**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 1.1 Пути развития австрийского музыкального**

**искусства ХХ века.**

**Тема 1.2. «Нововенская школа».**

**План занятия № 1 – 2**

1. Атмосфера культурной жизни Германии и Австрии в начале 20 в. была наполнена трагическими предчувствиями грядущих мировых войн. Музыка стала выражать эмоции потерянности, тревоги, хаоса, разорванности сознания – признаки экспрессионизма. Кредо музыкантов-экспрессионистов выражают слова Шенберга: «Искусство – это вопль тех, кто борется с судьбой». Здесь осуществлялось сознательное разрушение тонального мышления предшествующих эпох – основы музыкального языка классиков и романтиков.

2. Экспрессионизм. Направление в европейском искусстве и литературе, возникшее в 1-х десятилетиях 20 века в Австрии и Германии и распространившееся затем частично на другие страны. Становление Э. в живописи и литературе привело к возникновению организаций и группировок этого направления (объединения нем. художников: "Die Brьcke" ("Мост") в Дрездене, 1905; "Der Blaue Reiter" ("Синий всадник") в Мюнхене, 1911; нем. журн. "Der Sturm" в Берлине, 1910). Э. был выражением острейшего разлада художника с окружающей социальной действительностью, в нём проявлялся субъективный протест против царивших в предвоенной Австрии и Германии шовинизма, милитаристской пропаганды, бюрократизма, мещанского самодовольства. Типичный герой Э. - "маленький" человек, подавленный жестокими социальными условиями существования, страдающий и гибнущий во враждебном ему мире. Э. свойственно ощущение надвигающейся мировой катастрофы, что придавало ему сгущённо-мрачный, подчас истерич. оттенок. "Война оказалась для искусства великим переломом. Человек, терзаемый страшной мукой, закричал. Изуродованный стал произносить проповедь" (Брехт Б., Театр, Собр. соч., т. 5/1, М., 1965, с. 64). Анти буржуазный, антимилитаристский характер, гуманистич. направленность являлись сильной стороной Э. Не случайно с левым крылом нем. Э. было связано творчество таких передовых пролетарских художников, как Б. Брехт и Й. Бехер. Однако индивидуализм протеста, непонимание истинного смысла исторических событий, замкнутость в кругу мрачных и болезненных переживаний, деформация отображаемой в искусстве действительности из-за обострённого субъективизма свидетельствовали об ограниченности экспрессионистского направления. В полемике против приземлённости натурализма Э. выдвинул на первый план психологическое, духовное начало, передаваемое с предельной экспрессией (отсюда назв. направления). На мировоззренческую основу Э. в разной степени влияли субъективно-идеалистич. концепции А. Шопенгауэра, Э. Маха, Э. Гуссерля, З. Фрейда, а также интуитивизм А. Бергсона. Характерен интерес экспрессионистов к подсознательному, к бредовым, навязчивым образам, болезненной эротике, передаче перевозбуждённости психики, эмоций страха, смутной тревоги, отчаяния. Др. образную сферу составляют злой сарказм, гротеск.

3. Музыкальный экспрессионизм. Музыка в силу своей специфики оказалась в состоянии ярко и разнообразно воплотить этот сложный душевный мир, ввиду чего некоторые теоретики Э. считали её моделью нового искусства. Однако в муз. искусстве Э. развивался более стихийно, чем, например, в литературе и живописи, и носил характер одного из течений в современном искусстве. Муз. Э. преемственно связан с поздним романтизмом. Так, сгущённый психологизм "Тристана и Изольды" Вагнера отчасти предвосхищает Э. (в муз.-стилистич. плане это показал Э. Курт). В начале 20 в. зловеще-мрачные, исступлённые образы появляются в произв. Г. Малера (поздние симфонии) и Р. Штрауса (оперы "Саломея" и "Электра"), совпадая по времени с развитием Э. в живописи и литературе, но в музыке этих композиторов по-прежнему сильны традиции романтизма. Ранний период творчества композиторов новой венской школы - А. Шёнберга и А. Берга - также принадлежит романтич. направлению. Композиторы- экспрессионисты постепенно переосмысливали идейно-художеств. содержание позднего романтизма: некоторые образы заострялись, абсолютизировались (разлад с окружающим миром), другие приглушались или вовсе исчезали (напр., романтич. мечта). Довоенные оперы Шёнберга ("Ожидание", "Счастливая рука") и вок. цикл "Лунный Пьеро" - типичные экспрессионистские произведения. В творчестве Шёнберга "ощущения классической и романтической музыки - отсутствуют. Печаль становится обреченностью, депрессией, отчаяние превращается в истерию, лирика кажется разбитой стеклянной игрушкой, юмор становится гротеском... Основное настроение - "крайняя боль"" (Эйслep Г., см. в кн.: Избранные статьи музыковедов ГДР, М., 1960, с. 189-90).

Высшим достижением муз. Э. справедливо признаётся опера А. Берга "Воццек" (пост. 1925), в которой заострена социально-обличит. тематика и с большой силой раскрыта драма "маленького человека"; это произв. сближается с нем. "левым" Э. В соответствии с идейно-образной направленностью Э. сложился определ. комплекс муз. средств выразительности: изломанность очертаний в мелодике, острая диссонантность гармоний, вязкость фактуры, резко контрастная динамика, использование жёстких, пронзительных звучаний. Характерны инстр. трактовка вок. партий, прерывистость, разорванность вок. линии, возбуждённая речитация. В "Лунном Пьеро" Шёнберг ввёл особый приём полупения-полуговора (Sprдchstimme, Sprдchgesang); используются также натуралистич. возгласы и крики. В формообразовании на первых порах подчёркивались текучесть, отсутствие расчленённости, повторности и симметрии. В дальнейшем, однако, свобода эмоционального самовыражения всё чаще стала сочетаться с нормативными конструктивными приёмами, в первую очередь у представителей новой венской школы (додекафония, построение оперных актов по схеме инстр. форм европ. музыки 18 в. - в "Воццеке" и др. произв.). Музыка "нововенцев" претерпела эволюцию от усложнённого тонального письма, через свободную атональность - к организации звукового материала на основе серийной техники. Такая эволюция, однако, не исключает др. проявлений экспрессионистских тенденций в совр. музыке.

4. Новая венская школа (нем. Neue Wiener Schule, Junge Wiener Schule), Вторая венская школа (нем. Zweite Wiener Schule), Венская атональная школа (нем. Wiener atonale Schule), Венская школа (нем. Wiener Schule) — творческое содружество [А. Шёнберга](http://belcanto.ru/schonberg.html) и его венских учеников, в первую очередь [А. Берга](http://belcanto.ru/berg.html) и [А. Веберна](http://belcanto.ru/webern.html), а также их музыкальное наследие.

Названия «Новая венская школа» и «Вторая венская школа» исходят из кругов приверженцев Новой венской школы; они имеют целью показать, что Новая венская школа представляет явление, по своей значимости сопоставимое со «старой венской школой», или «первой венской школой», т. е. с венской классической школой, что Новая венская школа преемственно связана с последней, обладая в то же время важным качеством новизны, современности. Шёнберг, Берг и Веберн неоднократно декларировали свою связь с традициями венской классической школы.

В действительности Новая венская школа во многом противоположна венской классической школе. По своей внутренней сущности она представляет собой типическое проявление модернизма в музыке. Для творческих представителей Новой венской школы характерны крайний субъективизм, преобладание образов разрушения над образами созидания, фактический отказ от принципов народности и национальности. Идеи Новой венской школы, в первую очередь провозглашённые ею принципы атонализма и додекафонии, получили распространение в творчестве композиторов многих стран.

5. Додекафония: от греч. dodeka — двенадцать и ponn — звук, букв. — двенадцатизвучие . Способ сочинять музыку, пользуясь "двенадцатью лишь между собой соотнесёнными тонами" ("Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen", А. Шёнберг), один из видов современной музыкальной техники. Возник в процессе развития атональной музыки. Известны различные роды додекафонной техники. Из них наибольшее значение приобрели методы Шёнберга и Й. М. Хауэра. Сущность шёнберговского метода додекафонии состоит в том, что составляющие данное произведение мелодич. голоса и созвучия производятся непосредственно или в конечном счёте из единств. первоисточника - избранной последовательности всех 12 звуков хроматич. гаммы, трактуемых как единство. Эта последовательность звуков называется серией (франц. serie - ряд, нем. Reihe; Шёнберг первоначально применял термин Grundgestalt - основной образ, основная первичная форма). Серия представляет собой избранный автором для данного сочинения комплекс интервалов. Ни один из звуков в серии не повторяется: сам порядок звуков является строго определённым (нек-рые теоретики Д. считают его эквивалентом ладовости). Как комплекс интервальных взаимоотношений между звуками, серия подобна мелодич. мотиву, фразе. Общая структурная функция серии сравнима с ролью осн. мотива, характерного гармонич. последования в недодекафонной музыке, осн. мелодич. звукоряда как модели для мелодич. образований в нек-рых нац. муз. культурах. Т. о., серия объединяет в себе два явления: двенадцатизвучность со строго определённым порядком последования звуков (аналог ладовости) и структурное единство, цельность (подобие мелодич. нити мотива, фразы).

Совокупность высотных отношений между звуками серии со своей стороны потенциально определяет интонац. выразительность додекафонного сочинения. Серия имеет 4 формы (модуса): основную (первоначальную), ракоходную, инверсию и ракоходную инверсию. Принцип использования серии - постоянное её повторение. Серия может проводиться горизонтально, образуя мелодия, мотивы (многоголосие при этом серией не предуказывается, однако оно может образоваться из сочетания голосов, в каждом из которых проводится одна из звуковых форм серии), вертикально, образуя аккорды (при этом серия не предуказывает мелодич. последования), или в разл. комбинациях того и др. движения. В любом случае в пределах серии звуки должны сохранять заданную соотнесённость их друг с другом.

