**Музыка ХХ века**

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

2 семестр

**Раздел 3.** **Тема 3.2. А. Онеггер. Жизненный и творческий путь.**

**План занятия № 1**

1. Основные направления французской музыкальной культуры 1 половины ХХ века. Разнообразие творческих направлений. Возникновение группы «Шести», аналогия с русской «Могучей кучкой». Отражение в творчестве представителей «шестёрки» особенностей художественной атмосферы Парижа ХХ века. Эстетические принципы группы, поиски новых путей в искусстве. Влияние постимпрессионизма, дадаизма, урбанизма на композиторов группы «шести». Творческие концепции и особенности их воплощения. А.Онеггер –представитель «Шестёрки» французских композиторов, композитор-публицист. Широкий диапазон творчества. Обновление ладогармонической палитры. Принцип линеарности с признаками политональности. Разработка новых жанров.

2. Выдающийся французский композитор А. Онеггер — один из наиболее прогрессивных художников современности. Вся жизнь этого разностороннего музыканта и мыслителя была служением любимому искусству. Ему он отдавал свои разносторонние способности и силы на протяжении почти 40 лет. Перу Онеггера принадлежит свыше 150 сочинений, а также множество критических статей по различным животрепещущим вопросам современного музыкального искусства. В своем творчестве Онеггер искал не только новые сюжеты и жанры, но и нового слушателя. «Музыка должна переменить публику и обратиться к массам», — утверждал композитор. Демократические устремления композитора нашли выражение и в его работе в музыкально-прикладных жанрах. Он много пишет для кино, радио, драматического театра. Став в 1935 г. членом Народной музыкальной федерации Франции, Онеггер совместно с другими прогрессивно настроенными музыкантами вошел в ряды антифашистского Народного фронта. В эти годы он писал массовые песни, делал обработки народных песен, участвовал в музыкальном оформлении представлений в стиле массовых празднеств Великой французской революции. Достойным продолжением деятельности Онеггера явилось его творчество в трагические годы фашистской оккупации Франции. Участник движения Сопротивления, он создал тогда ряд произведений глубоко патриотического содержания. Это Вторая симфония, «Песни освобождения» и музыка к радиопостановке «Биения мира». Наряду с вокально-ораториальным творчеством к высшим достижениям композитора принадлежат и его 5 симфоний. Последние из них написаны под непосредственным впечатлением трагических событий войны. Повествующие о жгучих проблемах современности, они стали значительным вкладом в развитие симфонического жанра XX в.

3. Жизненный и творческий путь.

Детские и юношеские годы (1892 – 1916).

Первый период творчества (1916 – 1930).

Период творческого расцвета (30-е годы).

Последний период творчества (1940 – 1955).

4. Свое творческое кредо Онеггер раскрыл не только в музыкальном творчестве, но и в литературных трудах: его перу принадлежат 3 музыкально-публицистические книги. При большом разнообразии тем в критическом наследии композитора центральное место занимают проблемы современной музыки, ее общественного значения. В последние годы жизни композитор получил всемирное признание, был почетным доктором Цюрихского университета, возглавлял ряд авторитетных международных музыкальных организаций.

5. Поэма «Пассифик 231» - яркий образец отражения урбанистических тенденций в музыке. Идея произведения и особенности его воплощения. История создания. В 1923 году, будучи активным членом «Шестерки», содружества молодых французских музыкантов, ищущих новые музыкальное пути, Онеггер решил воплотить в звуках ярко урбанистический образ — мощного паровоза, с силой рассекающего пространство. Пристрастие к урбанизму было для «Шестерки» общим. «Прообразом я выбрал локомотив типа "Пасифик-231" для тяжеловесного состава большой скорости. Сочинение начинается спокойным созерцанием: ровное дыхание машины в состоянии покоя, усиление запуска, постепенное нарастание скорости, и, наконец, — состояние, которым проникнут поезд в 300 тонн, летящий глубокой ночью со скоростью 120 километров в час.». Кстати, позднее появились еще два произведения с тем же подзаголовком — Симфоническое движение: «Регби» (№ 2) и Симфоническое движение № 3, не имеющее программного названия.

«Пасифик 231», посвященный Э. Ансерме, был впервые исполнен 6 мая 1924 года в Париже под управлением С. Кусевицкого и вызвал целую бурю в критике.

Музыкальный анализ. Долгие аккорды струнных divisi, непрерывное звучание тарелки, которая тремолирует под колотушкой от литавры, отдельные звуки валторн, словно паровозные гудки — таково медленное начало пьесы. Постепенно ускоряется движение за счет все большего укорочения длительностей, господствуют непрерывный четкий ритм, жесткие гармонические созвучия. Простые короткие мелодии подхватывают одна другую, образуя протяженную тему, звучащую как бы над потоком наслоенных друг на друга различных оркестровых линий. При помощи изощренного мастерства, оркестрового и контрапунктического, достигается огромное нарастание. В коде бег постепенно замедляется, мощные аккорды останавливают движение.

6. Значение жанра оратории в творчестве Онеггера оратории принадлежат к одному из ведущих жанров. Большая их часть создана в 1930-е годы: «Крики мира», «Пляска мертвых», «Николя из Флю», «Жанна д'Арк на костре». Последняя оказалась особенно созвучной настроениям эпохи — кануна Второй мировой войны и французского Сопротивления. Задумана, по словам Онеггера, как «грандиозная народная фреска». Идея принадлежит знаменитой любительнице искусств, танцовщице и драматической актрисе Иде Рубинштейн. Ей оратория и посвящена. Драматическая оратория «Жанна д'Арк на костре» [Онеггера](http://www.belcanto.ru/honegger.html) (1938, Базель) на сюжет поэмы П.Клоделя, сочетающая черты мистерии, страстей и народных площадных представлений.

Оратория - новое слово в жанре, сочинение эпико-героического плана. Единение в оратории нетрадиционных приёмов композиции, новаторских гармоний и оригинальной полифонической техники с огромной эмоциональной силой драматического повествования. Особенности музыкального языка и оркестровки. Структура - пролог и следующие без перерыва 11 сцен, где чередуются музыкальные и речевые эпизоды. Из сольных вокальных партий наиболее значительны партии Святых Маргариты и Екатерины, вдохновляющих и ободряющих Жанну. Одно из важнейших мест отведено хорам — мужскому, смешанному, детскому.

**Музыкальный материал:**

А. Онеггер. Орк. пьеса «Пассифик 231», фрагменты оратории «Жанна д’Арк на костре»

**Задания для студентов:**

1.Прочитать учебники: Музыкальная литература зарубежных стран. в. 6. Для муз. училищ. Сост. Гивенталь, Щукина, Ионин. Москва: Музыка. 2005 (с. 315-444).

2. Музыка ХХ века, очерки, т. 2, кн.. 4 Музыка. Москва, 1984, ред. Житомирского, Л. Раабен. ( с. 230 – 353)

3. Составить конспект: творческий портрет А. Онеггера.

4. Прослушать музыкальный материал, проанализировать произведения.

**Контрольные вопосы:**

1. Рассказать о развитии музыкальной культуры во Франции в 1 пол. ХХ века.

2. Назвать композиторов, представителей французской музыкальной культуры рубежа 19-20 веков.

3. Какие творческие школы были во французской музыке 1 пол. 20 века.

4. Основные идейные принципы «Шестёрки» французских композиторов.

5. Рассказать о творчестве А. Онеггера.

**Методические рекомендации к выполнению задания:**  Изучить основные направления французской музыкальной культуры 1 половины ХХ века. Познакомиться с отдельными течениями и их представителями. Составить творческие портреты композиторов. Проанализировать музыкальные произведения. 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. Музыка ХХ века. Очерки., ч.2, кн. 4. Москва: Музыка, 1984

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

4. Филенко. Французская музыкальная культура первой половины ХХ века.

**Музыка ХХ века**

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

2 семестр

**Раздел 3.** **Тема 3.3. Симфоническое творчество.**

**План занятия № 2**

1. Симфоническое творчество Онеггера.

Симфонии №3. «Литургическая симфония» и её гуманистическая идея. Единство молитвенных текстов с современным содержанием и способы его воплощения. Экспрессионистические черты симфонии, сложность музыкальной речи. Характерные особенности музыкальной драматургии.

«Литургическая симфония №3 **Состав оркестра:** 3 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, рояль, литавры, треугольник, тарелки, большой барабан, тамтам, цилиндрический барабан, струнные.

История создания: Третья симфония создавалась композитором в течение 1945—1946 годов. В это время он, гражданин Швейцарии, проведший там, в нейтральной стране, годы войны, вернулся в Париж. «Моя симфония — это драма, которая разыгрывается, если хотите, между тремя персонажами, реальными или символическими: Горем, Счастьем и Человеком. Это — вечная проблема. Я попытался ее обновить...». Симфония была исполнена впервые в Цюрихе 17 августа 1946 года под управлением Шарля Мюнша, которому и была посвящена. Она по­лучила название Литургической, так как композитор взял заглавия ее частей из католической мессы. В отличие от традиционного симфонического цикла, симфония трехчастна.

Музыкальный анализ симфонии. Первая часть — Dies irae (День гнева) — отмечена жесткостью, терпкостью звучаний. Композитор не использует обычной для первых частей симфоний сонатной формы с противопоставлением главной и побочной тем. Различные мотивы следуют один за другим, не давая слушателю времени для раздумья. Это буквально смерч злых, напряженных звучаний, которые воскрешают в сознании ужасы войны, смерти, распада. Но все эти темы находятся в органической связи друг с другом, создавая в целом трагическую картину вселенского разрушения. Можно определить это множество мотивов как комплекс главной партии. Ему в какой-то степени противостоит другой комплекс — тем более мелодичных, вызывающих представление о побочной партии. Взаимодействие всех этих различных мелодических образований создает титаническую картину — своеобразную музыкальную фреску, в которой впечатляет целое, а не отдельные детали. Лишь в самом конце части неистовый шквал отступает. Тихо поют флейта и английский рожок. Как неумолимый приговор, как ход самого бытия, не подвластного людям, звучит заключительная тема первой части у тромбонов на фоне повторяющейся жесткой ритмической фигуры рояля, виолончелей и контрабасов.

Вторая часть — De profundis clamavi ad de, Domine (Из бездны взываю к тебе, Господи) — «полное боли размышление-молитва». Это адажио, написанное в сложной трехчастной форме с разработочным средним разделом и синтезирующей репризой, отличающееся чистым, светлым колоритом. Спадает драматическое напряжение. Медленно течет бесконечная гибкая мелодия. В ней — печаль о погибших, боль вос­поминаний. Удивительно целомудренная и возвышенная музыка пове­ствует о том, что смог сохранить человек среди всеобщего разрушения. Из мрачных низких басов доносится суровый мотив заупокойной молитвы. И тут «снова является голубь. Музыка отличается удивительным сплавом нежности, силы и напряжения. Автор говорил, что ему хотелось найти «благородную текущую мелодическую линию», ибо «самую высшую мелодическую форму он представляет себе как возносящуюся аркой радугу».

В третьей части — «Dona nobis pacem!» (Даруй нам мир!) — возвращаются образы войны, страдания, разрушения. Движется шествие, зловещее и неотвратимое в своей фанатичной исступленности. Эта музыка сродни горьким и страшным страницам современника Онеггера — Шостаковича. В ней тот же ужас перед неотвратимым нашествием нелюдей. Античеловеческое движение неотвратимо. На фоне остинатной ритмической фигуры тупого марша поочередно вступают все духовые инструменты, начиная от затаенно-тихого бас-кларнета до ярчайшего полного звучания всей медной группы. И вот — исступленный вопль всего оркестра... и резкий перелом. Страшное шествие, основанное на чередовании двух образов — механистичного марша роботов (главная тема сонатной фор­мы) и мужественного, протестующего — людей (побочная тема), затихает. Заканчивается симфония нежной и прекрасной мелодией (новая тема, появляющаяся только в коде) в темпе адажио, в приглушенном и трепетном звучании струнных слышится надежда на свет и утешение.

К высшим достижениям композитора принадлежат и его 5 симфоний. Последние из них написаны под непосредственным впечатлением трагических событий войны. Повествующие о жгучих проблемах современности, они стали значительным вкладом в развитие симфонического жанра XX в.

**Музыкальный материал:**

А. Онеггер. Симфонии №2 и №3 «Литургическая».

**Задания для студентов и вопросы к самопроверке:**

1.Прочитать учебники: Музыкальная литература зарубежных стран. в. 6. Для муз. училищ. Сост. Гивенталь, Щукина, Ионин. Москва: Музыка. 2005 (с. 315-444).

2. Музыка ХХ века, очерки, т. 2, кн.. 4 Музыка. Москва, 1984, ред.

Житомирского, Л. Раабен. ( с. 230 – 353)

3.Прослушать музыкальный материал, проанализировать произведения.

**Контрольные вопросы:**

1. Рассказать о симфоническом творчестве А. Онеггера.

2. Структура и музыкальный тематизм Симфонии №2 А. Онеггера.

3. История создания симфонии №3.

4. Программный замысел симфонии №3.

5. Структура цикла, формы частей.

6.Значение симфонического творчества.

**Методические рекомендации к выполнению задания:**

План ответа по теме «Симфония»: 1. Место и значение данного произведения в творчестве композитора. 2. Время создания, творческий период, история создания. 3. Жанр произведения, опус, общая тональность. 4. Тема произведения, образное содержание, идейный смысл. 5. Структура цикла, ее особенности: количество частей, выходные данные по каждой части (темп, тональность, форма), соотношение частей в цикле. 6. Особенности музыкальной драматургии: тип, способы реализации. 7. Методы тематического и тонального развития. 8. Анализ каждой части цикла: образный строй, особенности формообразования, логика тонально-гармонического развития. 9. Исполнительский состав, особенности оркестрового стиля, исполнительский состав, роль оркестра и солиста и т.д.

**Литература:**

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

2. Музыка ХХ века. Очерки., ч.2, кн. 4. Москва: Музыка, 1984

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

4. Филенко. Французская музыкальная культура первой половины ХХ века.

**Музыка ХХ века**

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

2 семестр

**Раздел 3.** **Тема 3.6. Ф. Пуленк. Жизненный и творческий путь.**

**Тема 3.7. Опера «Человеческий голос».**

**План занятия № 3**

1.Ф. Пуленк — один из самых обаятельных композиторов, которых дала миру Франция в XX столетии. Он вошел в историю музыки как участник творческого союза «Шести». В «Шестерке» — самый молодой, едва перешагнувший порог двадцатилетия, — он сразу завоевал авторитет и всеобщую любовь своим талантом — самобытным, живым, непосредственным, а также чисто человеческими качествами — неизменным юмором, добротой и чистосердечностью, а главное — умением одаривать людей своей необыкновенной дружбой. «Франсис Пуленк — это сама музыка», — писал о нем Д. Мийо, — «я не знаю другой музыки, которая действовала бы столь же непосредственно, была бы столь же просто выражена».

Наследие композитора составляют около 150 произведений. Наибольшей художественной ценностью обладает его вокальная музыка — оперы, кантаты, хоровые циклы, песни, лучшие из которых написаны на стихи П. Элюара. Именно в этих жанрах по-настоящему открылся щедрый дар Пуленка-мелодиста. Его мелодии, подобно мелодиям Моцарта, Шуберта, Шопена, сочетают в себе обезоруживающую простоту, тонкость и психологическую глубину, служат выражением души человеческой. Именно мелодическое обаяние обеспечило длительный и непреходящий успех музыке Пуленка во Франции и за ее пределами.

2.Краткая характеристика жизни и творчества.

Годы детства (1899 – 1917).

Пуленк и «Шестерка» (1917 – 1929).

Камерно-вокальные и хоровые сочинения 30-х годов.

Годы второй мировой войны. Кантата «Лик человеческий».

Творчество послевоенного периода (50 – 60-е г.).

3.Своеобразие оперного творчества композитора, его жанровые разновидности. «Человеческий голос». Опера в одном акте. Текст Ж. Кокто. Премьера: Париж, театр «Опера-комик», 17 февраля 1959 года. История создания. В благодарность за подсказанный сюжет Пуленк посвятил оперу Дези и Эрве Дюгарденам. Сюжет строится на телефонном разговоре женщины и ее возлюбленного, который завтра венчается с другой.

Музыкальный анализ оперы. Вся опера построена как широко развернутый монолог, но по смыслу он превращается в диалог, так как невидимый собеседник становится как бы реальным действующим лицом. Временами разговор прерывается паузами, фразами, адресованными слуге, также невидимому или телефонистке. Возникают четыре неравных раздела, причем к концу действие активизируется, эти разделы укорачиваются. Композитор использует лейттемы — злой судьбы Женщины, ее любви, воспоминаний о счастливых днях. Монолог часто прерывается паузами. Формально оправданные как фразы собеседника Женщины, они придают монологу трепетность, особую взволнованность, усиливают эмоциональное развитие действия. Вокальная партия насыщена разнообразными нюансами, в ней выделяются несколько распевных ариозных разделов — «А вчера, чтобы заснуть, я приняла порошок», «Прости меня, я знаю, эта сцена невыносима», «У людей любовь как черная злоба», «Бывает очень часто, когда и ложь помогает». Заключение оперы построено на ритмо-интонациях траурного марша.

«Человеческий голос» - образец психологической монооперы, вершина оперного творчества композитора. Особенности жанровой трактовки. Интенсивность музыкально-драматического развития. Выразительность образной характеристики, особый новаторский принцип вокального интонирования в опере. Значительная роль оркестра. Эта опера - воплощение лучших стилевых черт Пуленка.

**Музыкальный материал:**

Ф. Пуленк. Опера «Человеческий голос».

**Задания для студентов:**

1.Прочитать учебники: Музыкальная литература зарубежных стран. в. 6. Для муз. училищ. Сост. Гивенталь, Щукина, Ионин. Москва: Музыка. 2005 (с. 315-444).

2. Музыка ХХ века, очерки, т. 2, кн.. 4 Музыка. Москва, 1984, ред. 3. Житомирского, Л. Раабен. ( с. 230 – 353) -

4. Составить конспект: творческий портрет композитора Ф. Пуленка.

5. Прослушать музыкальный материал, проанализировать произведения.

**Контрольные вопросы:**

1. Творческий портрет Ф. Пуленка.

2. Характеристика творчества, творческое наследие.

3. История создания оперы.

4. Жанр, тема, структура, исполнительский состав.

5. Особенности музыкальной драматургии, музыкальный язык оперы.

**Методические рекомендации к выполнению задания:**

План ответа по опере. 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. Оперные формы и их разнообразие. 9. Оркестр и его роль в музыкальном развитии произведения. 10. Лейтмотивная система оперы. 11. Место оперы в истории развития жанра. 12. Выводы и обобщения.

**Литература:**

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

2. Музыка ХХ века. Очерки., ч.2, кн. 4. Москва: Музыка, 1984

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

4. Филенко. Французская музыкальная культура первой половины ХХ века.

