**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 1.1. А. Брукнер – представитель позднего немецкого романтизма.**

**План занятия №1 - 2**

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

2.Жизненный и творческий путь А. Брукнера.

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

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

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

6. Седьмая симфония создавалась на протяжении 1881—1883 годов. Седьмую симфонию композитор закончил 5 сентября 1883 года. Сначала музыканты не приняли ее, как и все предшествующие симфонии Брукнера. Лишь после подробных разъяснений автора, касающихся формы финала, дирижер Г. Леви рискнул ее исполнить. Премьера симфонии состоялась 30 декабря 1884 года в Лейпциге под управлением Артура Никиша и была воспринята достаточно противоречиво, хотя некоторые критики и писали, что Брукнер как исполин возвышается среди прочих композиторов. Только после исполнения Седьмой в Мюнхене под управлением Леви Брукнер стал триумфатором. Симфонию восторженно встретила публика. В прессе можно было прочитать, что ее автор сравним с самим Бетховеном. Началось триумфальное шествие симфонии по симфоническим эстрадам Европы. Так наступило запоздалое признание Брукнера-композитора. Первая часть начинается излюбленным брукнеровским приемом — еле слышным тремоло струнных. На его фоне звучит мелодия, льющаяся широко и привольно у виолончелей и альтов, захватывающая в своем распеве огромный диапазон — главная тема сонатного аллегро. Побочная в исполнении гобоя и кларнета, сопровождаемых мерцающими аккордами валторн и трубы, хрупка и прозрачна, неуловимо изменчива, проникнута духом романтических исканий, приводящих к появлению третьего образа (заключительной партии) — народно-танцевального, проникнутого стихийной силой. В разработке, поначалу спокойной, постепенно сгущается колорит, завязывается борьба, происходит гигантская волна нагнетания, захватывающая собой репризу. Итог подводится лишь в коде, где в ликующем звучании светлых фанфар утверждается главная тема. Вторая часть уникальна. Эта траурная и вместе с тем мужественная музыка — одно из самых глубоких и проникновенных адажио в мире, величайший взлет брукнеровского гения. Третья часть — по-бетховенски мощное скерцо, пронизанное яркими фанфарами, ритмами зажигательной массовой пляски. Первая, главная тема светлого, героического финала — модификация темы первой части. Здесь в звучании скрипок, сопровождаемом непрерывным тремоло, она приобретает черты энергичного марша. Побочная — сдержанный хорал, также у скрипок, сопровождаемый пиццикато басов. Это тоже марш, но замедленный — скорее шествие. В репризе три основные темы звучат в обратном порядке, приводя к яркой, победной кульминации в коде. С главной темой финала здесь сливается начальная тема симфонии. Марш, движение которого пронизывало весь финал, становится радостным, восторженным гимном.

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

**Музыкальный материал:**

1. Симфония № 4 «Романтическая», № 7 (1 часть).

**Задания для студентов:**

1.Прочитать теоретический материал по учебнику:

2. Составить тезисный план и хронологическую таблицу ЖТП композитора.

3. Проанализировать Симфонию № 4 А.Брукнера.

**Задание для практической работы:**

1.Прослушать музыкальный материал с клавиром или партитурой.

2. Выучить ведущие музыкальные темы симфонии.

**Методические рекомендации:**

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

**Контрольные вопросы:**

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

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

3. Творческий портрет А Брукнера.

4. Творческое наследие композитора.

5. История создания Симфонии № 4.

6. Назовите тональность произведения. Какова структура цикла?

7. С чем связано большое количество редакций?

8.Особенности симфонизма Брукнера.

9. Какие традиции продолжает композитор в своих симфониях?

**Литература:**

1. Соллертинский, И. Седьмая симфония Брукнера, в кн.: Музыкально-исторические этюды. Ленинград, 1956;

2. Друскин, М. Антон Брукнер в кн.: История зарубежной музыки второй половины XIX века, вып. 4. Москва, 1963;

3. Раппопорт, Л. Антон Брукнер. Москва, 1963;

4. Белецкий, И. Брукнер. Ленинград, 1979;

5. Филимонова, М. Антон Брукнер, в кн.: Музыка Австрии и Германии XIX века, кн. 3. Москва, 2003;

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 1.2. Г. Малер. Жизненный и творческий путь.**

**План занятия №3**

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

2. Жизненный и творческий путь.