**Литература:**

1. Tильман И., О додекафонном методе композиции, "СМ", 1958, No 11.
2. Гершкович P. M., Тональные истоки Шенберговой додекафонии, "Труды по знаковым системам", Тарту, 1973.
3. Денисов Э. В., Додекафония и проблемы современной композиторской техники (1963), в сб.: Музыка и современность, вып. 6, М., 1969.
4. Кремлев Ю., Очерки творчества и эстетики новой венской школы, Л., 1970.
5. Лаул Р., О творческом методе А. Шёнберга, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 9, Л., 1969.
6. Тарананов M. E. Новая тональность в музыке XX века, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 1, М., 1972.
7. Холопов Ю., Об эволюции европейской тональной системы, в сб.: Проблемы лада, М., 1972.
8. Холопова В. Н., О композиционных принципах скрипичного концерта А. Берга, в сб.: Музыка и современность, вып. 6, М., 1969.
9. Шнеерсон Г., О музыке живой и мертвой, М., 1960, 1964.

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 1.3. А. Шенберг. Творческий портрет.**

**План занятия № 3**

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

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

Жизненный и творческий путь.

Годы учений и творческого становления (1874 – 1908).

«Экспрессионистский» период (1903 – 1923).

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

Годы эмиграции в США (1933 – 1952).

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

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

Основные принципы додекафонной системы Шёнберга. Переворот, осуществленный Шёнбергом в области музыкального письма, оказал значительное влияние на эволюцию современной музыки. Главные открытия Шёнберга - атональность и додекафония - не утратили своего значения до наших дней. Первая столь быстро распространилась и начала считаться чем-то само собой разумеющимся, что имя её "изобретателя" даже начали забывать. Один из крупнейших итальянских композиторов того времени Альфредо Казелла напоминал уже в 1921 году: "Достоверно известно, что атональшость создавалась одним-единственным композитором - Арнольдом Шёнбергом, а не группой их. И начиная с того времени, уже оставшимся в далёком прошлом, этот человек неустанно шёл по той же дороге, героически борясь с непониманием современников и даже с материальными лишениями."

Ещё большее влияние на музыкальное искусство оказал созданный Шёнбергом "метод сочинения с 12-ю тонами" или, как позже его стали называть, додекафония. Суть его излагалась, наверное, во всех статьях, посвящённых Шёнбергу. Хотя при жизни композитора додекафония была предметом самых яростных нападок, впоследствии она распространилась очень широко. Даже самый яростный противник композитора, его полный антипод Игорь Стравинский, после смерти Шёнберга обратился в додекафонную "веру".

Додекафония оказала влияние и на композиторов-"шестидесятников" бывшего Советского Союза. Так, своеобразно развивал додекафонию - скорей, впрочем, её французский вариант, в духе Булеза - Эдисон Денисов. Как додекафонист начинал и Арво Пярт, в конце концов создавший оригинальную систему "Tintinnabuli", являющуюся по сути вариантом додекафонии, в которой он сочиняет до сих пор.

Шёнберг был прародителем и компьютерной музыки, возникшей из желания упорядочить форму произведения подобно тому, как Шёнберг упорядочил его высотный ряд. Компьютер первоначально был только электронно-вычислительной машиной (ЭВМ), и первые компьютерные произведения, например Янниса Ксенакиса, были созданы на математической основе. Но вскоре эта математическая основа оторвалась от своего компьютерного происхождения и стала самостоятельной; в такой технике сочиняет, например, София Губайдулина.

Шёнберг оказал сильнейшее влияние и на музыкальную эстетику ХХ века. Своё творческое кредо он сформулировал так: "Искусство начинается там, где кончается развлечение." Иными словами, художник не должен замыкаться в "башню из слоновой кости" (в чём Шёнберга, кстати, очень часто обвиняли); он должен непременно быть гражданином - своими поздними сочинениями композитор вполне доказал эту точку зрения. С другой стороны, по его мнению, художник и не должен писать для публики, ибо публика чересчур уж часто ошибается; Шёнбергу никогда не пришло бы в голову объявить мнение слушателей истиной в последней инстанции подобно Хиндемиту. Сам он писал как бы для вечности - и теперь, спустя полвека после смерти Шёнберга, мы можем вполне убедиться в правоте его эстетической позиции.

Своей формулой Шёнберг косвенно дал и определение лёгкой музыке, что также очень важно, как бы отделив её смысл от технических средств, с помощью которых она была создана. Действительно, техника как сочинения, так и исполнения произведения может быть сколь угодно сложной, но если оно создано для развлечения - это лёгкая музыка, будь то джаз, хэви-металл или классическая оперетта.

5. Революционер-консерватор. Творчество Шёнберга часто представляли как сплошное и последовательное отрицание. Но на одном отрицании нельзя строить музыку и уж тем более остаться в истории, когда предмет отрицания исчезнет или устареет. Сила Шёнберга именно в том, что он всегда был связан с традицией. Музыковед, педагог. Вся остальная музыкальная деятельность Шёнберга тесно связана с композицией. Он написал множество теоретических статей. Их можно разделить на три большие группы. В первой композитор формулирует свои эстетические взгляды. Вторая - самая многочисленная - группа посвящена чисто теоретическим вопросам. Так, в статье "Эмансипация диссонанса" он обосновывает идею атональности, в статье "Метод сочинения с 12-ю тонами" излагает идею додекафонии. Шёнберг любит проводить аналогии между творчеством своим и своих последователей и классикой - как пример приведу статью "Бах и додекафония". Третью группу составляют рецензии на исполнение произведений современных авторов, нуждающихся в пропаганде - как правило, в них даётся и их музыковедческий анализ. Самый фундаментальный теоретический труд Шёнберга, появившийся в 1911 году - "Учение о гармонии" - родился из уроков композитора с Альбаном Бергом. Художник. Постоянен был и интерес Шёнберга к живописи. Он был профессиональным художником, и, как уже говорилось выше, даже членом Прусской академии художеств. Некоторое время он входил в художественное объединение "Синий всадник", объединявшее прежде всего художников экспрессионистского толка, наиболее значимым из которых был Василий Кандинский. Шёнберг принимал участие в выставках "Синего всадника", а в сборнике, посвящённом его юбилею, две статьи анализировали его картины. Безусловно, Шёнберг был очень крупным художником, по стилю больше всего приближающимся к Мунку. И, несомненно, его таланты были бы оценены по достоинству, если бы они не были заслонены гораздо более яркими достижениями в области композиции. Шёнберг написал более 300 картин - гораздо больше, чем музыкальных произведений. Пик творчества Шёнберга в живописном жанре пришёлся на 1908-1912 годы, т. е. на самый плодотворный период композитора, когда он совершил переход к атональности, увенчавшийся созданием "Лунного Пьеро". В это время он формулирует своё кредо как художника; здесь он стоит на позициях чистого экспрессионизма. В статье "Отношение к тексту" он прямо объявляет всю живопись до настоящего времени только своего рода предисловием к требуемой полноте выражения мысли; настояшая история живописи начинается, по Шёнбергу, только с абстрактного искусства.

**Музыкальный материал:**

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

«Лунный Пьеро»

**Задания для студентов:**

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

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

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

**Контрольные вопросы:**

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

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

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

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

5. Эволюция творчества.

6. Ведущие жанры и темы творчества.

7. Виды творческой деятельности.

**Методические рекомендации к выполнению задания** Познакомиться с основными новаторскими принципами представителей «новой венской композиторской школы». Выписать и глубоко изучить новые понятия и термины. Составить творческие портреты композиторов. Проанализировать музыкальные произведения. Выявить черты стиля изучаемых композиторов. Ознакомиться с дополнительной литературой, найти интересные сведения по данной теме в интернете.

**Литература:**

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

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

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

4. Соллертинский И. И. Арнольд Шёнберг. — Л., 1934.

5. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. — М., 2007. —

6. Рыжинский А. С. Хоровое творчество Арнольда Шёнберга. — М., 2010.

7. Витоль И., Учение о гармонии («Harmonielehre») Арнольда Шёнберга, «Музыкальный современник», 1915, № 2.

8. Рославец Н., «Лунный Пьеро» Арнольда Шёнберга, «К новым берегам», 1923, № 3.

9. Шнеерсон Г., О музыке живой и мертвой, М., 1960, 1964.

10. Шнеерсон Г., О письмах Шенберга, в сб.: Музыка и современность, вып. 4, М., 1966.

11. Холопов Ю., О трёх зарубежных системах гармонии, в сб.: Музыка и современность, вып. 4, М., 1966.

12. Денисов Э., Додекафония и проблемы современной композиторской техники, в сб.: Музыка и современность, вып. 6, М., 1969.

13. Павлишин С. Творчество А.Шёнберга, 1899—1908 гг., в сб.: Музыка и современность, вып. 6, М., 1969.

14. Павлишин С. Арнольд Шёнберг: Монография. — М., 2001. — 477 с.

15. Лаул Р., О творческом методе А. Шёнберга, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 9, Л., 1969.

16. Лаул Р., Кризисные черты в мелодическом мышлении А. Шёнберга, в сб.: Кризис буржуазной культуры и музыка, М., 1972.

17. Кремлев Ю., Очерки творчества и эстетики новой венской школы, Л., 1970.

18. Элик М., Sprechgesang в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга, в сб.: Музыка и современность, вып. 7, М., 1971.

19. Друскин М., Австрийский экспрессионизм, в его кн.: О западноевропейской музыке XX века, М., 1973.

