**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 3. Тема 3.6.В. Лютославский. Творческий портрет.**

**План занятия №1**

1. Польская музыкальная культура в ХХ веке.

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

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

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

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

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

**Музыкальный материал:**

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

**Задания для студентов:**

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

2. Составить конспект по творчеству изучаемых композиторов.

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

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

**Контрольные вопросы:**

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

2. Назвать выдающихся представителей польской музыкальной культуры.

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

4. Черты стиля композитора.

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

**Литература:**

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

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

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

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

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 3. Тема 3.7. К. Пендерецкий. Творческий портрет.**

**План занятия № 2**

1. Кши́штоф Пендере́цкий (23 октября 1933, Дембица) — выдающийся современный польский композитор и дирижёр армянского происхождения. Родился в семье адвоката. С детства обучался игре на скрипке и фортепиано. В конце 1940-х годов играл в городском духовом оркестре Денбицы. Позже, в гимназии, Кшиштоф организовал собственный оркестр, в котором был и скрипачом, и дирижером. В 1955 году переезжает учиться в Краков, где занимается теоретическими дисциплинами с Ф. Сколышевским — пианистом и композитором, физиком и математиком. В 1955—1958 годах учился у А. Малявского и С. Веховича в Краковской консерватории. Большое влияние на молодого Пендерецкого оказали Бела Барток, Игорь Стравинский. Внимательное изучение произведений Пьера Булеза и Луиджи Ноно (знакомство с последним состоялось в 1958 году) способствовало его увлечению авангардом.

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

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

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

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

**Музыкальный материал:**

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

**Задания для студентов:**

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

2. Составить конспект по творчеству изучаемых композиторов.

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

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

**Контрольные вопросы:**

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

2. Назвать выдающихся представителей польской музыкальной культуры.

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

4. Черты стиля композитора.

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

**Литература:**

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

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

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

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 4. Тема 4.1.А. Шнитке. Творческий портрет.**

**План занятия № 3**

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

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

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

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

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

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

2. Жизненный и творческий путь.

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

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

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

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

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

**Музыкальный материал:**

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

**Задания для студентов:**

1.Прочитать монографию и статьи о композиторах.

2.Составить конспект по творчеству изучаемых композиторов.

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

**Контрольные вопросы:**

1. Рассказать о творчестве А. Шнитке.

2. Основные черты стиля композитора.

3. Особености творческой эволюции композитора.

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

**Литература:**

1. Холопов А. Шнитке.

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

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

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 4. Тема 4.2. Симфоническое творчество.**

**План занятия № 4**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Музыкальный материал:**

А. Шнитке. Симфонии №1, 2, 3.

**Задания для студентов:**

1.Прочитать монографии и статьи о композиторах.

2.Послушать Симфонию №3.

3. Сделать анализ симфонии..

**Контрольные вопросы:**

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

2. Назвать основные жанры творчества А.Шнитке..

3. Рассказать о творчестве А. Шнитке.

4. Основные вехи творческого пути композитора

5. Основные черты стиля композитора.

6. Симфоническое творчество Шнитке.

7. История создания Симфонии №3.

6. Особенности композиции и драматурги симфонии.

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

**Методические рекомендации к выполнению задания:**

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

**Литература:**

1. Холопов А. Шнитке.

2. Ст. С. Савенко об А. Шнитке сайт:

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

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

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 3. Тема 4.3. Г. Канчелли. Творческий портрет.**

**План занятия № 5**

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

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

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

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

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

**Музыкальный материал:**

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

Симфония № 5 «Памяти родителей»

Музыка к кинофильмам.

**Задания для студентов:**

1.Прочитать монографии и статьи о композиторах.

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

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

**Контрольные вопросы:**

1.Черты стиля Г. Канчели.

2.Симфоническое творчество Г.Канчели.

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

**Литература:**

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

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

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

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

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

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

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

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 4. Тема 4.4. Симфоническое творчество.**

**План занятия № 6**

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

**Музыкальный материал:**

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

Симфония № 5 «Памяти родителей»

Музыка к кинофильмам.

**Задания для студентов:**

1.Прочитать монографии и статьи о композиторах.

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

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

**Контрольные вопросы:**

1.Черты стиля Г. Канчели.

2.Симфоническое творчество Г.Канчели.