**Музыка ХХ века**

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

2 семестр

**Раздел 4.** **Тема 4.3. А. Шенберг. Творческий портрет.**

**План занятия № 4**

1. Основные направления австрийской музыкальной культуры конца ХІХ - 1 половины ХХ века. Экспрессионизм – эстетическая и стилистическая основа нововенской школы. Социально-исторические предпосылки возникновения экспрессионизма в Австрии. Проявление его в эстетике и стилистике живописи, литературы, музыке. Тематика произведений экспрессионистов и средства её воплощения. Создание атональности, внеладовой додекафонии и серийной системы в музыке.

2. А. Шёнберг (1874-1951) – глава нововенской школы. Путь Шёнберга от романтической «Просветлённой ночи» через атональный переход серийных произведений («Ожидание») к сатирически-обличительной антифашистской «Оды Наполеону» и трагической вершин его творчества «Свидетель из Варшавы».

Жизненный и творческий путь.

Годы учений и творческого становления (1874 – 1908).

«Экспрессионистский» период (1903 – 1923).

Шенберг в Берлине. «Додекафонный» период (1924 – 1933).

Годы эмиграции в США (1933 – 1952).

3. A. Шёнберг вошел в историю музыки XX в. как создатель додекафонной системы композиции. Но значение и масштаб деятельности австрийского мастера не исчерпываются этим фактом. Шёнберг был разносторонне одаренной личностью. Он был блестящим педагогом, воспитавшим целую плеяду современных музыкантов, среди которых такие известные мастера, как А. Веберн и А. Берг (вместе со своим учителем они образовали так называемую нововенскую школу). Он был интересным художником-живописцем, другом О. Кокошки; его картины неоднократно появлялись на выставках и печатались в репродукциях в мюнхенском журнале «Голубой всадник» рядом с работами П. Сезанна, А. Матисса, В. Ван Гога, B. Кандинского, П. Пикассо. Шёнберг был литератором, поэтом и прозаиком, автором текстов многих своих сочинений. Но прежде всего он был композитором, оставившим значительное наследие, композитором, прошедшим очень трудный, но честный и бескомпромиссный путь.

Творчество Шёнберга тесно связано с музыкальным экспрессионизмом. Оно отмечено той напряженностью переживаний и остротой реакции на окружающий мир, которые характеризовали многих современных художников, творивших в атмосфере встревоженности, предчувствия и свершения страшных социальных катаклизмов (Шёнберга объединяла с ними и общая жизненная судьба — скитания, неустроенность, перспектива жить и умереть вдали от родины). Пожалуй, самая близкая аналогия личности Шёнберга — соотечественник и современник композитора, австрийский писатель Ф. Кафка. Так же, как в романах и новеллах Кафки, в музыке Шёнберга обостренное жизневосприятие сгущается порой до лихорадочных наваждений, изощренная лирика граничит с гротеском, превращаясь в душевный кошмар наяву. Сверхконцентрированная впечатлительность, требующая адекватного же качества от слушателя, объясняет особую трудность шёнберговской музыки для восприятия: даже на фоне своих современников-радикалов Шёнберг — наиболее «трудный» композитор. Но это не отрицает ценности его искусства, субъективно честного и серьезного, восстававшего против пошлого сладкозвучия и легковесной мишуры.

Основные принципы додекафонной системы Шёнберга.

4. Струнный секстет «Просветлённая ночь» - развитие традиций позднего романтизма. Секстет «Просветленная ночь», написанный в 1899 году по поэме Р.Демеля «Женщина и мир», явно продолжает линию позднего романтизма. В литературном первоисточнике Секстета содержатся типичные сюжеты романтической эпохи: женщина и мужчина; лунная ночь; восторг перед красотой природы. Интересна композиция Секстета. Формально композитор пишет сонатное Allegro. Но при этом детально следует за содержанием текста, допуская порой весьма значительные отступления от схемы. Такая же внутренняя схематичность проявится позже у Шенберга и в его додекафонных композициях. Р.Демель писал Шёнбергу, что, слушая «Просветленную ночь» в концерте, он пытался следить за мотивами своего текста, но вскоре забыл об этом, будучи очарованным музыкой. Истоки музыки Шёнберга – в позднеромантическом искусстве Р.Вагнера, А.Брукнера, Р.Штрауса и Г.Малера. Шёнберг обладал позитивным складом мышления, и потому даже наиболее романтические его сочинения (такие, как ранний секстет Просветленная ночь, Verklarte Nacht, ор. 4) отличаются логичностью развития и структурной четкостью.

«Лунный Пьеро» - одно из самых проблематичных и значительных произведений Шёнберга. Возрождение структурных закономерностей старинной музыки в современной трактовке. Своеобразие шёнберговской вокальной интонации. Вокальный цикл «Лунный Пьеро» назван Шёнбергом как «трижды семь стихотворений» на стихи бельгийского поэта Альбера Жиро – он состоит из трех частей по 7 номеров. Сочинение предназначено для женского голоса и камерного инструментального ансамбля, состав которого варьируется от номера к номеру. Вокальная партия выдержана в особой, изобретенной Шёнбергом манере Sprechgesang (Sprechstimme), «речевого пения» – полупения, полудекламации. Хотя она и зафиксирована в партитуре нотами, но звуковысотный строй ее приблизителен. Этот способ интонирования Шёнберг отстаивал при всех исполнениях «Лунного Пьеро». Около 1950 года он специально записал вокальную партию на «нитке» (одной линейке), чтобы ее не пели.

Кантата «Уцелевший из Варшавы». Откликом на трагические события второй мировой войны (1939-45) стали ярко публицистичные произведения «Ода Наполеону» (на стихи Дж. Г. Байрона) и «Свидетель из Варшавы» (на собственный текст), которые воспринимаются как документы эпохи. Созданная в самый разгар войны (1942) «Ода Наполеону» для чтеца, фортепиано и струнного квартета представляет собой гневный памфлет против тиранической власти. Ее протестующий пафос направлен не только на французского императора: обличительное, произнесенное в ироническом тоне слово поэта явно переадресуется Гитлеру, передает ужас и отчаяние последних дней узников еврейского гетто в оккупированной фашистами Польше.

Среди наиболее значительных додекафонных сочинений композитора – Сюита для фортепиано ор. 25, Квинтет для духовых ор. 26, Вариации для оркестра ор. 31, Третий и Четвертый струнные квартеты, Скрипичный и Фортепианный концерты. Следовательно, опираясь на додекафонную технику, Шёнберг смог возвратиться к крупной инструментальной форме. В Квинтете для духовых и Третьем квартете обнаруживаются совершенно классические типы сонатной формы и рондо.

Уже в силу своей строгой структурной организации додекафонные сочинения отличаются большей объективностью эмоций, усилением жанрового начала (хотя жанровые элементы сильно деформируются, приобретают гротесковую заостренность). Сюита для фортепиано ор. 25, к примеру, строится по модели старинного сюитного цикла: в нее входят Прелюдия, Гавот, Мюзет, Интермеццо, Менуэт и Жига; Вторая часть Квинтета для духовых имеет жанровый подзаголовок «Вальс».

Переворот, осуществленный Шёнбергом в области музыкального письма, оказал значительное влияние на эволюцию современной музыки.

**Музыкальный материал:**

А. Шёнберг «Просветлённая ночь», «Свидетель из Варшавы»,

«Лунный Пьеро»

**Задания для студентов и вопросы к самопроверке:**

1.Прочитать учебники: Музыкальная литература зарубежных стран., в. 6. Для муз. училищ. Москва: Музыка. 2005. , (с.79-146)

2.«Музыка ХХ века», очерки, т. 2, кн.. 4 Музыка. Москва, 1984, ред. Житомирского, Л. Раабен. (с. 41-466).

3. Составить конспект, охарактеризовать творческий портрет А.Шенберга.

**Контрольные вопросы:**

1. Рассказать о развитии музыкальной культуры в Австрии в конце ХІХ - 1 пол. ХХ века.

2. Назвать композиторов, представителей «нововенской композиторской школы».

3. Социально-исторические предпосылки возникновения экспрессионизма в Австрии. Раскрыть понятие «экспрессионизма» в музыке.

4. Основные заслуги А. Шёнберга в развитии музыкальной культуры.

5. Эволюция творчества.

6. Ведущие жанры и темы творчества.

7. Виды творческой деятельности.

**Задание для практической работы:** Прослушать музыкальный материал, проанализировать произведения.

**Методические рекомендации к выполнению задания**  Познакомиться с основными новаторскими принципами представите лей «новой венской композиторской школы». Выписать и глубоко изучить новые понятия и термины. Составить творческие портреты композиторов. Проанализировать музыкальные произведения. 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. Музыка ХХ века. ч.2, кн. 4. Москва: Музыка, 1984

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

**Музыка ХХ века**

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

2 семестр

**Раздел 4.** Тема 4.4.А. Берг**.** Жизненный и творческий путь.

**План занятия № 5**

1. А. Берг (1885-1935)— один из классиков музыки XX в. — принадлежит к [нововенской школе](http://www.belcanto.ru/novven.html), сложившейся в начале столетия вокруг А. Шёнберга, наряду с А. Веберном, Г. Эйслером и др., представитель австро-немецкого [экспрессионизма](http://www.belcanto.ru/expressionism.html) (наиболее радикальной его ветви) благодаря его поискам крайней степени выразительности музыкального языка. Оперы Берга - «драмы крика».

2. Берг - один из характерных выразителей ситуации своего времени — трагически-кризисного состояния буржуазного общества периода первой мировой войны и годов, предшествующих наступлению в Европе фашизма. Его творчеству присущи социально-критический настрой, обличение цинизма буржуазных нравов, подобно фильмам Ч. Чаплина, острое сочувствие «маленькому человеку». Ощущение беспросветности, тревоги, трагизма типично для эмоциональной окраски его сочинений. Берг — вдохновенный лирик, сохранивший в XX в. романтический культ чувства, свойственный прошедшему XIX столетию. Волны лирических нарастаний и спадов, широкое дыхание большого оркестра, заостренная экспрессия струнных инструментов, интонационная напряженность, пение, насыщенное множеством выразительных нюансов, составляют специфику звучания его музыки, и эта полнота лирики противостоит безнадежности, гротеску и трагизму.

Создание Бергом новых типов оперного спектакля и инструментальных произведений. Берг создал сравнительно немного произведений. Наиболее знаменитыми из них стали опера «Воццек» и Концерт для скрипки с оркестром; много исполняются также опера «Лулу»; «Лирическая сюита для квартета» (1926); Соната для фортепиано; Камерный концерт для фортепиано, скрипки и 13 духовых инструментов (1925), концертная ария «Вино» (на ст. Ш. Бодлера в переводе С. Георге — 1929).

3. Жизненный и творческий путь.

Детство. Юность. Годы становления. Опера «Воццек». (1885 – 1921).

«Додекафонный» период (1023 – 1929).

Последние сочинения – опера «Лулу» и Скрипичный концерт. (1929 – 1935).

4. Характеристика творчества. Камерный концерт написан к 50-летию Шенберга - в 1924-м году - и посвящен учителю и другу. Это первое сочинение Берга в двенадцатитоновой технике, изобретенной Шенбергом в 1922-м году. Берг соединяет нестрогую додекафонию с буквенной символикой, к которой прибегали Бах, Шуман, Лист. Ведь в Германии преобладают не итальянские слоговые названия нот (до, ре, ми), а немецкие буквенные: А - это ля, В - си-бемоль, С - до, D - ре, Es - ми-бемоль, H - си и так далее. Уже у Баха встречаются темы, где ноты могут складываться в слова, например, в его фамилию ВАСН (си-бемоль - ля - до - си). Берг шифрует в теме-серии Концерта имя своего Учителя - Арнольд (A-d) Schoenberg (a-d-es-c-h-b-g). Два солирующих инструмента воплощают два различных начала отъединенной индивидуальности: рояль - экстатическое, скрипка - созерцательное (скрипка солирует во второй, медленной, изумительной по красоте части); а духовые - рокочущую бездну, безжалостный космос, враждебный Личности макромир.

Концерт для скрипки с оркестром (1935) - новая ступень в истории этого жанра — ему придан трагический характер реквиема. Концерт был написан под впечатлением смерти восемнадцатилетней девушки, поэтому он получил посвящение «Памяти ангела». Особый колорит оркестровки, виртуозность скрипичной партии. Трактовка жанра: разделы концерта отражают образы короткой жизни и быстрой смерти юного существа. Прелюдия передает ощущение зыбкости, хрупкости и некоторой отрешенности; Скерцо, символизирующее радости жизни, построено на отзвуках вальсов, лендлеров, содержит народную каринтийскую мелодию; Каденция воплощает крушение жизни, приводит к яркой экспрессионистической кульминации сочинения; Хоральные вариации ведут к очищающему катарсису, который символизирует цитата хорала И. С. Баха (из духовной кантаты № 60 Es ist genug).

Творчество Берга оказало огромное влияние на композиторов XX в. и, в частности, на советских — Д. Шостаковича, К. Караева, Ф. Караева, А. Шнитке и др.

**Музыкальный материал:**

А. Шёнберг «Просветлённая ночь», «Свидетель из Варшавы»,

«Лунный Пьеро»

А. Берг. Скрипичный концерт. Опера «Воццек».

А. Веберн. 5 пьес для оркестра. Пассакалия для оркестра.

**Задания для студентов:**

1.Прочитать учебники: Музыкальная литература зарубежных стран., в. 6. Для муз. училищ. Москва: Музыка. 2005. , (с.79-146)

2. «Музыка ХХ века», очерки, т. 2, кн.. 4 Музыка. Москва, 1984, ред. 3. Житомирского, Л. Раабен. (с. 41-466).

4. Составить конспект, охарактеризовать творческий портрет композитора А.Берга.

**Контрольные вопросы:**

1. Рассказать о творчестве А. Берга.

2. Творческое наследие композитора.

3.Жанр концерта в творчестве Берга.

4. Образный строй, структура и музыкальный тематизм Скрипичного концерта А. Берга.

**Задание для практической работы:** Прослушать музыкальный материал, проанализировать произведения.

**Методические рекомендации к выполнению задания:**

План ответа по теме: Значение творчества композитора.1. Историческая обстановка, связь с традициями предшественников. 2. Важнейшие факты биографии композитора как доказательство формирования жизненных идеалов. 3. Жанры, тематическое разнообразие, идейная направленность творчества. 4. Особенности индивидуального стиля композитора. Творческая и общественная деятельность. 5. Вклад композитора в национальную и мировую культуру. 6. Мое отношение к личности, деятельности, творчеству.

**Литература:**

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

2. Музыка ХХ века. ч.2, кн. 4. Москва: Музыка, 1984

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

**Музыка ХХ века**

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

2 семестр

**Раздел 4.** **Тема 4.5. Опера «Воццек».**

**План занятия № 6** .

1. Опера «[Воццек](http://www.belcanto.ru/wozzeck.html)» (1921), - произведение, принесшее композитору всемирное признание, премьера которой (после 137 репетиций) состоялась в 1925 г. в Берлине. В 1927 г. опера была поставлена в Ленинграде, и автор приезжал на премьеру. На его родине исполнение «Воццека» вскоре было запрещено — мрачная атмосфера, порождавшаяся ростом немецкого фашизма, трагически сгущалась. Опера «Воццек» была написана по драме Г. Бюхнера «Войцек». В центре оперы Берга, как и пьесы Бюхнера, маленький человек в лице главного героя - солдата австрийской армии, задавленного бесчеловечной атмосферой общества, в котором сильные мира сего вольны истязать тех, кто по общественному положению хотя бы на ступеньку ниже их. Действие происходит в Германии в 1836 году.

2. «Воццек» - одно из ярчайших воплощений экспрессионистской эстетики в музыке. По идейной направленности он близок так называемому левому крылу экспрессионизма: свойственный этому течению пафос социального критицизма нашел здесь кульминационное выражение. «Воццек» представляет собой совершенно оригинальное явление в оперной литературе - по трактовке оперного жанра, особенностям драматургии, использованию музыкальных форм, приемам характеристики персонажей и др.

3. Музыкальные формы «Воццека» основаны на лейттематическом комплексе, близком к вагнеровскому типу, только гораздо более разветвленном и тонко разработанном. В лейттематическом комплексе оперы преимущественное положение занимают характеристики главных героев - Воццека и Мари, отличающиеся необыкновенной психологической глубиной в передаче всего богатства оттенков напряженных и мучительных переживаний.

Лейттемы отрицательных героев лишены интенсивного психологического фона, они уподобляются маскам, за которыми ощущается полная душевная пустота, принадлежность к безликой толпе: лейттема Капитана, возникающая в самом начале оперы как часть многосоставного «тематического облака»; лейттема Доктора выделяется назойливым тритоном - «интервалом дьявола», выразительно характеризующим человеческую сущность мелкого ученого беса, вставшего в величественную мефистофельскую позу; лейтмотив Тамбурмажора похож на случайный обрывок какого-то туповатого военного марша, а его оркестровка еще более подчеркивает полное ничтожество персонажа. Все важнейшие лейттемы оперы проходят, тесно переплетаясь, в кульминации оперы оркестровой интерлюдии, которая звучит между четвертой и заключительной, пятой картиной третьего акта, сразу после гибели Воццека. Этот небольшой, но чрезвычайно насыщенный тематическим развитием «инструментальный реквием» поднимается до уровня симфонического обобщения конфликтов оперы, он от начала до конца проникнут пронзительным чувством сострадания к жертвам угнетения. При этом тематический комплекс оперы отражен здесь с еще большей полнотой, интенсивнее и взаимодействие тем.

4. Композиция оперы отличается стройностью и симметричностью: три акта по пять картин в каждом, между картинами звучат оркестровые интерлюдии (в целом их двенадцать). Картины и интерлюдии непосредственно переходят друг в друга, реализуя вагнеровский принцип непрерывности оперного развертывания.

Оригинальной особенностью оперы Берга является то, что ее музыкальная ткань организуется инструментальными формами, во многих случаях -- типовыми. Например, в первом акте картины первая (Воццек у Капитана), четвертая (Воццек у Доктора) и пятая (сцепа обольщения Мари Тамбурмажором) построены соответственно в формах старинной сюиты, пассакальи и рондо.

Во втором акте все картины (кроме второй) написаны в формах, которые образуют последовательность, характерную для классической симфонии: первая картина (Мари после совершенной ею супружеской измены пытается приспособиться к новой для себя психологической ситуации) - сонатная форма, вторая картина (встреча на улице Доктора, Капитана и Воццека, узнающего роковую для себя новость) - инвенция и тройная фуга, третья (бурное объяснение между Мари и мучимым ревностью Воццеком) - Largo для камерного оркестра, четвертая (народное гулянье, на фоне которого продолжает разворачиваться роман Мари и Тамбурмажора, отзывающийся в душе Воццека возрастающей тревогой) - скерцо с двумя трио, пятая (ссора в казарме между Воццеком и Тамбурмажором, бахвалящимся покорением Мари) - интродукция и рондо. Ряд сцен оперы основан на неповторимых структурных идеях. Такова, например, вторая картина первого акта - рапсодия на три аккорда, в звуковой ткани которой преимущественно чередуются различные комбинации элементов этих аккордов.