20. Шахназарова Н., Об эстетических взглядах Шёнберга, в сб.: Кризис буржуазной культуры и музыка, вып. 2, М., 1973.

21. Шахназарова Н., Арнольд Шёнберг — «Стиль и идея», в кн.: Проблемы музыкальной эстетики, М., 1974.

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 1.4. Вокально – симфонические произведения А.Шенеберга.**

**План занятия №4**

1. Кантата «Песни Гурре». Шёнберг начал сочинять «Песни Гурре» в марте 1900 года в Вене. В 1911 году Шенберг закончил инструментовку «Песен Гурре» и свою книгу о гармонии, посвятив ее памяти Густава Малера. Поэтический текст «Песен Гурре» принадлежит датскому поэту Иенсу Петеру Якобсену. В основу песен положено датское сказание о том, как король Вальдемар IV Аттердат тайно любил прекрасную девушку — маленькую Тове, и как королева Гедвига из ревности повелела ее убить. Гурре — замок возле одного из озер северной Исландии. В Гурре умер Аттердат, и, по народному преданию, он каждую ночь охотится в окрестностях этого замка. .А когда в 1913 году в Вене состоялось первое исполнение цикла оркестром под управлением Франца Шрекера и принесло композитору первый большой успех, он сам уже далеко отошел от этого произведения и не мог уже получить от восприятия тех впечатлений и живых стимулов, какие, несомненно, получил бы, если бы мог закончить и услышать «Песни Гурре» значительно раньше. Тем не менее успех «Песен Гурре» был вполне заслуженным, и сочинение это продолжает вызывать интерес к себе волнующей, глубоко искренней лирикой и напряженностью эмоционального тона.

«Песни Гурре» Арнольда Шёнберга - лебединая песнь немецкого романтизма. В этом сочинении сплелись тончайшая любовная лирика с мощью фресок, сарказм и искренность, мелодическая красота вокальных партий и фантастическая красочность огромного оркестра. История австро-германской классической музыки немыслима без этого фантастического финального аккорда. Сочинение, требующее огромного состава оркестра и хора, лишь дважды звучало в России, да и на мировых сценах исполняется не часто, так что большинству любителей музыки оно известно лишь в записи.

Поэтический текст датского поэта Йенса Петера Якобсена в немецком переводе Роберта Арнольда основывается на старинном датском сказании. Король Вальдемар Шестой Оттердат, живший в 14 веке, тайно любил прелестную Тове. Королева Хельвига из ревности велела ее убить. В замке, носившем название Гурре, король умер от тоски и горя. По народной легенде каждую ночь призрачная дружина во главе с королем охотилась в окрестных лесах.

Кантата состоит из трех неравных по размеру частей. Первая часть – история любви и смерти в чередующихся монологах влюбленных – завершается изумительной по красоте песней Лесной голубки, оплакивающей бедную Тове. Вторая часть – короткий горестный монолог Вальдемара, бросающего упреки Господу за несправедливость жизни. Третья по принципу контраста объединяет монологи короля-призрака, грубоватые песни Крестьянина и гротескный монолог юродивого Клауса Нара (т.е. дурака по-немецки), хоровые песни вассалов, оркестровые эпизоды и мелодекламацию с участием чтеца (в записи Аббадо в партии чтеца выступает актриса). Венчает кантату всеочищающий, мощный торжественный финал – Гимн восходящему солнцу и красоте природы.

Грандиозному опусу для солистов, хора и оркестра продолжительностью более двух часов найдется немного аналогов, с ним может сравниться разве что Восьмая симфония Густава Малера – «симфония тысяч». «Песни Гурре» относятся к числу наиболее масштабных – и потому трудноосуществимых шёнберговских замыслов. История его создания началась со скромного вокального цикла с фортепианным сопровождением, написанного молодым композитором на слова датского поэта Йенса Петера Якобсена в 1899 г. Год спустя возникла идея большой оратории в трех частях с эпилогом, над которой Шёнберг работал с перерывами до 1903 г., так и не инструментовав до конца, поскольку был вынужден ради куска хлеба отвлекаться на инструментовку оперетт. Возможно, оратория разделила бы судьбу других незаконченных и оставленных опусов, если бы в 1911 г. друзья и коллеги, восхищенные красотой музыки, не настояли на ее завершении. Первое исполнение под руководством известного композитора и дирижера Франца Шрекера состоялась в Вене в 1913 г., потребовав истинного подвижничества от всех его участников. Исключительно большой состав – помимо пяти солистов и чтеца четыре хора и оркестр вместе насчитывали более семисот пятидесяти человек – вынудил к созданию специального фонда, гарантировавшего финансовую сторону предприятия. Венская премьера вылилась в небывалый триумф, заставивший умолкнуть даже самых злобных хулителей Шёнберга. Сочинение действительно кажется сотканным из противоречий: интимно-лирическое приобретает здесь вселенские масштабы, а грандиозность стремится к камерной детализации. Эклектика заложена уже в самом тексте, основанном на древнем скандинавском эпосе. История любви короля Вальдемара к Тове, которая обрывается потерей возлюбленной (она убита по приказу мстительной королевы Хельвиги), многократно интерпретированный романтиками миф о дикой охоте, согласно которому мертвецы, чьи души не нашли успокоения, встают из гробов и странствуют по миру, языческое предание о ночи Ивана Купалы, когда природа достигает наивысшего расцвета, – все это соединяется в действии, происходящем в течение одной ночи и заключенном в величественную пантеистическую раму: начальной картине вечернего заката отвечает заключительный хор «Смотрите, солнце». Всесилие и нерушимость установленного природного порядка образует не фон, но незыблемое основание, на котором покоится все происходящее.

Музыка вносит в эту эклектику свою неповторимую ноту: сецессионистская орнаментика оркестрового вступления (зачарованного созерцания природы) сменяется вагнеровским любовным томлением, мрачная фантастика «дикой охоты» соседствует с малеровским гротеском куплетов шута Клауса, а рафинированная мелодрама, где изысканная в своих неповторимых речевых изгибах партия рассказчика созвучна филиграни прозрачного и словно бы невесомого оркестра, подводит к гимнически-торжественному тутти заключительного хора. Впрочем, Шёнберг и не скрывал того, что, вернувшись к партитуре спустя десятилетие, не стремился «попасть» в свой прежний стиль – стилевые разломы придают сочинению особый шарм, делая его летописцем творческой эволюции автора.

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

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

**Музыкальный материал:**

А. Шёнберг: «Песни Гурре», «Свидетель из Варшавы»,

«Лунный Пьеро»

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

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

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

3. Составить конспект, охарактеризовать «Песни Гурре» и «Уцелевший из Варшавы» А.Шенберга.

4. Прослушать музыкальный материал, проанализировать произведения.

**Контрольные вопросы:**

1. История создания и постановки «Песен Гурре».

2. Исполнительский состав, структура произведения.

3. Особенности музыкального языка.

4. История создания, тема, особенности содержания «Уцелевший из Варшавы».

5. Исполнительский состав, структура произведения.

6. Особенности музыкального языка цикла «Лунный Пьеро».

7. Место в творчестве и значение.

**Методические рекомендации к выполнению задания** Познакомиться с основными новаторскими принципами представителей «новой венской композиторской школы». Выписать и глубоко изучить новые понятия и термины. Проанализировать музыкальные произведения. Выявить черты стиля А.Шенберга. Ознакомиться с дополнительной литературой, найти интересные сведения по данной теме в интернете.

**Литература:**

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

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

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

4. Павлишин С. Арнольд Шёнберг: Монография. — М., 2001. — 477 с.

5. Лаул Р., О творческом методе А. Шёнберга, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 9, Л., 1969.

6. Лаул Р., Кризисные черты в мелодическом мышлении А. Шёнберга, в сб.: Кризис буржуазной культуры и музыка, М., 1972.

7. Кремлев Ю., Очерки творчества и эстетики новой венской школы, Л., 1970.

8. Элик М., Sprechgesang в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга, в сб.: Музыка и современность, вып. 7, М., 1971.

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 1.5. А.Шенберг. Камерно-инструментальное и**