1 период: юношеские годы (1860 – 1880).

2 период: годы странствий (1881 – 1896).

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

Последние годы жизни ( 1908 – 1911).

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

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

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

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

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

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

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

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

**Музыкальный материал:**

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

2. Фрагменты Симфоний №№2, 4, 9.

**Задания для студентов:**

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

2. Составить тезисный план и хронологическую таблицу ЖТП композитора.

3. Выписать цитаты о личности и творчестве композитора.

**Задание для практической работы:**

1.Прослушать музыкальный материал с клавиром или партитурой.

2. Выучить ведущие музыкальные темы симфонии.

**Методические рекомендации:**

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

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

**Контрольные вопросы:**

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

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

3. Творческий портрет Г.Малера.

4. Творческое наследие композитора.

5. Сколько симфонй создано Малером?

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

7. Что связывает симфонии с ранее созданными вокальными циклами?

8. Особенности музыкальной драматурги симфоний.

9. Какие традиции продолжает композитор в ряде своих симфоний?

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

**Литература:**

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

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

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

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 1.3.** **Симфоническое творчество.**

**План занятия №4-5**

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

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

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

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

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

**Музыкальный материал:**

1. Симфония №1.

2. Симфония № 4.

**Задания для студентов:**

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

составить конспект.

2. Выучить теоретический материал, уметь отвечать на вопросы.

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

4. Слушать монтаж по симфониям, подготовиться к викторине.

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

**Контрольные вопросы:**

1. Сколько всего симфоний у Малера?

2. В какие группы принято объединять симфонии композитора?

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

4. Структура и драматургия произведения

5. Место и значение Симфонии № 4.

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

7.Структура и драматургия Симфонии №4.

8. Особенности финала?

**Методические рекомендации :**

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

**Литература:**

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

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

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

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 1.5. Черты стиля Г. Малера.**

**План занятия №6**

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

**Музыкальный материал:**

1. Симфония №1.

2. Симфония № 4.

**Задания для студентов:**

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

составить конспект.

2. Выучить теоретический материал, уметь отвечать на вопросы.

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

4. Слушать монтаж по симфониям, подготовиться к викторине.

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

**Контрольные вопросы:**

1. Сколько всего симфоний у Малера?

2. В какие группы принято объединять симфонии композитора?

3. Место и значение Симфонии № 4.

4. Какие автоцитаты использованы в Симфонии №4?

5.Структура и драматургия Симфонии №4.

6. Особенности финала?

7.Черты стиля Малера.

**Методические рекомендации :**

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

**Литература:**

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

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

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

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 1.6.** **Р. Штраус. Жизненный и творческий путь.**

**План занятия №7**

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

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

3. Жизненный и творческий путь.

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

«Оперный» период творчества (1905 – 1933).

Последний период жизни и творчества (1933 – 1949).

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

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

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

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

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

**Музыкальный материал:**

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

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

**Задания для студентов:**

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

2.Составить конспект или хронологическую таблицу ЖТП.

3. Выучить теоретический материал, уметь отвечать на вопросы.

4. Слушать монтаж тем по творчеству Р.Штрауса.

**Контрольные вопросы:**

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

2. Истоки появления неоклассицизма в музыке.

3. Творческий портрет Р.Штрауса

4. Периодизация жизни и творчества.

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

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

7. Перечислите виды творческой деятельности Р.Штрауса.

**Методические рекомендации:**

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

**Литература:**

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

2. Краузе Э. Р.Штраус. – М., 1961.

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

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 1.7. Симфонические поэмы.**

**План занятия №8**

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

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

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

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

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

Анализ симфонической поэмы «Дон Жуан».

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

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

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

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

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

**Музыкальный материал:**

1. Симфоническая поэма «Дон Жуан».

2. Симфоническая поэма «Тиль Уленшпигель».

**Задания для студентов:**

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

2. Выучить теоретический материал, уметь отвечать на вопроса.

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

4. Выучить ведущие музыкальные темы напамять.

**Контрольные вопросы:**

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

2. Сколько симфонических поэм создано композиторов?