**Методические рекомендации к выполнению задания:**

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

**Литература:**

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

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

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

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

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

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

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

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 4. Тема 4.5.Щедрин. Творческий портрет.**

**План занятия № 7**

1. Р. Щедрин (р.1932)– композитор, пианист, органист, педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1970), Народный артист РСФСР(1976), Народный артист СССР (1981). Большое количество наград у композитора. Сферы творчества: Балеты «Конёк Горбунок», «Кармен-сюита», «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой» (в гл. партии – Майя Плисецкая). Оперы: «Не только любовь», «Мёртвые души», «Лолита», «Очарованный странник», «Боярыня Морозова», «Левша», «Нина и 12 месяцев». Музыка к театральным спектаклям, кино, инструментальная музыка. Использование разных видов техники, особый интерес к полифоническим средствам. Щедрин – мастер оркестрового колорита.

2. "Конек-Горбунок" балет в 2х действиях по сказке П.Ершова (1958).Родиона Щедрина можно назвать наиболее удачным воплощением сказки Ершова в русском балете. Удивительно веселый характер остроумной сказки оказался очень близким творческому облику композитора - его музыка исполнена тепла и мягкой добродушной усмешки. В музыке балета оживают и действуют колоритные персонажи, типично народного склада: Иван (как и полагается в русской сказке, вовсе и не дурак, а ловкий), его вероломные братья, недалёкий старый царь, завистливые придворные, сказочный Конек-Горбунок, жар-птица и красавица Царь-девица - существо загадочное, фантастическое.

3. В пяти концертах для оркестра наиболее ярко выдержан национальный русский стиль композитора, истоки которого и народная музыка, и традиция Стравинского, его "Весны священной" (множественность попевок, терпкость гармонии, энергия ритма), и опыт самого Щедрина. Новаторские черты проступают и в общем колорите оркестра, включающем "народную стереофонию", и в способах игры на инструментах. Классический симфонический оркестр обновлен опорой на редкие разновидности духовых: блокфлейта, кларнет-пикколо, труба-пикколо (им поручаются важные соло), а среди ударных — и русские деревянные ложки, и набор бубенцов русской тройки, и подбор инструментов, могущих создать эффект звонов. По существу, своими концертами Щедрин создал специфический жанр: в отличие от единственного циклического Концерта для оркестра Бартока, его концерты одночастны и программны. Такой коллекции, как "Частушки", "Звоны", "Цирки", "Хороводы", "Русские песни" больше нет ни у кого. Концерты для оркестра практически заменили ему типичные симфонии, с их предписанной смысловой назидательностью и тяжелым грузом хрестоматийных форм. При этом по уровню виртуозно-технической трудности они посильны только для первоклассных оркестров (концерты и задумывалась с отчетливо выраженной виртуозной концертной направленностью для каждого инструменталиста, для каждой группы оркестра). Эти оркестровые композиции Щедрина отличаются от классических совершенно иными смысловыми прототипами и тяготеют, как правило, к цепной, сквозной последовательности с введением огромного количества тематического материала, на который Щедрин здесь невероятно щедр. Плотность тематизма на единицу формы у него, подобно Стравинскому, в 3-4-5 раз больше среднеклассической нормы. В то же время любая форма просвечена эстетически и прослушана с позиции слушателя, которого именно здесь он не любит угнетать неясностью.