**симфоническое творчество.**

**План занятия №5**

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

2. Камерная симфония ор.9 (1906). В 1906 году Шёнберг пишет свою Камерную симфонию ми мажор для пятнадцати солирующих инструментов. Впервые ее исполнили 5 февраля 1907 года струнный квартет Розе и духовая группа Венских филармоников. На премьере разразился скандал. «Венская публика пришла в ярость, не воспринимая музыки Шёнберга и не одобряя немыслимого, на их взгляд, состава оркестра. Пошли в ход кулаки, в бою участвовал, сидя в партере … [Малер](http://www.ccmm.ru/index.php?page=composers&composer=mahler), … защищая Шёнберга» (И.Барсова). Слушая Камерную симфонию сейчас, невольно поражаешься такой реакции столетней давности. Форма этого сочинения пришла из XIX века – по сути дела, это одночастная симфоническая поэма, обнаруживающая тенденцию к четкому делению на разделы (в Камерной симфонии их пять, включая краткое, всего в четыре такта, вступление, предвосхищающее тональный план экспозиции: ми мажор – фа мажор). За масштабной сонатной экспозицией следует классическое скерцо со средним разделом типа трио, далее – не менее масштабная разработка. Между разработкой и репризой вновь длительная остановка: медленные характеры основных тем, участвующих в симфоническом развитии, также кажутся пришедшими из программных увертюр предыдущего столетия. Даже гармонический язык симфонии, выразительное Adagio. В репризе материал сильно варьируется: создается впечатление продолжения развития, начатого в разработке. Выразительные стороны тематизма симфонии также кажутся вполне конвенциональными для того времени: при всей своей радикальности не был шокирующе новым для той поры. Уже в самом начале сочинения композитор, правда, бросает вызов монополии терции как консонирующего интервала, лежащего в основе аккордов традиционной западноевропейской гармонии. Вступление, а затем и тема главной партии начинаются с ряда восходящих кварт, звучащих одновременно жестко и таинственно. В репризе, где темы возвращаются в обратном порядке, квартовые ряды эффектно ниспадают сверху вниз. Шокирующим тогдашней публике представлялось совсем другое. Шёнберг, отчетливо тяготевший к камерному стилю (хотя и успевший написать симфоническую поэму «Пеллеас и Мелизанда» и на три четверти закончить колоссальную ораторию «Песни Гурре», где задействованы огромные исполнительские силы), избрал в этом сочинении совершенно неординарный инструментальный состав. Для камерного ансамбля он был слишком велик (максимум инструментов в тогдашней практике – нонет и децимет), для оркестра – непривычно мал и неоднороден. Фактически он представлял собой редукцию тогдашнего большого оркестра до одного инструмента от каждой группы, включая видовые инструменты (английский рожок, малый и басовый кларнеты, контрафагот). Из медных инструментов исключались труба и тромбон, но прибавлялась еще одна валторна (единственный дублирующийся инструмент в партитуре). Вероятно, это было сделано из соображений баланса. Выбор такого состава не был эпатирующей причудой новатора: он абсолютно адекватно отвечал поставленным Шёнбергом в Камерной симфонии художественным задачам. Фактура сочинения будто возвращает нас на несколько веков назад, в эпоху господства мелодической линии над гармонической вертикалью, к эпохе сложения «новой», ставшей классической, гармонии из вертикального совпадения звучащих в одновременности линий. Новая – уже без кавычек – гармония музыки ХХ века шла тем же путем. Шёнберг был едва ли не первым, кто встал на этот путь, выделив совершенно самостоятельные мелодические линии, сплетающиеся в единое целое, с помощью отдельных, дифференцированных инструментальных красок. Отсюда протягиваются нити не только к эволюции языка самого Шёнберга (уже в следующем сочинении, Квартете, соч. 10 он выйдет за рамки тональности), но и всей органике музыки ХХ века. Принципы инструментовки для такого состава, определенные в Камерной симфонии, – состава удивительно мобильного, гибко отзывающегося на любые звуковые новшества, – стали такими же основополагающими, как принципы обращения с симфоническим оркестром в ХIХ веке. Пять пьес для оркестра, op.16 (1909), переложение автора (1920). Ни одно из сочинений Шёнберга не имеет такого количества различных версий и обработок, как Пять пьес для оркестра, соч.16. Композитор обращался к ним на протяжении сорока лет (последняя версия возникла в 1949 году, – в ней огромный состав оркестра со множеством видовых инструментов сокращался до стандартного). Пьесы, революционные как по принципам оркестрового письма, так и по многим другим параметрам – гармоническому языку, мотивному строению и пр. – одна из вершин периода того периода творчества Шёнберга, который принято назвать «атональным», были сочинены летом 1909 года по просьбе Рихарда Штрауса. Он намеревался включить их в один из концертов Берлинской придворной (позже – Государственной) капеллы сезона 1909/10 гг. Шёнберг так характеризовал Штраусу свой труд в письме, относящемся ко времени создания пьес: «Это короткие оркестровые пьесы (от одной до трех минут звучания), не образующие единого цикла.(… ) Поэтому … вы легко можете исполнить только 3 или 4 из них… Речь не здесь совершенно не идет о чем-то симфоническом, а в точности об обратном – ни архитектуры, ни построения. Просто пестрая, непрерывная смена красок, ритмов и настроения». Штраус, сославшись на консерватизм берлинской публики, не стал дирижировать пьесами: их премьера состоялась в Лондоне под управлением Генри Вуда, в одном из знаменитых «Променад-концертов» в 1912 году, после издания пьес Петерсом. Интересно, что именно по настоятельной просьбе издательства, мотивированной техническими причинами, Шёнберг после долгих колебаний дал пьесам названия, чего он, в принципе, никогда не делал. В своем дневнике он пишет о том, что названия не должны «выбалтывать» некой тайны, того, что нельзя познать в музыке с помощью рассудка. «… Что имелось сказать, сказала музыка. Зачем здесь еще слово. Были бы нужны слова, они были бы внутри (в вокальной или речевой партии). Но искусство все же говорит больше, чем слова. Наверное, я хотел бы дать такие названия, которые были бы отчасти весьма туманны, отчасти говорили нечто техническое, чтобы они ничего не выболтал. В любом случае, – с замечанием о том, что речь идет о технически-издательских, а не о «поэтических» названиях». Однако, еще до издания и мировой премьеры Пять пьес успели прозвучать в авторском переложении для двух фортепиано в восемь рук, однако передать сущность такой, например, пьесы, как «Краски» – построенной на принципе тембрового «перекрашивания» одного и того же созвучия, названном самим Шёнбергом «Klangfarbenmelodie» («мелодия тембров». – нем.), это переложение не могло. «Фортепиано – это всего лишь инструмент», – с горькой иронией играя словами, сокрушался Шёнберг. Дальнейшие исполнения Пяти пьес в Лондоне и Амстердаме, состоявшиеся под управлением самого Шёнберга (кстати, на мировую премьеру под управлением Вуда Шёнберг опоздал, чем был крайне удручен) были успешными – пессимистические прогнозы Рихарда Штрауса, как мы теперь понимаем, не оправдались. Время от времени Шёнберг исполнял в кругу друзей ([Берг](http://www.ccmm.ru/index.php?page=composers&composer=berg), Веберн, Штойерманн) и восьмиручную редакцию. Появление еще одной авторской версии 1920 года для камерного оркестра, как и многие другие транскрипции Шёнберга и его круга той поры, связано с венским «Обществом закрытых музыкальных исполнений» и его ограниченным составом исполнителей. В Вене, однако, имели только открытые репетиции, а исполнение состоялось в Пражском отделении Общества в том же году.

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

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

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

**Музыкальный материал:**

А. Шёнберг Камерная симфония ор.9, Сюита для фортепиано ор. 25, «Просветленная ночь».

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

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

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

3. Составить конспект, охарактеризовать изучаемые произведения А.Шенберга.

4. Прослушать музыкальный материал, проанализировать произведения.

**Контрольные вопросы:**

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

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

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

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

5. Эволюция творчества.

6. Ведущие жанры и темы творчества.

7. Виды творческой деятельности.

**Методические рекомендации к выполнению задания**  Познакомиться с основными новаторскими принципами представите лей «новой венской композиторской школы». Выписать и глубоко изучить новые понятия и термины. Составить творческие портреты композиторов. Проанализировать музыкальные произведения. Выявить черты стиля изучаемых композиторов. Ознакомиться с дополнительной литературой, найти интересные сведения по данной теме в интернете.

**Литература:**

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

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

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

4. Павлишин С. Арнольд Шёнберг: Монография. — М., 2001. — 477 с.

5. Лаул Р., О творческом методе А. Шёнберга, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 9, Л., 1969.

6. Лаул Р., Кризисные черты в мелодическом мышлении А. Шёнберга, в сб.: Кризис буржуазной культуры и музыка, М., 1972.

7. Кремлев Ю., Очерки творчества и эстетики новой венской школы, Л., 1970.

8. Элик М., Sprechgesang в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга, в сб.: Музыка и современность, вып. 7, М., 1971.

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 1.7. А. Берг. Жизненный и творческий путь.**

**План занятия № 6**

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

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

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

3. Жизненный и творческий путь.

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

«Додекафонный» период (1023 – 1929).

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

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

Лирическая сюита для струнного квартета (1926) была завершена в 1926 году и посвящена учителю Шёнберга Александру Цемлинскому. В соответствии с посвящением в четвертой части Сюиты цитируется одна из тем Лирической симфонии Цемлинского, очевидно и сходство названий обоих сочинений. В этих «шести кратких частях скорее лирического, нежели симфонического характера» Берг впервые последовательно применяет 12-тоновую технику. Адаптируя ортодоксальный метод учителя, он придает ему большую свободу, достигая органичного синтеза додекафонии и тональности. Лирическая сюита, названная композитором «маленьким памятником большой любви» – интимный дневник композитора, адресованный его тайной возлюбленной Ханне Фукс. Берг фиксирует события нескольких майских дней 1925 года, которые он, будучи приглашенным на фестиваль Международного общества новой музыки в Праге, провел в гостеприимном доме Герберта и Ханны Фукс. Прибегает он и к музыкальной символике: инициалы влюбленных AB и HF становятся частью 12-тоновой серии, а их «личные» числа 23 и 10 определяют количество тактов и метрономические указания. Последняя часть содержит «воображаемую вокальную партию» – подписанный под нотами текст стихотворения Шарля Бодлера «De Profundis» («Из глубины»), который истаивает в тристановском слиянии любви и смерти (здесь цитируется и знаменитый мотив из оперы Вагнера). Несмотря на то, что Берг отказался от «вокального» финала в окончательном варианте сочинения, после открытия его тайной программы в исполнительской практике закрепилась и вторая, вокальная версия Лирической сюиты. Премьера её состоялась 1 ноября 1979 года в Нью-Йорке (струнный квартет Columbia и Катрин Цизински).

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

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

**Музыкальный материал:**

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

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

**Задания для студентов:**

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

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

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

5. Прослушать музыкальный материал, проанализировать произведения.

**Контрольные вопросы:**

1. Рассказать о творчестве А. Берга.

2. Творческое наследие композитора.

3.Жанр концерта в творчестве Берга.

