драматургия оперы. 7. Характеристика образов. 8. Роль хоров. 9. Оперные формы и их разнообразие. 10. Оркестр и его роль в музыкальном развитии произведения. 11. Характеристика оркестровых номеров (увертюра, антракты, инструментальные вставные номера, танцевальные или балетные сцены или дивертисменты и т.д.). 12. Лейтмотивная система оперы.

**Литература:**

1. Музыкальная литература зарубежных стран. в. 7. Для муз. училищ. Москва: Музыка. 2005

2. Л. Энтелис. Силуэты композиторов ХХ века, М., Музыка, 1975.

3. Шнеерсон. Пути развития американской музыки.

**Музыка ХХ века**

3 курс МДФ, МДХ, МДС, МДН, МДЭ, МДИ, МДД, МДВ

1 семестр

**Тема:** Зачет

**ТЕМА:**

**Музыкальный материал:**