Таковы и все пять картин последнего акта: первая (Мари, мучимая угрызениями совести, читает из Библии историю о блуднице, которую простил Христос) - инвенция (вариации) на тему и двойная фуга; вторая (сцена убийства) представляет собой инвенцию на один звук (h), подобно навязчивой идее непрерывно звучащий в течение всей сцены, а в конце ее мощным наплывом захватывающий весь оркестр, который объединяется в громогласном унисоне; третья картина (Воццек в кабаке пытается гульбой заглушить ужас происшедшего) - инвенция на выдержанную ритмическую формулу; четвертая (сцена гибели Воццека) - инвенция на один аккорд, транспозиции, обращения и фигурационные варианты которого составляют всю звуковую ткань картины; пятая (осиротевший сын Мари и Воццека беспечно скачет верхом на палочке, не осознавая случившегося) - инвенция на непрерывное движение восьмыми. Инвенцией на тональность (d-mоll) является кульминационный «реквием» между четвертой и пятой картинами третьего действия.

Большую роль в драматургии оперы играет тональный фактор, хотя ее музыка в целом базируется на принципах атонализма. Дело в том, что музыкальная ткань вообще не может быть последовательно атональной: время от времени неизбежно возникают ассоциации с аккордами и гармоническими последованиями тональной музыки. В «Воццеке» эти ассоциации не только особенно интенсивны, но и служат важным фактором характеристики героев и ситуаций, а также средством формообразования.

Функция же оркестра сложна и многопланова. Он используется и в обычной роли, освященной традицией, то, есть создаст настроение действия, оттеняя повороты его течения, все его неожиданные метаморфозы.

Суть художественной концепции оперы "Воццек" в характерной для экспрессионизма двуплановости: драма задавленных жизнью маленьких людей и фатальная предопределенность их поступков и событий. Берг создал яркую социальную драму, отстаивавшего независимость художественного творчества от идеологии и политики. Опера "Воццек" сосредоточила самые характерные черты стиля Берга. В настоящее время «Воццек» является классическим образцом современного оперного искусства.

**Музыкальный материал:**

А. Берг. Опера «Воццек».

**Задания для студентов:**

1.Прочитать учебники: Музыкальная литература зарубежных стран., в. 6. Для муз. училищ. Москва: Музыка. 2005. , (с.79-146)

2. «Музыка ХХ века», очерки, т. 2, кн.. 4 Музыка. Москва, 1984, ред. Житомирского, Л. Раабен. (с. 41-466).

3. Составить конспект, сделать анализ оперы по ученику.

4. Слушать монтаж по опере; подготовиться к викторине.

5. Прослушать музыкальный материал, проанализировать произведения.

**Контрольные вопросы**:

1. История создания оперы «Воццек».

2. Рассказать содержание оперы «Воццек».

3. Работа над либретто, первоисточники оперы.

4. Структура, особенности формообразования каждого действия.

5. Новаторские принципы оперы.

6. Состав исполнителей, особенности оркестрового стиля.

**Методические рекомендации к выполнению задания:**

План ответа по опере. 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. Оперные формы и их разнообразие. 9. Оркестр и его роль в музыкальном развитии произведения. 10. Лейтмотивная система оперы.

**Литература:**

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

2. Музыка ХХ века. ч.2, кн. 4. Москва: Музыка, 1984

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

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 4.** **Тема 4.7. А. Веберн. Творческий портрет.**

**План занятия № 7**

1. А. Веберн (1888-1945). Австрийский композитор, дирижер и педагог, самобытный художник, философ, музыковед А. Веберн — один из виднейших представителей нововенской школы.

2. Жизненный путь его небогат яркими событиями.

Детство, юность. Годы учения.(1883 – 1908).

Период творческой зрелости (1909 – 1914).

Дирижерская деятельность. Вокальное творчество. ( 1915 – 1926).

Последний период. Вершина творчества. (1927 – 1945).

3. Черты стиля. Центр мировоззрения Веберна — идея гуманизма, отстаивание идеалов света, разума, культуры. В обстановке жестокого социального кризиса композитор проявляет неприятие отрицательных сторон окружающей его буржуазной действительности, впоследствии занимает недвусмысленно антифашистскую позицию: «Какие огромные разрушения несет с собой этот поход против культуры!» — восклицал он в одной из лекций 1933 г. Веберн-художник — непримиримый враг банальности, вульгарности, пошлости в искусстве.

Образный мир искусства Веберна далек от бытовой музыки, простых песен и танцев, сложен и непривычен. В основе его художественной системы — картина гармонии мира, отсюда естественная близость его к некоторым сторонам учения И. В. Гете о развитии природных форм. Этическая концепция Веберна опирается на высокие идеалы истины, добра и красоты, в чем мировоззрение композитора корреспондирует с Кантом, согласно которому «прекрасное есть символ прекрасно-доброго». В эстетике Веберна сочетаются требования значительности содержания, опирающегося на этические ценности (в них композитор включает и традиционные религиозно-христианские элементы), и идеальной отшлифованности, богатства художественной формы.

В своем музыкальном новаторстве Веберн оказался самым смелым из композиторов нововенской школы, он пошел много дальше и Берга, и Шёнберга. Именно веберновские художественные достижения оказали решающее влияние на новые тенденции музыки второй половины XX в. П. Булез сказал даже, что Веберн — «единственное преддверие музыки будущего». Художественный мир Веберна остается в истории музыки высоким выражением идей света, чистоты, нравственной твердости, непреходящей красоты.

4. Инструментальная музыка Веберна. Пассакалия для оркестра ор. 1 — вполне совершенным произведением, Пассакалия, как того требует форма, — пьеса до последней ноты строго построенная, при этом бесконечно экспрессивная, красочная и отличающаяся серьезнейшим настроением. Новонемецкая школа, к которой она принадлежит по своему гармоническому и тембровому богатству и по своему широкому, страстно мятущемуся мелодизму, не знает ничего, что было бы столь лишено внешней красивости, эффектности и в то же время столь сдержанно, хотя один раз — и единственный за всю жизнь Веберна! — эта музыка вдруг расцветает роскошными красками. Своеобразие композиторской техники: соединение пуантилизма с принципами «тембровой раскраски» мелодии в трактовке старинного жанра.

5 пьес для оркестра. Выявление в произведении характерных черт стиля Веберна. Необычайная концентрация и лаконизм выражения.

**Музыкальный материал:**

А. Веберн. 5 пьес для оркестра. Пассакалия для оркестра.

**Задания для студентов:**

1.Прочитать учебники: Музыкальная литература зарубежных стран., в. 6. Для муз. училищ. Москва: Музыка. 2005. , (с.79-146)

2. «Музыка ХХ века», очерки, т. 2, кн.. 4 Музыка. Москва, 1984, ред. Житомирского, Л. Раабен. (с. 41-466).

3. Составить конспект, охарактеризовать творческий портрет А.Веберна.

4. Прослушать музыкальный материал, проанализировать произведения.

**Контрольные вопросы:**

1. Творческий портрет А. Веберна.

2. Годы жизни, периодизация ЖТП.

3. Творческое наследие композитора.

4. Черты стиля Веберна.

5. Творческое кредо композитора. Место в истории австрийского экспрессионизма.

**Методические рекомендации к выполнению задания**  Познакомиться с основными новаторскими принципами представите лей «новой венской композиторской школы». Выписать и глубоко изучить новые понятия и термины. Составить творческий портрет Веберна. Проанализировать музыкальные произведения. Выявить черты стиля композитора. 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. Музыка ХХ века, ч.2, кн. 4. Москва: Музыка, 1984

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

**Музыка ХХ века**

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

2 семестр

**Раздел 5.** **Тема 5.2. Б. Бриттен. Жизненный и творческий путь.**

**План занятия № 8**

1. Главные особенности и пути развития английской музыки в 1 пол. ХХ века.

2. Б. Бриттен (1913-1976)– выдающийся английский композитор, возродивший английскую оперу в ХХ веке, один из крупнейших новаторов, при том, что ни в ранние годы, ни на более поздних этапах своей творческой эволюции Бриттен не ставил перед собой задач первооткрывателя новых технических приемов композиции или теоретических обоснований своего индивидуального стиля. Он руководствуется, прежде всего, свободным полетом воображения, фантазии, реалистической целесообразностью, а не принадлежностью к одной из многочисленных «школ» нашего века. Бриттен ценил творческую искренность больше, чем схоластическую догму, в какие бы ультрасовременные наряды ее ни облекали. Он позволял всем ветрам эпохи проникать в свою творческую лабораторию, проникать, но не распоряжаться в ней.

3. Основные этапы жизни и творчества.

Детство. Юность. Становление личности и творчества. (1913 – 1938).

Годы в Америке. На пути к опере. (1939 – 1942).

Оперное десятилетие (1945 – 1955).

Вокальная музыка 40 – 50-х годов.

Творчество 60-х годов.

Последние оперы.

**4. Обзор творчества. «Простая симфония», соч. 4**, 1934. В кратком предисловии к партитуре Бриттен сообщает: «„Простая симфония“ создана на материале произведений, написанных композитором в возрасте 9–12 лет... В основном взяты отрывки без изменений, хотя развитие тем во многих местах новое. Партитура для струнного оркестра полностью сделана самим автором». В сносках к каждой части автор указывает источник, откуда заимствована та или иная музыкальная тема. Так уже на первой странице «Неистового бурре» в сонатной форме (бурре — старинный французский танец, наряду с другими танцами вошедший в XVII веке в состав инструментальных сюит) он помечает главную партию: «Из Сюиты № 1 для фортепиано, 1926 г.». Примечание к певучей побочной партии гласит: «Песня 1923 г.». Вторая часть симфонии «Игривое пиццикато» в трехчастной форме обрамляется темой Скерцо для фортепиано 1924 года. Средний раздел (трио) построен на материале Песни 1924 года. Медленная часть цикла «Сентиментальная сарабанда» основана на двух темах — суровой, напоминающей мелодику Генделя, теме из Сюиты № 3 для фортепиано 1925 года и грустном лирическом Вальсе для фортепиано 1923 года. «Веселый финал» заимствует главную тему из Сонаты № 9 для фортепиано 1926 года, а побочную — из Песни 1925 года. В целом, «Простая симфония» Бриттена свидетельствует об овладении молодым композитором оркестровым мышлением, инструментовкой и о вполне самостоятельном претворении классических форм.

Бриттен широко известен как музыкант-просветитель. Подобно С. Прокофьеву и К. Орфу, он создает много музыки для детей и юношества. В его музыкальном спектакле «Давайте делать оперу» (1948) зрители непосредственно участвуют в процессе исполнения. «Вариации и фуга на тему Перселла» написаны как «путеводитель по оркестру для молодежи», знакомящий слушателей с тембрами различных инструментов. К творчеству Перселла, как и вообще к старинной английской музыке, Бриттен обращался неоднократно. Он сделал редакцию его оперы «Дидона и Эней» и других произведений, а также новый вариант «Оперы нищих» Дж. Гея и Дж. Пепуша.

Оперное творчество композитора. Опера «Питер Граймс» - одно из наиболее значительных достижений творчества Бриттена. Глубина психологического раскрытия характеров. Значение бытовых сцен. Единство лирики и юмора. Реальности и фантастики. Особенности драматургии, способы выразительности. В «Питере Граймсе» впервые проявился талант Бриттена как музыкального драматурга. Он добивается постоянно, от картины к картине, растущего интереса слушателей путем необычного сопоставления эпизодов сольных, ансамблевых, хоровых; он прослаивает сценическое действие симфоническими интерлюдиями — антрактами, воздействующими с большой силой на слушателей. «Питер Граймсе» в 1945 году был поставлен в Лондоне театром «Седлер Уэллс». Премьера вылилась в событие общенационального значения, возродив давно утраченную славу английской музыки.

5. Характеристика творческой деятельности. Черты стиля. Значение.

Помимо композиторской деятельности Бриттен выступал как пианист и дирижер, гастролируя в разных странах. Результатом одной из поездок в Россию стал цикл песен на слова А. Пушкина (1965) и Третья виолончельная сюита (1971), в которой используются русские народные мелодии. Возродив английскую оперу, Бриттен стал одним из крупнейших новаторов этого жанра в XX в. Бриттен является одним из наиболее значительных композиторов XX века. Колоссальна его роль в английской культуре: он возродил отечественную музыку, в которой не было крупных явлений в течение почти двухсот лет, после смерти Генделя. В его творчестве представлены практически все музыкальные жанры от оперы до фортепианной миниатюры.

Музыка Бриттена отличается высоким мастерством, глубиной и своеобразием замыслов. Основное место в его творчестве занимают музыкально-театральные произведения — оперы, оперетты, притчи, а так же сочинения, связанные в той или иной степени с духовной тематикой. Всемирное признание композитора подтверждается высокими наградами и званиями: в 1957 году он становится лауреатом премии американской Академии литературы и искусства, несколько позднее избран почетным доктором Кембриджского университета. В 1962 году ему вручена премия имени Гёте, учрежденная в Гамбурге в память 200-летия немецкого гения, в 1963-м Бриттена избирают почетным доктором Оксфордского университета.

**Музыкальный материал:**

Б. Бриттен. «Простая симфония», «Путеводитель по оркестру», 1-2 вокальных цикла.

Оперы: «Питер Граймс», «Сон в летнюю ночь», «Альберт Херринг» (отдельные сцены)

**Задания для студентов:**

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

2. Составить хронологическую таблицу биографии Б. Бриттена, конспект по творчеству (с.65-140).

3. История зарубежной музыки: в. 6 ред. В. Смирнова. Изд. «Композитор» Санкт-Петербург, 2001 г. (c.581- 625).

4. Прочитать теоретический материал, составить тезисный план.

5. Уметь характеризовать творческий портрет композитора. Дать характеристику творчества.

6. Слушать монтаж по творчеству Бриттена.

7. Прослушать музыкальный материал, проанализировать произведения.

**Контрольные вопросы:**

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

2. Назвать выдающихся английских композиторов разных эпох.

3. Каковы ведущие жанры творчества истоки Б. Бриттена.

4. Жанровое разнообразие опер композитора.

5. Вокальное творчество: в какие периоды создано, какие циклы, назовите авторов текстов.

6. Симфоническое творчество, особенности стиля.

7. Значение творчества Бриттена.

**Методические рекомендации к выполнению задания:**  Выявить особенности развития английской музыкальной культуры. Выучить биографию Б. Бриттена, обратить внимание на творческие связи композитора с русскими композиторами. Ознакомиться с музыкой, проанализировать сочинения по программе курса, прочитать дополнительную литературу, выписать цитаты и высказывания о композиторе, найти интересные сведения по данной теме в интернете.

**Литература:**

1. Музыкальная литература зарубежных стран. в. 6, в. 7. Для муз. училищ. Москва: Музыка. 2005

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

3.Л. Ковнацкая Бенджамин Бриттен, М., Музыка, 1975.

**Музыка ХХ века**

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

2 семестр

**Раздел 5.** **Тема 5.3. «Военный реквием».**

**План занятия № 9**

1. «Военный реквием» (1961). Гуманистическая идея произведения. Одна из главных тем творчества Бриттена — протест против насилия, войны, утверждение ценности хрупкого и незащищенного человеческого мира — получила высшее выражение в «Военном реквиеме». О том, что привело его к Военному реквиему, Бриттен рассказывал так «Я много думал о своих друзьях, погибших в двух мировых войнах... Я не стану утверждать, что это сочинение написано в героических тонах. В нем много сожаления по поводу ужасного прошлого. Но именно поэтому Реквием обращен к будущему. Видя примеры ужасного прошлого, мы должны предотвратить такие катастрофы, какими являются войны».Бриттен обратился к реквиему, древней форме заупокойной мессы. Взяв полный канонический текст на латинском языке, Бриттен параллельно вводит текст английского поэта Уилфрида Оуэна(1893—1918), погибшего участника Первой мировой войны. Военный реквием написан для смешанного хора, хора мальчиков, трех солистов (сопрано, тенора и баритона), органа, симфонического оркестра и камерного оркестра. Оба хора, сопрано и симфонический оркестр исполняют канонический латинский текст, а тенор и баритон в сопровождении камерного оркестра поют антивоенные стихи У.Оуэна. Так, в двух планах, развертывается поминовение погибших воинов. Через латинский текст Бриттен обобщает извечную скорбь всех поколений, английский, поминая жертвы войны, обращается к живущим ныне, а оркестровые пласты звучности, подобно волнам безбрежного океана, вламываются в сознание каждого слушателя, — так грандиозно впечатление от сочинения Бриттена, обращенного не к Богу, а к человечеству.

Реквием состоит из 6 частей, озаглавленных соответственно традиционным разделам заупокойной мессы. 1-я часть, Requem aeternam (Вечный упокой) 2-я часть, Dies irae (День Господней гневной силы), написанная в основном на ставший каноническим текст Фомы Челанского (ок. 1190 — ок. 1260). В 3-й части, Offertorium (Приношение Даров «Господи Иисусе Христе») появляется стихотворное изложение библейского эпизода заклания Авраамом Исаака. В тексте 4-й части, Sanctus (Свят), Оуэну принадлежит заключительный эпизод. 5-я часть, Agnus Dei (Агнец Божий), напротив, начинается строками Оуэна. И далее горькое повествование поэта то перемежается, то сопровождается словами католической молитвы. Последняя часть, Libera me (Избави мя, Господи), заканчивается безнадежно. Латинские тексты и стихи Оуэна независимы друг от друга и «соотносятся как вечное и сегодняшнее, как прямая и косвенная речь, говорят об одном и том же, но на разных языках — не только в буквальном, но и в переносном смысле. Их можно понять лишь как параллельные линии, сходящиеся в бесконечности», — пишет исследователь Военного реквиема Генрих Орлов. Премьера Военного реквиема состоялась 30 мая 1962 года на торжествах по случаю освящения восстановленного собора Святого Михаила в Ковентри, под управлением автора.

Военный реквием — вершина творчества Бриттена, вобравшая в себя лучшие черты творчества композитора. Драматургия строится из сопоставления трех планов. Передний — два солиста (солдаты) и камерный оркестр — связаны со стихами Оуэна. Это ужас войны и страдание человека. Второй — ритуальное выражение траура — месса в исполнении сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра. Третий — невинность и чистота, символизируемые хором мальчиков и органом. «Эта трехплановость и порождаемые ею исключительно напряженные контрасты могут напомнить о Дантовом триптихе — Ад, Чистилище, Рай» (Г. Орлов). Музыкальный язык произведения объединяет в себе старинную псалмодию, солдатскую песню, близкий импрессионизму речитатив, музыку, подобную баховским остинато, аккордовые фанфары, типичные для английских дворцовых празднеств.