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

**Методические рекомендации к выполнению задания:**

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

**Литература:**

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

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

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

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 1.8.Опера «Воццек».**

**План занятия №7**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Музыкальный материал:**

А. Берг. Опера «Воццек».

**Задания для студентов:**

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

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

3. Составить конспект, сделать анализ оперы по ученику.

4. Слушать монтаж по опере; подготовиться к викторине.

**Контрольные вопросы**:

1. История создания оперы «Воццек».

2. Рассказать содержание оперы «Воццек».

3. Работа над либретто, первоисточники оперы.

4. Структура, особенности формообразования каждого действия.

5. Новаторские принципы оперы.

6. Состав исполнителей, особенности оркестрового стиля.

**Методические рекомендации к выполнению задания:**

План ответа по опере. 1.Место и значение в творчестве композитора. 2. Время и история создания; сюжет и его первоисточник; либретто, его автор. 3. Редакции произведения, их сравнение. 4. Постановка, сценическая судьба; оценка современников и музыкальных критиков. 5. Жанр, тема, идея, структура оперы, развитие сюжета. 6. Композиция и драматургия оперы. 7. Характеристика образов. 8. 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. 6. Для муз. училищ. Сост. Гивенталь, Щукина, Ионин. Москва: Музыка. 2005

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

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

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 1. Тема 1.11. А. Веберн. Творческий портрет.**

**План занятия №8**

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

2. Жизненный путь его небогат яркими событиями.

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

Период творческой зрелости (1909 – 1914).

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

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

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

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

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

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

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

**Музыкальный материал:**

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

**Задания для студентов:**

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

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

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

4. Прослушать музыкальный материал, проанализировать произведения.

**Контрольные вопросы:**

1. Творческий портрет А. Веберна.

2. Годы жизни, периодизация ЖТП.

3. Творческое наследие композитора.

4. Черты стиля Веберна.

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

**Методические рекомендации к выполнению задания**  Познакомиться с основными новаторскими принципами представителей «новой венской композиторской школы». Выписать и глубоко изучить новые понятия и термины. Составить творческий портрет Веберна. Проанализировать музыкальные произведения. Выявить черты стиля композитора. Ознакомиться с дополнительной литературой, найти интересные сведения по данной теме в интернете.

**Литература:**

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

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

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

**Музыка ХХ века**

3 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 2. Тема 2.2. Б. Бриттен. Жизненный и творческий путь.**

**План занятия №9**

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

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

3. Основные этапы жизни и творчества.

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

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

Оперное десятилетие (1945 – 1955).

Вокальная музыка 40 – 50-х годов.

Творчество 60-х годов.

Последние оперы.

4. Характеристика творческой деятельности. Черты стиля. Значение.

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

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

**Музыкальный материал:**

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

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

**Задания для студентов:**

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

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

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

4. Прочитать теоретический материал, составить тезисный план.

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

6. Слушать монтаж по творчеству Бриттена.

**Контрольные вопросы:**

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

2. Назвать выдающихся английских композиторов разных эпох.

3. Каковы ведущие жанры творчества истоки Б. Бриттена.

4. Жанровое разнообразие опер композитора.

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

6. Симфоническое творчество, особенности стиля.

7. Значение творчества Бриттена.

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

**Литература:**

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

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

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

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 2. Тема 2.3. «Военный реквием».**

**План занятия №10**

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

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

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

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

**Музыкальный материал:**

Б. Бриттен. «Военный реквием»

**Задания для студентов:**

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

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

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

4. Сделать краткий анализ произведения по нотам.

5. Послушать фрагменты Реквиема, подготовиться к викторине.

**Контрольные вопросы:**

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

2. Замысел, история создания.

3. Какие тексты использованы в Реквиеме? Назовите автора.

4. Исполнительский состав.

5. Структура произведения. Какие традиции жанра сохранены композитором?

6. Особенности музыкального язика.

7. Значение «Военного реквиема» Бриттена.

**Методические рекомендации к выполнению задания:**

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

**Литература:**

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

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

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

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 2. Тема 2.5.Оперное творчество.**

**План занятия №11**

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

. К творчеству Перселла, как и вообще к старинной английской музыке, Бриттен обращался неоднократно. Он сделал редакцию его оперы «Дидона и Эней» и других произведений, а также новый вариант «Оперы нищих» Дж. Гея и Дж. Пепуша.

**Музыкальный материал:**

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

**Задания для студентов:**

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

2. Составить конспект по творчеству (с.65-140).

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

4. Прочитать теоретический материал, составить тезисный план.

5. Уметь дать характеристику оперного творчества.

6. Слушать монтаж по творчеству Бриттена.

**Контрольные вопросы:**

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

2. Назвать выдающихся английских композиторов разных эпох.

3. Каковы ведущие жанры творчества истоки Б. Бриттена.

4. Жанровое разнообразие опер композитора.

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

6. Симфоническое творчество, особенности стиля.

7. Значение творчества Бриттена.

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

**Литература:**

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

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

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

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 2. Тема 2.6. Симфоническое и камерно-инструментальное творчество.**

**План занятия №12**

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

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

**Музыкальный материал:**

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

**Задания для студентов:**

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

2. Составить конспект по творчеству (с.65-140).

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

4. Прочитать теоретический материал, составить тезисный план.

5. Уметь дать характеристику и симфонического творчества.

6. Слушать монтаж по творчеству Бриттена.

**Контрольные вопросы:**

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

2. Назвать выдающихся английских композиторов разных эпох.

3. Каковы ведущие жанры творчества истоки Б. Бриттена.

4. Жанровое разнообразие симфонической музыки композитора.

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

6. Симфоническое творчество, особенности стиля.

7. Значение творчества Бриттена.

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

**Литература:**

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

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

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

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 3. Тема 3.2. Музыкальный авангард.**

**План занятия №13**

1.Становление музыкального авангарда в 1 половине ХХ века. Социально-исторические предпосылки развития нового этапа искусства. Множество композиторов, художников, писателей, поэтов и философов разных стран шли индивидуальным путем поисков и добивались неожиданных художественных результатов, часто не имеющих аналогов в обозримом нами эстетическом опыте. Появление в музыке нового гармонического языка, новшеств в области ритма, фактуры, инструментовки и, в целом, в новом типе музыкального мышления, которое лежало за созданием совершенно новых форм музыкального выражения.

Такие художники, как Скрябин, Шенберг, Стравинский, Барток, Айвз, Рославец, Лурье и другие действовали абсолютно самостоятельно и пришли к результатам, схожим друг с другом по смелости, изобретальности и отрыву от музыкального языка прошлого. Объединило всех этих несхожих друг с другом композиторов, слышание космических процессов, вторгающихся в пространство того времени. И именно этот фактор оказался определяющим в их эстетическом формировании.

В 1908 и 1909 годах возникают первые атональные сочинения Шенберга и Скрябина. 1913 год отмечен крупными начинаниями Стравинского (“Весна священная”), Рославца (Первая соната для скрипки и фортепиано) и Лурье (Формы в воздухе). В 10-х годах ХХ века Скрябин и Айвз, живущие на разных сторонах земли, параллельно приходят к мысли о создания мистических сочинений, повествующих о возникновении Вселенной, ее истории и о последнем завершении и преображении космоса и человечества (у Скрябина – “Предварительное действо” а у Айвза “Вселенская симфония”). У Вышнеградского эти замыслы находят реализацию в виде его симфонии «День бытия» в 1917 году. Шенберг пишет свои наиболее мистические сочинения “Счастливая рука” и “Лестница Иакова” (незавершенное). В 20-х годах новаторский стиль многих художников и композиторов теряет свой первоначальный радикализм и мистическую полетность и становится более конструктивным и заземленным (у Шенберга и Стравинского, в первую очередь затем у Рославца).1929 год - год перелома в авангардной струе. Параллельные события в других областях искусства. Василий Кандинский, подобно Скрябину, мечтал о всеобщем синтезе разных видов искусства в “монументальном искусстве”, для воспроизведения которого он мечтал создать храм “Великой Утопии”. Подобно Скрябину и Шенбергу, стремился к новым формам выражения, которые выходят за границы традиционных художественных средств.

Литовский композитор М. Чюрленис сочетал в себе талант живописца и композитора, стремился к синтезу этих двух видов искусства, что демонстрировал в названиях многих своих картин: “Соната” “Фуга” и т.п. и своей трактовкой этих названий.

Стремительный расцвет нового искусства в начале века способствовал повороту к новым формам конструктивности и функционализма в музыке. Внезапное возникновение новых систем организации звуков, основанных на центральных элементах вертикальных аккордов у Скрябина (“Прометеевский аккорд” и дальнейшее его развитие в последующих сочинениях) и Рославца (“синтетаккорд”), указывают на устойчивость этой тенденции, а также на близость этих двух авторов, каждого со своей стороны, к символизму, так как само наличие центрального гармонического построения представляется как “некий символ, замкнутый в себе и до конца не разгаданный, самоценный и многозначный. Возникновение двенадцатитоновой техники у Шенберга и его учеников можно трактовать подобно синтетаккорду как некий “символ” и стремление распознать новую гармонию вселенной. Все дальнейшее развитие музыки XX века определил творческий взрыв начала века. Второе авангардный подъем, начавшийся в конце 40-х, начале 50-х годов, будучи даже более смелым и радикальным в своих художественных достижениях в смысле дальнейшего развития средств музыкального языка, во многом обязан своим появлением первому авангардному толчку начала века и является фактически его результатом. В середине века в художественной среде нашлось достаточно много импульсов, чтобы дать второй толчок в смысле возникновения Второго авангарда Булеза, Штокхаузена, Лигети, Ноно, Ксенакиса, Кейджа, Фелдмана.