3. В какой период творчества они созданы?

4. Какие литературные сюжеты каких авторов привлекали композитора?

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

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

7. Особенности формообразования «Дон Жуана».

8. Охарактеризуйте лейтмотивы Тиля и основные эпизоды поэмы.

9. Значение симфонических поэм Р.Штрауса.

**Методические рекомендации :**

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

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

Дополнительная:

1. Краузе.Э. Р.Штраус. М., 1961.

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

**Музыка ХХ века**

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

1 семестр

**Раздел 1. Тема 1.9. Черты стиля Р. Штрауса.**

**План занятия №9**

1. Творческое наследие Штрауса поразительно по объему и разнообразию. За три четверти века (первые сочинения были написаны в 6 лет, последние — в 83) он отдал дань всем существующим музыкальным жанрам — опере и балету, симфонии и симфонической поэме, концертам и сонатам для различных инструментов, оркестровой сюите и квартету, кантате и хорам, песням и фортепианным пьесам. Однако любовь композитора отдана симфонической поэме и опере, которые принесли ему славу одного из крупнейших мастеров XX века.

2. Большая и самая известная часть его симфонического наследия программная. Штраус продолжает традиции Листа — создателя симфонической поэмы — и Берлиоза, первым воплотившего романтическую программу в жанре симфонии. Сюжеты Штрауса всегда увлекательны, а оркестровое воплощение отличается красочностью и пышностью. Оркестром, обычно огромным по составу, композитор уже в молодые годы владел виртуозно.

3. Оперы Штрауса столь многообразны, как будто созданы разными авторами. В одних — мрачных трагедиях с эпатирующими натуралистическими подробностями («Саломея», «Электра») — преломляются особенности драматургии кумира Штрауса, Вагнера, закладываются основы одного из ведущих направлений первой половины XX века — перенасыщенного эмоциями экспрессионизма. В других — изящных, тонких комедиях («Кавалер розы», «Арабелла», «Молчаливая женщина») — утверждается прямо противоположное стилевое направление, также важнейшее в XX веке, — прозрачный, ясный, чуть холодноватый неоклассицизм: Штраус возрождает традиции другого своего любимого композитора, Моцарта. Некоторые оперы («Египетская Елена», «Любовь Данаи») наделены чертами оперетты — Штраус мечтал стать Оффенбахом XX столетия. В «Ариадне на Наксосе» парадоксально сплетаются жанры итальянской оперы-seria и оперы-buffa, «Каприччио» представляет собой своеобразный эстетический трактат о специфике оперного жанра вообще (что первично — музыка или слово?) и т. д. и т. п.

4. В начале творческого пути Штраус воспринимался как дерзкий авангардист, а в конце почитался как классик XX столетия. Его музыка, полная радости жизни, броская и яркая, сознательно рассчитанная на успех у публики, насыщена всевозможными эффектами, в том числе юмористическими и -звуко изобразительными. Крепкие народные корни (его мать — из знаменитого по сию пору рода мюнхенских пивоваров, отец — из крестьян), несокрушимое нравственное здоровье и колоссальная энергия, радостное приятие жизни непосредственно сказались на творческом процессе Штрауса. В отличие от других гениев он не знал мук творчества и уже в 22 года заявил: «Самое длительное и никогда не утомляющее наслаждение составляет работа, и ей я полностью посвятил себя». Его любимые изречения: «Я не тружусь никогда, я развлекаюсь» (французский скульптор Майоль); «Гений — это прилежание» (Шопенгауэр).

5. Творческое наследие представляет собой столь же выдающееся, сколь и противоречивое явление в истории музыкального искусства. Приверженец эстетических воззрений Листа и Вагнера, Штраус в своих лучших инструментальных сочинениях (симфонические поэмы «Дон-Жуан», 1888; «Смерть и просветление», 1889; «Тиль Уленшпигель», 1895 и др.) творчески развивает принципы программного симфонизма; дает превосходные образцы меткой, предельно выразительной музыкальной характеристики; выступает мастером ярко-красочного, декоративного оркестрового письма. Смелый новатор, он значительно обогащает музыкальный язык современности; его мелодические находки, гармонии, ритмы, инструментовка отмечены свежестью и своеобразием художественной мысли. Вместе с тем искусство Штрауса — последователя философских концепций Ницше — заключает в себе порой туманную символику и реакционные идеи; в некоторых случаях (симфонические поэмы «Так говорил Заратустра», 1896; «Жизнь героя», 1898) произведения композитора проникнуты воинствующим индивидуализмом.