Requem aeternam — траурное шествие, сопровождаемое погребальным звоном колоколов. Его прерывает хор мальчиков (Те decet hymnus — Тебе поем гимн), звучащий спокойно и отрешенно, словно голоса ангелов. Траурное шествие возобновляется, прерываясь во второй раз — теперь полным экспрессии трагическим монологом тенора (Не служат месс для жертв кровавой бойни). Dies irae открывается воинственными фанфарами, полными необычайной силы. Традиционный образ траурной мессы наполняется новым смыслом — военного сигнала. Трижды проводится четко скандированная основная тема части, предваряемая каждый раз все более мощными фанфарами и раскатом ударных — словно жуткой канонадой, после чего монолог баритона «Горн пел» повествует о кратком, полном тревоги отдыхе солдат. Кульминация следующего раздела — Recordare Jesu pie (О припомни, Иисусе) — отчаянный вопль солдата, доведенного до предела страдания. Сопрано, сопровождаемое траурными звучаниями хора и оркестра, исполняет трогательную мольбу о пощаде (Lacrimosa — Слезная). В Offertorium рассказ (баритон) о жертвоприношении обрамляет хоровая фуга. Центр реквиема — Sanctus, состоящий из резко контрастных разделов. Праздничный, ликующий, с юбиляциями медных инструментов, он внезапно сменяется апокалипсическим монологом баритона. После краткого Agnus Dei в надломленно-усталом ритме наступает заключительная часть, Libera me — грандиозная фреска, в которой впервые объединяются все исполнители. Ее заключение — спокойная, постепенно стихающая колыбельная.

**Музыкальный материал:**

Б. Бриттен. «Военный реквием»

**Задания для студентов:**

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

2. История зарубежной музыки в. 6 ред. В. Смирнова. Изд. «Композитор» Санкт-Петербург, 2001 г. (c.581- 625).

3. Составить конспект, выучить теоретический материал, уметь отвечать на вопросы.

4. Сделать краткий анализ произведения по нотам.

5. Послушать фрагменты Реквиема, подготовиться к викторине.

**Контрольные вопросы:**

1. Новаторская трактовка жанра реквиема в «Военном реквиеме» Бриттена.

2. Замысел, история создания.

3. Какие тексты использованы в Реквиеме? Назовите автора.

4. Исполнительский состав.

5. Структура произведения. Какие традиции жанра сохранены композитором?

6. Особенности музыкального язика.

7. Значение «Военного реквиема» Бриттена.

**Методические рекомендации к выполнению задания:**

Ознакомиться с музыкой, проанализировать сочинения по программе курса, прочитать дополнительную литературу.

План анализа Реквиема. 1.Место и значение в творчестве композитора. 2. Время и история создания; сюжет и его первоисточник; либретто, его автор. 3. Оссобенности замысла. 4. Постановка, сценическая судьба; оценка современников и музыкальных критиков. 5. Жанр, тема, идея, структура, развитие сюжета. 6. Композиция и драматургия. 7. Характеристика трех образных сфер. 8. Роль хоров. 9. Место Реквиема в истории развития жанра. 10. Выводы и обобщения.

**Литература:**

1. Музыкальная литература зарубежных стран. в. 6, в. 7. Для муз. училищ. Москва: Музыка. 2005.

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

3.Л. Ковнацкая. Бенджамин Бриттен, М., Музыка, 1975.

**Музыка ХХ века**

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

2 семестр

**Раздел 6.** **Тема 6.2. О.Мессиан. Творческий портрет.**

**План занятия № 10**

1. Становление музыкального авангарда в 1 половине ХХ века.

2. Панорама авангардных творческих экспериментов: конкретная музыка, сериальность, электронная музыка, вариабельные метры, алеаторика, пуантилизм, открытые формы, музыка для «подготовленного рояля», музыка по математическим проектам, сонористика, минимальная музыка, медиативная музыка. Стремление авангардистов заменить традицию новой психологией, эстетикой, техникой. Выявление нонконформизма, социальной критичности в творчестве авангардистов. Противоречия между идейными целями и музыкально-выразительными средствами. Новая волна неоклассицизма в 70-е годы ХХ века.

3. Французский композитор О. Мессиан по праву занимает одно из почетных мест в истории музыкальной культуры XX в. Выдающийся теоретик, пианист и органист, педагог. Среди учеников Мессиана — П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис.

Своеобразие его эстетики и ладовой системы. Создание концепции «ладов ограниченной транспозиции», «полимодальности», своеобразной системы ритмики. Объединение в творчестве конструктивизма с религиозно-мистическими идеями. Отношение Мессиана к новому ориентализму западной музыке.

Эстетика Мессиана развивает основной принцип группы «Молодая Франция», призывавшей возвратить музыке непосредственность выражения чувств. В числе стилевых истоков своего творчества сам композитор называет помимо французских мастеров (К. Дебюсси) григорианский хорал, русские песни, музыку восточной традиции (в частности, Индии), пение птиц. Сочинения Мессиана пронизаны светом, таинственным сиянием, они искрятся блеском ярких звуковых красок, контрастами простой, но утонченной по интонации песни и сверкающих «космических» протуберанцев, всплесков кипящей энергии, безмятежных голосов птиц, даже птичьих хоров и экстатического безмолвия души.

4. Симфоническое творчество Мессиана. Симфония «Турангалила» - образец увлечения Мессианом восточной культуры. Отражение в симфонии ярких темброво-оркестровых нововведений. Особенности программного замысла.

Фортепианное творчество. Фортепианный цикл «20 взглядов на младенца Иисуса». Символика цикла и средства воплощения. Отражение в нём богословско-философских поисков Мессиана.

Мессиан более 40 лет записывал голоса птиц. Создал систему трансформации на музыкальные инструменты с темперированным строем птичьих посвистов, призывов, клёкотов, юбиляций: “Каталог птиц” (7 тетрадей, 1956-59), “Экзотические птицы” (1956) и другие. Эти произведения развивают традиции французской музыки, идущие от Л. К. Дакена (“Кукушка”), Ж. Ф. Рамо (“Курица”), Ф. Куперена (“Соловей”), М. Равеля (“Печальные птицы”). Однако и эти сочинения не лишены мистицизма (птицы для Мессиана – “служители внематериального”), звукоподражание окрашивается в религиозные тона.

Как теоретик музыки Мессиан опирался главным образом на свое творчество, но также и на творчество других композиторов (в т. ч. русских, в частности, И. Стравинского), на григорианский хорал, русский фольклор, на воззрения индийского теоретика XIII в. Шарнгадевы. В книге «Техника моего музыкального языка» (1944) он изложил важную для современной музыки теорию модальных ладов ограниченной транспозиции и утонченную систему ритмов. Музыка Мессиана органично осуществляет и связь времен (вплоть до средневековья) и синтез культур Запада и Востока.

| **Музыкальный материал:**

О. Мессиан. Турангалила-симфония (фп., волны Мартено, 1948), Пробуждение птиц (фп., 1953), Экзотические птицы (фп., ударные и камерный орк., 1956), для фортепиано — цикл «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» (1944)

**Задания для студентов:**

1.Прочитать учебник: . Энтелис. Силуэты композиторов ХХ века. М., Музыка, 1975.

2.Составить конспект по жизненному и творческому пути Мессиана (с.65-140).

3. Прослушать музыкальный материал, проанализировать произведения.

**Контральные вопросы:**

1. Рассказать о развитии музыкального авангарда во 2 пол. ХХ века.

2. Назвать выдающихся представителей музыкального авангарда.

3. Каковы ведущие жанры в творчестве О. Мессиана?

4. Интересы и увлечения Мессиана.

5. Особенности ладов Мессиана.

**Методические рекомендации к выполнению задания:** Выявить особенности развития авангардной музыки в ХХ веке. Выписать и выучить новые понятия, термины. Ознакомиться с творчеством представителей авангарда в музыке. Проанализировать сочинения по программе курса, прочитать дополнительную литературу, выписать цитаты и высказывания о композиторах,в частности, о Мессиане. Познакомиться с его идейно-эстетическими принципами. Найти интересные сведения, видеоматериал по данной теме в интернете.

**Литература:**

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

2. Мелик-Пашаева К. Творчество О. Мессиана. – М., 1987. – 208 с.

**Музыка ХХ века**

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

2 семестр

**Раздел 6.** **Тема 6.4. В. Лютославский, К. Пендерецкий**

**(обзор творчества).**

**План занятия № 11**

1. Польская музыкальная культура в ХХ веке.

2. Витольд Лютославский — это наиболее выдающийся, не считая Фр. Шопена и К.Шимановского, польский композитор всех времен. Он классик музыки XX века, наравне с Б.Бартоком, С.Прокофьевым или О.Мессианом. Музыковеды в его творчестве выделяют несколько периодов. Ранние произведения — «Симфонические вариации» (1938), «Симфония № 1» (1947) или «Увертюра на струнные инструменты» (1949) — причисляются к неоклассическому течению. «Маленькая сюита» (1950) и «Концерт для оркестра» (1954) являются самыми заметными примерами интереса Лютославского к фольклору. «5 песен на слова Казимеры Иллакевичувны» (1957) начинают «додекафонический» период, отличающийся использованием, также как в «Траурной музыке» (1958), сериальной техники. Яркой индивидуальной особенностью композиторской техники Лютославского следующего периода, который начали «Венецианские игры» (1961), была контролируемая алеаторика — введение случайного элемента в ритмическую структуру при соблюдении строгой организации высоты звуков. Подведение итогов многолетних попыток создания формальной модели начинается с «Симфонии № 2» (1967) и «Livre pour orchestre» (1968). Она заключается в последовательности двух фраз, из которых первая является введением, а в другой развивается главная мысль композиции. В произведении «Mi-Parti» (1976) появляется еще одна свойственная Лютославскому концепция — введение нескольких чередующихся звуковых сюжетов, которые создают цепную структуру. Этот формальный принцип появляется в трех пронумерованных композициях под общим названием «Цепь».

При всех отличиях произведений в разных периодах творчества и, невзирая на постоянное развитие своего языка, Лютославский остается редким в наше время примером композитора с четко определенным, ярко индивидуальным стилистическим обликом во всем своем творчестве. Он не принадлежал ни к какой композиторской школе, не поддавался тенденциям или моде, не поддерживал традицию и не совершал авангардных революций. Он был и авангардистом, и продолжателем традиции. Среди эстетических путей второй половины XX века он нашел свой собственный, по которому последовательно двигался, ведомый безошибочным музыкальным вкусом. Его музыка — образцовый пример идеально подобранных пропорций формы и содержания, интеллекта и эмоций. Благодаря ее совершенству Лютославскому обеспечено свое место среди выдающихся композиторов XX века. 7 декабря 2012 года Сейм Республики Польша объявил 2013 год годом Витольда Лютославского:

Фортепианные сочинения созданы Лютославским в основном в 40х-50х годах и совпадают по времени написания с этапом увлечения композитора фольклором. В 1945 году Лютославскому обратилось Польское музыкальное издательство с просьбой написать для пианистов пьесы на фольклорные темы. Композитор сочинил первый цикл такого рода - „Народные мелодии" для фортепиано. Сам Лютославский посчитал такую работу полезной и нужной: "для меня она стала не просто обязанностью польского композитора восстановить урон шести лет планомерного уничтожения польской культуры - я находил в ней удовольствие". Фольклорные темы звучат в почти неизменном виде, а сопровождение контрапунктического типа не подчиняется логике мелоса, полностью меняя содержание народного материала. Так создавался определенный стиль, суть которого - в „обручении" простых диатонических тем с нетональной гармонией. Следующий неофолклорный фортепианный цикл "Буколики" (1952) основан на народных напевах Курпе (область, лежащая к северо-востоку от Варшавы), собранных В.Скеровским. С поразительной изобретательностью Лютославский здесь применяет ряд тонких приемов, всегда хорошо подходящих для фольклорного материала, показывая выразительные свойства оригинального напева совершенно в ином качестве. Особо следует отметить исключительную сбалансированность мысли, изложенной в затейливой фактуре и миниатюрной форме. В цикле пять частей - Allegro vivace, Allegretto sostenuto, Allegro molto, Andantino, Allegro marziale. К этим же сочинениям примыкают пятичастный цикл "Танцевальные прелюдии" (1954) для кларнета и фортепиано, включающий в себя пять разнохарактерных пьес - Allegro molto, Andantino, Allegro giocoso, Andantino, Allegro marziale и 20 колядок для голоса и фортепиано (1946)

Оркестровые сочинения. Этапным сочинением для Лютославского стала «Книга для оркестра» (1968), которую после «Метастасиса» Ксенакиса и «Атмосфер» Лигети можно, вне всякого сомнения, считать третьим томом Энциклопедии новых оркестровых тембров. Партитура, в которой, по словам самого Лютославского, «на первом плане манипуляции богатыми звукокрасочными комплексами», представляет собой звучащее пространство, в основе которого лежат многотоновые сочетания, развернутые как по вертикали, так и по горизонтали. Каждый из разделов, будь то крошечные «интермедии» или масштабные «главы», насыщен разнообразием тембров; богатство выбора огромно, контрасты поражают, но – никакой анархии, никакого хаоса – весь материал строжайшим образом организован, и слушателя не покидает ощущение порядка и авторской дисциплины.

Концерт для оркестра: его исполнение на I Международном фестивале современной музыки «Варшавская осень» в 1956 г. положило начало международной карьере композитора. В Концерте отчетливо выражена связь с народной музыкой: приемы работы с фольклорными интонациями, живо напоминающие стиль Бартока, мастерски применяются здесь к польскому материалу. В этой партитуре проявились черты, получившие развитие в дальнейшем творчестве Лютославского: виртуозная оркестровка, обилие контрастов, отсутствие симметричных и регулярных структур (неравная длина фраз, рваная ритмика), принцип конструирования крупной формы по модели повествования с относительно нейтральной экспозицией, увлекательными поворотами в развертывании сюжета, нагнетанием напряженности и эффектной развязкой.

3. Кши́штоф Пендере́цкий (23 октября 1933, Дембица) — выдающийся современный польский композитор и дирижёр армянского происхождения. Родился в семье адвоката. С детства обучался игре на скрипке и фортепиано. В конце 1940-х годов играл в городском духовом оркестре Денбицы. Позже, в гимназии, Кшиштоф организовал собственный оркестр, в котором был и скрипачом, и дирижером. В 1955 году переезжает учиться в Краков, где занимается теоретическими дисциплинами с Ф. Сколышевским — пианистом и композитором, физиком и математиком. В 1955—1958 годах учился у А. Малявского и С. Веховича в Краковской консерватории. Большое влияние на молодого Пендерецкого оказали Бела Барток, Игорь Стравинский. Внимательное изучение произведений Пьера Булеза и Луиджи Ноно (знакомство с последним состоялось в 1958 году) способствовало его увлечению авангардом. Пендерецкий преподавал полифонию и композицию в Кракове, Эссене и Йеле. Среди его учеников в этот период — Антони Вит, Пётр Мосс. Первый успех Пендерецкого как композитора — победа в 1959 году на всепольском композиторском конкурсе, организованном Союзом польских композиторов: Пендерецкий представил жюри свои сочинения «Строфы», «Эманации» и «Псалмы Давида». В начале 1960-х годов Пендерецкий получил всемирную известность как один из главных представителей восточноевропейского музыкального авангарда. Композитор регулярно участвует в международных фестивалях современной музыки в Варшаве, Донауэшингене, Загребе. В раннем творчестве Пендерецкий экспериментировал в области современных свойств выразительности — главным образом сонорики, активно применял кластеры, нетрадиционные способы пения (в том числе хорового) и игры на музыкальных инструментах, имитировал музыкальными средствами различные крики, стоны, свисты, шёпоты. Для адекватного воплощения музыкального замысла композитор использовал в партитурах специально придуманные знаки. Среди характерных сочинений этого периода — «Плач по жертвам Хиросимы» (1960), Симфония № 1 (1973). Главная художественная задача композитора в ранних сочинениях — достижение максимально эмоционального воздействия на слушателя, а главными темами становились страдание, боль, истерия. Так, например, сочинение для 48 струнных «Полиморфия» (1961) было основано на энцефалограммах больных людей, сделанных во время прослушивания ими «Плача по жертвам Хиросимы». Единственная опера этого периода — «Дьяволы из Людена» (1966, по одноименному роману Олдоса Хаксли) повествует о массовой истерии среди монахинь женского монастыря и отличается четкостью, графичностью в передаче ситуации эротического помешательства. Вместе с тем уже в этот период проявилось характерное для Пендерецкого увлечение религиозной тематикой («Stabat Mater», 1962; «Страсти по Луке», 1965; «Утреня», 1970—1971), благодаря которой в его сочинениях появляются музыкальные интонации григорианского пения, православной литургической традиции и И. С. Баха. С середины 1970-х годов Пендерецкий выступает как дирижёр, в том числе с исполнением собственных сочинений. В 1972—1987 годах Пендерецкий — ректор Краковской консерватории. С середины 1970-х годов музыкальный стиль Пендерецкого эволюционирует в сторону большей традиционности, тяготеет к неоромантизму, обнаруживает влияние Франца Шуберта, Яна Сибелиуса, Густава Малера, Дмитрия Шостаковича. Основное внимание композитор уделяет крупным вокально-симфоническим и симфоническим произведениям («Польский реквием», 1980—2005; «Credo», 1998; два скрипичных концерта, 1977, 1992—1995; симфонии №№ 2-5, 7, 8). Седьмая («Семь врат Иерусалима», 1996) и Восьмая симфонии включают в себя вокальные партии, отсылая тем самым слушателя к традициям Малера и Шостаковича. Одно из крупнейших сочинений позднего Пендерецкого — «Польский реквием» — писалось в течение нескольких десятилетий (1980—2005). В 1980 году появился его первый фрагмент — «Lacrimosa», написанная в память о гданьских докерах, расстрелянных во время восстания против тоталитарного режима десятью годами раньше; композитор посвятил эту музыку Леху Валенсе и возглавляемому им союзу «Солидарность». В 1981 году появился «Agnus Dei», посвящённый памяти глубоко почитаемому в Польше кардиналу Вышинскому; в 1982 — «Recordare Jesu pie», написанный по случаю причисления к лику блаженных священника Максимилиана Кольбе, который в 1941 году, спасая другого пленника, добровольно пошел на смерть в Освенциме. В 1984 году — в сороковую годовщину Варшавского восстания против нацистской оккупации — был создан «Dies Irae» (отличный от одноименного сочинения 1967 года). Первая редакция «Польского реквиема» впервые прозвучала в Штутгарте в сентябре 1984 года под управлением Мстислава Ростроповича. В 1993 году композитор дописал к партитуре «Sanctus» (в таком виде «Польский реквием» был исполнен на фестивале Пендерецкого в Стокгольме 11 ноября 1993 года под управлением автора). В 2005 году Пендерецкий дописал к реквиему Чакону для струнного оркестра памяти Папы Иоанна Павла II.

«Семь врат Иерусалима». Произведение написано по заказу мэрии Иерусалима в 1997 году — к 3000-летию города. Среди инструментов, задействованных в сочинении — огромный тубафон, сконструированный при участии самого композитора. 1. Magnus Dominus et laudabilis nimus (текст — Псалом 48). 2. Si oblitus fuero tui, Jerusalem (текст — Псалом 137). 3. De Profundis (текст — псалом 130). 4. Si oblitus fuero tui, Jerusalem (текст — Псалом 137). 5. Lauda Jerusalem (текст — псалом 147). 6. Facta es super me manus Domini (текст — из Книги Иезекииля). 7. Haec dicit Dominus (текст — из Книги Иезекииля и Книги Даниила). Произведение «Семь врат Иерусалима» впервые исполнено 9 января 1997 года Симфоническим оркестром Баварского Радио под управлением Лорина Маазеля.

