**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 2. Тема 2.2**. **Я. Сибелиус. Жизненный и творческий путь. Обзор творчества.**

**План занятия № 1**

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

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

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

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

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

**Музыкальный материал:**

1. Скрипичный концерт, ор. 47 ре минор,

2. Симфония№7.

3. Симфоническая поэма «Финляндия»

**Задания для студентов:**

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

2. Ответить на вопросы.

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

4. Рассказать биографию Яна Сибелиуса.

5. Составить творческий портрет композитора .

6.Охарактеризовать скрипичный концерт Сибелиуса.

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

**Контрольные вопросы:**

1. Особенности развития финской музыкальной культуры.

2.Значение творчества Я.Сибелиуса.

3. Творческое наследие композитора, ведущие жанры.

4. Произведения, связанные с национальной стиличтикой.

5. Особенности композиции и драматурги Скрипичного концерта.

6. Жанр симфонии в творчестве Сибелиуса.

7. Характеристика симфоний №№ 1, 7.

**Методические рекомендации:**

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

**Литература:**

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

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

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

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

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 2. Тема 2.4.** **О. Респиги. Творческий портрет.**

**План занятия № 2**

1.В историю итальянской музыки первой половины XX в. Респиги вошел как автор ярких программных симфонических произведений (поэм «Римские фонтаны», «Пинии Рима»). Будущий композитор родился в семье музыкантов. Дед его был органистом, отец — пианистом, у него Респиги и брал свои первые уроки игры на фортепиано. В 1891-99 гг. Респиги учится в музыкальном лицее в Болонье: игре на скрипке у Ф. Сарти, контрапункту и фуге у Далль Олио, композиции у Л. Торки и Дж. Мартуччи. С 1899 г. он выступает в концертах как скрипач. В 1900 г. пишет одно из первых своих сочинений — «Симфонические вариации» для оркестра. В 1901 г. в качестве скрипача оркестра Респиги приезжает на гастроли в Петербург вместе с итальянской оперной труппой. Здесь происходит знаменательная встреча с Н. Римским-Корсаковым. Маститый русский композитор холодно встретил незнакомого посетителя, но, посмотрев его партитуру, заинтересовался и согласился заниматься с молодым итальянцем. Занятия продолжались 5 месяцев. Под руководством Римского-Корсакова Респиги написал «Прелюдию, хорал и фугу» для оркестра. Это сочинение стало его дипломной работой в болонском лицее, а его учитель Мартуччи отметил: «Респиги уже не ученик, а мастер». Несмотря на это, композитор продолжает совершенствоваться: в 1902 г. он берет уроки композиции у М. Бруха в Берлине. Через год Респиги снова посещает Россию вместе с оперной труппой, живет в Петербурге и в Москве. Овладев русским языком, он с интересом знакомится с художественной жизнью этих городов, высоко оценивая московские оперные и балетные спектакли с декорациями и костюмами К. Коровина и Л. Бакста. Связи с Россией не прекращаются и после возвращения на родину. В Болонском университете учится А. Луначарский, который позже, в 20-х гг., выражает пожелание, чтобы Респиги снова приехал в Россию. Респиги — один из первых итальянских композиторов, открывший заново полузабытые страницы итальянской музыки. В начале 1900-х гг. он создает новую оркестровку «Плача Ариадны» К. Монтеверди, и сочинение с успехом исполняется в Берлинской филармонии. В 1914 г. Респиги — уже автор трех опер, но работа в этой области не приносит ему успеха. Зато создание симфонической поэмы «Фонтаны Рима» (1917) выдвинуло композитора в первый ряд итальянских музыкантов. Это первая часть своеобразной симфонической трилогии: «Фонтаны Рима», «Пинии Рима» (1924) и «Празднества Рима» (1928). Знакомство с И. Стравинским, С. Дягилевым, М. Фокиным и В. Нижинским имело большое значение для творчества Респиги. В 1919 г. труппа Дягилева ставит в Лондоне его балет «Лавочка чудес», основанный на музыке фортепианных пьес Дж. Россини. С 1921 г. Респиги часто выступает как дирижер с исполнением своих сочинений, гастролирует и как пианист в странах Европы, в США, в Бразилии. Начиная с 1913 г. и до конца жизни он преподает в академии Санта Чечилия в Риме, а в 1924-26 гг. является ее директором.

2. В симфоническом творчестве Респиги своеобразно сочетаются современная техника письма, красочность оркестровки (упомянутая симфоническая трилогия, «Бразильские впечатления») и тяготение к архаичной мелодике, старинным формам, т. е. элементам неоклассицизма. Ряд сочинений композитора написан на темы григорианского хорала («Григорианский концерт» для скрипки, «Концерт в миксолидийском ладу» и 3 прелюдии на григорианские мелодии для фортепиано, «Дорийский квартет»). Респиги принадлежат свободные обработки опер «Служанка-госпожа» Дж. Перголези, «Женские ухищрения» Д. Чимарозы, «Орфей» К. Монтеверди и других сочинений старинных итальянских композиторов, оркестровка пяти «Этюдов-картин» С. Рахманинова, органной пассакалии до минор И. С. Баха.

Триада симфонических поэм (1916-1928), посвящена трём символам Рима - фонтанам, итальянским соснам пиниям и римским праздникам. В музыке поэм по воле фантазии композитора смешались импрессионизм, красочный оркестровый стиль Римского-Корсакова, Петрушка Стравинского, итальянские народные песни, григорианские хоралы, всего не перечесть. Международную славу принесла Респиги симфоническая поэма «Фонтаны Рима» (1918). Ее четыре части, которые исполняются без перерыва («Фонтан Валле Джулия на заре», «Фонтан Тритона утром», «Фонтан Треви в полдень», «Фонтан виллы Медичи на закате»), в большой степени вдохновлены искусством импрессионистов, любивших изображать объекты в разное время суток, в разном освещении. В музыке нечто подобное сделал Дебюсси, как никто умевший живописать водную стихию. А идея создать звуковой образ Рима, возможно, навеяна образом Вечного города в «Тоске» Пуччини, где, как и в четвертой части «Фонтанов», звучат римские колокола. В развитие успеха Респиги написал великолепные «Пинии Рима» (1924) и менее известные «Римские празднества» (1928). Поэма "Фонтаны Рима" отразила впечатления композитора от созерцания четырех знаменитых барочных фонтанов города в разное время суток: 1. Фонтан Валле Джулия на заре: тихий рассветный час, мирный пасторальный пейзаж, журчат фонтаны, пастухи гонят стадо коров на зелёные луга.. 2. Фонтан Тритон утром. Площадь дворца Барберини. Посредине Фонтан. Статуя Тритона - сына бога моря Посейдона, покоится на раскрытых створках раковины, удерживаемой хвостами четырех дельфинов. Респиги звуками оркестра изображает как получеловек-полурыба, Тритон выдувает из раковины высокую струю воды, которая, взлетая вверх, падает и наполняет чашу фонтана, символизируя вызываемую Тритоном бурю и игру вод. 3. Фонтан Треви в полдень. Фонтан Треви с центральной фигурой Нептуна на большой раковине, уносимой морскими конями, окружённый сиренами - самый роскошный фонтан Рима и самый знаменитый в мире. Нептун трубит, сирены поют, смешались кони... 4. Фонтан виллы Медичи при заходящем солнце. Огромная вилла Медичи в Кастелло отмечена двумя монументальными фонтанами - Геркулеса, умерщвляющего Антея и богини Венеры, выкручивающей свои мокрые волосы. Журчат фонтаны, заходит солнце, засыпает Рим и Италия.

"Пинии Рима"- вторая часть Римской трилогии изображает сосновые рощи в разных местах Рима в разное время суток. 1. Пинии Виллы Боргезе - шумные детские игры в войну и солдатиков в сосновых рощах Боргезе. 2. Пинии у Катакомб - величественная панихида возле катакомб в Кампаньи. Инструменты оркестра рисуют звуками мрачную атмосферу катакомб и подражают пению священников. 3. Третья часть - ночь на холме Яникул, названном в честь римского бога Януса. Холм этот известен церковью Сан Пьетро ин Монторио, построенной на месте распятия Святого Петра. Тихо шумят сосны, в тиши звучит ночной ноктюрн и пение соловья 4. Пинии Аппиевой дороги. Аппиеву дорогу, ведущую из Рима в Кампанью, когда-то называли царицей дорог. Это была первая из больших консульских дорог. Туманный рассвет. По Аппиевой дороге движутся во всём блеске итальянские легионеры. Под сапогами "бравых орлов дуче" дрожит земля. Гремят фанфары, армия с триумфом поднимается на Капитолийский холм.

В заключительной поэме - "Празднества Рима" Респиги запечатлел публичные торжества, начиная с древнейших времен Рима до наших дней: 1. Угрожающе мрачное небо висит над главным цирком древнего Рима - Circus Maximus. "Хлеба и зрелищ!". Железные двери отпираются, крик толпы, клич гладиаторов, грохот колесниц, вой диких зверей смешиваются в воздухе... Cтрашно, но это народный праздник 2. Рождество. Вниз по дороге движется процессия паломников, они молятся. Наконец, с вершины Монте-Марио им предстаёт вид Священного города: "Рим! Рим!". Колокола церквей звучат в ответ на их радостные возгласы. Это часть строится на мелодии 12-го века - Гимне "Христос воскресе" 3. Октябрь - праздник сбора урожая. Корзины полны фруктов и винограда, рекой льётся вино, звучат охотничьи роги, застольные вакхические песни, а в сумерках влюблённый играет возлюбленной на мандолине романтическую серенаду. 4. Бефана - Эпифания. Праздник Крещения господня на площади Пьяцца Навона. Радостный шум толпы, звуки шарманки и духового оркестра, народные танцы и песни - простые и патриотические ("Пойдём, мы римляне!")

**Музыкальный материал:**

1. О.Респиги: «Фонтаны Рима», «Пинии Рима».

**Задания для студентов:**

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

2. Ответить на вопросы.

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

4. Рассказать биографию О.Респиги.

5. Составить творческий портрет композитора .

6.Охарактеризовать Римскую трилогию Респиги.

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

**Контрольные вопросы:**

1. Особенности развития итальянской музыкальной культуры.

2.Значение творчества О.Респиги.

3. Творческое наследие композитора, ведущие жанры.

4. Произведения, связанные с национальной стиличтикой.

5. Особенности композиции и драматурги Триады симфонических поэм.

6. Характеристика поэм «Пинии Рима» и «Фонтаны Рима».

**Методические рекомендации:**

План характеристики произведения. 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.Музыка ХХ века., ч.1, Москва: Музыка, 1985

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

3. Богоявленский С*.* Итальянская музыка первой половины XX века: Очерки. Л.: Музыка, 1986. — 144 с.

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 2. Тема 2.6.** **Б. Барток. Жизненный и творческий путь.**

**План занятия № 3**

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

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

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

4.Жизненный и творческий путь.

Основные этапы творческой эволюции композитора.

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

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

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

Время смелых новаций. (1920 – 1929).

Годы творческой зрелости (1930 – 1940).

Эмиграция. Последние сочинения (1940 – 1945).

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

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

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

**Музыкальный материал:**

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

**Задания для студентов:**

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

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

3.Составить творческий портрет Бартока (письменно).

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

**Контрольные вопросы**:

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

2. Периодизация ЖТП композитора.

3. Кто повлиял на увлечение Бартоком венгерским фольклором?

4. Когда и куда достоялись первые фольклорные экспедиции?

5. Назовите фортепианные произведения композитора, связанные с фольклором.

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

7. Виды деятельности Бартока.

8. Произведения для детей.

8. Симфоническое творчество.

9. Значение творчества и деятельности Бартока.

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

**Литература:**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 2. Тема 2.**7**.** **Б.Барток. Фортепианное творчество.**

**План занятия № 4**

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

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

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

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

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

**Музыкальный материал:**

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

**Задания для студентов:**

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

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

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

3. Составить тезисный конспект.

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

**Контрольные вопросы:**

1.Охарактеризовать музыкальную культуру Венгрии.

2.Рассказать о деятельности Б. Бартока,

3.Черты фортепианного стиля.

4. Характеристика цикла «15 венгерских крестьянских песен».

5.Какие произведения Бартока отражают стиль урбанизма? Какие основаны на фольклорном материале?

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

**Литература:**

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

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

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

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

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

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

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

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

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 2. Тема 2.8. Б.Барток. Симфоническое творчество.**

**«Музыка для струнных, ударных и челесты».**

**План занятия № 5**

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

2. Музыкальный анализ.