6. Жанр оперы постоянно находился в центре внимания Штрауса. Автор 14 музыкально-театральных произведений (первое из них — «Гунтрам» — было поставлено в 1894 г.; последнее — «Каприччио» — в 1942 г.), он на протяжении всей жизни тяготел к сцене, создавал оперы регулярно, затрачивая в среднем 3—4 года на реализацию своих замыслов (так, например, 1901 — «Угаснувший пламень», 1905 —«Саломея», 1908 — «Электра», 1910 — «Кавалер роз», 1912 — «Ариадна на Наксосе»). Наибольшую известность среди опер Штрауса завоевали «Саломея», «Электра» и «Кавалер роз». Популярность последней из них объяснима, в первую очередь, опорой автора на интонационный строй австрийской бытовой музыки. Пронизанная изящными мелодиями и пикантными вальсовыми ритмами, партитура «Кавалера роз» признана одним из высших достижений творческого гения Рихарда Штрауса. Одноактная опера «Саломея» сочинялась по пьесе Оскара Уайльда, которая предназначена была в свое время для знаменитой Сарры Бернар. «Электра», трагедия Гуго фон Гофмансталя, заинтересовала Штрауса после ее постановки в Берлине, осуществленной Максом Райнхардтом, одним из самых оригинальных и ярких режиссеров своего времени. Повышенная экспрессивность и в то же время виртуозный блеск формы, холодноватая декоративность отличают эти оперы от создававшихся Штраусом позже. Их дерзкое вторжение в сферу патологической чувственности, односторонне-преувеличенная оркестровая красочность — все это сегодня перестало быть сенсационным для зарубежного театра. После «Саломеи» и «Электры» композитор вовсе отошел от сюжетной, театральной и музыкальной исключительности этих драм. В последующих операх он стремился к созданию «моцартовской», «настоящей» оперы, где первостепенное значение приобретает «радость музицирования», ничем не стесняемое свободное пение. «Кавалер роз», созданный совместно с Гофмансталем в 1910 г.,— венская музыкальная «комедия нравов», стилистически обращенная к венскому рококо времен Марии Терезии, вдохновленная театром Мольера и Бомарше, который возрождался в постановках М. Райнхардта. «Кавалер роз» — одна из самых популярных опер нашего времени, и не только для посетителей театров: музыкальный фильм «Кавалер роз» нашел путь к массовому зрителю. Штраус и Гофмансталь создали также одноактную оперу «Ариадна на Наксосе» (1912) — стилизованный в духе XVIII в. миф об Ариадне, а через два года — балет «Легенда об Иосифе» (на сюжет из эпохи египетских фараонов); «Женщину без тени» (1918), «Елену Египетскую» (1927) и лирическую комедию из жизни Вены 60-х гг. XIX в. «Арабелла», мелодическую и легкую, близкую оперетте (1932). После внезапной смерти Гофмансталя Штраус сотрудничал со Стефаном Цвейгом. Их первой работой была «Молчаливая женщина» (1934), бытовая комедия, своими типажами родственная «Кавалеру роз», но более острая, насмешливая, напоминающая «Фальстафа» Верди. Поздние оперы Штрауса «День мира» (1936), буколическая трагедия «Дафна» (1937), веселая мифологическая опера «Любовь Данаи» (1940) сочинялись на либретто австрийского театроведа Йозефа Грегора и продолжали начатую в содружестве с Гофмансталем стилизаторскую «неоклассическую» тенденцию. Последним театральным сочинением Р. Штрауса была пьеса «Каприччио» (1941) — (не опера в полном смысле слова, а пьеса с музыкой) — оригинальная театрализованная дискуссия о роли слова и звука в музыкальном театре, о функция в нем поэта и композитора. Авторы текста — Р. Штраус и дирижер Клеменс Краус.