«Польский реквием» – грандиозное, эпическое по замыслу и исполнению музыкальное полотно, оратория-размышление о трагических судьбах польского народа в ХХ веке. Размышление почти исключительно музыкальными средствами, так ни в текстах, ни в архитектонике произведения нет почти ничего специфически польского. По структуре это традиционный католический реквием с такими обязательными частями, как Dies irae, Tuba mirum, Lacrymosa и т.п., написанными на канонические тексты, хорошо известные, например, знающим «Реквием» Моцарта. Однако имеется и «изюминка» – традиционный польский гимн «Święty Boże». Создание «Польского реквиема» началось почти 30 лет назад, первая его часть («Lacrymosa») была написана в 1980 году ипосвящена Леху Валенсе и движению "Солидарность». Первая редакция закончена в 1984 году, вторая – с добавлением Sanctus – в 1993 году,. Последняя – третья – редакция вышла в 2005 году и содержит Чакону, написанную Пендерецким в память папы Иоанна Павла II (в миру Кароля Войтылы).

Музыка Пендерецкого (даже сложнейшие эксперименты в области атональной музыки) всегда рассчитана на широкого слушателя и выгодно отличается от многих элитарных произведений композиторов XX века относительной доступностью музыкального языка. В произведениях атонального периода творческое высказывание Пендерецкого всегда было открыто лапидарным; в более поздних произведниях обнаруживает сложившиеся под влиянием Шостаковича серьёзность, ясный пафос и внутреннее напряжение. Творчество Пендерецкого проникнуто идеями экуменизма. Будучи католиком, Пендерецкий нередко обращается к православной традиции («Утреня», 1970—1971; «Слава святому Даниилу, князю Московскому», 1997). С большим интересом Пендерецкий относится к русской культуре, что проявилось при создании сочинений «Слава святому Даниилу, князю Московскому» (1997), «Страсти по Иоанну» (на тексты из Библии, Булгакова и Достоевского; в настоящее время не окончено) и оратории на тексты Сергея Есенина (не окончена, точное название неизвестно). Большинство сочинений позднего Пендерецкого написаны на заказ. 6 ноября 2008 года Гданьской Музыкальной Академией дирижёру и композитору Кшиштофу Пендерецкому было присвоено звание доктора Honoris causa. Музыка Кшиштофа Пендерецкого использована в фильмах Уильяма Фридкина «Экзорцист», Стэнли Кубрика «Сияние», Анджея Вайды «Катынь».

**Музыкальный материал:**

В. Лютославский – «Буколики», Концерт для оркестра.

К. Пендерецкий «Космогония», «Плач по жертвам Хиросимы».

**Задания для студентов:**

1. Прочитать учебник: Музыкальная литература зарубежных стран. в. 7. Для муз. училищ. Москва: Музыка. 2005. Стр. 417 – 441.

2. Составить конспект по творчеству изучаемых композиторов.

3.Составить тезисный план ответа по творчеству композиторов (письменно).

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

**Контрольные вопросы:**

1. Особенности польского музыкального авангарда во 2 пол. ХХ века.

2. Назвать выдающихся представителей польской музыкальной культуры.

3. Рассказать о творчестве В. Лютославского. Основные черты стиля композитора.

4. К. Пендерецкий – один из самых выдающихся художников современности.

5. Черты стиля композитора.

**Методические рекомендации к выполнению задания:**  Выявить особенности развития польской музыкальной культуры. Познакомиться с творчеством В. Лютославского и К. Пендерецкого. Перед изучением музыкального материала необходимо изучить с партитурами композиторов, с целью ознакомления с современными записями композиционных приёмов и техник. Выписать интересные цитаты и высказывания о композиторе, найти сведения по данной теме в интернете.

**Литература:**

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

2. Когоутек С. Техника композиции в музыке XX века. – М.,1976.

3. Пейко Н. Две инструментальные миниатюры (композиционный анализ пьес О.Мессиана и В.Лютославского // Музыка и современность. — М., 1975. — Вып. 9. — С. 262—310.

4. Раппопорт Л. Витольд Лютославский. — М.: Музыка, 1976.

5. Никольская И. И. Кшиштоф Пендерецкий. Инструментальная музыка. Симфонии. Оперы. Очерки. М., «Композитор», 2012. — 300 стр.

**Музыка ХХ века**

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

2 семестр

**Раздел 7.** **Тема 7.1. А. Шнитке. Творческий портрет.**

**План занятия № 12**

1. Музыкальный авангард в СССР сквозь призму исторических условий. Композиторы-шестидесятники.

2. А. Шнитке — один из самых крупных советских композиторов так называемого второго поколения. Творчеству Шнитке присуще острое внимание к проблемам современности, к судьбам человечества и человеческой культуры. Для него характерны масштабные замыслы, контрастная драматургия, напряженная экспрессия музыкального звука. В его сочинениях нашли резонанс и трагизм атомной бомбардировки, и борьба с неотступным злом на земном шаре, и моральная катастрофа человеческого предательства, и взывание к добру, заложенному в человеческой личности.

3. Основные жанры творчества Шнитке — симфонические и камерные. Композитором созданы 5 симфоний (1972, 1980, 1981, 1984, 1988); 4 концерта для скрипки с оркестром (1957, 1966, 1978, 1984); концерты для гобоя и арфы (1970), для фортепиано (1979), альта (1965), виолончели (1986); оркестровые пьесы «Pianissimo...» (1968), «Пассакалия» (1980), «Ритуал» (1984), «(K)ein Sommernachtstraum» («Не по Шекспиру», 1985); 3 concerti grossi (1977, 1982, 1985); Серенада для 5 музыкантов (1968); фортепианный Квинтет (1976) и его оркестровый вариант — «In memoriam» (1978); «Жизнеописание» для ударных (1982), Гимны для ансамбля (1974-79), струнное Трио (1985); 2 сонаты для скрипки с фортепиано (1963, 1968), Соната для виолончели с фортепиано (1978), «Посвящение Паганини» для скрипки solo (1982).

Несколько произведений Шнитке предназначены для сцены; балеты «Лабиринты» (1971), «Эскизы» (1985), «Пер Гюнт» (1987) и сценическая композиция «Желтый звук» (1974).

По мере эволюции стиля композитора все большее значение в его творчестве приобретают вокальные и хоровые сочинения: Три стихотворения Марины Цветаевой (1965), Реквием (1975), Три мадригала (1980), «Minnesang» (1981), «История доктора Иоганна Фауста» (1983), Концерт для хора на ст. Г. Нарекаци (1985), «Стихи покаянные» (1988, к 1000-летию крещения Руси).

Поистине новаторской является чрезвычайно интересная работа Шнитке над музыкой в кино: «Агония», «Стеклянная гармоника», «Рисунки Пушкина», «Восхождение», «Прощание», «Маленькие трагедии», «Мертвые души» и др.

4. Жизненный и творческий путь.

1 период творчества: связан с методом полистилистики и коллажа, а также приемами «инструментального театра» (движение музыкантов по сцене).

2 период: связан с периодом «ретро», «новой простоты», внезапно наступивший в европейской музыке в 70-х гг.

3 период: 80-е гг. стали для композитора этапом синтеза лирического и мелодического начал.

А.Шнитке — прирожденный создатель крупных музыкальных полотен, концепций в музыке. Дилеммы мира и культуры, добра и зла, веры и скепсиса, жизни и смерти, наполняющие его творчество, делают произведения мастера эмоционально выраженной философией.

5. Шнитке создал шесть concerto grosso (последний в 1993 году). Многие принципиальные для жанра черты были им установлены в Concerto grosso №1 для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных (1977). Произведение стало одной из трагических вершин творчества композитора: глубина его философско-символической концепции приближена к симфонии. Партитура являет знаменательный пример полистилистической композиции. В структуре шестичастной композиции (Прелюдия, Токката, Речитатив, Каденция, Рондо, Постлюдия) ощущается ориентация не только на стиль барокко. Несмотря на обилие разнопланового материала, общая композиция формы тяготеет к внутренней сбалансированности, не чурающейся и традиций классического инструментализма. Речь идет о наличии единой интонационной идеи (малая терция и малая секунда входят в «сетку» всех тем), кроме того, имеет место смысловая соотнесенность финального Рондо с Прелюдией и Постлюдией, выполняющих роль обрамления.Солирующие инструменты, и прежде всего дуэт скрипок, выполняют театрализованную функцию. Два струнных солиста не просто воссоздают аллюзию на стиль скрипичной игры во времена Корелли, Вивальди и Баха, но их партии словно отражают одна другую, и в этом исследователи справедливо видят «опосредованное преломление идеи „зеркала", столь излюбленной в искусстве XX века».Полистилистическая манера письма спровоцировала введение различных типов тематизма: сонорно-кластерного и пуанти-листического, сериального, близкого фольклорному, необарочного и неоклассицистского.

«История доктора Иоганна Фауста». Кантата для контр-тенора, контральто, тенора, баса, смешанного хора и оркестра. Немецкая версия текста взята из народной книги «История о докторе Фаусте», изданной И.Шписом в 1587 г.; русская версия – эквиритмический перевод В. Шнитке. В кантате использованы две заключительные главы книги, в которых описываются последние дни жизни Фауста, его смерть. По жанру кантата близка к барочным пассионам (сам композитор охарактеризовал ее как «негативный пассион»). Роль Мефистофеля в сочинении исполняют два солиста: контр-тенор, изображающий соблазняющего дьявола, и эстрадное контральто – дьявола карающего. В кульминационном эпизоде убийства Фауста Мефистофель (он выступает в двух лицах: как «сладкоголосый обольститель» - контр-тенор - и «жестокий каратель» - контральто), контральто исполняет арию в ритме танго – раскованного, нарочито эстрадного, по словам композитора создающего «шокирующий стилевой контраст» Премьера состоялась в Вене в 1983 году под управлением Геннадия Рождественского. После многих ходатайств через несколько месяцев прозвучала она и в Москве, а затем в Ленинграде. Сегодня одной из классических записей кантаты является концертная версия под управлением Рождественского. «Сладкоголосого» Мефистофеля в ней исполняет Эрик Курмангалиев, «карателя» – певица Раиса Котова.

**Музыкальный материал:**

А. Шнитке. Concerto grosso №1 , «История доктора Иоганна Фауста». Музыка к кинофильмам А. Шнитке.

**Задания для студентов:**

1.Прочитать монографию и статьи о композиторах.

2.Составить конспект по творчеству изучаемых композиторов.

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

**Контрольные вопросы:**

1. Рассказать о творчестве А. Шнитке.

2. Основные черты стиля композитора.

3. Особености творческой эволюции композитора.

**Методические рекомендации к выполнению задания:**  Выявить особенности развития современной музыкальной культуры. Познакомиться с творчеством А. Шнитке. Перед изучением музыкального материала необходимо познакомиться с партитурами композиторов, с целью изучения записей современных композиционных примов и техник. Выписать интересные цитаты и высказывания о композиторах, найти сведения о творчестве этих композиторов в интернете.

**Литература:**

1. Холопов А. Шнитке.

2. Обсуждаем симфонию Шнитке. // Сов. музыка, 1974, № 10.

3. Румянцев С. Полистилистика как форма художественного обобщения.// Вопросы теории музыки. Сб.тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1977. - Вып.30. - С.20-30.

**Музыка ХХ века**

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

2 семестр

**Раздел 7.** **Тема 7.2. Симфоническое творчество.**

**План занятия № 13**

Симфоническое творчество А. Шнитке. Композитор прошел значительную творческую эволюцию, где многое вместе с тем оказывалось в сфере константности. Гигантское симфоническое наследие Шнитке обладает свойствами макроцикличности. Его объединяет наличие сквозных образов-символов — трагического героя, времени и вечности, искусства и антиискусства

1. Первая симфония*,* законченная А. Шнитке в 1972 году, впервые исполнена два года спустя в городе Горьком оркестром местной филармонии под управлением Г. Рождественского. Первая симфония - этапное в творчестве Шнитке сочинение. Композитор предполагал назвать его «(Анти) симфонией». Композиция определяется влиянием гайдновской «Прощальной симфонии». Музыкальный язык Первой симфонии от академической замкнутости. В нем сталкивается самые разные стилистические слои: современное сложно-диссонантное письмо, серийность содействуют с ритмом официозных триумфальных маршей, цитаты классической музыки - с джазовыми импровизациями. Шнитке пользуется здесь приемом коллажа (буквально - вклейки), хорошо известным в изобразительном искусстве, в частности, в стиле поп-арт. Так, кульминация первой части точно воспроизводит начало финала Пятой симфонии Бетховена - как символ классической героики, тут же сметаемой вихрем драматизма. Высшей точки стилистическая стереофония достигает в начале финала, где чудовищной напластование похоронных маршей, штраусовского вальса «Сказки Венского леса», Первого концерта Чайковского и современных танцев рождает впечатление настоящего звукового апокалипсиса.

Все эти «антисимфонические» черты, несомненно, выразили потребность композитора сказать о своем времени - языком этого времени. Первая симфония возникла в атмосфере работы вид документальным фильмом М. Ромма «Мир сегодня» («И все-таки я верю»), и некоторые ее особенности прямо ассоциируются со стилистикой кино.

Вторая симфониязавершенная в начале 1980 года, имеет подзаголовок «Сан-Флориан» (название монастыря в Австрии, где служил органистом Антон Брукнер и где он был похоронен в 1896 году). Замысел симфонии возник у Шнитке под впечатлением посещения этой поэтической обители. В основу Второй симфонии положены подлинные литургические мелодии, заимствованные из Градуала - канонического свода григорианских хоралов. В симфонии они расположены согласно структуре католической мессы: 1. Kyrie, 2. Gloria, 3-4. Credo, 5. Sanctus. Benedictus, 6. Agnus Dei. Грандиозный шестичастный цикл складывается как жанровый диалог мессы и симфонии. Но диалог этот лишен конфликтности, присущей более ранним произведениям Шнитке. Главным становится вслушивание, приобщение к ритуалу мессы. Собственный авторский материал возникает как чуткий отклик на старинные напевы, как их резонансное отражение - и метафорическое, и буквальное, акустическое. Вокальные темы «отзвучивают» в зеркале инструментальных эхо, вибрирующие обертоновые гармонии заполняют гулкое пространство собора...

Мелодии Градуала лишь в крайних частях симфонии звучат в своем первозданном одноголосном виде: в большинстве случаев они канонически «умножены», и благодаря многоголосию, порой весьма терпкому, также возникают яркие пространственные ффекты.

Композиция частей складывается из чередования вокальных (сольных и хоровых) и оркестровых разделов, по принципу антифона. При этом инструментальные «реплики» постепенно становятся все более значительными, и симфоническое начало выступает на первый план. Особенно примечательны в этом отношении два раздела симфонии. Это четвертая часть, комментирующая слово «Crucifixus» («Распят») и изображающая, в манере монументальной живописи, шествие на Голгофу, и оркестровый раздел пятой части, предшествующий, впервые в симфонии, вокальному эпизоду. В его основе - меланхолически-прекрасная мелодия гобоя д'амур, явно выделяющаяся своим индивидуальным звучанием на фоне ритуального тематизма симфонии.

Третья симфония (1981) написана к двухсотлетию лейпцигского Гевандхауз-оркестра и впервые была исполнена под управлением Курта Мазура. Симфония - своеобразный памятник немецкой музыкальной традиции, философское размышление о ее сущности и судьбах. Шнитке создает очень выразительный и емкий образ: классическая немецкая музыка предстает в Третьей симфонии как живой и цельный организм, рождающийся в таинственных глубинах обертонового звукоряда - подобно тому, как в «Кольце нибелунга» Вагнера из водной стихии возникает человеческий мир. Мифологическая идея вагнеровской тетралогии становится моделью симфонического развития: созидание, расцвет, зрелость и угасание-растворение в вечной игре стихий. Восприятие современного художника примиряет временные и стилистические различия Многовековой музыкальной истории, и в космосе симфонии согласно сосуществуют, как ветви одного дерева, Бах и Шенберг, Моцарт и Малер, Штокхаузен и Брамс.

Однако в Третьей симфонии нет ни одной цитаты. Шнитке создает в ней нечто иное: разветвленную систему шифров-эмблем, своим происхождением обязанную рационалистической немецкой музыкальной традиции. Суть приема состоит в «озвучивании» имен композиторов: буквы прочитываются как ноты. Самый распространенный мотив такого рода, BACH (то есть, си бемоль-ля-до-си), давно освоенный в европейской музыке, часто встречается у Шнитке - не только в Третьей симфонии. В ней же мотивы-монограммы прослаивают все сочинение, особенно концентрированно в финале - вся его ткань составлена именами, от И. С. Баха до Г. Эйслера и Х. В. Хенце. Кроме монограмм, есть мотивы-символы: немецкие слова Erde (земля), Deutschland (Германия), Leipzig Gewandhaus, «звучащие» в первой части и в заключении симфонии. Третья часть представляет собой вариации на тему-слово das B(se (зло), которые как бы иллюстрируют историю европейской музыки: от григорианского хорала к органуму, затем к различным видам полифонической и гомофонной фактуры. В кульминации все варианты объединяются в одновременном звучании.

Не вводя цитат, Шнитке все же довольно широко пользуется стилистическими аллюзиями, намеками. Так вторая часть выдержана в основном в духе венско-классического сонатного Allegro, с изящной «моцартовской» главной партией - в коде она звучит совсем стилизованно, у фортепиано, - как отрывок клавирной сонаты. Резким контрастом вступает уже упомянутая третья часть, Allegro pesante. Венчает цикл лирически-сосредоточенное Adagio, также воссоздающее целый пласт немецкой традиции - вспоминается медленная музыка Брукнера, Малера, Берга... Но и ей не дано утвердиться - в коде симфонии все поглощает праматерия обертонового звукоряда - круг замкнулся...

**Музыкальный материал:**

А. Шнитке. Симфонии №1, 2, 3.

**Задания для студентов:**

1.Прочитать монографии и статьи о композиторах.

2.Послушать Симфонию №3.

3. Сделать анализ симфонии..

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

**Контрольные вопросы:**

1. Что такое полистилистика? стилистические аллюзии? Антифон? Какое отношение они имеют к творчеству Шнитке?

2. Назвать основные жанры творчества А.Шнитке..

3. Рассказать о творчестве А. Шнитке.

4. Основные вехи творческого пути композитора

5. Основные черты стиля композитора.

6. Симфоническое творчество Шнитке.

7. История создания Симфонии №3.

6. Особенности композиции и драматурги симфонии.

**Методические рекомендации к выполнению задания:**  Выявить особенности развития современной музыкальной культуры. Познакомиться с творчеством А. Шнитке. Перед изучением музыкального материала необходимо познакомиться с партитурами композиторов, с целью изучения записей современных композиционных примов и техник. Выписать интересные цитаты и высказывания о композиторах, найти сведения о творчестве этих композиторов в интернете.