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

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

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

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

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

**Музыкальный материал:**

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

**Задания для студентов:**

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

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

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

4. Составить тезисный конспект.

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

**Контрольные вопросы:**

1. Охарактеризовать симфоническое творчество Б. Бартока.

2. Дать характеристику Концерту для оркестра.

3. В какой период создана «Музыка..»?

4. Структура, особенности музыкальной драматурги цикла.

**Методические рекомендации:** Характеристика произведения. 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. Музыкальная литература зарубежных стран. в. 7. Для муз. училищ. Сост. Гивенталь, Щукина, Ионин. Москва: Музыка. 2005

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

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

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

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

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

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

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 2. Тема 2.9.** **Опера «Замок герцога Синяя Борода».**

**План занятия № 6**

1. Легенда о Синей Бороде — убийце своих семерых жен — очень стара. В определенном смысле она родственна легенде о Дон Жуане, и обе легенды разрабатывались в европейском искусстве неоднократно. В Дон Жуане и Синей Бороде узнавали себя и мыслители, и художники рубежа XIX–XX вв., ибо в легендарных персонажах, разрывавших рамки общественной морали, они видели оправдание своему одинокому существованию. «Психологи искали в страстях потерянный рай, подавленный обществом инстинктов. Художник же символист оплакивал их судьбу и олицетворял фатальную трагедию человека, не способного освободиться из своей тюрьмы» (Й. Уйфалуши). Тюрьмой для этого человека оказывалась его собственная душа.

2. Либретто оперы Бартока написал Бела Балаж, участник венгерских революционных событий 1919 г. Основой либретто стала драма бельгийского писателя-символиста Мориса Метерлинка, чье творчество привлекало внимание ряда композиторов начала XX в. В либретто Балажа сюжет Метерлинка трактовался таким образом, что основное действие разворачивалось в психологической сфере. В определенном смысле его можно отнести к жанру мистерии с той оговоркой, что если в средневековых мистериях трагедия человека раскрывалась на сцене макрокосма, то в данном случае сценой оказывался микрокосм человеческой души. По Балажу, мы сами — герцоги в заколдованном замке, рыцари, строящие свой мир на слезах, крови и похищенных сокровищах других людей. Мы храним эти ценности в мрачных замках, за наглухо закрытыми дверьми, и вывести нас из этого заточения может лишь бескорыстная женская любовь (подобная любви Сенты, главной героини «Летучего голландца» Вагнера). Эта беззаветная, жертвенная любовь требует раскрытия всех дверей, полного снятия покрова со всех тайн души-замка. Но оказывается, что в результате такого полного постижения всех тайн души мужчины женщина-освободительница сама безвозврат­но становится пленницей этого замка и оказывается рядом с теми другими женщинами, которые прошли этот путь ранее.

Принципиальным, однако, представляется следующее. Опера Бартока была написана за несколько лет до начала Первой мировой войны, а ее первое исполнение состоялось в Будапеште в мае 1918-го — года окончания этой великой трагедии человечества. И потому страшные тайны, скрывавшиеся за закрытыми семью дверьми замка герцога — орудия пыток, обагренные кровью сокровища и воинские доспехи, озера слез, — ассоциировались со всеми человеческими горестями и муками начавшегося «века-волкодава» (выражение О. Мандельштама). Более того, одноактная опера, длящаяся немногим более часа, ставила тогда и ставит перед слушателем ныне острейшие вопросы. Является ли одиночество человеческой души, запертой за семью дверьми, нерушимым законом природы или оно растворится в залитой солнцем и радующей цветами дали вселенной, раскрывающейся перед людьми и обществом?» Проникнет ли когда-нибудь в души одиноких людей свет радости и доброты или эти души останутся навсегда погруженными во тьму? По проблематике, таким образом, опера Бартока всечеловечна. Но не менее важно присутствие в ней венгерского национального начала.

3. Либретто Балажа выдержано в стиле венгерской народной поэзии — восьмистрочные строфы этого либретто восходят к народным секейским балладам. «Живописать современную душу древними чистыми красками народной песни» — к этому, по собственному признанию, стремился Балаж. И к этому же стремился Барток, создавший (на несколько однообразном по форме литературном материале) подлинный в своей свободе и выразительной гибкости венгерский оперный язык. При этом композитор в немалой степени опирался не только на опыт «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси, но и на интонации старинных венгерских народных песен, собранных в фольклорных экспедициях.

4. Еще одной важнейшей особенностью оперы Бартока является присутствие в ней ярко выраженного непрерывного симфонического развития. Симфонизацией оперной формы в пределах одноактной оперы в начале XX века занимались незадолго до Бартока Рихард Штраус в «Саломее» и «Электре», Равель в «Испанском часе» — премьера этой оперы состоялась в Париже весной 1911 года, то есть в год написания Бартоком его оперы. (Кстати, в Большом театре в сезоне 1978/1979 г. оперы Бартока и Равеля исполнялись в один вечер.) У Бартока роскошь оркестра, и порой доходящие до исступленности диалоги и споры Синей Бороды и Юдит (таково имя главной героини оперы) заставляют вспомнить названные выше оперы Р. Штрауса. И одновременно, при явном предвосхищении музыкального экспрессионизма, у Бартока его ярчайшим образцом является партитура балета «Чудесный мандарин».

«Сложная, непрерывно развивающаяся оркестровая партия выдержана в духе импрессионизма, своеобразно претворенного венгерским мастером. Это сказывается в изощренной технике скупых интонационных штрихов и колористических пятен, в избегании широких и завершенных мелодических линий; в капризной текучей игре изобразительными эффектами — декоративными пассажами, трелями, тремолирующими или арпеджированными фонами. От импрессионизма и тяготение к ладовым необычностям, и мозаичная, «переливчатая» оркестровая ткань, изобилующая причудливыми комбинациями, и дробная, тонко разработанная манера вокальных диалогов-речитаций, умело сплетенных с «говорящими» фразами оркестра» (И.В. Нестьев).

5. Интересна также в опере драматургическая игра тональностями. Достаточно вспомнить, как во второй половине оперы жаждущий любви Синяя Борода все чаще поет в тональности Юдит. Юдит же, по мере того как все больше раскрывает тайну замка, приближается к тональности Синей Бороды. Перед открытой седьмой дверью он рассказывает историю своих трех жен, и, обращаясь к четвертой — Юдит, поет о своей любви в широком фа мажоре. В этот момент они могли обрести друг друга и их враждебность перешла бы в единение, но уже поздно: теперь Юдит перешла на другую сторону, они поменялись ролями, и четвертая жена исчезает среди тайн замка. А ладовой основой музыки замка и герцога в опере Бартока является основанная на пентатонике старинная венгерская крестьянская песня. Поэтому «отождествление человеческого одиночества с народной музыкой говорит о том, что Барток символизирует в опере не только смысл отношений между людьми, но также связь и борьбу между человеком и природой. Разрешение этой проблемы невозможно без посредства общества: прямое противопоставление человека и природы может привести только к трагедии» (Й. Уйфалуши).

**Музыкальный материал:**

Б. Барток: опера «Замок герцога Синяя Борода».

**Задания для студентов:**

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

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

4. Составить тезисный конспект.

5. Посмотреть фильм-оперу.

6. Слушать монтаж по опере, подготовиться к викторине.

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

**Контрольные вопросы:**

1. История создания, премьера оперы.

2. Сравнение либретто с первоисточниками.

3. В какой период создана опера?

4. Структура, особенности музыкальной драматургии оперы.

5. Исполнительский состав.

6. Основные идеи произведения,их созвучность современности.

**Методические рекомендации:**

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

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

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

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

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

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

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

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 2. Тема 2.10**. **Музыкальная культура Испании.**

**Творчество И. Альбениса и Е.Гранадоса.**

**План занятия № 7 - 8**

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

2.Творчество Исаака Альбениса (1860-1909) - прямого продолжателя идей Педреля; его место в испанской культуре сродни положению Эдварда Грига в норвежской или Яна Сибелиуса - в финской музыке. География его выступлений - Испания, Франция, Аргентина, Уругвай, Куба, Бразилия, Германия, Австро-Венгрия. Как пианист он в разные годы занимался с Антуаном Мармонтелем (профессор Парижской консерватории; у него учились Бизе, д'Энди, Дебюсси, Дьемер, Маргерит Лонг), Луи Брассеном; как композитор - с Франсуа Гевартом, Карлосом Рейнеке. Особое место в его жизни Антона Рубинштейна и Франца Листа. По некоторым сведениям, Альбенис был в числе учеников, сопровождавших маэстро Рубинштейна в его поездке в Америку. Встреча же с Листом определила поиски Альбенисом собственного композиторского языка, способствовала обогащению его кругозора, пианистического репертуара. Вершина пианистической славы Альбениса - 1880-начало 1890-х годов. Концерты "испанского Рубинштейна" проходили в городах Испании и за рубежом. В противовес исполнителям салонных пьесок, Альбенис включал в свои программы шедевры классической и романтической музыки - сочинения Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена, Шумана, Грига, Вебера, Листа, Рубинштейна. Фактически, он привил испанцам вкус к высокому концертному репертуару. Он также участвовал в ряде важных просветительских проектов, в частности - в концертах "Симфонического общества" Барселоны, знакомившего с новой испанской и европейской музыкой.

В мелодике многих произведений Альбениса слышится сильнейший андалусский акцент, композитор постоянно обращался к характерным формулам стиля фламенко. Отсюда и особая роль ритмического элемента в музыке Альбениса. Легко найти её фольклорные прототипы, в частности в ритмах и фактуре гитарных импровизаций.

Поворотным моментом в творческом пути стало обращение Альбениса к испанскому фольклору — «золотым россыпям народного искусства», по словам композитора. «Не цитируя подлинно народных мелодий, композитор настолько познал их и сроднился с ними, что порой его музыку трудно отличить от народной» так характеризовал творчество И. Альбениса Клод Дебюсси. В последние годы жизни он возглавлял новое направление испанской музыки — так называемое ренасимьенто.

Основная область творчества Альбениса — фортепьянная музыка (всего около 300 произведений), в которой широко использованы элементы народной музыки в сочетании с новыми приёмами письма. Воссоздавая звучание народного инструмента (особенно гитары), Исаак Альбенис расширил выразительные возможности фортепьяно. В этих произведениях соединены традиции народных песенно-танцевальных жанров различных областей Испании (хота, сегидилья, сортсико, малагенья и др.) и музыкальной классики. Среди наиболее известных сочинений: «Испанская сюита» (1886 г.), циклы пьес «Испания» (1890 г.), «Два испанских танца», «Испанские напевы», «Иберия» (1905-1909 гг.), «Наварра» (завершена французским композитором Деода де Севераком), симфоническая сюита «Каталония» (1899 гг.).

У Исаака Альбениса не было произведений, специально написанных для гитары, однако очень многие из них транскрибированы для исполнения на гитаре и занимают одно из ведущих мест в гитарном репертуаре. Сам Альбенис высоко ценил испанскую гитару и во многих фортепьянных пьесах пытался передать присущие ей эффекты. Так, создавая фортепьянную пьесу «Гранада», он писал: «Я ищу сейчас золотые россыпи народного искусства, и это наполняет меня таким чувством, словно я касаюсь струн гитары».

Альбенис был одним из первых испанских композиторов нового времени, положивших в основу своего творчества народную испанскую музыку с ее характерными ритмами и интонациями. Вместе с тем в творчестве Альбенис сказалось известное влияние импрессионизма.

Исаак Альбенис был самым старшим в прославленной «музыкальной» тройке испанского Возрождения (Ренасимьенто), охватившего все области искусства последних десятилетий XIX века. (В тройку музыкального Ренасимьенто, кроме Альбениса, заслужено вошли Энрике Гранадос и Мануэль де Фалья). «Испанским Рубинштейном» называли соотечественники и почитатели таланта Альбениса — композитора и пианиста-виртуоза, заложившего основы современной испанской профессиональной музыки. «Наш отец Альбенис указал нам путь, по которому мы должны идти», говорил младший современник И. Альбениса, композитор Хоакин Турина.