7. Вокальное наследие Рихарда Штрауса насчитывает более 140 песен. К этому жанру композитор обращался на протяжении всей жизни. Первые песни были написаны в 1883 г. (ор.10, Восемь песен из «Последних страниц» Германа фон Гильма для голоса и фортепиано). Завершающим этапом песенного творчества стали «Четыре последние песни», изданные в 1950 году уже после смерти Штрауса [4, 518-540]. Песенное творчество Штрауса условно можно разделить на несколько групп [14]. Первую группу составляют песни любовно - лирические, отмеченные характерной для них трепетной эмоциональностью, утонченным психологизмом. Таковы «Грёзы в сумерках», «Я лелею мою любовь», «Будь спокойна, моя душа», «Когда взор твой», «Баркарола», «Ты - свет очей», «На берегу», «Парю». Вторая группа песен отражает мир природы, пасторальные картины и пейзажные зарисовки, воплощает образы поэтической лирики, воспевающей поля, луга, ощущение красот природы. Такие песни можно встретить в циклах «Простые напевы», «Чудесный рог мальчика». Третью группу песен образуют произведения жизнерадостного и чувственного характера, наполненные богатством эмоциональных проявлений («Гимн любви», «Свадебная песнь», «Моя любовь от радости нема»). В этих песнях особенно ярко проявились черты концертности, приподнятого театрального стиля. Четвёртую группу в песенном творчестве композитора составляют произведения, посвящённые образам Востока. Таковы его «Пять Песен Востока» на тексты китайских поэтов в переводе Г. Бетге «Китайская флейта», цикл «Лепестки розы» на слова А.Ф. Шака. Эти циклы предвосхищают стиль последних песен Р. Штрауса, стоящих особняком в его творчестве и не вписывающихся целиком ни в одну из названных групп. Они предназначены для высокого голоса в сопровождении оркестра. Это «Вечерняя заря» на стихи Эйхендорфа и «Три песни» на стихи Гессе. В этих сочинениях тема человека и природы связана с философскими размышлениями о сущности жизни и смерти, с настроениями умиротворённой печали и отрешённости. Э. Краузе отмечает важность песенного наследия в творчестве Р. Штрауса: «стиль его песен не представляет собой чего-либо неожиданного. Все то, что композитор осуществил позднее на сцене музыкального театра, он предварительно испробовал в своих ранних песнях для голоса с фортепиано». Э. Краузе также пишет о том, что «наиболее красивые песни он [Штраус] писал для своей жены или, позднее, для определенных исполнительниц, тесно связанных с этим родом искусства, который более, чем другие виды творчества, зависит от времени, зачастую отрицательно сказывающегося на качестве произведений. Нельзя не обратить внимания на некоторые черты салонно-романтического стиля югенд, обнаруживающиеся, по крайней мере, в ранних песнях». Наиболее известное название – стиль модерн. Это художественное направление проявляется позже и в операх Р. Штрауса, таких, как «Саломея», «Электра» или «Женщина без тени».

**Музыкальный материал:**

1. Р.Штраус: фрагменты опер «Саломея», «Кавалер роз», «Интермеццо».

2. Вокальные произведений.

**Задания для студентов:**

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

2. Выучить теоретический материал, уметь отвечать на вопроса.

3. Слушать монтаж по творчеству Штрауса, подготовиться к викторине.

4. Выучить ведущие музыкальные темы напамять.

**Контрольные вопросы:**

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

2. Сколько симфонических поэм создано композиторов?

3. В какой период творчества они созданы?

4. Какие литературные сюжеты каких авторов привлекали композитора в оперных произведениях?

5. История создания опер «Саломея» и «Кавалер роз».

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

7. Какие стилистические особенности характерны для творчества композитора периода 80 – 90 –х годов?

8. В каких произведениях Штрауса представлен стиль экспрессионизма?..

9. Каким образом представлен стиль модерн, в каких произведениях?.

10. Особенности оркестрового стиля Штрауса.

**Методические рекомендации :**

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

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

Дополнительная:

1. Краузе.Э. Р.Штраус. М., 1961.

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

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 1.10. П. Хиндемит. Жизненный и творческий путь**.

**План занятия №10**

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

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

3. Основные этапы жизни и творчества.