В **1м концерте** основой служит частушка - форма русской деревенской вокальной импровизации, в которой есть юмор, ирония, едкая сатира на существующие порядки, персоналии. Слово "озорные" употребляется здесь в значении "ругательные" ("матерные"). **2й концерт** по отношению к традиции русской музыки явился энциклопедией русских звонов, с применением самой натуральной русской звонницы — набора разновысотных колоколов и элементов старинного русского безлинейного нотного письма — так называемых "крюков" знаменного распева. "Звоны" сонорны и, одновременно, скрыто сюжетны. Примечателен поиск в сонорике средств катастрофического звучания, соответствующего апокалиптическим умонастроениям эпохи XX века. В **3м концерте**, как пишет Щедрин, он "попытался тронуть музыкальной кистью давно ушедшую и теперь уже почти забытую сторону российской провинциальной жизни", связанную с цирком - "слушатель, сможет, надеюсь, разобрать в музыкальном повествовании и приближение циркового каравана, и фанфары зазывал, и сольные вариации канатоходки и жонглера, а затем — чуть пародийное квази-балетное Grand Adagio и следующую за ним Коду с парад-алле всех действующих лиц, и, наконец, вновь фанфары и отьезд цирковой процессии из города". В **4м концерте** "Хороводы", написанном для Японии, движется, действительно, целый хоровод разноликих тем. Во всех пяти разделах так или иначе проводится оживленная наигрышная тема, выполняющая функцию рефрена. В японский интерьер Щедрин ввел здесь произведение настолько традиционно русское, насколько это вообще возможно в конце XX века, и при этом полное задора и энергии в применении различных современных новшеств. Начало — одновременно и народно, и авангардно, и западно, и восточно. Композитор использует забытый тембр блокфлейты (барочное Flauto dolce) с его "тростниковым" звуком, на фоне нетемперированных глиссандо флейтовых мундштуков, напоминающих восточную тонкость звука, в сочетании с изысканным звукоизвлечением у струнных. Следующие разделы построены в виде вариаций с активным развитием исходных тем - от игровых песен и страданий к ритмам пляса. **5й концерт** имеет простой авторский сюжет: "старинная русская тройка неторопливо движется по просторам России. Сидящий в ней путешественник слышит древнюю былину слепца с поводырем, переборы балалайки, пение цыган с гитарами, величальный обряд, сопровождаемый отзвуками старинного пасхального русского колокольного перезвона". В концерте использованы 4 русские песни намеренно разных жанров: былина ("Что не белая береза к земле клонится"), игровая ("Как за речкою"), плясовая ("Две гитары"), обрядовая-величальная ("Слава Богу на небе, царю нашему на земле"). Все четыре песни сливаются к концу пьесы в единую многослойную звучность.

«Озорные частушки» (1963) — своеобразный итог первого десятилетия творчества Щедрина, итог стойкого увлечения и творческого общения с частушкой. За эти же годы были написаны и другие, звучащие и поныне произведения: Первая симфония, Пьесы для фортепиано, Камерная сюита, «Бюрократиада» (курортная кантата для солистов, хора и малого симфонического оркестра), музыка к фильму «Высота» со знаменитой песней «Не кочегары мы, не плотники», хоры без сопровождения. Но частушка в этот ранний период творчества композитора легла в основу самостоятельной группы различных по жанру произведений. И завершающим сочинением суждено было стать концерту для оркестра «Озорные частушки». Написав концерт для оркестра, Щедрин значительно расширил виртуозные возможности различных оркестровых инструментов. В то же время это произведение потребовало от композитора огромного мастерства, поскольку основу его составляет единственный жанр — частушка, да и то лишь одна ее разновидность. В авторской аннотации композитор писал: «В Озорных частушках, задуманных как виртуозное оркестровое сочинение, затрагивается лишь одна из сфер частушки — плясовая и шуточная, а виртуозность и концертность заложены, на мой взгляд, в самой природе частушек такого рода». «Озорные частушки» — произведение одночастное. По своему строению концерт представляет собою свободные вариации на множество народных частушечных тем. Сам композитор указывает число 70, «.когда тематическую функцию приобретает и тембр, и регистр, и т. п.» . Подобно сверкающим брызгам, произведение как бы рассыпается на свободно чередующиеся короткие мотивы. Задуманные как «озорные», «Частушки» отличаются богатой композиторской выдумкой, интересными тембровыми находками. Разнообразно мелодическое и ритмическое развитие частушечных напевов. Симметричные построения соседствуют с асимметрией. Ритмический рисунок мелодии то выравнивается, то усложняется синкопами. Характерны нисходящие глиссандо в конце фраз. В этой атмосфере веселья и смеха даже строгий полифонический канон подобен шутке. Определяя форму концерта как свободные вариации, где новые темы в их вариационном развитии чередуются и переплетаются с уже прозвучавшими, следует отметить, что это, казалось бы, стихийное развертывание тематического материала подчиняется строгой закономерности развития произведения в целом. Цементирующей основой многотемного потока музыки является его одножанровость. Именно эта особенность сочинения дала возможность чередовать и сопоставлять различные темы в безостановочном активном движении, а композитору позволила назвать концерт «по существу токкатой».