3. Творчество Энрике Гранадоса (1867–1916), испанский композитор и пианист; его музыка строится главным образом на испанских фольклорных элементах. Панталеон Энрике Гранадос-и-Кампинья родился 27 июля 1867 в Лериде (Каталония). Его отец, кубинец по рождению, был офицером испанской армии, поэтому первые уроки игры на фортепиано и теории музыки одаренному ребенку давал капельмейстер военного оркестра. Однако вскоре семья переехала в Барселону, где Энрике начал серьезные занятия: по фортепиано с Ф.Хурнетом и Х.Пухолем, по композиции – с Ф.Педрелем. С 1887 по 1889 Гранадос жил в Париже, где он брал уроки у Ш.де Берио. Гранадос вернулся в Барселону в 1890 вполне сформировавшимся композитором и пианистом. В 1900 он основал и возглавил недолго просуществовавшее барселонское Общество классических концертов, годом позже он создал там же фортепианную школу – Академию музыки (позднее названную его именем), директором которой оставался до конца своих дней.

В концертных программах Гранадос-пианист часто исполнял собственные произведения, в том числе цикл Испанские танцы (Danzas españolas) и фортепианный вариант своих Гойесок (Гойески, Goyescas – два цикла, навеянные впечатлениями от рисунков и гобеленов Ф.Гойи и Мадрида той эпохи). Кроме оригинальных композиций, Гранадос оставил массу разного рода аранжировок, переложений, редакций, упражнений и даже учебник. Помимо прочего, он время от времени обращался к театральным жанрам. В числе таких сочинений – оперы Безумец (Follet, 1903) и Лилиана (Liliana, 1911); после премьеры оперы Мария дель Кармен (Maria del Carmen, 1898) Гранадос был пожалован Орденом короля Карла III. Позже он стал кавалером ордена Почетного легиона. После премьеры фортепианной редакции Гойесокв 1911, Гранадос приступил к сочинению давно задуманной оперы на том же материале. Опера намечалась к постановке в Париже в 1914, но этому помешало начало Первой мировой войны, и вместо Парижа премьера состоялась в Нью-Йорке 26 января 1916. Спустя два месяца пароход «Сассекс», на котором Гранадос с супругой возвращались домой из США, был потоплен в Ла Манше немецкой подводной лодкой.

Подобно И.Альбенису (1860–1909) Гранадос принадлежал к национальной музыкальной школе – испанскому Ренасимьенто, движению, которое стремилось развивать профессиональное искусство на фундаменте народного творчества (глава движения – Ф. Педрель.) Гранадос был одним из самых ярких пианистов своей эпохи; Гойески свидетельствуют о серьезности его композиторских намерений, а Испанские танцы завоевали ему популярность у широкой слушательской аудитории. Творчество Гранадоса основано на тенденциях европейского искусства своего времени, однако испытывает сильное влияние испанской и каталонской народной музыки. Многие его фортепианные сочинения написаны в духе народных танцев, причём как широко известных (например, хота), так и менее популярных (васконгада, парранда). С другой стороны, в фортепианных циклах Гранадоса («Романтические картины», «Юношеские рассказы», «Эскизы», «Часослов») заметно некоторое влияние Шумана как в гармоническом языке, так и в заявленной программности пьес.

Сюита «Гойески» — самое известное сочинение Гранадоса — попытка объединить стилистические приёмы, использовавшиеся композитором в своих произведениях. Интересной чертой этих пьес является широкое употребление мелизмов в духе Доменико Скарлатти. В них Гранадос использует как настоящие народные мелодии, так и сочинённые самостоятельно их имитации. Некоторые из этих пьес изобилуют приёмами, похожими по звучанию на гитарные, благодаря чему они получили популярность в переложении для этого инструмента.

Важное место в творчестве Гранадоса занимают произведения для музыкального театра. Из одиннадцати работ этого жанра четыре могут считаться настоящими операми, остальные содержат обширные разговорные фрагменты и приближаются по духу к сарсуэлам или обыкновенным театральным постановкам.

Перу Гранадоса также принадлежат камерно-инструментальные и оркестровые сочинения, вокальные циклы и др. Многие произведения композитора были найдены и исполнены спустя много лет после его смерти. Ряд своих планов Гранадос не успел осуществить, некоторые рукописи утеряны.

**Музыкальный материал:**

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

2. Е. Гранадос «Испанские танцы»

**Задания для студентов:**

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

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

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

**Контрольные вопросы:**

1. Особенности музыкальной культуры Испании. Представители.

2. Кто является основоположником испанской национальной композиторской школы?

3. Особенности музыкального стиля Альбениса и Гранадоса.

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

**Литература:**

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

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

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

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

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

6. Вайсборд М.А. И.Альбенис. М., 1977.

7 .И. Мартынов Музыка Испании "Советский композитор", 1977г. <http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/martynov_mi.htm>

8. Розеншильд К. Э. Гранадос. М., 1971.

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 2. Тема 2.11. М. де Фалья. Жизненный и творческий путь.**

**Музыка для театра.**

**План занятия № 9**

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

2. Жизненный и творческий путь.

Детство. Годы обучения в консерватории.

Ранний период творчества (1887 – 1904).

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

Переезд в Париж (1907). Начало мировой известности.

Возвращение на родину (1914).

20-е годы. Новые творческие тенденции.

Последние годы жизни.

В музыке Фальи впервые воплощен испанский характер в его общенациональном проявлении, полностью свободном от местной ограниченности. Его творчество поставило испанскую музыку в один ряд с другими западноевропейскими школами и принесло ей мировое признание.

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

Балет «Любовь-волшебница» был первоначально задуман как концертный номер для знаменитой андалусской танцовщицы Пасторы, от чьей матери Фалья записал много песен. Из этого зерна и вырос большой балетный спектакль, либретто которого написал Грегорио Мартинес Сьерра. Работа продолжалась с ноября 1914 по апрель 1915 года, и в результате было создано одно из лучших произведений Фальи, завоевавшее мировую славу. Премьера состоялась 15 апреля 1915 года в театре «Лара» в Мадриде; позднее: 28 января 1916 года в Мадриде, а несколько позже в Барселоне композитор был вознагражден восторженным приемом публики.

«Любовь-волшебница» проникнута ярчайшей национальной характерностью, отличается глубиной постижения сущности народного творчества Сюжет балета. Балет «Любовь-волшебница» — шаг вперед в творческой разработке андалусского фольклора. Впрочем, в музыке балета еще преобладает романтическая пылкость. Это кульминация целого периода, связанного с работой над андалусской тематикой и показанной во многих новых для испанского и мирового музыкального искусства аспектах.

Партитура балета «Любовь-волшебница» многим напоминает концертную сюиту. Партитура написана для обычного парного состава оркестра, пополненного лишь колоколами и фортепиано. В ней есть также и сольная партия меццо-сопрано, включающая три больших песенных номера. Красота мелодического материала, богатство ритмов, яркость и колоритность, даже нарядность оркестровки отличают музыку балета, в которой лирическая страстность и нежность сочетаются с темпераментом и фантастикой. Оркестровка не имеет, впрочем, самодовлеющего значения, хотя и представлена такой замечательной страницей, как «Танец огня». Балет имеет номерную структуру, что позволило композитору с легкостью составить из его музыки концертную сюиту. Наиболее интересными номерами балета являются «Танец страха» и «Танец огня», а также три песни, в которых (особенно в «Песне любовной тоски») отчетливо слышится интонация канте хондо. Вокальные номера — это лирический центр балета; в них, естественно, гораздо меньше чувствуется конструктивность композиторского мышления. «Песня тоскующей любви» привлекает страстной возбужденностью мелодии чисто андалусского характера. Третий из вокальных номеров включен в большой оркестровый эпизод «Танец любовной игры» — это сцена кокетства Люсии с призраком. В балете «Любовь-волшебница» Фалья развил элементы андалусского фольклора с большой художественной силой и полнотой, и в дальнейшем не обращался к этому источнику.

Балет «Треуголка». Премьера была показана Дягилевым в Лондоне 22 июля 1919 года. Были привлечены лучшие силы: в спектакле танцевала Т. Карсавина, хореографом был Л. Мясин, дирижер — Э. Ансерме, художник — П. Пикассо. По сравнению с первым балетом Фальи сценическая разработка здесь богаче. Самая конструкция балета значительно сложнее, чем в «Любви-волшебнице», построенной, в основном, на чередовании отдельных, закругленных по форме номеров, чередующихся с небольшими интермедиями. В «Треуголке» больше непрерывности развития и связи с хореографическим действием, сопоставления номеров разнообразней по характеру связей и контрастов. Новый балет отличался от предыдущего и по музыкальному языку, в котором уже нет анлалусской характерности. Это связано с образным содержанием, не требовавшим от композитора эмоциональной углубленности, которая часто связывалась им с традицией канте хондо. Конечно, музыка «Треуголки» также чисто испанская, но это иной план воплощения национального начала по сравнению с «Любовью-волшебницей». В ней есть и некоторые эпизоды, где локальный колорит почти не ощутим. Музыкальный язык «Треуголки» довольно изощрен, гармонии приобретают большую остроту, оркестровка изобилует интересными находками.

В партитуре «Треуголки» много жанрово изобразительных эпизодов, к числу которых принадлежит Интродукция, где звучания литавр и труб чередуются с лирической песней. Затем следуют танцы и пантомимы, в которых выступает романтическая Испания с ее типическими ритмами и интонациями, формами гитарного сопровождения, трактованными подчас довольно традиционно. Но разработка повсюду тонкая и изобретательная. В танцевальные сцены органично включены элементы пантомимы, где музыка становится воплощением жеста и движения. Это качество возникло и утвердилось под влиянием сотрудничества с Дягилевым. Примером большого, широко развернутого построения может служить «Танец мельничихи» (написанный по просьбе Дягилева в необычайный для Фальи срок — 24 часа). Он построен на ритме фанданго. Мелодическое изобилие, ритмическая живость и образность музыки «Треуголки» имеют вполне самостоятельную художественную ценность (что и дало возможность составить концертную сюиту). Однако, по существу, музыка балета сценична, тесно связана с развитием хореографического действия: границы между отдельными номерами угадываются не всегда четко, в музыке меньше песенной распевности, так пленяющей в первом балете Фальи. В начале II акта («Ночь на св. Хуана»), где на первом плане песни и пляски крестьян, пришедших на мельницу,— звучит светлая танцевальная музыка, отголоски сегидильи, и с ними снова выступает романтическое испанское начало. Типичная гитарная интермедия вводит в «Танец Мельника», в котором энергические фразы чередуются с лирическими напевами. В целом в музыке «Треуголки» появилось много нового для композитора. Речь идет об обогащении арсенала средств сценической и музыкальной выразительности. А самый балет интересен как свидетельство намечающегося поворота Фальи к неоклассицизму. Появление «Треуголки» в репертуаре Дягилева не случайно, а символично: оно говорит о росте внимания к его автору во всем мире, во всяком случае — о росте международного признания новой испанской музыки.

Музыка балета сверкает блестками народного юмора и привлекает богатством композиторской фантазии. Балет воспринимается как музыкально-драматургическое целое. Интересно привести слова Стравинского, сказанные после премьеры «Треуголки»: «.я сказал ему, что наилучшие в его партитуре места необязательно «испанские», я знал, что это замечание произведет на него впечатление».

В партитуре «Треуголки» композитор проявил качество настоящего оркестрового мышления, музыка балета много теряет в фортепианном переложении. В этом отношении он пошел дальше своих старших современников, у которых преобладало пианистическое начало: он был первым из испанских композиторов, кто овладел средствами оркестровой выразительности и, больше того, выработал свой собственный почерк. Это было связано с личными особенностями, но и с тем, что он вступил в новую историческую эпоху. Испанское возрождение начиналось в последние десятилетия прошлого века, оно во многом использовало опыт его национальных школ, в частности — русской, и традиции позднего романтизма, которые оказались столь важными для Альбениса и Гранадоса, а на определенном этапе — и для Фальи. В дальнейшем развился интерес к французскому импрессионизму, к художественным исканиям XX века. Все это сыграло важную роль в эволюции Фальи, оставшегося верным идее возрождения, но развивавшего ее в духе тех новых устремлений, которые все больше овладевали его композиторским сознанием.

**Музыкальный материал:**

1. М. де Фалья Фрагмненты из балета «Треуголка».

**Задания для студентов:**

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

2. Законспектировать и выучить теоретический матеріал

3. Слушать монтаж по творчеству да Фальи.

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

**Контрольные вопросы:**

1. Особенности музыкальной культуры Испании. Представители.

2. Кто является основоположником испанской национальной композиторской школы?

3. Значение и характеристика творчества де Фальи.

4. История создания балета «Треуголка».

5. Значение творчества де Фалья.