**Литература:**

1. Холопов А. Шнитке.

2. Ст. С. Савенко об А. Шнитке сайт:

3. Румянцев С. Полистилистика как форма художественного обобщения.// Вопросы теории музыки. Сб.тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1977. - Вып.30. - С.20-30.

4. Обсуждаем симфонию Шнитке. // Сов. музыка, 1974, № 10.

**Музыка ХХ века**

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

2 семестр

**Раздел 7.** **Тема 7.3. Г. Канчелли. Творческий портрет.**

**Тема 4. Симфоническое творчество.**

**План занятия № 14**

1. Г. Канчели – оригинальный современный композитор, умеющий сочетать предельную открытость стиля с его строжайшей избирательностью, национальную почвенность с общечеловеческой значимостью художественных идей, бурю жизненных эмоций с возвышенностью их выражения, простоты с глубиной, а доступность с захватывающей новизной. Становление музыки у грузинского автора всегда органично, спаяно живой, песенной по своей природе интонацией. Это художественно цельное отражение современного мира в его сложной дисгармонии. В каждом очередном сочинении Канчели, по его признанию, стремится "найти для себя хотя бы одну ступеньку, ведущую вверх, а не вниз". Работает медленно, много правит свои работы. Прирожденный лирик, Канчели поднимается через объективную уравновешенность эпоса к трагедии, не утрачивая искренности, непосредственности лирической интонации. Его симфонии - это как бы заново прожитые жизни, главы эпопеи об извечной борьбе добра со злом, о трудной судьбе красоты. Каждая симфония - законченное художественное целое. Различны их образы и драматургические решения.

Приход известного симфониста в Тбилисский оперный театр и постановка здесь в 1984 г. "Музыки для живых" оказались для многих неожиданностью. Однако для самого композитора это было естественным продолжением давнего и плодотворного сотрудничества с дирижером Дж. Кахидзе, первым исполнителем всех его сочинений, и с режиссером Грузинского академического драматического театра им. Ш. Руставели Р. Стуруа. Объединив свои усилия на оперной сцене, эти мастера и здесь обратились к значительной, остроактуальной теме - теме сохранения жизни на земле, сокровищ мировой цивилизации - и воплотили ее в новаторской, масштабной, эмоционально захватывающей форме. "Музыка для живых" по праву признана событием в советском музыкальном театре.

Непосредственно вслед за оперой появилось второе антивоенное произведение Канчели - "Светлая печаль" (1985) для солистов, детского хора и большого симфонического оркестра на тексты Г. Табидзе, И. В. Гете, В. Шекспира и А. Пушкина. Подобно "Музыке для живых", это произведение посвящено детям - но не тем, кому предстоит жить после нас, а невинным жертвам второй мировой войны. Восторженно принятая уже на премьере в Лейпциге (как и Шестая симфония, она написана по заказу оркестра "Гевандхауз" и издательства "Петерс"), "Светлая печаль" стала одной из самых проникновенных и возвышенных страниц советской музыки 80-х гг.

Последняя из законченных партитур композитора - "Оплаканный ветром" для солирующего альта и большого симфонического оркестра (1988) - посвящено памяти Гиви Орджоникидзе. Премьера этого сочинения состоялась на фестивале в Западном Берлине в 1989 г.

В середине 60-х гг. начинается сотрудничество Канчели с крупными режиссерами драматического театра и кино. К настоящему времени им написана музыка к более 40 кинофильмам (в основном режиссеров Э. Шенгелая, Г. Данелия, Л. Гогоберидзе, Р. Чхеидзе) и к почти 30 спектаклям, подавляющее большинство которых поставил Р. Стуруа. Однако сам композитор рассматривает свою работу в театре и кино как всего лишь часть коллективного творчества, самостоятельного значения не имеющую.

2. Семь симфоний Канчелли - это как бы семь заново прожитых жизней, семь глав эпопеи об извечной борьбе добра со злом, о трудной судьбе красоты. Каждая симфония - законченное художественное целое. Различны образы, драматургические решения, и тем не менее все симфонии образуют своего рода макроцикл с трагическим прологом (Первая - 1967) и "Эпилога" (Седьмая - 1986), который, по замыслу автора, подводит итог большого творческого этапа. В этом макроцикле Четвертая симфония (1975), отмеченная Государственной премией, - и первая кульминация, и предвестница перелома. Две ее предшественницы вдохновлены поэтикой грузинского фольклора - прежде всего церковных и обрядовых песнопений, заново открытых в 60-е гг. Вторая симфония, носящая подзаголовок "Песнопения" (1970), - самое светлое из произведений Канчели, утверждающее гармонию человека с природой и историей, незыблемость духовных заветов народа. Третья (1973) подобна стройному храму во славу гениальных анонимов - создателей грузинской хоровой полифонии. Четвертая симфония, посвященная памяти Микеланджело, сохраняя выстраданную цельность эпического мироощущения, драматизирует его размышлениями о судьбе художника. Титана, разорвавшего в своем творчестве оковы времени и пространства, но оказавшегося по-человечески бессильным перед лицом трагического бытия. Пятая симфония (1978) посвящена памяти родителей композитора. Здесь, пожалуй, впервые у Канчели, тема времени, неумолимого и милосердного, полагающего предел человеческим стремлениям н надеждам, окрашивается глубоко личной болью. И хотя все образы симфонии - как скорбные, так и отчаянно протестующие – никнут, распадаются под натиском неведомой роковой силы, целое несет ощущение катарсиса. Это скорбь выплаканная и преодоленная. После исполнения симфонии на фестивале советской музыки во французском городе Туре (июль 1987) пресса назвала ее, "возможно, самым интересным из современных произведений на сегодняшний день". В Шестой симфонии (1979-81) вновь возникает эпический образ вечности, музыкальное дыхание становится шире, контрасты укрупняются. Однако это не сглаживает, но заостряет и обобщает трагический конфликт. Триумфальному успеху симфонии на нескольких авторитетных международных музыкальных фестивалях способствовали ее "сверхдерзновенный концептуальный размах и трогательное эмоциональное впечатление". Симфонии Канчели написаны в формах, близких поэмным. В них композитор постоянно стремится к лаконичности, к сжатию общего «пространства», в котором линии поэтической лирики, выходы в жанровость перебиваются взрывами. Медленное накопление энергии сменяется яростным прорывом токкатно-танцевальных ритмов. «В симфониях Канчели за сравнительно короткое время (двадцать-тридцать минут медленной музыки) мы успеваем прожить целую жизнь или целую историю. Но мы не ощущаем толчков времени, мы словно на самолете, не чувствуя скорости, парим над музыкальным пространством, то есть временем. Монтажно-кинематографическая незавершенность, бескадровость каждого фрагмента и создает многомерность пространства». Самая трагичная из симфоний Канчели 5-я (1977), посвящена памяти родителей. Манера музыкального повествования приближена к эпическому сказанию, притче. Образный мир двойственен. На одном полюсе хрупкая, беззащитная «песнь» клавесина, олицетворяющая нетленность красоты. Она так и остается в симфонии недопетой, хотя и мужественно сопротивляется силам зла. На другом полюсе — шквал «злых сил», лавина оркестровых tutti.

**Музыкальный материал:**

Г. Канчели. Симфонии №4 «Памяти Микеланджело»,

Симфония № 5 «Памяти родителей»

Музыка к кинофильмам.

**Задания для студентов:**

1.Прочитать монографии и статьи о композиторах.

2.Составить тезисный план ответа по симфоническому творчеству композитора (письменно).

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

**Контрольные вопросы:**

1.Черты стиля Г. Канчели.

2.Симфоническое творчество Г.Канчели.

**Методические рекомендации к выполнению задания:**  Выявить особенности развития современной музыкальной культуры. Познакомиться с творчеством Г. Канчели. Перед изучением музыкального материала необходимо познакомиться с партитурами композиторов, с целью изучения записей современных композиционных примов и техник. Выписать интересные цитаты и высказывания о композиторах, найти сведения о творчестве этих композиторов в интернете.

**Литература:**

1. Зейфас Н. Гия Канчели в диалогах.— М.: Музыка, 2005.— 588с.

2. Гецелев, Б. О драматургии крупных инструментальных форм во второй половине XX века Текст. / Б. Гецелев // Проблемы музыкальной драматургии XX века: сб. тр. М., 1983. - Вып. 69. - С. 5-49.

3. Гецелев, Б. Факторы формообразования в крупных инструментальных произведениях второй половины XX века Текст. / Б. Гецелев // Проблемы музыки XX века: [сб. ст.]. Горький, 1977. - С. 59-95.

<http://www.dissercat.com/content/simfonicheskie-zhanry-v-tvorchestve-ga-kancheli#ixzz45YCql8Y2>

4.Шевчук, Ю. Третья симфония Г. Канчели в ее связях с традициями грузинской художественной культуры Текст: диплом, работа / Ю. Шевчук. Екатеринбург: УГК, 1988. - 81 с.

5. Шишмагаева, Е. Ю. Принципы монтажной организации музыкального материала в Пятой симфонии Г. Канчели (к проблеме использования разных техник) Текст. : диплом, работа / Е. Ю. Шишмаева. -Екатеринбург: УГК, 1989. 119 с.

<http://www.dissercat.com/content/simfonicheskie-zhanry-v-tvorchestve-ga-kancheli#ixzz45YE062yF>

**Музыка ХХ века**

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

2 семестр

**Раздел 7.** **Тема 7.5: В. Гаврилин. Р. Щедрин. Творческий портрет.**

**План занятия № 15**

1.Музыкальная культура на современном этапе. «Новая фольклорная волна» и её представители.

2. В.Гаврилин (1939-1999)— уроженец Вологодчины, воплотивший в своем творчестве духовную красоту художественных традиций старинного северного русского города Вологды и окружающих его сёл. Отсюда тонкость, трепетность и ранимость его души, отсюда щемящая красота и нежность его музыки.

3.Вокальная музыка Гаврилина. Творческое использование фольклора, опора на традиции русской классики. В 1964 году Гаврилин окончил консерваторию как композитор и музыковед-фольклорист. Созданный в следующем году вокальный цикл, получивший, по аналогии с циклом на стихи Гейне, название «Русская тетрадь» явился своеобразным итогом занятий этими двумя специальностями. В основе восьми песен цикла — народные тексты «Над рекой стоит калина», страдальные «Что, девчоночки, стоите» и «Ах, милый мой, пусти домой!», «Ой, зима, зима моя! Зима морозная», «Сею-вею молоденькая цветов маленько», «Дело было на гулянке», страдания «Ой, не знаю, да ой, не знаю, милые, отчего за любовью гонятся», «В прекраснейшем месяце мае». Автором было специально оговорено, что все песни исполняются без перерыва и не только изъятие одного из номеров, но и перестановка их недопустима. Каждую из восьми песен цикла я старался расположить так, чтобы уже само чередование выражало контрастность чувств, переживаний, заставляло следить за их сюжетом. Эти песни — воспоминания. На народные тексты, собранные в Ленинградской, Вологодской и Смоленской областях (я участвовал в этих фольклорных экспедициях). Свое сочинение композитор посвятил памяти ученика 10-го класса 4-й Ленинградской школы-интерната Руслана Пармёнова. Исполнение «Русской тетради» 27 октября 1965 года в Малом зале Ленинградской филармонии певицей Надеждой Юреневой и пианисткой Тамарой Салтыковой. В 1967 году Гаврилину за «Русскую тетрадь» была присуждена Государственная премия имени М. И. Глинки. «Русская тетрадь» — образец глубокого проникновения в самую суть народной русской песни.

«Перезвоны» - симфония-действо "По прочтении Василия Шукшина". **Состав исполнителей:** сопрано, тенор, чтец (мужской голос), смешанный хор, гобой соло, группа ударных инструментов. В течение 1981—1982 годов, вдохновленный творчеством Шукшина, Гаврилин создал самое крупное и значительное свое произведение — «Перезвоны», которое определил как симфонию-действо. Это сочинение ближе всего по форме к мистерии. По-русски это называется действо. Такая хоровая симфония-действо. Есть элементы театрализации, элемент сюжетности. Это нечто среднее между оперой и ораторией. «Сюжетно «Перезвоны» — это картина жизни человека. Каждая часть — это отдельная картина. Обрамлено это все двумя частями, в которых музыка носит характер поступи, дороги... Работа над «Перезвонами» проходила в тесном взаимодействии с постоянным соавтором Гаврилина киносценаристкой и поэтессой Альбиной Шульгиной (р. 1939). Композиция была определена с самого начала как воспоминание, музыка рождалась одновременно с текстом. Произведение сложилось из 16 частей. «Перезвоны» многослойны не только по своей фактуре, но и по образно-эмоциональной насыщенности. Премьера «Перезвонов», которые композитор посвятил Владимиру Минину, состоялась 17 января 1984 года в Большом зале Ленинградской филармонии. В 1985 году за «Перезвоны» Гаврилин был удостоен Государственной премии СССР. «Перезвоны» — вершина творчества Гаврилина. Это грандиозная фреска истории человека и его народа, их общей судьбы. Она складывается из самых разных номеров — массовых народных сцен, монологов героя, колоритных зарисовок народной жизни.

№1, «Весело на душе» и №20, «Дорога» — обрамление, внутри которого разворачиваются разнообразные картины и сцены. №2, «Смерть разбойника» — монолог тенора соло в народном духе, с переменным метром, в свободной манере, временами переходящий в декламацию и сопровождаемый мужской группой хора. №3, 5, 7, 9, 13 и 19 — «Дудочка», меланхоличное соло гобоя, имитирующего рожок или жалейку. «Ее негромкая песня-разговор, песня-плач печальна и проникновенна. Она как будто все время силится, но не может вырваться из своего бессловесного плена», — пишет музыковед А. Тевосян. №6, «Посиделки», выдержан в духе лукавых лирических частушек-«страданий». №8, «Ти-ри-ри» — изящная звукопись. №12, «Воскресенье», наполнен колокольными звонами. №15, «Страшенная баба» — злой, агрессивный образ, поданный, однако, в сказочно-юмористическом плане, с отчетливыми отсылками к «Полету валькирий» Вагнера. Кульминация произведения — №17, «Молитва». Она произносится чтецом на фоне хора, поющего закрытым ртом. Ее непосредственным продолжением становится №18, «Матка-река», полная стихийной могучей силы

"Военные письма" **Состав исполнителей:** женский голос, мужской голос, детский хор, женский хор, мужской хор, оркестр. В 1974 году сложился замысел большого вокально-симфонического произведения, которое композитор определил как поэму, — «Военные письма». В композиции сочинения три линии: голос рассказчика, появление лиха, написанного в духе народного представления, и, наконец, собственно история любви — проводы и гибель солдата, призывы женщины, обращенные к нему, уже неживому. В этом сочинении впервые соавтором Гаврилина стала Альбина Шульгина (р. 1939), киносценаристка, с которой он познакомился, работая над музыкой к фильму «В день свадьбы», поставленному ее мужем, режиссером В. Михайловым. «Военные письма» сложились из 12 частей, очень разных по размеру и выразительным средствам, которые предваряет эпиграф, читаемый на сцене исполнителями. В партитуре композитор вместо обычного точного определения голоса, написал просто женский и мужской, так как предназначал свое сочинение не для исполнителей классической музыки, а для известных ленинградских эстрадных певцов Таисии Калинченко и Эдуарда Хиля, которые прекрасно исполнили «Военные письма» на премьере, состоявшейся 4 апреля 1976 года в Ленинграде, в Большом концертном зале «Октябрьский». В 1995 году композитор осуществил вторую редакцию сочинения, первое исполнение которой состоялось в Москве в Большом зале консерватории 16 мая того же года.

«Военные письма» используют очень широкий спектр выразительных средств. Певцы не только поют, но иногда переходят на говорок, звучат стон, всхлипывания; с оркестровыми номерами соседствуют исполняемые без аккомпанемента. Оркестр включает большое число разных ударных инструментов, фортепиано, гармошку и гусли, использованы эффекты звука падающей фугасной бомбы и взрыва, а также мрачного гула, записанных на пленке. №1, «Что мои-то ясны очи», открывается, сразу после эпиграфа, гремя страшными отрывистыми аккордами, после которых на фоне тянущихся, словно завороженных звуков разворачивается простая выразительная мелодия. №2, «Дождь дождит» (Милый мой, хорошенький, проводи дороженькой) — сольное причитание, идущее от народной песни, в котором повторяется и повторяется одна и та же краткая мелодия заклинательного характера. Причитание переходит в захлебывающуюся скороговорку, после которой мужской хор поет №3- «На столе стоит крупа». Примитивная мелодия, всего из трех звуков, повторяется под звуки хлопков, как детская дразнилка (номер так и называется), но текст ее совсем не детский: «Распроклятая война, сатана, сатана...». В №4, «Лихо», речь идет, кажется, от лица самой смерти. Барабаны, тамтам, мужской хор, глиссандирующий без слов — аккомпанемент мужскому соло: «Смерть пришла! Все кругом покрыто мглой! Твой дружок теперь не твой!». № 5 - Задумчив и печален дуэт без сопровождения «Все рябины, ах, рябины зарябили вдоль дорог». №6 - После развернутого дуэта «Дорогой, куда ты едешь? Дорогая, на войну» с постепенным нагнетанием, заканчивающимся кластером гармони (авторская ремарка: «гармонь развалилась»), следует мужское соло №7 - «Пошел солдат, да оглянулся» в духе солдатских песен, сопровождаемое одними ударными. В №8, «Милый мой дружок», постепенно нарастает напряжение, появляются длительные оркестровые эпизоды. №9 - Резким контрастом вступает женский распев без сопровождения: «Не приходила почтальонка?» не приносила ли мне письма?». Ответом ему служит №10, «Письмо» — мужской речитатив со стилизованным текстом (№11 «Добрый день, а может ночь, жена моя. В первых строках шлю тебе поклон»). №12, «Май зеленый», — самый продолжительный номер с постепенно расцветающей и вновь «сворачивающейся» мелодией в исполнении детского хора, с нежным и прозрачным звучанием оркестра завершает проникновенную повесть о любви и вечной разлуке.

4.Р. Щедрин (р.1932)– композитор, пианист, органист, педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1970), Народный артист РСФСР(1976), Народный артист СССР (1981). Большое количество наград у композитора. Сферы творчества: Балеты «Конёк Горбунок», «Кармен-сюита», «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой» (в гл. партии – Майя Плисецкая). Оперы: «Не только любовь», «Мёртвые души», «Лолита», «Очарованный странник», «Боярыня Морозова», «Левша», «Нина и 12 месяцев».

Музыка к театральным спектаклям, кино, инструментальная музыка.

3.3. Использование разных видов техники, особый интерес к полифоническим средствам. Щедрин – мастер оркестрового колорита.

**Музыкальный материал:**

1. В.Гаврилин. «Военные письма», «Русская тетрадь», «Перезвоны», балет «Анюта».

2. Р.Щедрин. «Кармен – сюита», «Озорные частушки», фрагменты балета «Анна Каренина», «Полифоническая тетрадь».