2.Панорама авангардных творческих экспериментов: конкретная музыка, сериальность, электронная музыка, вариабельные метры, алеаторика, пуантилизм, открытые формы, музыка для «подготовленного рояля», музыка по математическим проектам, сонористика, минимальная музыка, медиативная музыка.

3.Стремление авангардистов заменить традицию новой психологией, эстетикой, техникой. Выявление нонконформизма, социальной критичности в творчестве авангардистов. Противоречия между идейными целями и музыкально-выразительными средствами. Новая волна неоклассицизма в 70-е годы ХХ века.

**Музыкальный материал:**

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

**Задания для студентов:**

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

2. Составить конспект по творчеству (с.65-140).

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

4. Прочитать теоретический материал, составить тезисный план.

5. Уметь дать характеристику и симфонического творчества.

6. Слушать монтаж по творчеству Бриттена.

**Контрольные вопросы:**

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

2. Назвать выдающихся английских композиторов разных эпох.

3. Каковы ведущие жанры творчества истоки Б. Бриттена.

4. Жанровое разнообразие симфонической музыки композитора.

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

6. Симфоническое творчество, особенности стиля.

7. Значение творчества Бриттена.

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

**Литература:**

1. Бронфин Е., К спорам об "авангардизме", в сб.: Вопросы современной музыки, Л., 1903, с. 246-65.

2. Давыдов Ю., Движение "новых левых" и музыкальный авангард, "СМ", 1970, No4;. 3. Hестьев И., О музыкальном авангардизме..., в сб.: Вопросы эстетики, вып. 7, М., 1965, с. 250-80.

4. Ровнер А. СТАНОВЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА В НАЧАЛЕ XX ВЕКА. <http://www.21israel-music.com/Nachalo.htm>

5. Шахназарова Н. Г., "Авангард" в современной западной музыке, в сб.: Современное западное искусство..., М., 1971.

6. Шнеерсон Г., Авангард шестидесятых годов, там же, 1970, No 9.

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 3.** Тема 3.3.О.Мессиан. Творческий портрет.

**План занятия №14**

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

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

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

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

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

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

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

| **Музыкальный материал:**

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

**Задания для студентов:**

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

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

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

**Контральные вопросы:**

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

2. Назвать выдающихся представителей музыкального авангарда.

3. Каковы ведущие жанры в творчестве О. Мессиана?

4. Интересы и увлечения Мессиана.

5. Особенности ладов Мессиана.

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

**Литература:**

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

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

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 3. Тема 3.4. Оркестровые сюиты «Каталог птиц», «Райские птицы».**

**План занятия №15**

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

Черный дрозд для флейты и фортепиано (1952). Эта пьеса Мессиана, написанная им в 1952 году, принадлежит к разряду так называемых «конкурсных пьес» (morceaux de concours). Традиция написания профессорами композиции специальных пьес для инструментальных конкурсов берет свое происхождение в Парижской консерватории еще в конце XIX века и продолжается и по сей день. История сохранила имена лауреатов конкурса 1952 года, игравших «Дрозда» — Д.Морлье, Ж.Эсташ, Ж.Орнетти, Р.Калле и А.Мюррей. Сочинение «на случай», к тому же самое короткое во всем каталоге сочинений Мессиана (всего пять минут звучания), стало, тем не менее, началом важного этапа в его творчестве. Отойдя от своих «протосериальных» открытий в Четырех ритмических этюдах, Мессиан здесь впервые строит все произведение целиком не на модели культуры (средневековой или индийской), а на модели «натуры». Вся пьеса от начала до конца строится на материале записи пения черного дрозда. Многочисленные опосредованные аллюзии на птичье пение встречались у Мессиана и ранее, но именно эта крохотная пьеса открыла последовательный ряд «музыкально-орнитологических» сочинений — таких, как появившиеся через три года «Экзотические птицы» для фортепиано и камерного оркестра или фортепианная «Садовая славка», а также частей более крупных произведений, материалом для которых служили точные транскрипции птичьего пения.

Экзотические птицы (1956). «Экзотические птицы» были мне заказаны Пьером Булезом для концертов фестиваля «Домен мюзикаль». Они писались с 5 октября 1955 по 23 января 1956 года, премьера состоялась в Париже 10 марта 1956. Эта партитура построена на песнях экзотических птиц Индии, Китая, Малайзии и обеих Америк. Экзотические птицы, поющие в данной партитуре, имеют ярко раскрашенное оперение. Эти живые цвета переданы в музыке: здесь переливаются все цвета радуги, взять красный — цвет жарких стран и прекрасного «Вирджинского Кардинала»! Но есть и Индийский Майнат (черный с желтым горлышком), издающий отдельные крики и «Верден с золотым передком» (весь зеленый, как весенний лист), «Балтиморский трупиаль» (оперенеие оранжевое и черное), «Купидон тетрас прерий», у которого есть воздушные мешки, позволяющие ему издавать короткие крики с протяжным окончанием, спускающимся вниз, «полиглот-пересмешник» (серый, розовый, ярко-коричневый с белыми полосами), на пении которого построены строфы медных инструментов в характере заклинания, с богатой гармонией. «Птица-кот» (аспидная, черно-серая) начинает свои строфы с мяукания. «Индийская Шама» (черная с голубизной, оранжевое пузико, длинный, многоэтажный черно-белый хвост) — прекрасный певец, репертуар которого использован и в партиях ударных, когда они (в двух разных наборах) играют два независимых друг от друга звука, и в ликующих фанфарах меди. Это его голос доминирует в финале произведения. «Гаррулах с белым хохолком» — большая птица, обитающая в Гималаях. Она ужасна на вид, и ее крик беспощаден. «Перелетный дрозд», порученный двум кларнетам, уравновешивает все тутти центрального раздела. Поют также: «Дрозд Свенсона», «Певчий дрозд отшельник», «Бюль-бюль Орфей», «Древесный певчий дрозд», которым поручены блестящие, пронизанные солнцем фанфары, заканчивающие первую и открывающие первую фортепианную каденции. Сочинение содержит в себе также индийские и греческие ритмы, порученные ударным. Древнеиндийский Дечи-Талас, система Шарнга-дева: Нихчанкалила, Гаджалила, Лакшмича, Чаччари, Чандракала, Дхенки, Гаждаджхампа — и из кармической теории: Матшья-Шанкирна, Трипута-Мишра, Матшья-Тишра, Аталала-Кундх. Среди греческих ритмов здесь есть следы такого метра, как дактилоэпитрит, но больше стихов составлены из элегических ямбов, и наконец, логаэдов — асклепиадова стиха, сапфической строфы, стиха Аристофана, Фалеса, Перикрата.

Квартет на конец времени для скрипки, кларнета, виолончели и фортепиано (1941)

1. Литургия кристалла 2. Вокализ Ангела, возвещающего о конце Времени 3. Бездна птиц 4. Интермедия 5. Хвала Вечности Иисуса 6. Танец ярости для семи труб. 7. Смятение радуг вокруг Ангела, возвещающего о конце Времени 8. Хвала Бессмертию Иисуса

В 1940 г. композитор был мобилизован в действующую армию и вскоре взят в плен. После неудачной попытки бежать, он был направлен в силезский концентрационный лагерь для военнопленных близ Гёрлица. В этих тяжелых условиях Мессиан не только проявил стойкость духа, постоянно поддерживая своих товарищей, но и нашел в себе силы противостоять этой, кошмарной действительности, «воюя» своим профессиональным оружием — музыкой. Композитор выпросил у одного немецкого офицера, любителя музыки, нотную бумагу, — и так появилось на свет сочинение мировой известности: «Квартет на конец времени». Историю создания произведения автор впоследствии объяснил следующим образом: «Если я сочинил этот квартет, так для того, чтобы уйти от снега, от войны, от плена и самого себя». По признанию автора, квартет был непосредственно вдохновлен цитатой из Апокалипсиса: «И увидел я Ангела, полного сил, спускающегося с неба и одетого в облако с радугой на голове. И лицо его было как солнце, а ноги его были как огненные колонны. Он поставил правую ногу на море и левую на землю, поднял руку и обратился к тому, кто живет во веки веков и сказал: не будет больше Времени, но при звуках трубы седьмого Ангела тайна Божия свершится» (гл. 10:5,6). Инструментальный состав партитуры был предопределен присутствием в лагере именно этих музыкантов. Квартет был сыгран 15 января 1941 г. Этьеном Паскье (скрипка), Жаном ле Булером (кларнет), Анри Акока (виолончель) и автором (фортепиано) — перед тысячами пленных французов, бельгийцев, поляков... Эта невероятная премьера состоялась при 30-градусном морозе, на неисправных инструментах — расстроенном пианино, трехструнной виолончели, с западающими клапанами у кларнета, — но осталась памятным документом времени: «Никогда меня не слушали с таким вниманием и пониманием», — скажет впоследствии Мессиан.

**Музыкальный материал:**

О. Мессиан. Пробуждение птиц (фп., 1953), Экзотические птицы (фп., ударные и камерный орк., 1956), для фортепиано — цикл «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» (1944). «Квартет на конец времени».

**Задания для студентов:**

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

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

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

**Контральные вопросы:**

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

2. Назвать выдающихся представителей музыкального авангарда.

3. Каковы ведущие жанры в творчестве О. Мессиана?

4. Интересы и увлечения Мессиана.

5. Особенности ладов Мессиана.

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

**Литература:**

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

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

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

1 семестр

**Раздел 3. Тема 3.5. П. Булез, К. Штокхаузен - обзор творчества.**

**План занятия №16**

Становление музыкального авангарда во 2 половине ХХ века. Социально-исторические предпосылки развития нового этапа искусства. Панорама авангардных творческих экспериментов. Стремление авангардистов к коренному изменению традиционного.