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

**Литература:**

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

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

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

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

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

7. Мартынов И. М. де Фалья.М., 1986.

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

9. И. Мартынов Музыка Испании "Советский композитор", 1977г. <http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/martynov_mi.htm>

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 2. Тема 2.12**. **Симфоническое творчество.**

**План занятия № 10**

1. «Семь испанских песен» — одно из известнейших произведений Фальи. Композитор, по его словам, стремился строить гармонизацию на основе натурального звукоряда. Фалья создал небольшую антологию испанского фольклора, в которой каждая песня с полным основанием представляет типичную форму и жанр. Поводом для написания «Семи испанских песен» была просьба одной певицы, уроженки Малаги, указать ей произведения для включения в концертный репертуар. Фалья заинтересовался некоторыми мелодиями и решил обработать их для голоса с фортепиано. Первый опыт увенчался успехом, и это побудило его продолжить работу, в результате которой появился сборник «Семь испанских песен». В выборе песен Фалья руководствовался желанием показать многообразие родного фольклора. Сопровождение песен пианистично, оно дополняет основное, высказанное в вокальной мелодии. Голос и фортепиано слиты в нерасторжимом единстве, что позволяет причислить обработки Фальи к лучшим произведениям этого жанра. Говоря о стиле обработок, следует отметить лаконичность и точность отбора выразительных средств, иногда — некоторую графичность фортепианного письма. При всей подчиненности голосу, партия фортепиано полна интереса, особенно в прелюдиях и интермедиях, иногда песню можно даже рассматривать как пьесу с участием певца (например — «Поло»). Лаконизм, ведущий к своеобразной концентрации выразительности, вообще свойствен музыке Фальи, не терпевшего многословия и излишних подробностей, нарушающих ясность течения мыслей.

Общие принципы обработки народной песни четко выступают уже в первой песне «Мавританская шаль», где мелодия звучит на фоне четко ритмованного сопровождения, в котором чувствуется связь с гитарностью, хотя, конечно, не в ее стандартном облике. В аккомпанементе композитор использует лишь отдельные песенные элементы, не заботясь об этнографической подлинности. Сама мелодия песни достаточно подвижна, чтобы подсказать идею создания ритмически активного сопровождения. Композитор широко использует эту возможность, не нарушая, впрочем, характера песни.

Во второй пьесе — «Сегидилья мурсиана» — композитор вспоминает об одном из самых популярных жанров испанского фольклора. Мелодия сопровождается остинатными триолями аккомпанемента, создающими настроение радостной возбужденности. Это яркий контраст к первому номеру, существенно важный в общем драматургическом построении цикла, что становится ясным при последовательном исполнении всех песен, различных по своей психологической и выразительной сущности.

«Астуриана» — одна из лирических жемчужин в творчестве Фальи. Чистая и трогательная мелодия полна сдержанной грусти, она сопровождается простым аккомпанементом— спокойным колыханием выдержанного звука (большая часть песни идет на фоне доминанты основной тональности f-moll). В то же время композитор вносит в музыку отдельные штрихи, пробуждающие у слушателя ноту беспокойства, вызывая в памяти настроение первой песни, — при всем различии андалусского и астурийского характера и темперамента. В первой песне— подчеркнутая диссонантность гитарного наигрыша, рождающего чувство щемящей тоски, почти отчаяния. Во второй — всего лишь легкий акцент беспокойства, создаваемый появлением диссонирующих звуков, быстро находящих гармоническое разрешение, а с ним и возвращение лирического спокойствия.

Четвертая песня — «Хота» — переносит в сферу чистой танцевальности, более того — выдержана в энергичном характере, полна движения. Фортепианная прелюдия, интерлюдия и заключение (в общем построенные на одном материале) имеют здесь важное значение, они занимают едва ли не большую часть пьесы, разделяя ее на два куплета. Так, в простой народной мелодии открываются возможности для построения более развитой формы, причем — строго в рамках фольклорной традиции. Композитор разнообразит формы и фактуру песенных обработок, проявляя истинно творческую изобретательность.

«Колыбельная» — еще один лирический шедевр сборника. Эта небольшая пьеса отличается чисто андалусской распевностью. Лирическое настроение этой колыбельной песни несколько необычно взволнованностью, тонкой орнаментацией мелодии, идущей на фоне спокойно колышащегося аккомпанемента, построенного на остинатном повторении краткой ниспадающей, слегка варьируемой фразы. Песня идет на одном дыхании, овеяна поэтической прелестью напевной мелодии.

«Кансьон», пожалуй, единственная в цикле напоминает обычные песенные обработки. Очевидно, композитор стремился здесь достичь полнозвучия и красоты сопровождения, хорошо сочетающегося с плавной, светлой по настроению мелодией.

Иной характер у «Поло» — неистово страстная мелодия, идущая в сопровождении тревожного, даже драматически звучащего аккомпанемента. Мелодия, избранная Фальей, типична для этого жанра по строению и эмоциональному тонусу. Она сочетает выдержанные звуки, завершающиеся орнаментальным росчерком, и речитацию на одной ноте. Напев протяжный, но аккомпанемент вносит стремительность, намного увеличивает эмоциональное напряжение. Чисто гитарный эффект репетиции одного звука хорошо передан средствами фортепиано. Через всю песню проходит триольное движение, оно подчеркивается кратким акцентированным аккордом, динамическими контрастами.

Интересно отметить перекличку между первой и последними песнями сборника — как в сюжетном, так и в чисто музыкальном отношении. Тревожное начало первой песни выступает здесь в новой эмоциональной фазе, как бы обрамляя разнохарактерные песни, объединяя их в своеобразный цикл, предполагающий возможность исполнения всех песен одна за другой. По богатству содержания и цельности построения цикл занимает особое место в новой испанской музыке.

2. Тотчас по окончании работы над балетом Фалья завершил «Ночи в садах Испании», начатые еще в Париже. Второе исполнение в Барселоне, где солистом выступил Р. Виньес, положило начало широкой известности произведения, которое впоследствии играли А. Рубинштейн и многие другие крупнейшие пианисты. Фалья дает в партитуре подзаголовок — «Симфонические впечатления для фортепиано с оркестром», точно определяя жанр и характер произведения: это не концерт в обычном смысле слова, хотя партия фортепиано богата и колоритна, находится на первом плане, а программное произведение, на что указывают и названия каждой из трех частей: «В Хенералифе», «Отдаленный танец», «В садах Сьерры Кордовы». Композитор живописует родную южную страну, любуясь богатством ее красок и образов. Партитура «Ночей в садах Испании» отмечена высоким и зрелым мастерством, композитор находит здесь новые оркестровые краски, во многом напоминающие те, которые привлекали внимание импрессионистов. Фалья проявил равное внимание и к фортепианной, и к оркестровой партиям. По тонкости рисунка, мастерству использования инструментов это одна из лучших партитур композитора, быть может, даже высшее достижение того периода, когда он предпочитал большой состав оркестра и оставался в сфере андалусского фольклора. Это также самое крупное из его оркестровых произведений и одно из немногих, не связанное с каким-либо сценическим сюжетом (что не помешало в дальнейшем поставить балет на основе музыки «Ночей»).

Первая часть переносит в знаменитые сады Хенералифе с их цветниками, бассейнами, фонтанами и водоемами, раскинувшимися рядом с Альгамброй, на том же самом Красном холме. В музыке есть чисто импрессионистическая пейзажность, почти полностью свободная от жанровых элементов, партитура отличается тонким и экономным использованием деталей, при всей своей колоритности не приобретающих, однако, самодовлеющего значения. В подробностях фортепианного изложения, в гармоническом письме (например — в ходах параллельными трезвучиями и полными аккордами) многое напоминает письмо Дебюсси и Равеля, и это не случайно — ведь они, создавая великолепные произведения на испанскую тематику, во многом исходили в технических приемах из фольклорной специфики; их опыт имел для Фальи важное значение, особенно в эпоху создания «Ночей». В «Хенералифе» сначала дана как бы зарисовка пейзажа, для воссоздания которого композитор пользуется краткой и фрагментарной темой несколько общего характера. Изысканность гармонии, логично сконструированной и колоритной, всегда «слышимой», тонкость оркестровых красок, оттеняющих хрупкость, иногда нервное, звучание фортепиано — все это создает поэтичную картину южной ночи.

Характер второй части определен самим ее названием— «Отдаленный танец». В основе музыки второй части лежит типично испанская мелодическая формула. «Отдаленный танец», по конструкции значительно проще первой части, танцевальность выражена отчетливо, но без излишнего подчеркивания жанровых особенностей, краски, даже в кульминации, положены не слишком густо.

Разбег фортепианных пассажей, в основе которых лежит типичная испанская интонация, вводит в финал цикла («В садах Сьерры Кордовы»), где танцевальное начало приобретает большую динамическую устремленность. В первой, подчеркнуто диатоничной теме господствует стихия стремительного, четко организованного движения. Во втором разделе появляется краткий, энергичный, как бы втаптывающий мотив. Впрочем в музыке есть и лирическое начало, выступающее в широко развитом эпизоде Poco liberamente,

Пейзажные зарисовки соседствуют в «Ночах» с танцевальными эпизодами, что еще раз напоминает о партитурах импрессионистов, хотя национальная характерность музыки Фальи переносит в иную сферу. Создание «Ночей» имело принципиально важное значение для их автора, и для всей испанской музыки: идеи возрождения воплощались в форме крупного инструментального произведения, основанного на индивидуальном претворении народных элементов. Партитура «Ночей» — свидетельство высокого мастерства разработки материала, здесь было найдено много приемов, которые могли быть применены и в других произведениях. Это произведение Фальи действительно обладает высокими художественными достоинствами. Оно обозначило новый этап в композиторском развитии народно-творческой традиции испанской музыки.

**Музыкальный материал:**

1. М. де Фалья «Семь испанских песен», «Ночи в садах Испании».

**Задания для студентов:**

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

2. Законспектировать и выучить теоретический материал

3. Слушать монтаж по творчеству да Фальи.

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

**Контрольные вопросы:**

1. Особенности музыкальной культуры Испании. Представители.

2. Кто является основоположником испанской национальной композиторской школы?

3. Значение и характеристика творчества де Фальи.

4. Структура и характеристика сюиты «Ночи в садах Испании».

5. Структура и характеристика цикла «Семь испанских песен».

6. Какие народно-песенные жанры использованы в произведениях де Фальи.

**Методические рекомендации:**

Характеристику произведений делать по 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. 7. Для муз. училищ. Сост. Гивенталь, Щукина, Ионин. Москва: Музыка. 2005

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

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

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

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

7. Мартынов И. М. де Фалья.М., 1986.

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

9. И. Мартынов Музыка Испании "Советский композитор", 1977г. <http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/martynov_mi.htm>

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 2. Тема 2.14.** **Дж. Гершвин. Жизненный и творческий путь.**

**План занятия № 11**

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

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

3. Основные этапы жизни и творчества.

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

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

4. Три прелюдии для фортепиано— короткие фортепианные пьесы Дж.Гершвина, которые были впервые исполнены композитором на концерте в зале «Roosevelt» в Нью-Йорке в1936 г.. Гершвин первоначально планировал составить целый цикл из 24 прелюдий для фортепиано. Процесс создания первых прелюдий занял 1923-1926 г. В рукописи, в итоге, их оказалось только семь, а при публичном исполнении их число композитор сократил до пяти, ещё одно сокращение количества прелюдий произошло при публикации — до трех прелюдий). Две из оставшихся прелюдий, которые так и не были опубликованы впоследствии, были переработаны для скрипки соло и фортепиано и опубликованы отдельно. Из этих двух одна была исключена издателем, которому она показалась повторением уже опубликованного сочинения Гершвина (Концерт in F) . Вторая прелюдия была исключена по неизвестным причинам. Гершвин посвятил свои три прелюдии другу и музыкальному единомышленнику композитора Билли Дейли. 1. Прелюдия Allegro ben ritmato - написана в тональности си-бемоль мажор, она носит характер [блюза](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BB%D1%8E%D0%B7). 2. Прелюдия Andante con moto - до-диез минор, сам композитор отмечал её характер [джазовой](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B0%D0%B7) колыбельной. 3. Прелюдия Аllegro ben ritmato - ми-бемоль минор «Испанская», но современные музыковеды и слушатели не воспринимают её как таковую.

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

6. Историческое значение творчества Дж. Гершвина.

