

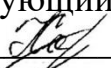
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ВИТЕБСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ П.М. МАШЕРОВА»

Факультет педагогический

Кафедра музыки

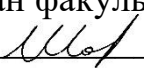
СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

 С.А. Карташев
16.05.2024

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 И.А. Шарапова
16.05.2024

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

МУЗЫКА XX–XXI ВЕКОВ

для специальности

6-05-0113-07 Музыкальное образование

Составитель: Ф.В. Полозова

Рассмотрено и утверждено

на заседании научно-методического совета 25.06.2024, протокол № 6

УДК 78“19/20”(075.8)
ББК 85.313(0)6я73
М89

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 3 от 29.02.2024.

Составитель: старший преподаватель кафедры музыки ВГУ имени П.М. Машерова, магистр образования **Ф.В. Полозова**

Р е ц е н з е н т ы :
кафедра правоведения и социально-гуманитарных дисциплин
Витебского филиала Международного университета «МИТСО»;
заведующий кафедрой инклюзивного образования
ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат педагогических наук,
доцент *Н.И. Бумаженко*

Музыка XX–XXI веков для специальности 6-05-0113-07 Музыкальное образование : учебно-методический комплекс по учебной дисциплине / сост. Ф.В. Полозова. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2024. – 98 с.
ISBN 978-985-30-0143-3.

Учебно-методический комплекс содержит рекомендации по организации и методическому обеспечению учебной дисциплины «Музыка XX–XXI веков» модуля «История музыкального искусства». Направлен на формирование разносторонне развитого, компетентного специалиста, хорошо ориентирующегося в основных вопросах исторического развития профессионального музыкального искусства. Рекомендуются для студентов III и IV курсов дневной и заочной форм получения образования.

УДК 78“19/20”(075.8)
ББК 85.313(0)6я73

ISBN 978-985-30-0143-3

© ВГУ имени П.М. Машерова, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	5
I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	7
1.1. Содержание учебного материала	7
Раздел 1. Новые парадигмы развития культуры XX века	7
Тема 1. XX век как переломная эпоха в истории музыки. Понятия «новая» и «новейшая музыка»	7
Тема 2. «Негритянский джаз», модальные народные и древнерелигиозные культуры России, культовая мелодика Ближнего Востока	11
Тема 3. Пестрота эстетических установок музыки XX столетия: от академизма до джаза, эстрады, электроники, киномузыки	20
Тема 4. Две волны авангарда XX века	23
Раздел 2. Отечественная музыка во второй половине XX – начале XXI века ..	29
Тема 5. Творчество Дмитрия Дмитриевича Шостаковича	29
Тема 6. Творчество Георгия Васильевича Свиридова	31
Тема 7. Творчество Родиона Константиновича Щедрина	33
Тема 8. «Московская тройка»: творчество А.Г. Шнитке, Э.В. Денисова, С.А. Губайдулиной	35
Тема 9. Авангардисты 60–80-х гг.: Н.Н. Каретников, С.М. Слонимский, Р. Щедрин, Б.И. Тищенко, А. Караманов	41
Раздел 3. Вокальные и музыкально-театральные жанры в отечественной музыке во второй половине XX – начале XXI века	48
Тема 10. Творчество Г. Канчели	48
Тема 11. Новые синтетические театральные жанры. Новая постановочная эстетика. Поиск актуальных сюжетов	50
Тема 12. Музыкальный театр А. Петрова, М. Вайнберга, Р. Паулса, С. Бланевича, Г. Гладкова	62
Тема 13. Основные черты мюзикла: актуализированные сюжеты, апелляция к самым современным новомодным массово-бытовым жанрам, современный технический инструментальный и аудиовизуальное оснащение	66
Тема 14. Появление на советском экране зарубежных мюзиклов – «Вестсайдская история» Л. Бернстайна, «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, «Оливер» Л. Барта, «Шербургские зонтики» М. Леграна	71
Тема 15. 70-е годы – рок-оперы А. Журбина, А. Рыбникова	71
Тема 16. Опера Э. Ллойда Уэббера и Т. Райса «Иисус Христос – суперзвезда» как отправная точка, определившая устойчивые черты и принципы жанра	73
II. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	75
2.1. Содержание практических занятий	75
Раздел 1. Новые парадигмы развития культуры XX века	75
Тема 1. XX век как переломная эпоха в истории музыки. Понятия «новая» и «новейшая музыка»	75
Тема 2. «Негритянский джаз», модальные народные и древнерелигиозные культуры России, культовая мелодика Ближнего Востока	75
Тема 3. Пестрота эстетических установок музыки XX столетия: от академизма до джаза, эстрады, электроники, киномузыки	76
Тема 4. Две волны авангарда XX века	76