Если говорить об образном содержании «Озорных частушек», представляется многолюдный, веселый деревенский праздник. Новое слово сказано и в области оркестра. Богатство красок встречается на каждом шагу. Велико ритмическое и динамическое разнообразие выразительных средств произведения. По сравнению с ранее написанными Фортепианным концертом, балетом «Конек-Горбунок», оперой «Не только любовь» «Озорные частушки» являются произведением полностью новаторским. Так с блеском Щедрин заканчивает первое десятилетие своего творчества. Оно было посвящено в основном изучению, освоению и раскрытию выразительных возможностей одного из самых популярных жанров народной песни — частушки. Но «Озорные частушки» — это и открытия, постижение нового в области ритма, оркестровых красок формы произведения в целом. И в дальнейшем каждое новое произведение композитора будет неожиданностью для слушателей, подтверждением неисчерпаемости выразительных возможностей музыки.

4. Карме́н-сюи́та — одноактный балет хореографа Альберто Алонсо, поставленный на основе оперы Жоржа Бизе «Кармен» (1875), оркестрованной специально для этой постановки композитором Родионом Щедриным (1967, музыкальный материал был существенно перекомпонован, сжат и заново аранжирован для оркестра из струнных и ударных без духовых). Либретто балета по мотивам новеллы Проспера Мериме написал его постановщик, Альберто Алонсо. Премьера спектакля состоялась 20 апреля 1967 года на сцене Большого театра в Москве (Кармен — Майя Плисецкая). 1 августа того же года премьера балета состоялась в Гаване, в Кубинском национальном балете (Кармен — Алисия Алонсо). Композиция: 1. Вступление 2. Танец 3. Первое интермеццо 4. Развод караула 5. Выход Кармен и хабанера 6. Сцена 7. Второе интермеццо 8. Болеро 9. Тореро 10. Тореро и Кармен 11. Адажио 12. Гадание 13. Финал

"Хрустальные гусли" для оркестра (1994) Щедрин написал для Тору Такемицу. Автор поясняет, - сочинение навеяно мотивами русских народных сказок о волшебных хрустальных гуслях, звучавших лишь в руках хороших, добрых людей. В "Гуслях" многократно использован прием игры флажолетами - от струнных и арфы до флажолетов у деревянных духовых. Надо быть Щедриным, чтобы такое суперимпрессионистическое, тихое и почти сонорное произведение (единственный аккорд, исполняемый приёмом пиццикато Бартока, кажется взрывом), связать с русской тематикой. Гусли - еще один элемент русской культуры, открытый композитором для своего творчества.

**Музыкальный материал:**

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

**Задания для студентов:**

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

2. Составить конспект по творчеству изучаемых композиторов.

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

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

**Контрольные вопросы:**

1. Творческий портрет Р.Щедрина.

2. Ведущие жанры творчества.

3. Музыкальная характеристика «Кармен-сюиты», отличие от оперы.

4. Жанр концерта для оркестра в творчекстве Щедрина.

5. «Озорные частушки»: новаторство, особенности музикального язика.

6. Музыкально-сценические жанры, первоисточники, тематика призведений, новаторство.

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

**Литература:**

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

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

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

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

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

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

7. И.Прохорова Р.Щедрин.

<http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/prohorova_rs4.htm>

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 4. Тема 4.6.С.Губайдулина. Творческий портрет.**

**План занятия № 8**

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

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

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

**Музыкальный материал:**

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

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

1.Прочитать монографии и статьи о композиторах.

2. Составить конспект по творчеству изучаемых композиторов.

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

**Контрольные вопросы:**

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

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

**Литература:**

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

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

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

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

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

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

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 4. Тема 4.7. В.Гаврилин. Творческий портрет.**

**План занятия № 9**

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

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

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

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

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

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

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

**Музыкальный материал:**

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

**Задания для студентов:**

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

2. Составить конспект по творчеству изучаемых композиторов.

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

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

**Контрольные вопросы:**

1. К Какому направлению принадлежит творчество В.Гаврилина?

2. Творческое наследие композитора.

3. Основные вехи творческого пути.

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

5. Фольклорная основы цикла «Русская тетрадь».

6. История создания балета «Анюта».

7. Жанровая и стилистическая основа «Перезвонов»; структура цикла.

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

**Литература:**

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

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

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

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

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 5. Тема 5.2. Л. Ревуцкий. Творческий портрет.**

**Тема 5.3. Симфония № 2.**

**План занятия №10 - 11**

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

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

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

**Музыкальный материал:**

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

**Задания для студентов:**

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

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

3. Проанализировать: Л.Ревуцкий: Симфония № 2.

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

5. Выучить напамять ведущие музыкальные темы.

**Контрольные вопросы:**

1. Периодизация жизненного и творческого пути Л.Ревуцкого.