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

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

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

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

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

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

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

**Музыкальный материал:**

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

2. Фрагменты цикла «Игра тональностей».

3. Камерная музыка №1.

**Задания для студентов:**

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

2. Составить хронологическую таблицу ЖТП Хиндемита.

3. Выучить теоретический материал, уметь отвечать на вопросы.

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

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

**Контрольные вопросы:**

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

2. Истоки появления неоклассицизма в музыке.

3. Периодизация жизни и творчества П. Хиндемита.

4. Творческое наследие композитора.

5. Охарактеризуйте личность композитора.

6. Черты неоклассицизма в творчестве Хиндемита.

**Методические рекомендации:**

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

**Литература:**

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

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

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

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 1.11. П.Хиндемит. Симфоническое творчество.**

**План занятия №11 – 12**

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

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

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

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

**Музыкальный материал:**

1. Симфония «Гармония мира».

2. Симфония «Художник Матис».

**Задания для студентов:**

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

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

3. Музыкальный анализ симфоний.

4. Слушать монтаж по симфониям, подготовится к викторине.

5. Выучить напамять ведущие темы симфоний.

**Контрольные вопросы:**

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

2. Какие два типа симфонизма представлены у композитора?

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

4. Исполнительский состав, структура произведения.

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

6. Исполнительский состав, структура произведения.

**Методические рекомендации:**

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

**Литература:**

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

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

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

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 1.13. К. Орф. Жизненный и творческий путь.**

**План занятия №13**

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

2. Основные этапы жизненного и творческого пути.

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

Зрелое творчество. Сценические кантаты (1932 – 1955).

Народно – сказочные пьесы и трагедии центрального периода.

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

3. Черты стиля:

– мистериальность,

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

– многонациональные жанровые стоки,

– синтез искусств.

– сосредоточенность на человеческом голосе,

– богатейшие, разнообразные стоки вокальной мелодики,

– новый синтез слова и «сценического ритма»,

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

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

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

5. Принципы театра К.Орфа.

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

**Музыкальный материал:**

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

**Задания для студентов:**

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

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

3. Прослушать музыкальный материал, выучить отдельные музыкальные темы.

4. Подготовиться к викторине.

**Контрольные вопросы:**

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

2. Истоки появления неоклассицизма в музыке.

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

4. Новаторство Орфа-композитора.

5. Периодизация жизни и творчества.

6. Творческое наследие композитора.

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

**Методические рекомендации:**

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

**Литература:**

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

2. Леонтьева О. Карл Орф. – М., 1984.

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 1.14. Сценические кантаты. «Кармина Бурана».**