**Музыкальный материал:**

«Рапсодия в стиле блюз»

«Американец в Париже»

Опера «Порги и Бесс» (фрагменты)

Песни Дж. Гершвина.

**Задания для студентов:**

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

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

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

**Контрольные вопросы:**

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

2. Назвать композиторов – предшественников Дж. Гершвина.

3. Назвать основные жанры американского музыкального фольклора.

4. Каковы основные истоки музыкального стиля Дж. Гершвина.

5. В чем жанровые особенности «песен и фортепианных прелюдий?

6. Значение творчества Гершвина.

**Методические рекомендации:**

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

**Литература:**

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

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

3. Шнеерсон. Пути развития американской музыки.

4.Григорьев Л., Платек Я. Джордж Гершвин. М., 1956.

5. Конен В. Пути американской музыки.— Изд. 2-е.— М., 1965.

6. Волынский Э. Дж. Гершвин. Л., 1988.

7. Юэн Д. Джордж Гершвин. Путь к славе. М., 1989.

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 2. Тема 2.15. Д.Гершвин. Опера «Порги и Бесс».**

**План занятия № 12**

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

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

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

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

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

**Музыкальный материал:**

1. Дж.Гершвин. Опера «Порги и Бесс»

**Задания для студентов:**

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

2. Составить тезисный план по разюору оперы.

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

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

**Контрольные вопросы:**

1. История создания оперы.

2. Литературный первоисточник. Тема и идея спектакля.

3. Жанр, структура, особенности музыкальной драматургии.

4. Каковы основные истоки оперного стиля Дж. Гершвина.

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

**Методические рекомендации:**

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

**Литература:**

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

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

3. Шнеерсон. Пути развития американской музыки.

4.Григорьев Л., Платек Я. Джордж Гершвин. М., 1956.

5. Конен В. Пути американской музыки.— Изд. 2-е.— М., 1965.

6. Волынский Э. Дж. Гершвин. Л., 1988.

7. Юэн Д. Джордж Гершвин. Путь к славе. М., 1989.

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 2. Тема 2.16. Д.Гершвин. Симфоническое и фортепианное творчество.**

**План занятия № 13**

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

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

**Музыкальный материал:**

«Рапсодия в стиле блюз»

«Американец в Париже»

Песни Дж. Гершвина.

**Задания для студентов:**

1.Прочитать учебники: Музыкальная литература зарубежных стран., в. 7. Для муз. училищ. Москва: Музыка. 2005. (с.141 - 188)

2. Составить конспект, выучить теоретический матеріал.

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

**Контрольные вопросы:**

1. Каковы основные истоки музыкального стиля Дж. Гершвина.

2. В чем жанровые особенности «Рапсодии»?

3. Структура и тематическое развитие «Рапсодии»

4. История создания сюиты «Американец…».

5. Структура, особенности оркестровки «Американца…»

6. Значение творчества Гершвина.

**Методические рекомендации:**

Характеристику произведений делать по плану. 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. 7. Для муз. училищ. Москва: Музыка. 2005

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

3. Шнеерсон. Пути развития американской музыки.

4.Григорьев Л., Платек Я. Джордж Гершвин. М., 1956.

5. Конен В. Пути американской музыки.— Изд. 2-е.— М., 1965.

6. Волынский Э. Дж. Гершвин. Л., 1988.

7. Юэн Д. Джордж Гершвин. Путь к славе. М., 1989.

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 2. Тема 2.18. Е. Вилла-Лобос. Творческий портрет.**

**План занятия № 14**

1. Музыкальная культура Бразилии. Латиноамериканская музыка формировалась на фоне смешения нескольких культур - индейской, испанской, а несколько позднее и африканской (индейцы играли на бамбуковых флейтах, португальцы привезли с собой своих певцов и гитаристов, а африканцы - разнообразные и волнующие ритмы). Особенно богата и разнообразна народная музыкальная культура Бразилии, где сочетаются элементы португальского, негритянского и индейского фольклора.

2. Творчество Э.Вилла-Лобоса. Выдающиеся композиторы страны, такие как Эйтор Вилла Лобос, привлекли к бразильской музыке внимание всего музыкального мира. Народные песни и танцы, состязания деревенских музыкантов, их импровизации, местные музыкальные инструменты — этот живейший интерес к фольклору, к истории Бразилии пробудили в Вилла-Лобосе глубокое национальное сознание.

Чтобы глубоко изучить фольклор, композитор совершил два путешествия по стране (1904-1905 и 1910-1912 гг.). Полученный опыт оказался столь ценен, что позднее мастер любил говорить: "Моим учебником гармонии стала карта Бразилии". Известен афоризм Вилла-Лобоса: «Фольклор — это я».

Международное признание пришло к Вила-Лобосу в 30х гг. Огромный резонанс имел его авторский концерт в Париже (1924 г.).

В 1930 г. бразильское правительство поручило Вилла-Лобосу организовать единую систему музыкального образования в стране. Вилла-Лобос на несколько лет прервал своё творчество и целиком посвятил себя разработке новых методов преподавания музыки в школах. В основе его системы лежало хоровое пение как фундамент последующего профессионального образования.

Вилла-Лобос выступал с докладами в городах, основал десятки музыкальных школ, создал хоровые коллективы в главных центрах страны, организовал школу учителей-хормейстеров, которой лично руководил, сформировал специальный оркестр, преследовавший главным образом культурно-образовательные цели (в частности, с этим оркестром Вилла-Лобос впервые в Бразилии исполнил Мессу си минор Баха и Missa solemnus Бетховена). По его инициативе была открыта Национальная академия хорового пения (1942), президентом которой он оставался до конца жизни. Он также выступал как дирижёр, пропагандировал на родине и в других странах бразильскую музыку.

3. Его перу принадлежат 9 опер, 15 балетов, 12 симфоний, 10 инструментальных концертов, более 60 камерных сочинений крупной формы (сонаты, трио, квартеты); песни, романсы, хоры, пьесы для отдельных инструментов в наследии Вила-Лобоса исчисляются сотнями, как и народные мелодии, собранные и обработанные композитором; его музыка для детей, написанная с учебными целями для музыкальных и общеобразовательных школ, для самодеятельных хоров, включает более 500 названий. Вила-Лобос сочетал в одном лице композитора, дирижера, педагога, собирателя и исследователя фольклора, музыкального критика и писателя, администратора, на протяжении многих лет возглавлявшего ведущие музыкальные учреждения страны (среди которых немало созданных по его инициативе и при его личном участии), члена правительства по вопросам народного образования, делегата Бразильского национального комитета ЮНЕСКО, активного деятеля Международного музыкального совета. Действительный член Академий изящных искусств Парижа и Нью-Йорка, почетный член римской Академии «Санта Чечилия», член-корреспондент Национальной академии изящных искусств Буэнос-Айреса, член Международного музыкального фестиваля в Зальцбурге, Командор ордена Почетного легиона Франции, доктор honoris causa многих зарубежных учреждений — знаки международного признания выдающихся заслуг бразильского композитора. На три, на четыре полноценные, достойные уважения человеческие жизни с избытком хватило бы сделанного Вила-Лобосом за одну — удивительную, исполненную сверхъестественной энергии, целеустремленную, подвижническую — жизнь артиста, ставшего, по словам Пабло Казальса, «величайшей гордостью страны, которая его породила».

4. Настоящим шедевром можно назвать цикл из девяти сюит для различных составов инструментов под названием "Бразильские бахианы" (1944 г.). Непосредственным прототипом "Бахиан" можно считать "Бранденбургские концерты" Баха, написанные для разных составов оркестра и весьма свободны по формам. В музыке сюит нашла отражение важнейшая черта бразильского фольклора - любовь к необычным звуковым краскам. Вилла-Лобос особенно ценит "чистую" красоту тембра, в каждой сюите он отдаёт предпочтение опре Цикл «Бразильские бахианы» принадлежит к числу наиболее популярных произведений Вила Лобоса. Оригинальность замысла всех 9 сюит этого цикла, вдохновленного чувством преклонения перед гением И. С. Баха, заключается в том, что в нем нет стилизации музыки великого немецкого композитора. Это типичная бразильская музыка, одно из ярких проявлений национального стиля. Девять Бразильских Бахиан представляют собой серию произведений, вдохновленных творчеством Баха, в котором Вила Лобос усматривал универсальный фольклорный источник и музыкальное начало, объединяющее все народы. Хотя сочинение Бахнан и является некоторым отступлением в творчество того, кто написал шоро, они представляют ценный и подчас очень удачный опыт благодаря контрапунктическому соединению в стиле Баха разных гармонических сфер и мелодий некоторых областей Бразилии.

Бразильская Бахиана № 1 (1930 г.) для ансамбля виолончелей начинается с «Интродукции эмболад» (народных мелодий в очень быстром темпе). Первые же такты обнаруживают сочетание бразильского начала с классической гармонией. В седьмом такте появляется протяжная и суровая мелодия в духе Баха, но при этом начальный ритм сохранен. Вторая часть этой Бахианы, прелюдия, или модинья (мелодия), начинается медленной и томной главной темой, построенной по образцу баховских арий с широкой и жалобной мелодией: далее следует piu mosso, представляющее собой марш, построенный на аккордах marcato, прерываемых легкими и острыми ритмическими фигурами. Эта часть заканчивается повторением главной темы, исполняемой pianissimo виолончелью solo, что производит великолепный эффект. Фуга («Беседа»), по словам автора, была написана в манере Сатиро Бильяра, старого серестейро из Рио, приятеля Вила Лобоса. Композитор хотел изобразить беседу четырех музыкантов шоро, инструменты которых оспаривают друг у друга тематическое первенство, последовательно задавая вопросы и отвечая на них в динамическом creschendo.

Бахиана № 2 для камерного оркестра была сочинена в 1930 году и впервые с успехом исполнена в Венеции восемь лет спустя. В Прелюдии с самого начала перед нами возникает весьма удачный портрет capadocio (жителя простонародных кварталов Рио в конце прошлого века), он как бы движется, слегка покачиваясь, в извилистых линиях Adagio. Ария («Песня нашего края»), от которой веет кандомблэ и макумбами — ритуальными сценами в негритянском духе, — и Танец («Воспоминание о Сертане») с его речитативной мелодией, порученной тромбону, довольно сильно отдаляются от Баха, несмотря на модулирующее секвентное движение басов в этой последней части. Финальная Токката, более известная под названием «Prenqiuio Caipira» («Глубинная кукушка» — так назывались поезда узкоколейки) — очаровательная пьеса, описывающая впечатления путешественника в глубинных районах Бразилии. Вила Лобос в этой музыкальной жемчужине не ограничился изображением движущегося паровоза, но сумел создать чисто бразильское произведение с нежной мелодией. За пределами Бразилии эта пьеса, пожалуй, наиболее часто исполняемое оркестровое произведение композитора.

Бразильская Бахиана № 3для фортепиано и оркестра начинается с широкой фразы adagio, речитативного характера, исполняемая фортепиано. Одновременно в басах оркестра вырисовывается певучая мелодия, контрапунктирующая фортепиано, что создает атмосферу, быть может, слишком близкую Баху. Вторая часть — «Фантазия», — хотя и подана в характере reverie (музыкальное раздумье), имеет черты арии, прерываемой сухими аккордами вплоть до раздела piu mosso, с которого начинается второй эпизод, оживленный и веселый, с блистательно виртуозным фортепианным solo. «Ария» написана на прекрасную бразильскую тему в простом контрапункте, а «Токката» воссоздает атмосферу народных плясок северных штатов Бразилии, при этом не слишком удаляясь от приемов развития и стиля Баха.

Бахиана № 4. Следующее произведение этой серии сочинялось с 1930 по 1036 годы и существует в двух вариантах: для фортепиано solo и для большого оркестра. В этой Бахиане следует обратить внимание на вторую часть — спокойный и сосредоточенный хорал, а также пользующееся неизменным успехом «Миудиньо». Танцевальный характер выражен в мелодическом рисунке шестнадцатыми с асимметричной ритмикой. В цифре 1 появляется пронзительная и патетичная мелодия в чисто народном бразильском духе, порученная тромбону. Выдержанная педаль в басах напоминает звучание большого органа в манере Баха.