Раздел 2. Отечественная музыка во второй половине XX – начале XXI века ..	77
Тема 5. Творчество Дмитрия Дмитриевича Шостаковича	77
Тема 6. Творчество Георгия Васильевича Свиридова	77
Тема 7. Творчество Родиона Константиновича Щедрина	78
Тема 8. «Московская тройка»: творчество А.Г. Шнитке, Э.В. Денисова, С.А. Губайдулиной	78
Тема 9. Авангардисты 60–80-х гг.: Н.Н. Каретников, С.М. Слонимский, Р. Щедрин, Б.И. Тищенко, А. Караманов	78
Раздел 3. Вокальные и музыкально-театральные жанры в отечественной музыке во второй половине XX – начале XXI века	79
Тема 10. Творчество Г. Канчели	79
Тема 11. Новые синтетические театральные жанры. Новая постановочная эстетика. Поиск актуальных сюжетов	80
Тема 12. Музыкальный театр А. Петрова, М. Вайнберга, Р. Паулса, С. Баневича, Г. Гладкова	80
Тема 13. Основные черты мюзикла: актуализированные сюжеты, апелляция к самым современным новомодным массово-бытовым жанрам, современный технический инструментарий и аудиовизуальное оснащение	81
Тема 14. Появление на советском экране зарубежных мюзиклов – «Вестсайдская история» Л. Бернстайна, «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, «Оливер» Л. Барта, «Шербургские зонтики» М. Леграна	81
Тема 15. 70-е годы – рок-оперы А. Журбина, А. Рыбникова	82
Тема 16. Опера Э. Ллойда Уэббера и Т. Райса «Иисус Христос – супер-звезда» как отправная точка, определившая устойчивые черты и принципы жанра. Рок-оперы и взаимодействие с музыкальным искусством академической традиции	82
III. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	83
3.1. Критерии оценивания знаний по учебной дисциплине «Музыка XX–XXI веков»	83
3.2. Примерные требования к экзамену	83
IV. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	93
4.1. Учебно-методическая карта учебной дисциплины «Музыка XX–XXI веков»	93
4.2. Глоссарий	94
4.3. Список рекомендуемой литературы	97

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс разработан в соответствии с учебной программой по учебной дисциплине «Музыка XX–XXI веков» для специальности «музыкальное образование». Данная дисциплина является дисциплиной государственного компонента, входит в модуль «История музыкального искусства» учебного плана специальности 6-05-0113-07 Музыкальное образование. Направлен на формирование разносторонне развитого, компетентного специалиста, хорошо ориентирующегося в основных вопросах исторического развития профессионального музыкального искусства.

Основная цель учебно-методического комплекса – помощь в самостоятельной работе обучающихся по освоению дисциплины «Музыка XX–XXI веков», закреплению знаний об основных особенностях и закономерностях становления и развития музыкальной культуры академической традиции, о специфике исторических музыкальных стилей, введение музыкантов в тональную и посттональную музыку XX–XXI веков, историю, эстетику, философию и техники композиции в рамках направлений посттональной музыки, современные нотацию, тональный и посттональный исполнительский репертуар.