2. Где и у кого учился композитор?

3. Назвать виды деятельности Л.Ревуцкого.

4. Эволюция творчества композитора.

5. Когда была написана 2 симфония, ее редакции?

6. По какому принципу композитор выбирает народные мелодии для симфонии?

7. Что общего в интонационном строении всех тем произведения?

8. Как композитор компенсирует отсутствие скерцо в симфонии?

9. Структура кантаты-поэмы «Хустина».

10. Какую функцию в произведении выполняет хор?

11. Как воплощен принцип монотематизма в произведении?

**Литература:**

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

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

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

4. Верещагина, Холодкова. История украинской музыки.

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

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

7. Бялик М. Л.Н.Ревуцкий. Л., 1979.

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

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

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

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

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

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

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

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 5. Тема 5.5. Б. Лятошинский. Творческий портрет.**

**Тема 5.6. Симфония № 3.**

**План занятия №12 - 13**

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

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

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

**Музыкальный ідготов:**

1. Б.Лятошинский: Симфония №3, «Украинский ідгото», хоры, цикл «Отражения».

**Задания для студентов:**

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

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

3. Проанализировать: Б.Лятошинский: Симфония №3.

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

5. Выучить напамять ведущие музыкальные темы.

**Контрольные вопросы:**

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

2. Виды деятельности и жанры творчества.

3. Периодизация ЖТП.

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

5. Назвать тему и идею произведения.

6. Дать общую характеристику частей произведения.

7. Какой принцип развития тематизма применяет композитор в симфонии?

8. Когда был написан «Украинский квинтет»?

9. Назвать тему и идею произведения.

10. Дать общую характеристику частей произведения.

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

**Литература:**

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

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

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

4. Верещагина, Холодкова. История украинской музыки.

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

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

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

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

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

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

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

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 5. Тема 5.10. Творчество Л. Дычко.**

**Тема 5.11. Камерные кантаты.**

**План занятия №14 - 15**

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

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

**Музыкальный материал:**

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

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

**Задания для студентов:**

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

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

3. Проанализировать: кантату Л.Дычко «;Времена года», клавиром или партитурой. с клавиром

5. Выучить напамять ведущие музыкальные темы.

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

**Контрольные вопросы:**

1. Где и когда родилась Л.Дычко?

2. Где и у кого училась композитор?

3. Назвать ведущие жанры творчества.

4. Какие произведения принадлежат к новому направлению искусства?

5. Какой слой национального фольклора лежит в основе кантаты?

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

7. Назвать другие хоровые произведения Л.Дычко.

8. Чьи традиции продолжает композитор?

**Литература:**

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

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

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

4. Верещагина, Холодкова. История украинской музыки.

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

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 5. Тема 5.12. Творчество М. Скорика.**

**Тема 5.13. Карпатский концерт».**

**«Гуцульский триптих».**

**План занятия №16 - 17**

1. М.М. Скорик - композитор и музыковед, народный артист Украины, лауреат Государственной премии им. Т.Шевченко. Жизненный и творческий путь композитора. Обучение во Львовской консерватории и Московской аспирантуре.

Родился 13 июля 1938 года во Львове. Происходит из интеллигентной семьи — знаменитая оперная певица Украины Соломия Крушельницкая является сестрой бабушки Скорика . В 1945 году начал обучение музыке во львовской музыкальной школе. В 1947 году семья Скориков была репрессирована и выслана в Сибирь. Семья вернулась во Львов, где с 1955 по 1960 год Скорик учился в Львовской государственной консерватории (ныне Львовская национальная музыкальная академия имени Н.В. Лысенко) под руководством профессоров Станислава Людкевича, Романа Симовича и Адама Солтиса (класс композиции А.Солтиса, класс истории и теории музыки С.Людкевича). После окончания Львовской консерватории в 1960 году продолжил обучение в аспирантуре Московской консерватории в классе Дмитрия Кабалевского, которую окончил в 1964 году. С 1966 по конец 1980-х годов преподавал композицию в Киевской консерватории. Длительное время работал в США, затем в Австралии. В конце 1990-х возвращается на Украину. С 1999 года — заведующий кафедры истории украинской музыки в Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского. С 2002 года — художественный руководитель фестиваля «КиевМюзикФест». В 2005 — глава жюри фестиваля «Червона рута», с 2006 года наряду с Евгением Станковичем становится соглавой Национального союза композиторов Украины. Произведения Мирослава Скорика регулярно исполняются на Украине и других странах бывшего СССР, а также в Германии, Франции, Австрии, Голландии, Болгарии, Чехии, Польше, Великобритании, США, Канаде и Австралии. Часто выступает в качестве дирижёра, пианиста, исполняя собственные произведения. В стилистике продолжает традиции львовской композиторской школы, органично связанной с разнообразными первичными жанрами; широко использует украинский, в частности карпатский, фольклор, львовское городское и салонное музицирование, а также современную популярную музыку, прежде всего джаз. Периодизация творчества.