Бразильская Бахиана № 5 для сопрано и ансамбля виолончелей состоит всего из двух частей: Арии («Кантилены»), сочиненной в 1938 году на текст Рут Валла-дарес Корреа, и Танца («Молот»), написанного в 1945 году. Первая — несомненно один из шедевров Вила Ло-боса. Два такта интродукции (квинты pizzicato) сразу передают атмосферу гитарного сопровождения исполнителей серенад. Затем появляется томная лирическая мелодия, парящая над контрапунктом pizzicato, переплетение голосов которого опирается на медленное размеренное движение в духе Баха. От цифры 7 в более оживленном темпе появляется новая мелодия в стиле старинных песен, которая приводит к возвращению тематизма начала в виде новой экспозиции и заканчивается повторением основной темы. Эта пьеса, которую записывали все выдающиеся сопрано, является истинным чудом оркестровки. Какое разнообразие звучаний удалось композитору извлечь из ансамбля виолончелей! Вторая часть — «Молот» — тоже удача Вила Лобоса, который посредством характерного остинатного ритма создает представление о любопытном типе песен Северо-Востока Бразилии. Основная мелодия этой части построена на музыкальной версии посвистов и щебетаний некоторых птиц этой области.

Единственная Бахиана, не выходящая из рамок камерной музыки, — Шестая, — написана для флейты и фагота. Пьеса начинается меланхолическим напевом флейты, к которой во втором такте присоединяется фагот, излагающий бразильскую тему, осуществляя таким образом изумительный сплав шоро со стилем Баха. Далее развертывается большой, полный вдохновенной изобретательности дуэт; завершается первая часть красивой фразой флейты с контрапунктирующим ей фаготом. Вторая часть — «Фантазия» — богаче и по форме, и по мысли. Она начинается спокойной выразительной темой, далее развивающейся до темпа agitato технически разнообразно и многокрасочно. Следует отметить и Allegro, достигающее большой силы в пределах звуковых возможностей дуэта. Замечательная модуляция блестяще завершает произведение, лишний раз обнаруживая богатство воображения композитора.

Бразильская Бахиана № 7 для оркестра, сочиненная в 1942 году, состоит из четырех частей: Прелюдии, Жиги («Кадриль из глубин Бразилии»), Токкаты («Музыкальное соревнование») и Фуги («Беседа»). Особенно интересны последние две части. В Токкате главная тема появляется в окружении забавных звучаний, легких ритмов, острых диссонирующих гармоний как вызов, брошенный певцом сертана своему сопернику. Этому мотиву, исполненному засурдиненным корнет-а-пистоном, отвечает также засурдиненный тромбон. Музыкальное письмо этой части поистине великолепно, как своей композиторской техникой, так и изобразительностью. Завершает это произведение четырехголосная фуга на бразильскую тему, несколько отклоняющаяся от школьных правил; по музыке это одна из самых ярких пьес в серии Бахиан.

В Бахиане № 8 для оркестра следует отметить третью часть — Токкату. В ней со второго такта гобои намечают основную тему скерцоэного характера, напоминающую катиду батиду, пляску с пением из Центральной Бразилии. Первое изложение темы, скорее ритмическое, нежели мелодическое, продолжается от цифры 1 до цифры 4. Часть эта несколько неожиданно заканчивается кодой в четыре такта prestissimo.

Девятая Бахиана, написана для «оркестра голосов», последняя пьеса серии. Бахиана эта, чрезвычайно трудная для исполнения, представляет собой вершину вокального мастерства Вила Лобоса. Очень оригинальные эффекты, впервые испробованные в V симфонии, усовершенствованные в Нонете, в «Шоро № 10» и в «Mand(2 Sarara», достигают здесь поразительной виртуозности. Прелюдия, томная и мистическая, написана для б-голосного смешанного хора. Начиная от цифры 91, применяется политональное гармоническое письмо вплоть до ферматы, заканчивающей эту часть. Шестиголосная фуга развивается до появления торжественной мощной мелодии в форме хорала, продолжающейся до цифры 14. Появляются новые эпизоды с другими ритмическими, гармоническими и контрапунктическими комбинациями. Однако тематическое единство сохраняется до новой экспозиции. В финальном кадансе все исполнители поют на гласную «о». Этой Бахианой, поразительно богатой разнообразными звучаниями, достигнутыми удивительным использованием возгласов со звукоподражательными слогами и гласными, Вила Лобос заканчивает серию произведений, пользующихся всеобщим признанием и любовью.

**Музыкальный материал:**

Э. Вилла-Лобос «Бразильские Бахианы» №№ 1 ( 1 часть), 2, 5 (1 часть).

**Задания для студентов:**

1. Прочитать учебники: Федотова В.Н. Вводный очерк «Композиторы Латинской Америки» в коллективной монографии «Музыка ХХ века». Очерки. Часть 2, 1917-1945, книга V, М., 1983. Федотова В.Н. «Эйтор Вилла-Лобос». - в коллективной монографии «Музыка ХХ века». Очерки. Часть 2, 1917-1945, книга V, М., 1983.

2. Законспектировать теоретический материал, выучить его, уметь отвечать на вопросы.

3. Составить тезисный план по творческому портрету композитора.

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

**Контрольные вопросы:**

1. Музыкальная культура Бразилии1-й половины ХХ века.

2. Творчество Э.Вилла-Лобоса. 3. Основные виды деятельности.

4. Где и у кого учился Вилла Лобос.

5. Основгные жанры творчества.

6. Характеристика цикла «Бразильская бахиана» №2.

7. Назовите исполнительские составы «Бахиан».

8. Значение творчества Вилла Лобоса.

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

**Литература:**

1.Федотова В.Н. Творчество Эйтора Вилла- Лобоса как представителя бразильской музыкальной культуры. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Государственный институт искусствознания, Москва, 1983.

2. Федотова В.Н. Звучит впервые. / Музыкальная жизнь. М., 1974, № 15.

3. Федотова В.Н. Из далекой страны. / Музыкальная жизнь. М., 1976, № 11.

4. Федотова В.Н. Бразильские Бахианы Эйтора Вила Лобоса. // Некоторые актуальные проблемы искусства и искусствознания. М., 1981.

5. Федотова В.Н. О народном искусстве и современном примитивизме. / Латинская Америка. М., 1983, № 6.

6. Федотова В.Н. К вопросу о тематизме «Бразильских Бахиан» Эйтора Вила-Лобоса. // Музыка стран Латинской Америки. М., 1983.

7. Федотова В.Н. Вводный очерк «Композиторы Латинской Америки» в коллективной монографии «Музыка ХХ века». Очерки. Часть 2, 1917-1945, книга V, М., 1983.

8. Федотова В.Н. «Эйтор Вилла-Лобос». - в коллективной монографии «Музыка ХХ века». Очерки. Часть 2, 1917-1945, книга V, М., 1983.

9. Федотова В.Н. Творчество Э.Вила-Лобоса и народная бразильская музыка. // Искусство стран Латинской Америки. М., 1986.

10. Федотова В.Н. Музыка земная и возвышенная. К столетию Эйтора Вила-Лобоса / Советская культура, 1987.

11. Федотова В.Н. К столетию Э.Вила-Лобоса. / Вестник АПН, издано в Бразилии, 1987.

12. Федотова В.Н. К проблеме контактов и влияний европейских и неевропейских культур. // География и искусство. Институт культурного наследия им. Д.Лихачева. М., 2002.

13.Васко Мариз. Эйтор Вилла Лобос

<http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/villa_lobos/villa_lobos12.htm>

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 3. Тема 3.2.** **Творческое объединение «Шестерка».**

**План занятия № 15**

1. Основные направления французской музыкальной культуры 1 половины ХХ века. Разнообразие творческих направлений. Возникновение группы «Шести» название дружеского объединения французских композиторов, объединившихся под эгидой Эрика Сати и Жана Кокто. Название и состав группы был отобран Жаном Кокто, предложен в 1920 г. музыкальным критиком Анри Калле, вызвал резонанс и закрепился в истории музыки. Все члены «группы Шести» неоднократно в своей жизни заявляли об условности этого объединения, сделанного в чисто рекламных, газетных целях. Так, по чистой случайности в группу не были «посчитаны» Жак Ибер, Жан Вьенер и Ролан-Манюэл, В группу входили Луи Дюрей (самый старший), Дариюс Мийо, Артюр Онеггер, Жорж Орик (самый молодой), Франсис Пуленк и Жермен Тайфер. Название группе Колле дал по аналогии с «пятёркой», как во Франции было принято называть композиторов Могучей кучки: статья Колле называлась «Русская пятёрка, французская шестёрка и господин Сати». Смысл аналогии был в том, что композиторы Шестёрки, как и русские композиторы полувеком раньше, заявляли о своём намерении отстаивать национальную специфику музыкального языка против иностранных влияний — в данном случае, против позднего вагнерианства и шёнберговской атональности. Разных по творческим установкам композиторов объединяли стремление к новизне и одновременно к простоте, а также воинствующее неприятие музыкального импрессионизма. Композитор Эрик Сати не без оснований считался старшим товарищем и идейным вдохновителем Шестёрки, и ранее, в 1918 г., именно Сати намеревался создать под своим руководством группу композиторов, которая должна была называться «Новые молодые». Так, ещё в июне 1917 года (почти за четыре года до манифеста «Шестёрки») под эгидой Эрика Сати в Париже состоялся совместный концерт, включавший в себя сюиту из балета «Парад» (Сати), фортепианное трио Жоржа Орика и «Колокола» Луи Дюрея. В разных комбинациях имён и сочинений такие концерты происходили регулярно. Однако затем разнообразные личные обстоятельства и конфликты этому помешали, и роль идейного вдохновителя молодых композиторов перешла к Жану Кокто, который, по мнению некоторых специалистов, и инспирировал статью Колле. При этом практически все члены группы «Шести» неоднократно в своей жизни заявляли о некоторой условности этого объединения, сделанного в чисто рекламных, газетных целях. На первых порах из всей музыки старшего поколения члены «Шестёрки» признают для себя ценным творческое наследие всего двух композиторов — Игоря Стравинского, которого они называют не иначе, как «Царь Игорь» или «Великий Игорь») и Эрика Сати, с которым у большинства из них сложились свои особые, часто очень сложные и даже конфликтные отношения. Сати называют «аркейским мудрецом» или «ехидным учителем». Сначала его «сюрреалистический балет» «Парад» (1917), в сопровождении исторической программной статьи Гийома Аполлинера «Новый дух»— это хлёсткий манифест примитивизма, вызвавший грандиозный скандал, а затем кантата «Сократ» (1918), один из первых образцов неоклассицизма, два этих произведения в целом определили спектр направлений творчества членов «Шестёрки». Ещё одним из ярких увлечений, повлиявших на молодых композиторов группы, стал американский джаз, проникший во Францию после 1918 года (единственным из «Шестёрки», кто избежал этого влияния — был Дюрей).

Однако, на протяжении почти десятка лет Жан Кокто, фактически независимо от членов «Шестёрки» продолжал активно продуцировать идеологию этой наполовину воображаемой группы. Почти дословно повторяя легендарный тезис Сати об утилитарном значении музыки, которая «…должна быть незаметной, как обои и удобной, как мебель в комнате», Кокто восклицает: «Музыка не всегда бывает гондолой…, иногда она должна становиться стулом». И это не просто эпатаж, но идеологический тезис, согласно которому музыка должна опуститься до повседневности в противовес выспренному и возвышенному отношению старшего поколения к назначению искусства. «Нам нужен музыкальный хлеб!» — требует Кокто. И Дариус Мийо в своих «Этюдах» почти дословно повторяет его слова: «Хлеба вместо ананасов!», словно напрямую отвечая изысканным откровениям Игоря Северянина.

Совместные акции «Шестёрки» были немногочисленны. В 1921 г. они опубликовали «Альбом Шестёрки» — сборник из шести пьес для фортепиано соло, включавший произведения всех шести композиторов. В том же году пять композиторов из шести (кроме уехавшего в тот момент из Парижа Дюрея) написали музыку балета «Новобрачные на Эйфелевой башне» по либретто Кокто: по две части написали Орик (в том числе увертюру), Тайфер и Пуленк, три — Мийо, одну (Траурный марш) — Онеггер. Балет был поставлен в Театре Елисейских полей труппой «Ballets suédois» 18 июня 1921; текст читали Жан Кокто и Пьер Бертен. В дальнейшем авторы Шестёрки работали индивидуально и встретились все вместе только спустя тридцать лет.

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.

**Музыкальный материал:**

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

Д. Мийо - сюита «Бразильера», «Бразильские танцы». Балет «Бык на крыше».

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

2. Составить конспект: творческие портреты Э.Сати, Ж.Кокто, Луи Дюрей, Жорж Орик, Жермен Тайфер.