Процесс обучения направлен на формирование следующих компетенций:

УК-1: владеть основами исследовательской деятельности, осуществлять поиск, анализ и синтез информации;

БПК-2: проектировать процесс воспитания, отбирать методы, формы, технологии, соответствующие воспитательным целям и задачам, с учетом направленности личности обучающихся и приоритетов воспитательной работы.

В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

знать:

– направления и стили современной зарубежной и отечественной музыки XX–XXI вв.;

– творчество зарубежных и отечественных композиторов и техники композиторского письма XX–XXI вв.;

– музыкальную литературу всех жанров современной музыки, включая выдающиеся произведения современной оперно-симфонической, вокальной, хоровой и инструментальной музыки, композиторское творчество в культурно-эстетическом и историческом контексте;

уметь:

– рассматривать музыкальное произведение или музыкально-историческое событие в динамике общеисторического, художественного и социально-культурного процессов;

– использовать полученные знания в своей практической деятельности;

владеть:

– способностью к обобщению, анализу, критическому осмыслению явлений и произведений музыкального искусства;

– способностью к осмыслению развития музыкального искусства в историческом контексте и в связи с другими видами искусства и литературы, с религиозными, философскими, эстетическими идеями конкретного исторического периода;

– способностью ориентироваться в композиторских стилях, жанрах и формах в историческом аспекте;

– способностью ориентироваться в специальной литературе как по профилю подготовки, так и в смежных областях искусства.

Задачи учебно-методического комплекса:

- определение места и роли в культуре XX–XXI веков новых направлений в творчестве композиторов и композиторских школах;
- формирование способности слышать и понимать современный музыкальный язык;
- формирование умений различать особенности языковых средств и структурных категорий в музыке XX–XXI веков;
- освоение методов изучения традиционных и новаторских направлений в музыке XX–XXI веков.

Учебно-методический комплекс состоит из четырех разделов: теоретического, практического, контроля знаний, вспомогательного.

Теоретический раздел содержит тезисы лекций по учебной дисциплине и включает два основных блока, связанных с историей западноевропейской и отечественной музыки XX–XXI веков. Материал излагается в хронологической последовательности и охватывает как обзорные темы, касающиеся исторических эпох и стилей, так и темы, посвященные отдельным композиторам, чье творчество стало частью классического наследия мировой музыкальной культуры.

Практический раздел содержит практикум по учебной дисциплине и направлен на закрепление теоретических знаний и выработку практических навыков и умений по слушанию и анализу музыки. При изучении каждой темы предлагается список основной и дополнительной литературы, а также перечень музыкальных произведений для прослушивания и анализа (ознакомительного прослушивания). Также приведены примерные вопросы для подготовки к практическим занятиям, соответствующая литература и методические рекомендации.

Раздел контроля знаний включает критерии оценивания знаний по учебной дисциплине «Музыка XX–XXI веков», примерные перечни теоретических вопросов, выносимых на экзамен по данной дисциплине, вопросов тестирования, а также список выносимых на викторину музыкальных произведений, которые обучающийся должен определять на слух.

Вспомогательный раздел комплекса содержит учебно-методическую карту учебной дисциплины «Музыка XX–XXI веков», глоссарий, основную и дополнительную литературу.

I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1. СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

РАЗДЕЛ 1. НОВЫЕ ПАРАДИГМЫ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

Тема 1. XX век как переломная эпоха в истории музыки. Понятия «новая» и «новейшая музыка»

ЭПОХА СТИЛЕЙ

XX век принес с собой глубочайшие социальные потрясения. В первой половине столетия – Первая мировая война, бури революций, чума фашизма, кровопролитная Вторая мировая война. Но и во второй половине века человечество балансировало на грани войны и мира, встали глобальные угрозы атомного самоуничтожения и экологических бедствий, к концу века обострились проблемы терроризма. Изменилось и ощущение человека в мире, произошла научно-техническая революция, к концу века человек живет в среде высокоразвитых технологий и коммуникаций. Такая конфликтность и взрывчатость протекания социальных, политических и экономических процессов отразилась в культуре, произошел переворот в системе ценностей, что привело к рождению новых стилей, жанров, поисков новых выразительных средств.