Развитие стилей композиторов. Влияние на становление авангардистов 2 пол ХХ века предшественников (часто А. Веберна), взаимовлияние при активном проявлении индивидуального почерка. Два разных направления “тотального сериализма” развились совершенно самостоятельно и независимо друг от друга: это европейское – в лице Штокхаузена, Булеза, Ноно – и американское – в лице Баббитта и, условно говоря, позднего Стравинского, жившего в то время в Америке. Совершенно самостоятельно возникли соседствующие стили американской музыки – сложная, изощренная ритмика и многослойная фактурность Эллиотта Картера, а также алеаторика Джона Кейджа и неповторимый стиль Мортона Фелдмана. После нескольких лет пребывания в области тотального сериализма, его европейские приверженцы – Булез, Штокхаузен, Ноно – вышли из него и выработали каждый свой индивидуальный стиль, в предельно короткий промежуток времени (в некоторых случаях, как у Булеза и Штокхаузена, в достаточно юном возрасте).Обращение Штокхаузена к сакральной тематике, Кейджа – к восточной религии и философии, а Булеза – к символистской эстетике (особенно в случае с использованием стихов Малларме) создают параллели с Первым авангардом. Многие из простых и радикальных технических приемов, использованных в сочинениях авангардистов 1 пол ХХ века, нашли свое достойное продолжение и дальнейшую обработку и развитие в музыке Булеза, Штокхаузена, Лигети, Берио, Эллиотта Картера. Если исходить из широкой среды деятелей соседних искусств – живописи, поэзии, прозы, то композиторы Первой волны были окружены многими новаторами и высочайшими эстетами подобными или равными себе по творческой смелости, в то время как композиторы Второго авангарда заметно выделялись среди художников и литераторов своего времени, в смысле эстетики, а также в живописи, поэзии – часто следуя эстетике Первого авангарда. С конца 60-х годов, намечается дробление общих устремлений и направленности, возникают многочисленные ответвления разных эстетических позиций, все меньше и меньше соприкасающихся друг с другом, и возникает феномен стиля “ретро”. Многие музыканты считают 1968 год поворотным пунктом в развитии Второго музыкального авангарда. В этом году, отмеченным политическими волнениями левацкого толка в Западной Европе и Америке, возникает Симфония Берио, а спустя несколько лет, в 1974 г., и Первая Симфония Шнитке – сочинения, использующие в контексте авангардного стиля элементы стилизации и цитат из музыки прошлых веков. С течением времени эта волна усиливается, возникают больше стилей “ретро” – минимализм Филипа Гласса и Стива Райха, неоромантическая волна польских композиторов, неоромантизм американских композиторов, поворот Шнитке к более простому стилю, появлению музыки Канчели, Мартынова, Пярта, позднего Васкса и Сильвестрова, и даже возврат Штокхаузена к “мелодии”. В 70-е, 80-е и 90-е годы современная музыка раздробилась на множество направлений, отмеченных разной стилистикой, разными эстетическими платформами, как авангардными, так традиционными и “центристскими”.

Среди новых “авангардных” течений последних трех десятилетий, возникших после “перелома” 68 года, можно назвать, в первую очередь, спектральную музыку французов: Тристана Мюрая, Жерара Гризе, “новую сложность” Брайана Фернейхоу и Майкла Финнеси и радикальные опусы немцев Хельмута Лахенмана, Маттиаса Шпаллингера и Николауса Хубера, а также американского композитора Джорджа Крама.

2. П. Булез (р. 1925) – французский композитор и дирижёр, представитель авангарда в музыке. Влияние его творчества на послевоенную западную музыку трудно переоценить. В 1942–1945 годах Булез учился у Оливье Мессиана. который передал Булезу особый интерес к проблемам ритма и инструментального колорита, к неевропейским музыкальным культурам, а также к идее формы, составленной из отдельных фрагментов и не предполагающей последовательного развития. Вторым наставником Булеза был Рене Лейбовиц (1913–1972) — музыкант польского происхождения, ученик Шёнберга и Веберна, известный теоретик двенадцатитоновой серийной техники (додекафонии). Булез изучал серийную технику под руководством Лейбовица в 1945–1946 годах. Вскоре он дебютировал Первой сонатой для фортепиано (1946) и Сонатиной для флейты и фортепиано (1946) — произведениями сравнительно скромных масштабов, выполненными по шёнберговским рецептам. Другие ранние опусы Булеза — кантаты „Свадебный лик“ (1946) и „Солнце вод“ (1948) (обе на стихи выдающегося поэта-сюрреалиста Рене Шара), Вторая соната для фортепиано (1948), „Книга для струнного квартета“ (1949) — создавались под совместным влиянием обоих учителей, а также Дебюсси и Веберна. Яркая индивидуальность молодого композитора проявилась, прежде всего, в беспокойном характере музыки, в ее нервно-разорванной фактуре и обилии резких динамических и темповых контрастов.

В начале 1950-х годов Булез демонстративно отошел от ортодоксальной додекафонии шёнберговского толка . Свою безоговорочную приверженность новым техникам организации звукового материала Булез выражал не только в творчестве, но и в статьях и декларациях. В дальнейшем происходит смягчение его взглядов под влиянием знакомства с творчеством не менее радикально настроенных, но не столь догматичных коллег — Эдгара Вареза, Янниса Ксенакиса, Дъёрдя Лигети; впоследствии Булез-дирижёр охотно исполнял их музыку.

Стиль Булеза-композитора эволюционировал в сторону большей гибкости. В 1954 году из-под его пера вышел „Молоток без мастера“— девятичастный вокально-инструментальный цикл для контральто, альтовой флейты, ксилоримбы (ксилофона с расширенным диапазоном), вибрафона, ударных, гитары и альта на слова Рене Шара. В „Молотке“ нет серий в привычном смысле; вместе с тем вся совокупность параметров звучащей ткани произведения определяется идеей сериальности, отрицающей любые традиционные формы регулярности и развития и утверждающей самоценность отдельных мгновений и точек музыкального времени-пространства. Уникальная тембровая атмосфера цикла определяется сочетанием низкого женского голоса и инструментов близкого к нему (альтового) регистра.

В некоторых местах возникают экзотические эффекты, напоминающие звучание традиционного индонезийского гамелана (оркестра ударных инструментов), японского струнно-щипкового инструмента кото и т. п. Игорь Стравинский, очень высоко оценивший это сочинение, сравнил его звуковую атмосферу со звоном кристалликов льда, бьющихся о стенку стеклянного стакана. „Молоток“ остался в истории как одна из самых изысканных, эстетически бескомпромиссных, образцовых партитур эпохи „большого авангарда“.

При всей рациональной „сконструированности“, мелодические линии у Булеза не сухи и безжизненны, а пластичны и даже изящны. Мелодический стиль Булеза, сложившийся в опусах, вдохновленных причудливой поэзией Рене Шара, получил развитие в „Двух импровизациях по Малларме“ для сопрано, ударных и арфы на тексты двух сонетов французского символиста (1957); позднее Булез добавил к ним третью импровизацию для сопрано и оркестра (1959), а также преимущественно инструментальную вступительную часть „Дар“ и большой оркестровый финал с вокальной кодой „Гробница“ (обе на слова Малларме; 1959–1962). Получившийся в результате пятичастный цикл, названный „Pli selon pli“ (приблизительный перевод — „Складка за складкой“) и снабженный подзаголовком „Портрет Малларме“, впервые прозвучал в 1962 году. Смысл заглавия в данном контексте примерно таков: покров, наброшенный на портрет поэта, медленно, складка за складкой, спадает по мере развертывания музыки. Цикл остается самой монументальной, самой масштабной партитурой композитора

Булез –талантливый организатор. Еще в 1946 году он занял пост музыкального руководителя парижского театра Мариньи (The’a\^tre Marigny), во главе которого стоял известный актер и режиссер Жан-Луи Барро. В 1954 году под эгидой театра Булез совместно с Германом Шерхеном и Петром Сувчинским учредил концертную организацию „Домен мюзикаль“ („Domaine musical“— „Владения музыки“), которой руководил до 1967 года. Ее целью была объявлена пропаганда старинной и современной музыки, а камерный оркестр „Домен мюзикаль“ стал образцом для многих коллективов, исполняющих музыку XX века. Под управлением Булеза, а позднее его ученика Жильбера Ами оркестр „Домен мюзикаль“ записал на пластинки множество произведений новых композиторов, от Шёнберга, Веберна и Вареза до Ксенакиса, самого Булеза и его единомышленников.

С середины шестидесятых Булез активизировал свою деятельность в качестве оперного и симфонического дирижера „обычного“ типа, не специализирующегося на исполнении старинной и новейшей музыки. Одной из причин этого, наряду с развитием дирижерской карьеры, стала интенсивная работа по организации в Париже грандиозного центра новой музыки — Института музыкальных и акустических исследований, IRCAM. В деятельности IRCAM, директором которого Булез был до 1992 года, выделяются два кардинальных направления: пропаганда новой музыки и разработка высоких технологий синтеза звука. Первой публичной акцией института стал цикл из 70 концертов музыки XX века (1977). При институте функционирует исполнительский коллектив „Ансамбль Энтерконтампорен“ („Ensemble InterContemporain“— „Международный ансамбль современной музыки“). Булез-дирижер - один из крупнейших представителей этой профессии за всю историю ее существования. Одним из ключевых моментов биографии Булеза-дирижера стала в высшей степени успешная постановка оперы Альбана Берга „Воццек“ в Парижской опере (1963). В 1966 году Виланд Вагнер — внук композитора, оперный режиссер и менеджер, известный своими нестандартными, часто парадоксальными, идеями,— пригласил Булеза в Байройт дирижировать „Парсифалем“.