3. Выписать основные работы и произведения перечисленных представителей «Шестерки».

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

**Контрольные вопросы:**

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. Назовите представителей «Шестерки».

6. Кто был идейным вдохновителем группы.

7. Что общего и в чем различие между «Шестеркой» и «Могучей кучкой»?

8. Охарактеризуйте совместные проекты «Шестерки».

**Методические рекомендации:**  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. Очерки. Л., Музыка, 1983.

5. Рене Дюмениль. Современные французские композиторы группы «Шести» / Пер. с фр. И. Зубкова; Ред. и вступ. ст. М. Друскина. — Л.: Музыка, 1964.

6. Филенко Г*.* Э. Сати//Вопросы теории и эстетики музыки, в. 5. — Л., 1967.

7. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века, 2 изд. — М., 1970.

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 3. Тема 3.3. А. Онеггер. Жизненный и творческий путь.**

**План занятия № 16**

1. 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.

2. 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).

3. 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.

4. 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.

5. 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, выучить отдельные музыкальные темы.

**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:**  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. Очерки. Л., Музыка, 1983.

5. Рене Дюмениль. Современные французские композиторы группы «Шести» / Пер. с фр. И. Зубкова; Ред. и вступ. ст. М. Друскина. — Л.: Музыка, 1964.

6. Филенко Г*.* Э. Сати//Вопросы теории и эстетики музыки, в. 5. — Л., 1967.

7. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века, 2 изд. — М., 1970.

8. Раппопорт Л. Г. Артур Онеггер.— Л.: Музыка, 1967.

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 3. Тема 3.4.**  **А.Онеггер. Симфоническое творчество.**

**План занятия № 17 - 18**

1. Симфоническое творчество Онеггера. Онеггер — один из крупнейших композиторов XX века. В его музыке нашли отражение все трагедии XX века, все то, с чем пришлось столкнуться миллионам людей. Подобно симфониям Шостаковича, романам Хемингуэя, Маркеса или полотнам Пикассо, его музыка проникнута тревогой за судьбы человечества, будущее культуры. В его произведениях органически слиты напряженнейшая эмоциональность и трезвая критическая мысль, а трагизм миросозерцания приводит к сгущенному драматизму, острой экспрессии. Онеггер оставил такие замечательные образцы оперно-драматического искусства, как опера «Антигона», оратория «Крики мира», драматическая оратория «Жанна д’Арк на костре». Он стремился к воплощению общечеловеческих идеалов, к утверждению высоких этических ценностей. Это относится и к его симфоническому творчеству. В наследии композитора — пять симфоний, отличающихся богатством жизненных образов, яркими контрастами, высоким этическим пафосом.

2. 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. **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.

3. Симфония № 5, «Di tre re»(1950). Состав оркестра: 3 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, струнные. История создания Свою последнюю симфонию Онеггер написал в 1950 году. Мироощущение его было в эти годы трагическим. Премьера состоялась 9 марта 1951 года в Бостоне под управлением Ш. Мюнша. «Действительно ли вы верите, что создатель духовных ценностей… сможет жить и посвящать себя своему искусству, сочинять музыку? Тогда для всех будет существовать лишь одна проблема — не умереть с голоду и не замерзнуть! Таково будущее, которое я вижу, — и оно не за горами». Эти слова во многом отражают концепцию симфонии, которая продолжает линию Литургической, ораторий «Крики мира» и «Пляски мертвых». Музыка Онеггера звучит как завещание художника, испившего чашу страданий, выпавших на долю его поколения, сознающего всю полноту бед, грозящих поколениям будущим. Симфония носит подзаголовок «Di tre re» — «Симфония трех ре» — каждая из ее трех частей оканчивается звуком ре в глухом звучании литавры. Больше ударные инструменты в партитуре симфонии не использованы, таким образом, эти три удара литавр приобретают символическое значение — они как бы олицетворяют трагический конец, к которому неизбежно приходит жизненный путь. Это определяет весь образный строй симфонии. Первая часть открывается рядом величавых аккордов всего оркестра. Медленно движется музыка, словно преодолевая мучительное внутреннее сопротивление. Аккорды, обволакиваемые потоком густой «органной» звучности, движутся в четком ритме то ли мрачно-торжественной сарабанды, то ли траурного шествия. Постепенно все удаляется и замирает в тиши. Побочная партия более камерна, лирична. Она зарождается у бас-кларнета и оплетается блуждающими подголосками. Если первая тема представлялась образом массовым, коллективным, то вторая — скорее исповедь, слово «от автора», идущее из глубины сердца. На кульминации части в трагически-напряженном звуковом потоке сливаются обе темы. Величие трагедии захватывает… Но наступает срыв. Тихо, как бы сквозь дымку, звучит в отдалении первая тема, оплетаемая тонким орнаментом подголосков деревянных духовых, которые придают ей призрачный колорит. В заключение обе темы скорбно замирают, слышится тихий удар литавры — ре… Вторая часть — своеобразное скерцо, холодное, недоброе. Жуткие фантастические образы сменяют друг друга, будто кошмары в болезненном воображении. Обе темы полифонически сплетаются, образуя два пласта звучностей, и трагедийное начало траурного марша поглощает собой скерцозное. Снова как напоминание о неизбежном звучит глухое ре литавр. Финал полон бешеной энергии. Кажется, в нем концентрируется все, на что способен «герой» симфонии. Силам зла (главная тема сонатной формы), воплощение которых критики определяли как «неслыханное по мощи и звериной жестокости», противостоит яркий, темпераментный марш (побочная тема) с фанфарами труб и тромбонов, но мужественная энергия в нем сочетается со вспышками страшного отчаяния, строгая сдержанность — с почти натуралистическими вскриками. На протяжении всего финала сохраняется единый пульс движения, атмосфера борьбы. Разработка так действенна и неудержима в своем движении, что поглощает собой репризу. Итог тот же, что в предшествующих частях: происходит катастрофа. С началом коды движение резко останавливается, тема дробится на разорванные короткие фразы, бессильно прерыва. 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 ( 3 часть), №3 «Литургическая», № 5.

**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. Сделать анализ симфоний.

4. Послушать произведения с клавиром.

5. Подготовиться к викторине.

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

**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. История создания симфонии №5.

7. Программный замысел симфонии №5.

8. Структура цикла, формы частей.

9.Значение симфонического творчества.

**Методические рекомендации:**

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. Очерки. Л., Музыка, 1983.

5. Рене Дюмениль. Современные французские композиторы группы «Шести» / Пер. с фр. И. Зубкова; Ред. и вступ. ст. М. Друскина. — Л.: Музыка, 1964.

6. Филенко Г. Э. Сати//Вопросы теории и эстетики музыки, в. 5. — Л., 1967.

7. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века, 2 изд. — М., 1970.

8. Раппопорт Л. Г. Артур Онеггер. — Л.: Музыка, 1967

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 3 Тема 3.6. Д. Мийо. Творческий портрет.**

**План занятия № 19**

1. Творчество Д. Мийо вписало яркую, красочную страницу во французскую музыку XX в. Оно броско и отчетливо выразило мироощущение послевоенных 20-х гг., а имя Мийо оказалось в центре музыкально-критической полемики того времени.

2. Жизненный и творческий путь. Детские и юношеские годы. Мийо родился на юге Франции; провансальский фольклор и природа родного края навсегда запечатлелись в душе композитора и наполнили его искусство неповторимым ароматом Средиземноморья. Первые шаги в музыке были связаны со скрипкой, игре на которой Мийо обучался сначала в Эксе, а с 1909 г. в Парижской консерватории у Бертелье. Но вскоре страсть к сочинению взяла верх. Среди педагогов Мийо были П. Дюка, А. Жедальж, Ш. Видор, а также В. д’Энди (в Schola cantorum). В первых произведениях (романсах, камерных ансамблях) заметно влияние импрессионизма К. Дебюсси. Развивая французскую традицию (Г. Берлиоз, Ж. Базе, Дебюсси), Мийо оказался очень восприимчив и к русской музыке — М. Мусоргскому, И. Стравинскому. Балеты Стравинского (особенно «Весна священная», потрясшая весь музыкальный мир) помогли молодому композитору увидеть новые горизонты. Первый период творчества (1910 – 1918). Еще в годы войны создаются 2 первые части оперно-ораториальной трилогии «Орестея: Агамемнон» (1914) и «Хоэфоры» (1915); 3 часть «Эвмениды» была написана позже (1922). В трилогии композитор отказывается от импрессионистской утонченности, находит новый, более простой язык. Самым действенным выразительным средством становится ритм (так, декламация хора нередко сопровождается только ударными инструментами). Одним из первых Мийо для усиления напряженности звучания применил здесь одновременное сочетание разных тональностей (политональность). В 1916 г. Клоделя назначают послом в Бразилии, и Мийо в качестве личного секретаря едет с ним. Свое восхищение яркостью красок тропической природы, экзотикой и богатством латиноамериканского фольклора Мийо воплотил в «Бразильских танцах», где политональные сочетания мелодии и аккомпанемента придают звучанию особую остроту и пряность. Балет «Человек и его желание» (1918, сценарий Клоделя) написан под впечатлением от танца В. Нижинского, гастролировавшего в Рио-де-Жанейро с труппой русского балета С. Дягилева. Период творческого расцвета (1919 – 1939). Возвратившись в Париж (1919), Мийо примыкает к группе «Шести», идейными вдохновителями которой были композитор Э. Сати и поэт Ж. Кокто. Члены этой группы выступали против преувеличенной экспрессии романтизма и импрессионистской зыбкости, за «земное» искусство, искусство «повседневности». В музыку молодых композиторов проникают звучания XX в.: ритмы техники и мюзик-холла. Ряд балетов, созданных Мийо в 20-х гг., объединяет дух эксцентрики, спектакля-клоунады. В балете «Бык на крыше» (1920, сценарий Кокто), где показан американский бар в годы сухого закона, звучат мелодии современных танцев, например танго. В «Сотворении мира» (1923) Мийо обращается к джазовому стилю, взяв за образец оркестр Гарлема (негритянский квартал Нью-Йорка), с оркестрами такого рода композитор познакомился во время гастролей в США. В балете «Салат» (1924), возрождающем традицию комедии масок, звучит старинная итальянская музыка. Разнообразны поиски Мийо и в оперном жанре. На фоне камерных опер («Страдания Орфея», «Бедный матрос» и др.) возвышается монументальная драма «Христофор Колумб» (по Клоделю) — вершина творчества композитора. Большинство произведении для музыкального театра написано в 20-х гг. В это время создаются также 6 камерных симфоний, сонаты, квартеты и др. Композитор много гастролировал. В 1926 г. он посетил СССР. В 30-е годы искусство Мийо приближается к жгучим проблемам современного мира. Вместе с Р. Ролланом. Л. Арагоном и своими друзьями — членами группы «Шести» Мийо участвует в работе Народной музыкальной федерации (с 1936), пишет песни, хоры, кантаты для самодеятельных коллективов, широких народных масс. В кантатах он обращается к гуманистическим темам («Смерть тирана», «Кантата о мире», «Кантата о войне» и др.). Композитор также сочиняет увлекательные игры-пьесы для детей, музыку к кинофильмам. Годы эмиграции. Послевоенный период. Творческие итоги (1939 - 1974). Вторжение гитлеровских войск во Францию заставило Мийо эмигрировать в США (1940), где он обратился к преподавательской деятельности в Миллс-колледже (близ Лос-Анджелеса). Став по возвращении на родину профессором Парижской консерватории (1947), Мийо не оставлял работу в Америке и регулярно ездил туда. Все больше его привлекает инструментальная музыка. После шести симфоний для камерных составов (созданных в 1917-23 гг.) он пишет еще 12 симфоний. Мийо — автор 18 квартетов, оркестровых сюит, увертюр и многочисленных концертов: для фортепиано (5), альта (2), виолончели (2), скрипки, гобоя, арфы, клавесина, ударных, маримбы и вибрафона с оркестром. Не ослабевает интерес Мийо к теме борьбы за свободу (опера «Боливар» — 1943; Четвертая симфония, написанная к столетию революции 1848 г.; кантата «Огненный замок» — 1954, посвященная памяти жертв фашизма, сожженных в концлагерях). Среди работ последнего тридцатилетия — сочинения в самых разных жанрах: монументальная эпическая опера «Давид» (1952), написанная к 3000-летнему юбилею Иерусалима, опера-оратория «Святой Людовик — король Франции» (1970, на текст Клоделя), комедия «Преступная мать» (1965, по П. Бомарше), ряд балетов (в т. ч. «Колокола» по Э. По), множество инструментальных произведений. Последние несколько лет Мийо провел в Женеве, продолжая сочинять и работать над завершением автобиографической книги «Моя счастливая жизнь».