Музыка XX века являет необычайно сложную картину, в ней представлены самые разные художественные тенденции, развивающиеся то параллельно, то в соприкосновении или в отталкивании. «Плюрализм» (от лат. *pluralis* – множественный) стилей – главная черта музыкального искусства XX века.

Музыка XX века делится на несколько периодов.

Первый период – рубеж XIX–XX веков – период *постромантизма*. Это переходный в музыкальной культуре период, когда завершается эпоха романтизма уходящего века. Постромантизм «договаривает» романтизм, обогащает и одновременно разрушает его художественные традиции. Произведен от романтизма и импрессионизм, который представляет мир в эстетическом идеале, в его подвижности и изменчивости, в передаче мимолетных впечатлений. Основной принцип музыкального натурализма – «веризма» – наоборот, показ драмы обычного человека. На рубеже веков начинается процесс обновления прежних основ музыкального языка, постепенное «освежение» и обогащение традиционных выразительных средств музыки, но при бережном сохранении ее природных основ и при глубокой связи с классическим музыкальным наследием.

Второй период – 10–40-е годы – период *модернизма*.

Модернизм (от франц. *moderne* – современный) – наименование художественных тенденций, основанных на коренной ломке традиций предшествующих стилей. Термин «модернизм» впервые был употреблен по отношению к сборнику стихов французского поэта Шарля Бодлера «Цветы зла» (1857). Поэт сам объяснил концепцию «Цветов зла»: «Этот мир покрыт столь толстым слоем пошлости, что презрение к нему со стороны каждого умного человека неизбежно принимает силу страсти...».

XX век вошел в историю культуры как век эксперимента, появления разных деклараций, манифестов и школ, посягавших на вековые традиции и незыблемые каноны. Возникло понятие «новая музыка», призванная стать непримиримой антитезой музыке «старой».

Модернистические тенденции ярко претворились в двух «волнах» авангарда (авангард с французского – «передовой отряд»). Представители «первой волны» авангарда – «межвоенного» (10–30-е годы) бросили вызов вечным критериям прекрасного, использовали новые («передовые») формы, приемы и выразительные средства, радикально отличающиеся от традиционных, общепринятых в искусстве законов.

Одним из ведущих стилевых течений этого периода стал *экспрессионизм*. Экспрессионизм «вырос» из позднего романтизма, но именно на его почве в творчестве композиторов Новой венской школы произошел радикальный пересмотр тональных основ музыки.

Неоклассицизм – полярная противоположность экспрессионизму. После «стилевых потрясений» двух первых десятилетий XX века в культуре возникает потребность в устойчивых эстетических критериях, порядке, ясности. И путь к этому композиторы-неоклассики нашли через «реконструкцию» стиля прошлых эпох, соединения старого с новым. Неофольклоризм искал новую музыкальную выразительность в открытии древнейших слоев фольклора и в новых принципах его претворения в творчестве.

Новые темы и образы современности получили в *урбанизме* (лат. *urbs*-город) или стиле «*нового динамизма*», «*новой деловитости*». Отразить не только технический прогресс нового века, но новую динамику жизни, досуг нового, «деятельного» человека – эта задача казалась единственно достойной.

В первой половине века в мировую культуру дерзко выдвинулся джаз. Он не только стремительно вошел в моду в сфере «легкой» музыки, но и повлиял на творчество многих композиторов.

XX век принес новые черты в систему музыкальных жанров: изменилась их иерархия, появились новые трактовки жанров, введены в музыкальную практику и новые, и забытые жанры.