В стилистике продолжает традиции львовской композиторской школы, органически связанной с разнообразными первичными жанрами; дает модерна авторское видение украинского, в частности карпатского фольклора и львовского городского и салонного музицирования, а также современной популярной музыки, прежде всего джаза. Завершение «новой фольклорной волны» в творчестве М. Скорика. Опора на фольклорно-импровизационный тип музицирования. Композиция и драматургия концерта.

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

**Музыкальный материал:**

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

**Задания для студентов:**

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

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

3. Проанализировать: М.Скорик: «Карпатский концерт».

4. Послушать произведения с клавиром или партитурой. с клавиром

5. Выучить напамять ведущие музыкальные темы.

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

**Контрольные вопросы:**

1. Когда и где родился Скорик композитор?

2. Где и у кого учился композитор?

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

4. В каких жанрах работает композитор?

5. Сколько частей «Карпатском концерте»?

6. К какому жанру гуцульского фольклора обращается композитор?

**Литература:**

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

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

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

4. Верещагина, Холодкова. История украинской музыки.

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

6. Загайкевич М. Мирослав Скорик: традиции и новаторство /М. Загайкевич //Мирослав Скорик: сборник научных трудов, посвященный 60-летию со дня рождения М. Скорика; Научный вестник НМАУ им. П. Чайковс кого-либо. - Вып. 10. - М.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2000. - С. 30-35.

7. Кияновская Л.А. Мирослав Скорик: творческий портрет композитора в зеркале эпохи /Л. Кияновская.

8. Львов: Сполом, 1998. - 216 с.

9. Копица М. Творчество М. Скорика в зеркале современности /М. Копица //Мирослав Скорик: сборник научных трудов, посвященный 60-летию со дня рождения М. Скорика; Научный вестник НМАУ им. П. Чай-ковского. - Вып. 10. - М.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2000. - С. 9-14.

**Музыка ХХ века**

4 курс МДТ

2 семестр

**Раздел 5. Тема 5.14.Е. Станкович, В. Сильвестров, Е. Карабиц, В. Бибик – обзор творчества.**

**Контрольный урок.**

**План занятия № 18**

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

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

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

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

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

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

**Музыкальный материал:**

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

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

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

**Задания для студентов:**

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

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

3. Проанализировать кантату «Кармина Бурана».

4. Послушать кантату с клавиром

5. Выучить напамять ведущие музыкальные темы.

**Контрольные вопросы:**

1. Назвать жанры творчества Сильвестрова;

2. К какой творческой группы входил В.Сильвестров?

3. Какие композиторские техники применяет В.Сильвестров?

4. Когда и где родился композитор?

5. Где и у кого учился Е.Станкович?

6. Назвать виды деятельности Е.Станковича.

7. В каких жанрах работает композитор?

8. Сколько камерных симфоний в наследии композитора?

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

10. Дать характеристику произведения.

11. Охарактеризовать основные темы произведения.

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

13. К какому направлению можно отнести творчество композитора?

14. Какие композиторские техники применяет В.Бибика?

15. Виды деятельности и ведущие жанры творчества.

**Литература:**

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

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

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

4. Верещагина, Холодкова. История украинской музыки.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

17. Павлишин С. Валентин Сильвестров. Киев: Муз. Украина, 1989

**Вопросы к контрольному уроку**

В. Лютославский. Творческий портрет.

К. Пендерецкий. Творческий портрет.

А. Шнитке. Творческий портрет.

Г. Канчелли. Творческий портрет.

Р. Щедрин. Творческий портрет.

С.Губайдулина. Творческий портрет.

В.Гаврилин. Творческий портрет.

Э.Денисов. Творческий портрет.

Л. Ревуцкий. Симфония № 2.

Б. Лятошинский . Симфония № 3.

Л. Дычко. Камерные кантаты.

М. Скорика. **«**Карпатский концерт».