**Задания для студентов:**

1.Прочитать монографии и статьи о композиторах. Аверьянова О.И.Русская музыка второй половины ХХ века: Родион Щедрин, Э.Денисов, А.Шнитке. Биографии. М., 2004.

2. Составить конспект по творчеству изучаемых композиторов.

3.Составить тезисный план ответа по творчеству композиторов (письменно).

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

**Контрольные вопросы:**

1. К Какому направлению принадлежит творчество В.Гаврилина?

2. Творческое наследие композитора.

3. Основные вехи творческого пути.

4. Характеристика «Военных писем»: состав исполнителей, структура, воплошение военной темы, особенности музикального язика.

5. Фольклорная основы цикла «Русская тетрадь».

6. Творческий портрет Р.Щедрина.

7. Ведущие жанры творчества.

**Методические рекомендации к выполнению задания:** Выявить особенности развития современной музыкальной культуры. Познакомиться с творчеством А. Шнитке, С. Губайдулиной, Э. Денисова, Г. Канчели. Перед изучением музыкального материала необходимо познакомиться с партитурами композиторов, с целью изучения записей современных композиционных примов и техник. Выписать интересные цитаты и высказывания о композиторах, найти сведения о творчестве этих композиторов в интернете.

**Литература:**

1.Бялик М*.*, Русская тетрадь В.Гаврилина, //Музыкальная жизнь, 1968, №1.

2.Супоницкая К*.* В творческой лаборатории Валерия Гаврилина // Музыкальная академия, 2009, №3.

3.Тевосян А. Т*.* Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина.— СПб., 2009.

4.Хараджанян Р. И*.* Единство в многообразии: О некоторых особенностях художественной личности Валерия Гаврилина (На основе многолетнего творческого и личного общения и высказываний композитора). // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен. Ч. 2,— СПб.: РГПУ им. А.И.Герцена, 2009.— с. 93-102.

5.Комиссинский В. О драматургических принципах творчества Р. Щедрина.— М.: «Советский композитор», 1978.— 192 с.

6.Тараканов М.Е.Творчество Родиона Щедрина. — М.: «Советский Композитор», 1980. — 328 с.

7.Родион Щедрин Материалы к творческой биографии Ред.-сост. Е.С.Власова М.:Композитор, 2007, 488 с.

8.Родион Константинович Щедрин. Жизнь и творчество. Альбом фортепианных переложений с комментариями и иллюстрациями. Составитель Е.С.Власова. MPI. Челябинск, 2006, 140 с.

9.Лихачёва И. Музыкальный театр Родиона Щедрина. М.,1977.

10.Аверьянова О.И.Русская музыка второй половины ХХ века: Родион Щедрин, Э.Денисов, А.Шнитке. Биографии. М., 2004.

**Музыка ХХ века**

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

2 семестр

**Раздел 7.** **Тема 7.6. Э.Денисов, С. Губайдулина – обзор творчества.**

**План занятия № 16**

1. С.А. Губайдулина - один из самых крупных и глубоких композиторов второй половины ХХ века. В ее творчестве чувствуется стремление к органичному объединению свойств искусства Запада и Востока, воздействие представлений духовно-религиозного порядка. Через веру она приходит и к смыслу творчества. С. Губайдулина принадлежит к числу наиболее значительных советских композиторов второй половины XX в. Ее музыке свойственна большая эмоциональная сила, крупная линия развития и вместе с тем тончайшее ощущение выразительности звука — характера его тембра, исполнительского приема. Одна из важных задач, которую ставит перед собой С. А. Губайдулина, — синтезировать черты культуры Запада и Востока. Этому способствует и ее происхождение из русско-татарской семьи, жизнь сначала в Татарии, потом в Москве. Не принадлежа ни к «авангардизму», ни к «минимализму», ни к «новой фольклорной волне» или какому-либо иному современному течению, она обладает ярким собственным индивидуальным стилем.

2. Губайдулина — автор многих десятков сочинений в разных жанрах. Творчество Губайдулиной было сравнительно мало известно в период «застоя», и только перестройка принесла ему широкое признание. Произведения советского мастера получили высочайшую оценку и за рубежом. Индивидуальный композиторский стиль Губайдулиной сложился в середине 60-х гг., начиная с Пяти этюдов для арфы, контрабаса и ударных, наполненных одухотворенным звучанием нетрадиционного ансамбля инструментов. Затем последовали 2 кантаты, тематически обращенные к Востоку, — «Ночь в Мемфисе» (на тексты из древнеегипетской лирики в переводе А. Ахматовой и В. Потаповой) и «Рубайят» (на стихи Хакани, Хафиза, Хайяма). Обе кантаты раскрывают вечные человеческие темы любви, скорби, одиночества, утешения. В музыке осуществлен синтез элементов восточной мелизматической мелодии с западной действенной драматургией, с додекафонной техникой сочинения. В 70-е гг., не увлекшись ни стилем «новой простоты», широко распространившимся в Европе, ни методом полистилистики, которым активно пользовались ведущие композиторы ее поколения (А. Шнитке, Р. Щедрин и др.), — Губайдулина продолжала поиск в области звуковой выразительности (например, в Десяти этюдах для виолончели) и музыкальной драматургии. Концерт для фагота и низких струнных представляет собой острый «театральный» диалог «героя» (солирующего фагота) и «толпы» (группы виолончелей и контрабасов). При этом показан их конфликт, который проходит различные этапы взаимного непонимания: навязывание «толпой» своей позиции «герою» - внутренняя борьба «героя» — его «уступки толпе» и моральное фиаско главного «персонажа».

3. «Час души» для солирующих ударных, меццо-сопрано и оркестра содержит противопоставление человеческого, лирического и агрессивного, бесчеловечного начал; итогом служит вдохновенный лирический вокальный финал на возвышенные, «атлантские» стихи М. Цветаевой. В произведениях Губайдулиной появилось и символическое толкование исходных контрастных пар: «Светлое и темное» для органа, «Vivente — non vivente». («Живое — неживое») для электронного синтезатора, «In croce» («Крест накрест») для виолончели и органа (2 инструмента в ходе развития обмениваются своими темами). В 80-х гг. Губайдулина снова создает и произведения крупного, масштабного плана, и продолжает излюбленную «восточную» тему, и усиливает внимание к вокальной музыке. Утонченным восточным колоритом наделяется ею «Сад радости и печали» для флейты, альта и арфы. В этом сочинении прихотлива тонкая мелизматика мелодии, изысканно сплетение инструментов высокого регистра. Концерт для скрипки с оркестром, названный автором «Offertorium», музыкальными средствами воплощает идею жертвования и возрождения к новой жизни. В качестве музыкального символа выступает тема из «Музыкального приношения» И. С. Баха в оркестровой обработке А. Веберна. Третий струнный квартет (одночастный) отступает от традиции классического квартета, он основан на контрасте «рукотворной» игры pizzicato и «нерукотворной» игры смычком, чему также придано символическое значение. Одним из лучших своих произведений Губайдулина считает «Perception» («Восприятие») для сопрано, баритона и 7 струнных инструментов в 13 частях. Возникло оно как результат переписки с Ф. Танцером, когда поэт присылал тексты своих стихотворений, а композитор давала на них и словесные, и музыкальные ответы. Так возник символический диалог Мужчины и Женщины на темы: Творец, Творение, Творчество, Тварь. Губайдулина добивалась здесь повышенной, проникающей выразительности вокальной партии и применила вместо обычного пения целую шкалу голосовых приемов: чистое пение, пение с придыханием, Sprechstimme, чистая речь, речь с придыханием, интонированная речь, шепот. В отдельных номерах добавлена магнитная пленка с записью участников исполнения. Лирико-философский диалог Мужчины и Женщины, пройдя этапы его воплощения в ряде номеров (№ 1 «Взгляд», № 2 «Мы», № 9 «Я», № 10 «Я и Ты»), приходит к своей кульминации в № 12 «Смерть Монти». Эта наиболее драматическая часть — баллада о черном коне Монти, который когда-то брал призы на скачках, а теперь предан, продан, забит, мертв. № 13 «Голоса» служит рассеивающим послесловием. Начальное и конечное слова финала — «Stimmen... Verstummen...» («Голоса... Умолкло...») послужили подзаголовком к крупной, двенадцатичастной Первой симфонии Губайдулиной, продолжившей художественные идеи «Perception». Путь Губайдулиной в искусстве может быть обозначен словами из ее кантаты «Ночь в Мемфисе»: «Свершай дела свои на земле по велению своего сердца».

4. Денисов Э.В. (1929-1996) – Русская музыка наших дней представлена рядом крупных фигур. Среди первых из них — москвич Э. Денисов. Имея за плечами обучение игре на фортепиано (Томское музыкальное училище, 1950) и университетское образование (физико-математический факультет Томского университета, 1951), двадцатидвухлетний композитор поступил в Московскую консерваторию к В. Шебалину. Годы исканий после окончания консерватории (1956) и аспирантуры (1959) отмечены влиянием Д. Шостаковича, который поддержал талант молодого композитора и с которым Денисов сдружился в ту пору. Осознав, что консерватория научила его тому, как писали, а не тому, как надо писать, молодой композитор занялся освоением современных методов сочинения и поисками своего пути. Денисов изучил И. Стравинского, Б. Бартока (его памяти посвящен Второй струнный квартет — 1961), П. Хиндемита («и поставил на нем крест»), К. Дебюсси, А. Шенберга, А. Веберна.

5. Собственный стиль Денисова складывается постепенно в сочинениях начала 60-х гг. Первым ярким взлетом нового стиля стало «Солнце инков» для сопрано и 11 инструментов (1964, текст Г. Мистраль): поэзия природы, с отголосками древнейших анимистских образов, выступает в наряде звонких радужных интенсивных музыкальных красок. Другая грань стиля — в Трех пьесах для виолончели и фортепиано (1967): в крайних частях это музыка углубленной лирической сосредоточенности, напряженная виолончельная кантилена с нежнейшими звучаниями рояля в высоком регистре, в контрасте с величайшей ритмической энергией асимметричных «точек, уколов, шлепков», даже «выстрелов» средней пьесы. Сюда же примыкает и Второе фортепианное трио (1971) — музыка сердца, тонкая, поэтичная, концепционно значительная.

Стиль Денисова многосторонен. Но многое ходовое, модное в современной музыке он отвергает — имитацию чужого стиля, неопримитивизм, эстетизацию банальности, конформистскую всеядность. Композитор говорит: «Красота — одно из самых важных понятий в искусстве». В наше время у многих композиторов ощутимо стремление к поиску новой красоты. В 5 пьесах для флейты, двух фортепиано и ударных Силуэты (1969) из пестрой звуковой ткани вырисовываются портреты знаменитых женских образов — Донны Анны (из «Дон-Жуана» В. А. Моцарта), глинкинской Людмилы, Лизы (из «Пиковой дамы» П. Чайковского), Лорелеи (из песни Ф. Листа), Марии (из «Воццека» А. Берга). «Пение птиц» для подготовленного фортепиано и магнитофонной ленты (1969) вносит в концертный зал аромат русского леса, птичьи голоса, щебеты, другие звуки природы — источника чистой и вольной жизни. «Я согласен с Дебюсси, что видеть восход солнца это композитору может дать гораздо больше, чем прослушивание „Пасторальной симфонии“ Бетховена». В пьесе «DSCH» (1969), написанной в честь Шостаковича (название — его инициалы), используется буквенная тема (на такие темы сочиняли музыку Жоскен Депре, И. С. Бах, сам Шостакович). В других сочинениях Денисов широко применяет хроматическую интонацию EDS, дважды звучащую в его имени и фамилии: EDiSon DEniSov. Огромное влияние оказал на Денисова непосредственный контакт с русским фольклором. О цикле «Плачи» для сопрано, ударных и фортепиано (1966) композитор говорит: «Здесь нет ни одной народной мелодии, но вся вокальная линия (в целом даже и инструментальная) связана самым прямым образом с русским фольклором без всяких моментов стилизации и без всякого цитирования».

Фантастическое сочетание изысканной красоты утонченных звучаний и абсурдистского текста составляет основной тон десятичастного цикла «Голубая тетрадь» (на ст. А. Введенского и Д. Хармса, 1984) для сопрано, чтеца, скрипки, виолончели, двух фортепиано и трех групп колоколов. Сквозь невероятный гротеск и хлесткий алогизм («Там томился в клетке Бог без очей, без рук, без ног...» — № 3) вдруг пробиваются трагические мотивы («Я вижу искаженный мир, я слышу шепот заглушенных лир» — № 10).

С 70-х гг. все чаще Денисов обращается к крупным формам. Это инструментальные концерты (св. 10), замечательный Реквием (1980), но он — скорее высокая философская поэма о жизни человеческой. К лучшим достижениям относятся Скрипичный концерт (1977), лирически проникновенный Виолончельный (1972), оригинальнейший Concerto piccolo (1977) для саксофониста (играющего на разных саксофонах) и огромного оркестра ударных (6 групп), балет «Исповедь» по А. Мюссе (пост. 1984), оперы «Пена дней» (по роману Б. Виана, 1981), с большим успехом исполненная в Париже в марте 1986 г., «Четыре девушки» (по П. Пикассо, 1987). Обобщением зрелого стиля явилась Симфония для большого оркестра (1987). Эпиграфом к ней могли бы стать слова композитора: «в моей музыке лиризм — это самое главное». Широта симфонического дыхания достигается многообразным спектром лирических звучностей — от нежнейших дуновений до могучих волн экспрессивных нагнетаний. В связи с 1000-летием крещения Руси Денисов создал большое произведение для хора a cappella «Свете тихий» (1988).

Искусство Денисова духовно родственно «петровской» линии русской культуры, традиции А. Пушкина, И. Тургенева, Л. Толстого. Стремясь к высокой красоте, оно противостоит частым в наше время тенденциям упрощенчества, всеопошляющей легкодоступности поп-мышления.

**Музыкальный материал:**

С. Губайдулина «Семь слёз Христа», др. произведения по выбору.

Э Денисов. Фрагменты оперы «Пена дней», «Реквием»

**Задания для студентов и вопросы к самопроверке:**

1.Прочитать монографии и статьи о композиторах.

2. Составить конспект по творчеству изучаемых композиторов.

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

**Контрольные вопросы:**

1. С.Губайдулина и Э. Денисов - яркие представители авангарда.

2. Творческий портрет композиторов.

3. С. Губайдулина «Семь слёз Христа» - характеристика произведения.

4. Симфоническая музыка Э.Денисова.

5. Место оперы и балета в творчестве композитора.

**Методические рекомендации:**  Выявить особенности развития современной музыкальной культуры. Познакомиться с творчеством С. Губайдулиной, Э. Денисова. Перед изучением музыкального материала необходимо познакомиться с партитурами композиторов, с целью изучения записей современных композиционных примов и техник. Выписать интересные цитаты и высказывания о композиторах, найти сведения о творчестве этих композиторов в интернете.

**Литература:**

1. Холопова В. Н., Рестаньо Э. София Губайдулина. М., 1996. (Турин, 1991).

2. Ценова В.С.Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. — М., 2000 (Берлин, 2001).

3. Холопова В.Н.София Губайдулина: Путеводитель. — М., 2001.

4. Кудряшов А. Ю.Об особенностях ладогармонического устройства «Сада радости и печали» С. Губайдулиной // Проблемы музыкознания. Музыка. Язык. Традиция: Сборник научных трудов. Вып. 5. / Отв. ред.-сост.: В.Г.Карцовник. — Л.: ЛГИТМиК, 1990. — С. 179—192.

5. Петров В.О. Инструментальный театр Софии Губайдулиной // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: Научно-аналитический и научно-образовательный журнал. — 2011. — № 4 (20). —С. 49-55.

6. Петров В.О. «Сад радости и печали» Софии Губайдулиной (о концепции сочинения) // Камертон: Вестник Астраханской государственной консерватории. Вып 9: сентябрь — декабрь 2010. — Астрахань: Новая линия, 2010. — С. 28-30.

7. Холопова В. Ценова В.Эдисон Денисов. — М.: Композитор, 1993.

8. Шульгин Д.И.Признание Эдисона Денисова. — М.: Композитор, 1998. ||Признание Э.Денисова. — 2-е изд. — М.: ИД «Композитор», 2004.

9. Купровская Е. Мой муж Эдисон Денисов. — М.: Музыка, 2014.

**Музыка ХХ века**

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

2 семестр

**Раздел 8.** **Тема 8.1**. **Л. Ревуцкий, Б. Лятошинский – крупнейшие представители украинского симфонизма ХХ века.**

**План занятия № 17**

1. Л.М.Ревуцкий (1889-1977) - выдающийся украинский композитор, педагог, ученый, музыкально-общественный деятель. Основные жанры творчества: обработки народных песен, хоры, фортепианные произведения, кантата «Платок», Симфония №2. Продолжатель традиций Лысенко. Общая характеристика творчества. Ярко национальный колорит творчества. Развитие традиций мировой и национальной музыки. Опора на украинскую народную песню. Лирико-эпическая направленность творчества. Значение творчества Л.Ревуцкого.

2. Симфония №2, ми минор, 1927 (вторая ред .- 1947, третья - 1960). История создания симфонии. Традиционное и обновленное в классическом образце украинского симфонизма. Народность ее содержания и тематизма.

3. Жанр хоровой поэмы и кантаты - традиционный для украинской музыки. Обращение к этому жанру Л.Ревуцкого. «Хустина» - 1923 год, для солистов, хора и фортепиано (2 ред . - 1944, для оркестра). Идейно-художественное содержание произведения Т.Шевченко и его воплощение в музыке. Оригинальность музыкального мышления, создание параллельного эмоционального подтекста. Тематизм произведения, его интонационное единство. Свободная форма с чертами рондальности и сквозное развитие. Сочетание монотематического принципа поэмных построения с принципом мелодической вариантности. Психологизм образов.

4. Б.Н. Лятошинский (1895-1968) - основатель композиторской школы, талантливый педагог и общественный деятель. Основные музыкальные жанры: обработки народных песен, хоры, камерно-вокальные и камерно-инструментальные произведения, 2 оперы, 5 симфоний, симфонические поэмы, музыка к кинофильмам. Жизненный и творческий путь. Общая характеристика творчества. Многогранность, художественная содержательность, конфликтная заостренность творчества. Глубина и яркость музыкальных образов. Высокое профессиональное мастерство. Тематическое богатство, жанровое разнообразие. Ведущее значение симфонических жанров. Роль славянского, в частности украинской, мелоса в творчестве композитора. Традиции украинской и мировой классики. Новаторство творчества. Эволюция стиля.

5. Симфония №3 си минор, завершена в 1951 году, вторая редакция - 1955 гг. Одно из вершинных явлений украинском симфонизма. История создания. Многоплановость, сочетание драматического, трагического и эпического в концепции симфонии. Обобщенное отражение темы борьбы. Идея произведения - победа добра над злом. Противопоставление двух образно - интонационных сфер - основа музыкальной драматургии симфонии. Пример конфликтно-драматического симфонизма в украинской музыке. Сочетание принципов монотематизма и лейтмотивизма. Сквозное развитие произведения. Трансформация музыкальных образов. Особенности сонатно-симфонического цикла. Особенности оркестровки. Характеристика каждой части.