Королева XIX века – опера – утрачивает свои позиции. Более «актуальны» инструментальные жанры, а в музыкальном театре – *балет*. Удивителен «рывок» балета от подчиненной роли к ведущей в сценических жанрах за первое десятилетие века. В целом балет развивается под знаком симфонизации музыкальных форм и главенства танца (возник даже термин «балетный симфонизм»).

Изменился и облик оперы. Возникает новое понимание оперной «театральности». Наряду с традиционным пониманием оперы, как музыки «переживания», когда зритель должен забыть, что он находится в зале, получает развитие *театр представления*, *театр показа*, «*условный театр*», его задача – наблюдать и оценивать. Возникают новые приемы вокального пения. Опера взаимодействует как с другими музыкальными жанрами – ораторией, кантатой, песней, так и с другими видами искусства – драматическим театром, кино. *Опера-микст* (от лат. *mixtus* – смешанный), то есть основанная на смешении жанров – явление как первой, так и второй половины века.

Суть всех исканий в симфонической музыке – отказ от стереотипов классической и романтической симфонии. В ряду «больших», концепционных – «маленькие симфонии» инструментальные «музыки», симфонии-концерты и т.д.

Камерно-инструментальные жанры – «разведчики» нового, «лаборатория», где проходят испытание и оттачиваются приемы, вводимые затем в сонаты, концерты, симфонии и даже театральные жанры.

Третий период – 50–90-е годы – период *постмодернизма*.

Поиски нового музыкального языка продолжились и во второй половине XX века. Авангард второй волны («послевоенный») – явление гораздо большего размаха и обилия течений, радикально изменивших традиционные нормы музыки. Исследователи современной музыки отмечают, что новации авангарда XX века подобны «перелому» музыкального языка на рубеже XVI–XVII веков, когда полифоническое мышление сменилось на гомофонно-гармонический строй. «Новая музыка» – так назвал свой сборник

в 1601 году итальянский композитор Каччини, куда вошли арии, основанные на гомофонном складе. «Новая музыка» XX века – сериальность, пуантилизм, алеаторика, сонористика, электронная музыка, минимализм, – и это далеко не весь перечень авангардных направлений второй половины века.

Но еще первый глашатай авангарда Арнольд Шенберг «незадолго до конца жизни высказал афоризм, что многое еще можно сказать в до мажоре». «Постмодернизм» выступил с радикальной переоценкой лозунгов авангардизма. «Война с традицией» сменилась стилистическим плюрализмом, свободным взаимодействием «старых» и «новых» стилей. Возникает целая галерея неостилей: «неоклассицизм второй волны», «новая фольклорная волна», «неоромантизм».

Представители постмодернизма приняли бытие таким, как оно есть и, сделали искусство предельно открытым. «Возникает новый, более сложный тип культуры, первичными элементами которой становятся целые культурные традиции; готовые знаки разных эпох, выступающие в облике цитат, аллюзий, и наряду с этим вовсе не художественные феномены – хроника, быт, приметы реальности; наконец, «низовые» слои общества, «субкультура» – шлягеры, уличная, парковая музыка. Никогда еще в истории культуры не существовало одновременно столько разнородных элементов».

Мир современной музыки многолик. На одном полюсе – опус-музыка, на другом – массовая культура. На стыке этих двух «противоположностей» – сочинения композиторов «третьего течения» – попытка соединения элементов и техник так называемой «серьезной» и «легкой» музыки.

Массовая культура – понятие, охватывающее разнородные явления культуры XX века, получившие распространение в связи с глобальным расширением средств массовой коммуникации. Диапазон массовой культуры весьма широк – от песенки-шлягера до рок-оперы и мюзикла. На языке искусствоведов массовая культура относится к категории «субкультуры». Приставка «суб» означает – «под», расположенный около чего-либо, подчиненный, второстепенный. Вместе с тем, «субкультура» стала главной героиней современного общества. Субкультура содействует подавлению духовного, самобытного, содействует превращению человека в робота, интегрированного в соответствующую общественную систему, в «потребительское общество», появлению «одномерного человека». В современном «обществе потребления» на одном полюсе оказывается «массовая культура», то есть культура, как предмет потребления, с эстетикой развлекательности, другим полюсом является элитарный «постмодернизм».