3. Мийо работал в самых разнообразных музыкальных жанрах — его перу принадлежат 16 опер, 14 балетов, 13 симфоний, кантаты, камерные сочинения, музыка к кинофильмам и театральным постановкам. Композитор работал необычайно быстро — список его работ насчитывает 443 произведения. В своих произведениях композитор нередко использовал элементы народной музыки — провансальской, бразильской, еврейской, а так-же джаза. Мийо — продолжатель национальных традиций французской, особенно — южнофранцузской музыки, впитавшей и преломившей некоторые черты итальянской и испанской музыкальных культур, что позволяет относить его к так называемой средиземноморской школе (получившей своеобразное развитие в музыкальной культуре современного Израиля). Мийо — автор книг «Этюды» (1927), автобиографических повестей «Заметки без музыки» (1949, дополненное издание — 1963), «Заметки о музыке» (1953) и других.

4. Среди композиторов "Шестерки" Мийо был самым деятельным, успешно совмещал композиторское творчество, дирижерскую и музыкальную практику. Природа музыкального дарования Мийо богата, но не однородна. В своих сочинениях он предстает лириком и сатириком, трагиком и эпиком. Конкретность мышления предопределяет реалистичность его искусства. Ему чужды крайности экспрессионизма. Для стиля Мийо характерны политональность, броские оркестровые и хоровые эффекты, сочетающиеся с простой в своей основе мелодией (часто провансальского склада). В годы деятельности "Шестерки" композитор искал преувеличенные эффекты, вызывавшие бурную реакцию аудитории и критики. Позднее стиль Мийо стал устойчивее и несколько умереннее. В инструментальных и камерных сочинениях (Мийо культивировал жанр струнного квартета) особенно наглядны связи с французской музыкальной классикой. Мийо обычно избирал сжатые музыкальные формы, длительному развитию предпочитал контрасты. Французский характер мелодики составляет основу его творчества – здесь и интонации старинных песнопений, и провансальские мотивы. Он чужд догматики, не приемлет додекафонии. В его творческой методике – многое от интуиции, своеобразного музыкального "ремесла" (отсюда целые серии однотипных сочинений).

Уже будучи зрелым мастером, Мийо пишет свою популярную сюиту для двух фортепиано — «Скарамуш» (1937). В ее третьей части, финале («Бразильера»), также слышатся отзвуки впечатлений от латиноамериканской музыки и используется ритмика известного танца самба. Однако характер преломления народного искусства здесь совсем иной. Автор обращается к широкой аудитории. Сочинение блещет яркими красками, воспламеняет огневой стихией ритма.

«Бразильские танцы». Трактовка народных жанров бразильской музыки.

«Бык на крыше» - музыкальный фарс, ярко воплотивший черты стиля Мийо. Единство ритмов бразильских народных мелодий и современных средств выразительности.

**Музыкальный материал:**

Д. Мийо - сюита «Бразильера», «Бразильские танцы». Балет «Бык на крыше».

**Задания для студентов:**

1.Прочитать учебники: Музыкальная литература зарубежных стран. в. 6. Для муз. училищ. Сост. Гивенталь, Щукина, Ионин. Москва: Музыка. 2005 (с. 395-418).

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

3. Составить конспект: творческий портрет Д.Мийо.

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

**Контрольные вопосы:**

1. Творческое наследие Мийо.

2. Основные периоды жизни и творчества.

3. Виды творческой деятельности.

4. Основные черты стиля композитора.

5. Рассказать о творчестве Д.Мийо.

**Методические рекомендации:**  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. 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. Очерки. Л., Музыка, 1983.

5. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века, 2 изд. — М., 1970.

6. Кокорева Л.М. Д.Мийо. Жизнь и творчество. М., 1986

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 3. Тема 3.7**. **Ф.** **Пуленк. Жизненный и творческий путь.**

**План занятия № 20**

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. Черты стиля. Б. В. Асафьев в середине 1920-х годов дал очень точную характеристику творческого облика Пуленка: «Ясность, здравость и живость мышления, задорный ритм, искренняя веселость и радость жизни, меткая наблюдательность, пластичность и мерность движений, чистота рисунка, сжатость и конкретность изложения — всё это приятнейшие качества чисто французского творчества». К этому следует добавить яркий мелодизм. В основе его лежит песенность, безыскусственные шансон, звучащие в городском и сельском быту и уже давно, столетия тому назад, оплодотворявшие творчество композиторов. Мелос зрелых и поздних сочинений Пуленка становится близким также музыке лирических опер XIX века — Бизе, Гуно, Массне. Пуленк — мастер парадоксов, неожиданностей, острых эффектов. Парадоксальность художественного мышления композитора проявляется в резких, часто неожиданных контрастах эмоциональных состояний.

4. Пуленк говорил: «Моя музыка — мой портрет». В такой же мере можно было бы сказать, что манера воплощения им творческих мыслей на инструменте — это отражение его личности. Типические черты фортепианного стиля композитора — исключительная ясность, прозрачность изложения, доминирование мелодики и, как и во всем, блестящая изобретательность, умение находить новые фактурные приемы, освежающие течение музыкального повествования. Фортепианный стиль Пуленка — наиболее отчетливое выражение идей новофранцузского классицизма в сфере инструментального творчества. Общей тенденцией, характерной для переосмысления Пуленком фактурных формул эпохи классицизма, была их динамизация путем различных структурных, мелодико-гармонических, ритмических, артикуляционных и темповых модификаций. Во многих сочинениях прозрачные краски «молоточковой» звучности инструмента уступают место педальным наплывам, свидетельствующим об интересе композитора к колористическим достижениям мастеров романтизма и импрессионизма. К первому типу пьес следует отнести «Вечные движения» (1918). Располагаются пьесы в следующем порядке: «Пешком», «В автомобиле», «Верхом», «В лодке», «На самолете», «В автобусе», «В коляске», «По железной дороге», «На велосипеде», «В дилижансе».

Пуленку свойственна свободная, порой весьма необычная трактовка традиционных жанров фортепианной литературы. В этом смысле характерны его ноктюрны, созданные в период 1929—1938 годов. Среди них мы находим не только обычные для данного жанра лирические пьесы с напевной мелодией и плавным фигурационным сопровождением, но и всевозможные «ночные сценки» — фантастическое скерцо, изящно-скерцозный, в традициях Шумана, «Бал девушек», медлительный, с изысканно-чувственной гармонизацией вальс «Призрачный бал». К числу наиболее оригинальных пьес цикла относится ноктюрн под названием «Маленькие колокола». Среди сочинений Пуленка крупной формы выделяется «Сельский концерт» для клавесина (или фортепиано) с оркестром. Созданный в 1928 году по просьбе выдающейся польской клавесинистки Ванды Ландовска, он принадлежит наряду с Концертом Фальи к наиболее значительным образцам этого жанра в клавесинной литературе XX века. Подобно концертам эпохи И. С. Баха и Ф. Куперена, «Сельский концерт» не имеет двойной экспозиции. Сочинение начинается с Adagio в духе торжественно-патетических интрад старинных циклов, вслед за которым звучит главная тема — образ народного танца, искрящийся радостью и жизненной энергией. С традициями сюитного цикла связана вторая часть. Она носит название Andante и написана в характере сицилианы. Начальная тема финала, тарантела, как и главная тема первой части, создает настроение праздничного веселья. Приобрело известность и другое сочинение Пуленка, написанное в следующем, 1929 году, — "Aubade" («Утренняя серенада») для фортепиано, восемнадцати инструментов и балетной группы с солирующей танцовщицей. В основу его положен античный сюжет — эпизод из жизни богини охоты Дианы. В «Утренней серенаде» композитор поставил перед собой задачу создания концерта нового типа — хореографического, в котором два солиста — пианист и балерина — занимали бы равноправное место и выступали бы поочередно. Принцип картинно-дивертисментной композиции, проявившийся отчасти уже в «Сельском концерте», выступает в «Утренней серенаде» с особой отчетливостью. Сочинение написано в виде сюиты из восьми номеров: Токката, Речитатив, Рондо, Presto, Речитатив, Andante, Allegro и Заключение. Целостность формы достигается тонко разработанной системой интонационно-тематических связей и продуманным расположением номеров, создающих выразительные контрасты и постепенное нарастание эмоционального напряжения.

5. Ф. Пуленк - один из крупнейших композиторов Франция в XX столетии. Его хоровое наследие можно условно разделить на две группы: духовные и светские сочинения. Среди духовных опусов выделяются «Литания Чёрной Богоматери» (1936), «Stabat Mater» (1950), «Gloria» (1959), «Семь респонсориев страстной недели» (1952). К светским относятся «Голоса малышей» на стихи М. Лей (1936), кантата для смешанного хора и оркестра на стихи Э. Джеймса «Засуха» (1937), кантата «В снежный вечер» на стихи П. Элюара (1944), кантата для двойного смешанного хора a`cappella на стихи П. Элюара (1943). В этом ряду кантата «Лик Человеческий» (1943) занимает особое место, ибо здесь синтезируются признаки духовного и светского текстов.

«Лик Человеческий» на стихи П. Элюара - это антифашистское произведение, но его религиозно-философский смысл гораздо глубже, чем только «музыка протеста». Пуленк выстраивает драматургию на пересечении двух пластов: драматического и лирического. Сквозными жанрами в кантате являются хорал, песенность, марш. Тем самым определяются образно-драматургические линии: вечность (хорал), народ (песня), трагедия и борьба (марш). Их воплощение позволяет выдвинуть гипотезу: в художественной концепции кантаты выделяются три образные сферы: образы-состояния (№ 1, 3, 6); образы-эмоции (№ 4, 8); образы-движения (№ 2, 5, 7). В кантате «Лик Человеческий» образы взаимодействуют по принципу «притяжение-отталкивание», отражая сложные внутренние и внешние события. Исполнительские установки касаются верного выбора темпа, произношения слов и звукоизвлечения. В художественной концепции кантаты отражается мир Человека в условиях войны с акцентированием мотивов христианской Веры, Любви и гражданской Свободы.

**Музыкальный материал:**

Ф. Пуленк. 3 Ноктюрна, «Утренняя серенада». Кантата «Лик человеческий».

**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, выучить отдельные музыкальные темы.

**Контрольные вопросы:**

1. Творческий портрет Ф. Пуленка.

2. Характеристика творчества, творческое наследие.

3. Творческое наследие композитора..

4. Жанры и темы творчества.

5. Особенности музыкального стиля Пуленка.

6. Фортепианное творчество композитора.

7. Хоровое творчество Пуленка. Особенности кантаты «Лик человеческий».

**Методические рекомендации:**

План изложения биографии композитора. 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. 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.

5. Медведева И. Франсис Пуленк. М.: Сов. композитор, 1969.-240 с.,ил.-(Зарубежная музыка. Мастера XX века).

6. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. М., 1970. С.264-284.

7. Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы «Шести» Л., 1964. С.96-106.

8. А.Алексеев История фортепианного искусства <http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev_ifi5.htm>

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 3. Тема 3.8. Опера «Человеческий голос».**

**План занятия № 21**

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

2. Составить конспект, выучить теоретический матеріал, уметь отвечать на вопросы.

3. Посмотреть фильм-оперу.

4. Выучить ведущие темы, подготовиться к викторине по творчеству Пуленка.

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

**Контрольные вопросы:**

1. Творческий портрет Ф. Пуленка.

2. Характеристика творчества, творческое наследие в оперном жанре .

3. История создания оперы.

4. Жанр, тема, структура, исполнительский состав.

5. Особенности музыкальной драматургии, музыкальный язык оперы.

**Методические рекомендации:**

План изложения 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. Роль хоров. 9. Оперные формы и их разнообразие. 10. Оркестр и его роль в музыкальном развитии произведения. 11. Характеристика оркестровых номеров (увертюра, антракты, инструментальные вставные номера, танцевальные или балетные сцены или дивертисменты и т.д.). 12. Лейтмотивная система оперы. 13. Место оперы в истории развития жанра. 14. 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.

5. Медведева И. Франсис Пуленк. М.: Сов. композитор, 1969.-240 с.,ил.-(Зарубежная музыка. Мастера XX века).

6. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. М., 1970. С.264-284.