6. Камерно-инструментальное творчество Б.Лятошинского, его значение. «Украинский квинтет» - значительное достижение в области камерной музыки. Приближение к симфонических произведений по масштабам и глубине концепции. Общая характеристика произведения. Использование цитат украинского фольклора. Особенности инструментовки. Тематическое богатство, жанровое разнообразие тематизма. Традиции украинской и мировой музыкальной классики. Новаторство. Обзор по частям. Формирование фортепианной музыки начала XX века в творчестве Б.Косенка, Б.Лятошинского, Л.Ревуцкого. Хоровое творчество Б.Лятошинского - весомая страница украинской хоровой музыки первой половины ХХ века. Расцвет хоровой музыки в послевоенные годы.

**Музыкальный материал:**

1. Л.Ревуцкий: Симфония № 2. Хоровая поэма «Хустина», цикл «Сонечко».

2. Б.Лятошинский: Симфония №3, «Украинский квинтет», хоры, цикл «Отражения».

**Задания для студентов:**

1. Прочитать учебник (История украинской музыки в 6 томах. - М., 1989-2004. Кияновская Л. Украинская музыкальная культура. - Львов: изд-во «Сполох», 1999. Корней Л. История украинской музыки. Ч. I-III. - Киев - Харьков - Нью-Йорк, 1996-2001).

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

3. Проанализировать: Л.Ревуцкий: Симфония № 2, Б.Лятошинский: Симфония №3.

4. Послушать монтаж по творчеству композиторов; подготовиться к викторине.

5. Выучить напамять ведущие музыкальные темы.

**Контрольные вопросы:**

1. Периодизация жизненного и творческого пути Л.Ревуцкого.

2. Где и у кого учился композитор?

3. Назвать виды деятельности Л.Ревуцкого.

4. Эволюция творчества композитора.

5. Когда была написана 2 симфония, ее редакции?  
 6. По какому принципу композитор выбирает народные мелодии для симфонии?

7. Что общего в интонационном строении всех тем произведения?

8. Как композитор компенсирует отсутствие скерцо в симфонии?

9. Структура кантаты-поэмы «Хустина».

10. Какую функцию в произведении выполняет хор?

11. Как воплощен принцип монотематизма в произведении?

12. Значение творчества Б.Лятошинского для истории украинской музыки.

13. Виды деятельности и жанры творчества.

14. Периодизация ЖТП.

15. Когда была написана симфония №3, назвать редакции произведения.

16. Назвать тему и идею произведения.

17. Дать общую характеристику частей произведения.

18. Какой принцип развития тематизма применяет композитор в симфонии?

10. Когда был написан «Украинский квинтет»?

20. Назвать тему и идею произведения.

21. Дать общую характеристику частей произведения.

22. Какие цитаты украинских народных песен использует композитор в этом произведении?

**Методические рекомендации:** Выявить особенности развития современной музыкальной культуры. Познакомиться с творчеством Л.Ревуцкого и Б.Лятошинского. Перед изучением музыкального материала необходимо познакомиться с партитурами произведений, с целью изучения записей современных композиционных примов и техник. Выписать интересные цитаты и высказывания о композиторах, найти сведения о творчестве этих композиторов в интернете.

**Литература:**

1. История украинской музыки в 6 томах. - М., 1989-2004.

2. Кияновская Л. Украинская музыкальная культура. - Львов: изд-во «Сполох», 1999.

3. Корней Л. История украинской музыки. Ч. I-III. - Киев - Харьков - Нью-Йорк, 1996-2001.

4. Верещагина, Холодкова. История украинской музыки.

5. Очерки по истории украинской музыки, ч.1.

6. Бялик М. Л.Ревуцкий. Черты творчества. — Киев, 1963. 1973.

7. Бялик М. Л.Н.Ревуцкий. Л., 1979.

8. Клин В.Л.Ревуцкий. Композитор-пианист. — Киев, 1973.

9. Герасимова-Персидская Н. Вторая симфония Л.Ревуцкого. — Киев, 1963.

10.Горюхина Н. Симфонизм Л.Ревуцкого — Киев, 1965.

11.Поставная А. Становление творческого метода Л.Ревуцкого — Киев, 1978.

12.Лев Николаевич Ревуцкий. Статьи, воспоминания (сост. В.Кузик). — Киев, 1989.

13.Лисецкий С. Л.М.Ревуцкий. — Киев, 1989.

14.Кузик В. В. Лев Николаевич Ревуцкий. — Киев, 2009.

15.Белза І. Б.М.Лятошинский, К., 1947; М.-Лен., 1947;

16.Запорожец Н. Б.Лятошинский, М., 1960;

17.Самохвалов В. Борис Лятошинский. К.,1972, 1974,1981;

18.Копиця М. Симфонизм Б.Лятошинского: эпоха, коллизии, драматургия, К., 1990

19.Козицкий П. Борис Лятошинский и его опера «Золотий обруч. К, 1995.

20.Борис Лятошинский. Воспоминания. Письма. Материалы. В 2-х ч. Сост. Л.Гриценко и Н.Матусевич, вступ. ст. И.Бэлзы, К., 1985.

**Музыка ХХ века**

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

2 семестр

**Раздел 8.** **Тема 8.2. «Неофольклорная волна».**

**Творчество Л. Дычко, М. Скорика.**

**План занятия № 18 - 19**

1. М.М. Скорик - композитор и музыковед, народный артист Украины, лауреат Государственной премии им. Т.Шевченко. Жизненный и творческий путь композитора. Обучение во Львовской консерватории и Московской аспирантуре. Периодизация творчества. В стилистике продолжает традиции львовской композиторской школы, органически связанной с разнообразными первичными жанрами; дает модерна авторское видение украинского, в частности карпатского фольклора и львовского городского и салонного музицирования, а также современной популярной музыки, прежде всего джаза. Завершение «новой фольклорной волны» в творчестве М. Скорика. Опора на фольклорно-импровизационный тип музицирования. Композиция и драматургия концерта.

2. «Карпатский концерт». Расширение жанрового "поля" украинская концерта. Жанр одночастные концерта для оркестра - развитие барочных традиций в творчестве композитора. Четыре раздела концерта. Тембровое и мелодическое своеобразие произведения. Яркий тематизм с признаками национального. Жанровый контраст. Доминирование двух контрастных сфер. Первая связана с динамическими и драматическими образами - темами. Вторая образная сфера концерта воплощает эмоциональное состояние в широком диапазоне лирических чувств. Характеристика каждого раздела концерта.

3. Л.Дычко. Выдающаяся украинская композитор, педагог, музыкально-общественный деятель. Обзор видов деятельности композитора. Основные музыкальные жанры: хоры, кантаты, камерно-вокальные и камерно-инструментальные произведения, балеты, опера, духовные произведения. Жизненный и творческий путь. Детские годы. Обучение в Киевской консерватории. Знакомство с представителями «Киевского авангарда». Изучение украинского фольклора. Становление собственного стиля. Произведения консерваторского периода. Педагогическая деятельность. Расцвет творчества. Активная музыкально-общественная деятельность. Обращение к духовной музыке. Творчество на современном этапе. Значение наследия Л.Дычко в контексте творческих процессов конца ХХ века.

6. Ведущая роль хоровых жанров в творчестве Л.Дычко. Камерные кантаты для хора a cappella. «4 времени года» - материал украинских обрядовых песен. Антология древней поэзии. Моделирование мифопоэтической концепции, созданное на основе самостоятельных текстов. Углубление образного содержания. Отображение старинных народных обрядов календарного года. Стилизация и художественное обобщение мелодики народных песен. Богатая звуковая палитра цикла. Обобщение жанровых и региональных песенных типов. Структура кантаты. Интерпретация украинского обрядового фольклора в каждой части. Контраст жанровых сопоставлений как принцип построения части. Связи авторской стилистики с фольклором. Современные средства выразительности. Полифоническое мастерство. Технические возможности хора. Кантата «Червона калина» - этапное произведение в активе композитора. Материал украинских эпических песен (думы, исторические, плачи, баллады). Антология древней поэзии. Моделирование мифопоэтической концепции, созданное на основе самостоятельных текстов. Углубление образного содержания. Отображение старинных народных представлений. Стилизация и художественное обобщение мелодики народных песен. Богатая звуковая палитра цикла. Обобщение жанровых и региональных песенных типов.

**Музыкальный материал:**

1. Л.Дычко: Кантаты «;Времена года», «Червона калина», вокальне циклы «Пастели», «Энгармоническое», Торжественная литургия.

2. М.Скорик: «Карпатский концерт», «Гуцульский триптих», Партиты №№ 1,2,5; вокальный цикл на стихи Шевченко.

**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 Л.Дычко «;Времена года», М.Скорик: «Карпатский концерт».

4. Послушать произведения с клавиром или партитурой. с клавиром

5. Выучить напамять ведущие музыкальные темы.

6. Слушать монтаж по творчеству композиторов, підготовиться к викторине.

**Контрольные вопросы:**

1. Когда и где родился Скорик композитор?

2. Где и у кого учился композитор?

3. Назвать известных вам представителей «новой фольклорной волны»;

4. В каких жанрах работает композитор?

1. Сколько частей «Карпатском концерте»?

2. К какому жанру гуцульского фольклора обращается композитор?

1. Где и когда родилась Л.Дычко?

2. Где и у кого училась композитор?

3. Назвать ведущие жанры творчества.

4. Какие произведения принадлежат к новому направлению искусства?

1. Какой слой национального фольклора лежит в основе кантаты?

2. Какой принцип использует Л.Дычко в сочетании материала?

3. Назвать другие хоровые произведения Л.Дычко.

4. Чьи традиции продолжает композитор?

**Методические рекомендации:** Выявить особенности развития современной музыкальной культуры. Познакомиться с творчеством М.Скорика и Л.Дычко. Перед изучением музыкального материала необходимо познакомиться с партитурами композиторов, с целью изучения записей современных композиционных примов и техник. Выписать интересные цитаты и высказывания о композиторах, найти сведения о творчестве этих композиторов в интернете.

**Литература:**

1. История украинской музыки в 6 томах. - М., 1989-2004.

2. Кияновская Л. Украинская музыкальная культура. - Львов: изд-во «Сполом», 1999.

3. Корней Л. История украинской музыки. Ч. I-III. - Киев - Харьков - Нью-Йорк, 1996-2001.

4. Верещагина, Холодкова. История украинской музыки.

5. Очерки по истории украинской музыки, ч.1.

**Музыка ХХ века**

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

2 семестр

**Раздел 8.** **Тема 3.** Е. Станкович,В. Сильвестров, Е. Карабиц, В. Бибик – обзор творчества.

**План занятия № 20-21**

1. В.Сильвестров. Биографическая справка. Окончил Киевскую государственную консерваторию (ныне Национальная музыкальная академия Украины) по специальности композиция в 1963 г. По классу Б. Лятошинского. С 1960-х годов музыка Сильвестрова звучит на международных фестивалях. В 1960-е годы В.Сильвестров входит в творческую группу «Киевский авангард», представители которой вопреки жесткому давлению со стороны защитников господствующей в СССР эстетики соцреализма, открывают новую страницу истории украинской музыки, ориентируясь на новые стилевые течения и овладевая современными композиторскими техниками западноевропейской музыки .

2. Жанровое разнообразие творчества В.Сильвестрова: симфонические и камерно-инструментальные произведения, произведения для камерного оркестра и вокально-инструментальные произведения, фортепианные и хоровые произведения. В 1970-е композитор постепенно отказывается от традиционных техник авангарда, ориентируясь на постмодернизм. Сам автор называет свой стиль «мета-музыкой" (метафорическая музыка). Характерной чертой стиля Сильвестрова становится постлюдийность, характерной драматургической чертой становится превалирование периодов спада и diminuendo, на разных уровнях композиционной структуры прослеживается характерная постмодерновой парадигме неопределенность. Характерной особенностью фактуры становится наличие звуковой педали, фона, в рамках которого возникают отдельные знаки аллюзий.

3. «Детская музыка» - обогащение дидактического пианистического репертуара. Типичный образец жанра. Два цикла - это различные аспекты реализации детского видения мира: философско-опосредованного и реально-жанрового. Симфонические произведения. Характеристика и обзор отдельных произведений.

4. Е.Станкович (1942г.) - Выдающийся композитор, педагог, музыкально-общественный деятель. Основные музыкальные жанры творчества: опера, 3 балета, симфонических, камерно-инструментальные произведения, хоры, романсы. Жизненный и творческий путь. Детские годы. Обучение в Ужгородском музыкальном училище. Композиторская образование в Львовской и Киевской консерваториях. Влияние на становление индивидуального стиля С.Людкевича, Б.Лятошинского, М.Скорика. Произведения консерваторского периода. Творческая работа композитора с 1976 года. Активная музыкально-общественная деятельность. Педагогическая деятельность в Киевской государственной консерватории. Расцвет творчества. ольк-опера «Когда цветет папоротник», симфоническое творчество. Творчество на современном этапе.

5. Камернизация симфонии - характерная черта творчества композитора. Камерная симфония №3 для флейты и 12 струнных (1983) - яркий образец симфонического стиля Е.Станковича. Произведение включено в список 10 лучших симфоний мира за 1985 год международные трибуной композиторов при ЮНЕСКО. Камерный состав инструментов, нетрадиционный ансамблевый состав. Выражение сильных драматических эмоций и глубокий психологизм. Контрастность образов. Синтезирование жанров симфонии и концерта. Модификация формы симфонических произведений в камерной симфонии. Одночастное произведение. Новый тип тематизма, концентрированность симфонического развития. Экспрессия и напряжение высказывания. Яркая драматичность, столкновение противоположных, контрастных образно-эмоциональных «полюсов»; раскрытие напряженности и стремительности современности. Глубокое проникновение в психологическую сферу личного. Новый подход к трактовке сонатно-симфонического цикла. Сложное полифоническое развитие, полиритмические наслоения. Усиление «декорирующих» средств звукового выражения.

6.В.Бибик. Один из самых известных композиторов - шестидесятников. Украинский композитор и педагог. 1940-2003 г.г. Окончил Харьковскую консерваторию по классу композиции Д.Клебанова. Педагогическая деятельность в Харьковской консерватории. С 1994 - Петербург; с 1998 - Тель-Авив. Лауреат Международного конкурса композиторов (2001). Ведущие жанры творчества: симфоническая музыка, опера «Бег», концерты для фортепиано с оркестром, скрипки с оркестром, флейты с оркестром; камерно-вокальная и хоровая музыка, произведения для фортепиано. Тяготение автора к камерным жанрам и произведений для инструментов соло. Сложная судьба некоторых произведений композитора. Эволюция стиля композитора. Характерная черта стиля композиторского письма - графичность. Отсутствие чувственности, декоративного богатства, программности; приближение к музыкальному минимализму.

**Музыкальный материал:**

1. В Сильвестров: Симфония № 2, 4, вокальный цикл «Тихие песни», цикл «Детская музыка».

2. Е.Станкович: Камерная симфония № 3, Симфонии № 3,4, фрагменты балета «Ольга» и фольк-оперы «Когда цветет папоротник».

3. В.Бибик: «Семь миниатюр для струнних», «Триптих» для хора a’capella (слова народные) 1970 op.8, «Вечерняя музыка» для скрипки и гитары Solo и камерного оркестра 2002 op.147.

**Задания для студентов:**

1. Прочитать учебник (История украинской музыки в 6 томах. - М., 1989-2004. Кияновская Л. Украинская музыкальная культура. - Львов: изд-во «Сполом», 1999. Корней Л. История украинской музыки. Ч. I-III. - Киев - Харьков - Нью-Йорк, 1996-2001).

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.

**Контрольные вопросы:**

1. Назвать жанры творчества Сильвестрова;

2. К какой творческой группы входил В.Сильвестров?

3. Какие композиторские техники применяет В.Сильвестров?

4. Когда и где родился композитор?

5. Где и у кого учился Е.Станкович?

6. Назвать виды деятельности Е.Станковича.

7. В каких жанрах работает композитор?

8. Сколько камерных симфоний в наследии композитора?

9. Для какого исполнительского состава написана Камерная симфония №3?

10. Дать характеристику произведения.

11. Охарактеризовать основные темы произведения.

12. Где и у кого учился композитор В.Бибик?

13. К какому направлению можно отнести творчество композитора?

14. Какие композиторские техники применяет В.Бибика?

15. Виды деятельности и ведущие жанры творчества.

**Методические рекомендации:** Выявить особенности развития современной музыкальной культуры. Познакомиться с творчеством Е. Станковича,В. Сильвестрова, Е. Карабица, В. Бибика. Перед изучением музыкального материала необходимо познакомиться с партитурами композиторов, с целью изучения записей современных композиционных примов и техник. Выписать интересные цитаты и высказывания о композиторах, найти сведения о творчестве этих композиторов в интернете.

**Литература:**

1. История украинской музыки в 6 томах. - М., 1989-2004.

2. Кияновская Л. Украинская музыкальная культура. - Львов: изд-во «Сполом», 1999.

3. Корней Л. История украинской музыки. Ч. I-III. - Киев - Харьков - Нью-Йорк, 1996-2001.

4. Верещагина, Холодкова. История украинской музыки.

5. Мизитова А. А., Иванова И.Л.Фрагменты творчества Валентина Бибика: Монографические очерки. — Харьков, 2006. — 126 с.

6. Е.Зинькевич. Бибик Валентин Савич // Українська музична енциклопедiя. – Т. 1. – Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. – С. 195-196.

7. Елена Зинькевич. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. Сумы, 1999.

8. Зинькевич Е.С. Динамика обновления. Киев, Музична Україна, 1986.

9. Е.Зинькевич. Евгений Станкович. Композиторы союзных республик, вып. 5. Москва. “Советский композитор”, 1986.

10. Е.Зинькевич. Литургические мотивы в творчоестве современных украинских композиторов. Российско-украинский бюллетень, 2000, № 6-7.

11. Елена Зинькевич. Память культуры и современное композиторское творчество. Сборник ст. «Искусство ХХ века: диалог эпох и поколений», т.2. Н.Новгород, 1999.

12. Елена Зинькевич. Искусство и эффект Кассандры. Зеленая лампа, 1999 № 1-2.

13. Елена Зинькевич. Лирическая симфония: вопросы типологии ( на материале украинского симфонизма ). Сб. «Київське музикознавство», Киев, 1998.

14.Е.Зинькевич. «Истинно веселый балет…» Музыкальная академия, 1996 № 4-5.

15. Е.Зинькевич. Эпос и драма, лирика и бурлеск. Наука и культура, в. 20. Киев, 1986.

16. Е.Зинькевич. Пути развития советского украинского симфонизма. Сб. Музыка народов СССР. Труды ГМПИ, в.72. Москва., 1985.

17.Е.Зинькевич. Прошлое страстно глядится в грядущее ( про «Ольгу» Станковича ). Советская музыка, 1983 № 8.

18. Павлишин С. Валентин Сильвестров. Киев: Муз. Украина, 1989   
 19.Савенко С. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова // Музыка из бывшего СССР. Вып.1. — М.: Композитор, 1994. — С. 72-90.