Но музыка XX века, следуя дорогой сложнейших исканий, создала свою классику. К концу же века она пошла по пути синтеза, к универсальному языку, соединению всех средств, выработанных современным искусством. Этим и обозначено неуклонное движение к веку грядущему, попытка не порвать цепь культурных традиций.

История музыки 20 века отличается разнообразием стилей и жанров, инновационными экспериментами и новаторскими подходами к композиции и звуковому оформлению.

ИЗМЕНЕНИЯ В КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

В начале 20 века классическая музыка претерпела значительные изменения под влиянием композиторов, таких как Шёнберг, Стравинский и Дебюсси. Они использовали новые гаммы, ритмические схемы и техники оркестровки, что привело к возникновению таких направлений, как экспрессионизм, неоклассицизм и модернизм. Композиторы экспериментировали с новыми формами музыкального выражения, включая атональную музыку, где отсутствуют традиционные гармонии и мелодии, а также сериальную музыку, где используется система темперирования, чтобы создавать музыкальные ряды.

РАЗВИТИЕ ДЖАЗА И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА МУЗЫКАЛЬНУЮ КУЛЬТУРУ

Джаз стал массовым явлением в 20 веке. Он сочетает африканские ритмы и гармонии с европейской музыкальной традицией. Знаменитые музыканты, такие как

Луи Армстронг, Дюк Эллингтон и Майлз Дэвис, разработали свои уникальные стили и внесли значительный вклад в развитие джаза. Жанр развивался вместе с социокультурными изменениями в мире, включая расширение границ и пересечение культурных барьеров. Джаз оказал огромное влияние на музыку во многих жанрах, включая рок, поп и фанк.

РОК-Н-РОЛЛ КАК СИМВОЛ МОЛОДЕЖНОЙ КУЛЬТУРЫ

В середине 20 века появился рок-н-ролл, сочетающий элементы блюза, кантри и ритм-энд-блюза. Изначально ассоциировавшийся с молодежной культурой и бунтом, рок-н-ролл стал мировым феноменом благодаря музыкантам, таким как Элвис Пресли, The Beatles и The Rolling Stones. Рок-н-ролл привнес в музыку новые звуки, включая гитарные рифы, барабанные бои, и жесткие, энергичные вокальные партии. Жанр стал символом свободы и независимости, а его музыкальный вклад продолжает жить в современной музыке.

История музыки 20 века отличается разнообразием стилей и жанров, инновационными экспериментами и новаторскими подходами к композиции и звуковому оформлению. От классической музыки до джаза, рок-н-ролла и электронной музыки, каждое направление имеет свою уникальную историю и влияние на музыкальную культуру. Музыка 20 века продолжает вдохновлять и влиять на музыкальное искусство в настоящее время.

Новая музыка (нем. Neue Musik, фр. nouvelle musique) – обобщающее понятие, введенное в 1919 году немецким музыкальным критиком Паулем Беккером и подразумевающее различные течения в европейской академической музыке XX века, в которых достаточно ярко выражены инновационные тенденции.

Понятие «Новая музыка» не подразумевает никакой определённый стиль, характерная её черта – преодоление классико-романтической традиции в области формы, расширение арсенала средств музыкальной выразительности, поиски новой гармонии, мелодики, ритмики, оркестровки и т. д. При этом одни композиторы одновременно и ломали, и развивали традиции музыки XIX века (как, например, представители импрессионизма, раннего экспрессионизма и многие композиторы, не принадлежавшие к какому-то определённому направлению, в том числе Дмитрий Шостакович), другие, порывая с классико-романтической традицией более решительно, нередко при этом обращались к традициям более ранним – к музыке доклассического периода. Так, представитель Новой венской школы Антон Веберн в 1933 году говорил: «Мы не можем нынче писать по старым образцам, ибо мы прошли через эволюцию гармонического начала. Классике было свойственно концентрировать всю мысль в одной линии, все время дополняя её в сопровождении. Мы живем в век полифонического метода, и наша композиционная техника имеет очень много общего с методом нидерландцев XVI века...»