Кульминацией его байройтской карьеры стала юбилейная (к 100-летию со дня премьеры) постановка „Кольца нибелунга“ в 1976 году; мировая пресса широко рекламировала эту постановку как „Кольцо столетия“ (дирижировал тетралогией и в течение следующих четырех лет).

Семидесятые годы в истории оперы были отмечены еще одним крупным событием: весной 1979 года на сцене Парижской оперы под его управлением Оперный репертуар Булеза включает „Пеллеаса и Мелизанду“ Дебюсси, „Замок герцога Синяя Борода“ Бартока, „Моисея и Аарона“ Шёнберга. В этом перечне отсутствуют Верди и Пуччини, не говоря уже о Моцарте и Россини. В последние годы Булез явно смягчил свое былое неприязненное отношение ко многим, ранее не исполняемым им партитурам.

3. Карлхайнц Штокхаузен (1928-2007).

Немецкий композитор. Один из крупнейших новаторов современного искусства, Штокхаузен открыл новые выразительные возможности в областях электронной, сериальной и алеаторической музыки. Среди главных идей композитора — необходимость воспринимать музыку `точечно`. Например, заголовок одного из сочинений — `Моменты` — предполагает, что слушатель наслаждается звучанием каждого отдельно взятого момента, не пытаясь осознать драматургическую взаимосвязь всех моментов. Во многих произведениях Штокхаузена применен принцип алеаторики: исполнитель может располагать фрагменты музыкального материала в произвольных последовательностях, поскольку интерес каждого момента заключен в нем самом и не зависит от положения данного момента внутри целого. Штокхаузен родился в Мёдрате близ Кёльна 22 августа 1928. В 1947 поступил в кёльнскую Высшую музыкальную школу, позже учился в Париже у Оливье Мессиана и работал в студии конкретной музыки (musique concrète) Пьера Шеффера. Электронные штудии Штокхаузена (1953-1954) явились первым нотированным и изданным произведением электронной музыки. В 1960-х годах Штокхаузен стал одним из лидеров в области сериальной музыки и одним из первых европейских композиторов, воспринявших рожденную в Америке идею `случайной` — алеаторической музыки, в которой организация при исполнении заданных музыкальных элементов предоставляется случаю. Во многих сочинениях композитора 1960-х годов предусматривается живая интерпретация (live performance) электронных звучаний. Так, в Микрофонии-1 два исполнителя передвигают микрофоны по поверхности там-тама, в то время как другие четыре исполнителя обрабатывают полученные звуки на синтезаторах. Среди прочих сочинений 1960-х годов, относящихся к различным жанрам и стилям, — Телемузыка (Telemusik) (содержащая цитаты из японской традиционной музыки) и Национальные гимны (Hymnen) в электронном и конкретном звучании. В числе самых значительных опусов Штокхаузена: Мера времени (Zeitmaße, 1956) — предельно сложная композиция для пяти деревянных духовых; Песнь юношей (Gesang der Jünglinge, 1956) — `конкретная музыка`, т. е. музыка, состоящая из натуральных звуков, в данном случае из обработки звуков детских голосов; Группы (Gruppen, 1958) для трех оркестров; Каре (Carré, 1960) для четырех оркестров и певцов; Контакты (Kontakte, 1960) — электронная музыка; Микстура (Mixtur, 1965) для пяти оркестров, стереофонических модуляторов (электронных приборов, изменяющих звук) и громкоговорителей, через которые воспроизводится предварительно сделанная магнитная запись. Многие эссе Штокхаузена по теории музыки опубликованы в немецком ежеквартальном журнале `Ди Райе` (`Die Reihe`).

4. Джон Кейдж (1912-1992) – представитель американского авангарда, композитор и теоретик, чье вызывавшее немало споров творчество сильно повлияло не только на современную музыку, но и на целое направление в искусстве середины 20 в., связанное с использованием «случайных» элементов (алеаторика) и «сырых» жизненных феноменов. Кейдж вдохновлялся учением дзен-буддизма, согласно которому природа не имеет внутренней структуры, или иерархии явлений. На него оказали также влияние современные теории взаимосвязи всех явлений, развивавшиеся социологом М.Маклюэном и архитектором Б.Фуллером. В итоге Кейдж пришел к музыке, которая включала в себя элементы «шума» и «тишины», использовала естественные, «найденные» звучания, а также электронику и алеаторику. Плоды этих опытов не всегда можно отнести к разряду художественных произведений, но это как раз и согласуется с идеей Кейджа, по которой подобный опыт «вводит нас в самую суть той жизни, которую мы проживаем».

Кейдж родился 5 сентября 1912 в Лос-Анджелесе. Учился в Колледже Помоны, затем в Европе, а после возвращения в Лос-Анджелес занимался с А.Вейссом, А.Шёнбергом и Г.Кауэллом. Неудовлетворенный ограничениями, налагаемыми традиционной западной тональной системой, он начал создавать композиции с включением звуков, источниками которых были не музыкальные инструменты, а разные предметы, окружающие человека в повседневности, погремушки, хлопушки, а также звуков, порождаемых такими необычными процедурами, как, например, погружением вибрирующих гонгов в воду. В 1938 Кейдж изобрел т.н. подготовленное фортепиано, в котором под струны подложены разные предметы, в результате чего рояль превращается в миниатюрный ансамбль ударных. В начале 1950-х годов стал вводить в свои композиции алеаторику, используя при этом разного рода манипуляции с игральными костями, картами и *Книгой перемен* (*И-цзин*), древней китайской книгой для гадания. Другие композиторы и раньше эпизодически использовали «случайные» элементы в своих композициях, но Кейдж первым начал применять алеаторику систематически, сделав ее главным принципом композиции. Он также одним из первых стал использовать специфические звучания и особые возможности изменения традиционных звучаний, получаемые при работе с магнитофоном.

Три наиболее известные композиции Кейджа впервые исполнены в 1952. Среди них пресловутая пьеса 4'33", представляющая собой 4 минуты и 33 секунды тишины. Однако тишина в этом произведении не равнозначна полному отсутствию звука, поскольку Кейдж, помимо прочего, стремился привлечь внимание слушателей к естественным звукам той среды, в которой исполняется 4'33". Воображаемый ландшафт № 4 (Imaginary Landscape № 4) написан для 12 радиоприемников, и здесь все – выбор каналов, мощность звука, продолжительность пьесы – определяется случайностью. Произведение без названия, исполненное в колледже Блэк-Маунтин с участием художника Р.Раушенберга, танцора и хореографа М.Каннингема и других, стало прототипом жанра [«хэппенинг»](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/HEPPENING.html), в котором зрелищные и музыкальные элементы сочетаются с совершаемыми одновременно спонтанными, зачастую абсурдными действиями исполнителей. Этим изобретением, а также своей работой в классах композиции в Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке Кейдж оказал заметное влияние на целое поколение деятелей искусства, усвоившее его взгляд: все происходящее может рассматриваться как театр («театр» – все, случающееся одновременно), и этот театр равен жизни.

Начиная с 1940-х годов Кейдж сочинял и исполнял музыку для танца. Его танцевальные композиции не связаны с хореографией: музыка и танец разворачиваются одновременно, сохраняя свою собственную форму. Большинство подобных композиций (в которых иногда используется декламация в «хэппенинговой» манере) были созданы в сотрудничестве с танцевальной труппой М.Каннингема, в которой Кейдж был музыкальным руководителем.

Литературные работы Кейджа, в том числе Молчание (Silence, 1961), Год после понедельника (A Year from Monday, 1968) и Для птиц (For the Birds, 1981), выходя далеко за пределы музыкальной проблематики, охватывают весь спектр идей, касающихся «бесцельной игры» художника и единства жизни, природы и искусства.

**Музыкальный материал:**

П. Булез. «Структуры», «Молоток без мастера»

К. Штокхаузен «Контакты», «Контрапункты», «Фортепианные пьесы ХІ» (по выбору)

Дж. Кейдж - по выбору.

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

1.Прочитать учебник:

Составить конспект по творчеству изучаемых композиторов.

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

**Контрольные вопросы:**

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

2. Назвать выдающихся представителей музыкального авангарда.

3. Рассказать о творчестве П. Булеза, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена.

**Методические рекомендации к выполнению задания**  Выявить особенности развития авангардной музыки в ХХ веке. Выписать и выучить новые понятия, термины. Ознакомиться с творчеством представителей авангарда в музыке - П. Булеза, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена. Проанализировать сочинения по программе курса, прочитать дополнительную литературу, выписать цитаты и высказывания о композиторах. Познакомиться с идейно-эстетическими принципами представите лей авангардного искусства. Найти интересные сведения по данной теме в интернете, просмотреть видеоматериалы.

**Литература:**

1. Холопов Ю Вклад Кейджа в музыкальное мышление ХХ век // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: материалы научной конференции. — М., 2004. С. 79-90.

2. Григоренко Е. Г. "Джон Кейдж. Творчество" // Музична Украiна, 2012.

3. Михайлов А. Некоторые мотивы музыкального авангардизма: Карлгейнц Штокхаузен // Искусство и общество. — М., 1978.

4. Савенко С.И. Карлхайнц Штокхаузен // ХХ век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 1. — М., 1995. с. 11-36.

5. Кон Ю. Пьер Булез как теоретик: Взгляды композитора в 1950—1960-е годы. // Кризис буржуазной культуры и музыка. М., 1983. — Вып. 4. — С. 162—196.

6. Куницкая Р. Французские композиторы XX века. — М., 1990. — С. 115—172.