**План занятия №14-15**

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

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

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

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

3. «Катулли Кармина». Состав исполнителей: сопрано, тенор, поэт Катулл (без речей), Лесбия, его возлюбленная (без речей), Целий, его друг (без речей), гетеры, волокиты (мимы), юноши, девушки, старцы (хор), хор, 4 фортепиано, ударные (10-12 исполнителей). В 1930—1931 годах Орф написал 7 хоров а капелла о несчастной любви Катулла, 13 лет спустя — еще 3 хора на его стихи. Затем композитор присоединил к ним хоровой пролог и эпилог на собственный текст на средневековой латыни, обозначив их как прелюзио (вступление) и эксодиум (по названию заключительной части античной комедии). Так в 1943 году родились «Песни Катулла, сценические игры». Премьера состоялась 6 ноября в Лейпциге в один вечер с «Кармина Бурана» и сопровождалась восторженными овациями. Для постановки «Песен Катулла» композитор оставил режиссерские указания. Персонажи пролога располагаются на авансцене: слева юноши (тенора), справа девушки (сопрано), в центре на помосте — 9 старцев (басы). Молодежь предается любовным играм, звучат клятвы в вечной верности, которые высмеивают старцы. И как поучение, притча о вечно повторяющейся истории обманутого влюбленного, ветреной красавицы и коварного друга, развертываются «сценические игры», долженствующие послужить наглядным уроком, аргументом в споре, возникшем в прологе между распаленной страстью молодежью и скептически настроенными старцами. Центральный раздел кантаты — собственно «Песни Катулла», пантомима с пением в 3 актах и 12 номерах. Ее разыгрывают мимы — Катулл, Лесбия, Целий, гетеры, волокиты, а хор и 2 солиста располагаются в оркестре причем далеко не всегда им поручены реплики Катулла и Лесбии — часто любовные излияния звучат у хора а капелла. Молоде и старцы, оставаясь на авансцене, молча созерцают эту игру, лишь дважды старцы одобряют происходящее краткими возгласами. Прообраз такого спектакля — мадригальная комедия эпохи Возрождения, «Воинственные и любовные мадригалы» любимейшего композитора Орфа Клаудио Монтеверди. «Песни Катулла» — типичное произведение Орфа, очень аскетичное по выразительным средствам. Главную роль играет хор а капелла, и лишь в прологе и повторяющем часть его эпилоге использована большая гpyппa ударных и 4 фортепиано. №1, «Ненавижу и все же люблю», — плакатный, четко ритмизованный хор с примитивной унисонной темой и важной ролью остинато. В №6, открывающем 2-й акт («Ночь. Катулл спит на улице перед домом Лесбии. Грезя, видит себя в ее объятиях. Лесбия ласкает возлюбленного»), фразы Лесбии широко распеты солирующим сопрано, истаивая в верхнем регистре пианиссимо. №9 в начале 3-го акта, соло тенора «Пообедав, хочу тебя проведать», — письмо Катулла к красотке Ипситилле, представляет собой непритязательную песенку на ироничный текст. №11, хор «Несчастный Катулл», — наиболее развернутый номер, кульминация произведения, трагический хоровой монолог, жесткий и суровый.

4. «Триумф Афродиты». Состав исполнителей: Невеста (сопрано), Жених (тенор), 3 корифея хора (тенор, сопрано, бас), девушка, юноши, старики, родные и друзья новобрачных, народ (хоры — двойной, большой, танцующий), оркестр. Замысел «Триумфа Афродиты» возник в 1948 году и принадлежал театральному художнику Каспару Нееру. Почти четверть века спустя Неер оформлял постановку «Антигоны» Орфа и убедил композитора в необходимости дополнить 2 самых популярных его произведения — сценические кантаты «Кармина Бурана» и «Песни Катулла» — третьим, «Триумфом Афродиты». Образцом послужил триптих обработок театральных сочинений Монтеверди, предпринятый Орфом в самом начале творческого пути и завершенный в окончательной редакции в 1940 году. Цикл сценических кантат получил название на итальянском языке «Триумфы, театральный триптих», подчеркнувшее идею окончательной победы любви. Интересно, что в триптихе оказалась переосмыслена «Кармина Бурана». Исполненная отдельно, она утверждает победу рока: неумолимое колесо Фортуны сбрасывает человека с высот любви. Однако в большом цикле это финал лишь начальной части триптиха — лишь временное вторжение судьбы, над которой окончательно торжествует любовь в «Триумфе Афродиты». Несмотря на итальянское название, «Триумф Афродиты» написан на классической латыни и древнегреческом языке, впервые привлекшем внимание композитора. Наибольшее число текстов, использованных в 7 частях «Триумфа Афродиты», принадлежит римскому поэту Гаю Валерию Катуллу (87—ок. 54 до н. э.), прославившемуся своей любовной лирикой. Известны его эпиталамы — свадебные поэмы в честь бога Гименея. Большая свадебная поэма Катулла разделена между двумя частями кантаты: 4-й («Воззвание к Гименею») и 5-й («Свадебные игры и песни перед опочивальней»). Катулл не был создателем этого жанра. Он подражал знаменитой древнегреческой поэтессе Сафо, жившей в первой половине VI века до н. э. Катуллово подражание Сафо легло в основу 1-й части («Антифонное пение девушек и юношей к Весперу (планете Венере. — А. К.) в ожидании невесты и жениха»). Из наследия Сафо полностью сохранилось лишь несколько стихотворений и множество отрывков различной длины, воспевающих любовь и красоту невесты, рисующих свадебный обряд. Они привлекают ритмическим разнообразием, близостью к живой разговорной речи, преломлением традиционных фольклорных мотивов девичьих песен. На эти тексты сочинены 2 части: 2-я («Свадебный кортеж и прибытие невесты и жениха») и 3-я («Невеста и жених»). На греческом написана и 6-я часть («Пение новобрачных в свадебной опочивальне»). Источник текста неизвестен, предположительно это подражание древнегреческим образцам самого Орфа. Для финальной короткой части («Явление Афродиты») Орф взял текст хора из трагедии «Ипполит» одного из крупнейших древнегреческих драматургов Еврипида (480—407 или 485—406 до н. э.). Премьера «Триумфа Афродиты» состоялась в рамках триптиха на сцене миланского театра Ла Скала 14 февраля 1953 года под управлением Герберта фон Караяна, выступившего одновременно и режиссером. Не успевая к намеченному сроку, он прибегнул к многочисленным купюрам, и постановка потерпела сокрушительный провал. Первое концертное исполнение прошло с огромным успехом в Мюнхене 5 марта 1953 года на торжественном открытии зала «Геркулес» с участием знаменитых певцов Элизабет Шварцкопф и Николая Гедды, а полная театральная постановка — 10 марта того же года в Штутгартском государственном театре. Авторское определение жанра «Триумфа Афродиты» — сценический концерт. Произведению присущи праздничность, декоративность, блеск, отсутствие контрастных темных красок, печальных эмоций и какого-либо конфликта, виртуозность исключительно сложных сольных вокальных партий при преобладании хоровых частей (5 из 7), нередко с антифонным соревнованием 2 хоров. 1-я часть, «Антифонное пение девушек и юношей к Весперу», открывается напряженными возгласами корифея-тенора, а затем используются виртуозные каденции тенора и корифейки-сопрано. В 3-й части, «Невеста и жених», импровизационность, мелизматика, нередко с предельно высокими нотами солистов сопоставляются с мелодической простотой хора. 5-я часть, «Свадебные игры и песни перед опочивальней», — наиболее развернутая, со сменой красочных эпизодов свадебного обряда. 6-я часть, «Пение новобрачных в свадебной опочивальне», представляет собой лирический дуэт за сценой Невесты и Жениха почти без сопровождения; колоратуры завершаются экстатическим криком.