Пауль Беккер начало эры Новой музыки датировал, с известной долей условности, 1910 годом, эта точка отсчёта принята и в современной литературе. Её ранний период простирается приблизительно до Второй мировой войны и в музыковедении обозначается как эпоха «модерна». Следующий период, обозначаемый чаще как «авангард», но нередко и как «постмодерн», начинается после Второй мировой войны и продолжается до сегодняшнего дня, хотя и подразделяется нередко на периоды, отличающиеся стилевым своеобразием, например, авангард 50-х, 60-х или 70-х годов.

Взаимоотношения между довоенной и послевоенной Новой музыкой разными исследователями трактуются по-разному. Так, немецкий философ Юрген Хабермас считает, что постмодернизм, с характерными для него возвращением к традиционалистским формам и «бегством от действительности», представляет собой направление ностальгическое, по сути – антимодернизм, стоящий в непримиримой оппозиции к «незавершённым проектам» модернистов.

Тема 2. «Негритянский джаз», модальные народные и древнерелигиозные культуры России, культовая мелодика Ближнего Востока

Джаз – вид музыкального искусства, возникший на рубеже XIX века в США как синтез африканской и европейской культур и получивший впоследствии повсеместное распространение. Характерными чертами музыкального языка джаза изначально стали импровизация, полиритмия, основанная на синкопированных ритмах, и уникальный комплекс приемов исполнения ритмической фактуры – *свинг*.

Название этого жанра имеет свои корни и свою историю, которая придала ему своеобразие и отличительных характерных особенностей, от других видов музыкального искусства, блюза и в будущем ритм-энд-блюза, рок-н-ролла и тому подобное.

Слово «jazz» (возможно, происходит от фр. Chasser – охотиться) у креолов означало охоту, а также волнение, возбуждение. В 1860-е в североамериканском литературном языке появляется слово «jasm», означающее возвышение, вдохновение. Вскоре ему на смену приходит слово «jass», а также аналогичный глагол, означавший, «ловить», «возбуждаться» и тому подобное. Все чаще начинают использоваться обороты «jazz around» (блуждать, путешествовать) и «jazz up» (впадать в веселое состояние).

Как музыкальный термин, слово «jazz» впервые появилось в 1915 году в связи с белым оркестром, игравшим в ново-Орлеанском стиле, позже – в названии ново-Орлеанского оркестра Тома Брауна – «Том Браун Диксиленд Джаз Бэнд», после чего термин «джаз» быстро распространяется в Северной Америке, а затем и по всему миру.

Особенно в начале XX в., джаз как музыкальный жанр, стал весьма популярным среди всех слоев населения, и категорий возраста, в частности молодежи и их родителей. Он проникал во все щели, потому что имел красивый мотив и беззаботный ритм, который хорошо воспринимался слушателем.

Джаз возник на волне кризиса других устоявшихся стилей, рэгтайма, доли свинга, а впоследствии вобрал в себя пафос анархического протеста и открытого неподкоренения, кульминацией которого стали студенческие бунты конца 60-х годов.

Это произошло благодаря тому, что в начале XX в. интеграционные экономические, политические, социально-культурные процессы распространились не только на отдельные страны, регионы, но и на все человечество и стали факторами всемирной истории. Они способствовали развитию и взаимообогащению связей между народами в сфере художественной культуры, в частности джаза.