**Музыкальный материал:**

1. Кантаты «Кармина Бурана», «Катулли Кармина», «Триумф Афродиты»..

**Задания для студентов:**

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

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

3. Проанализировать кантату «Кармина Бурана».

4. Послушать кантату с клавиром

5. Выучить напамять ведущие музыкальные темы.

6. Слушать монтаж по кантатам Орфа, подготовиться к викторине.

**Контрольные вопросы**

1. Значение кантат К.Орфа.

2. Наследие композитора в данном жанре.

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

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

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

6. Особенности идеи кантаты и ее воплощения в цикле.

7. Музыкальный язык произведения.

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

**Методические рекомендации:**

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

**Литература:**

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

2. Леонтьева О. Карл Орф. – М., 1984.

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

1 семестр

**Тема: Зачет**

**План занятия № 16**

Учебным планом предусмотрено такие формы контроля, как

дифференцированный зачет (V семестр) и экзамен (VI семестр).

Они имеют целью проверку теоретических знаний и профессиональных практических навыков, приобретенных в процессе обучения, а также помогают студентам в осмыслении и обобщении важнейшей информации.

Рекомендованы разные формы проведения контроля:

- викторины (письменные и устные),

- тесты (письменные и устные),

- творческие задания (письменные и устные),

- исполнение главных музыкальных тем (игра, пение, определение с помощью внутреннего слуха фрагментов нотного текста программных произведений).

Перечень теоретических вопросов к зачету

1. Музыкальная культура Австрии и Германии на рубеже ХІХ-ХХ веков.

2. А. Брукнер – представитель позднего немецкого романтизма.

3. Г. Малер. Жизненный и творческий путь.

4. Г.Малер. Симфония № 4.

5. Черты стиля Г. Малера.

6. Р. Штраус. Жизненный и творческий путь.

7. Р.Штраус. Симфонические поэмы.

8. П. Хиндемит. Жизненный и творческий путь.

9. П.Хиндемит. Симфония «Гармония мира».

10. К.Орф. Триптих «Триумфы».

11. Музыкально – педагогическая система К. Орфа (обзор).