Кардинальные изменения в функционирование джаза внесли новейшие технологии и разработки в отрасли, звукозаписывающей и звуковоспроизводящей техники, музыкальной акустики, новых технологий в шоу-бизнесе и развлекательной индустрии. Распространение всех этих составляющих на рок-исполнительство обусловило необходимость активного формирования соответствующей среды, создания надлежащей инфраструктуры, а именно: Института продюсерства, менеджеров в области звукозаписи, концертно-гастрольной деятельности, соответствующих структур поддержки, мониторинга, рекламы и тому подобное.

Предпосылки и источники возникновения джаза

На протяжении первой половины XX в., основным популярным жанром музыкальной эстрады США и других англоязычных странах, были танцевальные пьесы типа фокстрота, Чарльстона и свинга, а также песни из кинофильмов, эксплуатировавших ограниченный репертуар стандартных мелодических и поэтических тематик. Было время, когда в этой области создавались и композиции, высоких художественных достоинств. Достаточно вспомнить таких композиторов, как: Джордж Гершвин, Джером Керн, Кол Портер; вокалистов типа Дайны Шор или Пегги Ли; руководителей оркестров хрустала Бенни Гудмена, Томи Дорси или Глена Миллера.

Что касается джаза, который всегда «подавал» музыке легкий для восприятия материал, он имел несколько иные истоки, и своих ярких представителей. Существуют разные версии происхождения слова «jazz», и у каждой своя история и особенность, своя увлекательность и невероятность.

Есть версия якобы слово «джа», обязанная своему возникновению мифическому трубачу из Мемфиса, штат Теннесси, по имени Джазбо Браун (в репертуаре императрицы блюзов Бесси Смит, был номер под названием «Jumbo Brown Frome Town Memphis»). Впоследствии оно появилось на афишах, затем на дисках белого квинтета, в составе трубы, кларнета, тромбона, фортепиано и ударных, приехавшего зимой 1917 года в Нью-Йорк, из Нью-Орлеана, игравших рэгтаймы и блюзы, в шокирующей дерзкой и зажигательной манере, именовавшей себя «Original Dixieland Jazz Band».

Джаз возник как сочетание нескольких музыкальных культур и национальных традиций. Первоначально он прибыл из африканских земель. Для любой африканской музыки характерен очень сложный ритм, музыка всегда сопровождается танцами, которые представляют собой быстрое притупление и хлопанье. На этой основе в конце XIX века сложился еще один музыкальный жанр Рэгтайм. Впоследствии ритмы рэгтайма в сочетании с элементами блюза дали начало новому музыкальному направлению – джазу.

Источники джаза связаны с блюзом. Он возник в конце XIX века как слияние африканских ритмов и европейской гармонии, но источники его следует искать с момента завоза рабов из Африки на территорию Нового Света. Привезенные рабы не были выходцами из одного рода и обычно даже не понимали друг друга. Необходимость консолидации привела к объединению множества культур и, как следствие – к созданию единой культуры (в том числе и музыкальной) афроамериканцев. Процессы смешивания африканской музыкальной культуры, и европейской (которая тоже претерпела серьезные изменения в Новом Свете) происходили начиная с XVIII века и в XIX веке привели к возникновению «протожаз», а затем и джаза в общепринятом понимании.

Джазовый исследователь Маршалл Стернс в книге «История джаза» характеризует джаз как синтез «белой» и «черной» музыкальной культуры:

«Прежде всего, где бы вы ни услышали джаз, его всегда значительно легче узнать, чем описать словами. Но и в самом первом приближении мы можем определить джаз как полумимпровизационную музыку, возникшую в результате 300-летнего смешения на североамериканской земле двух великих музыкальных традиций - западноевропейской и западноафриканской, то есть фактического слияния белой и черной культуры. И хотя в музыкальном отношении преобладающую роль здесь сыграла европейская традиция, но те ритмические качества, которые сделали джаз столь характерной, необычной и легко узнаваемой музыкой, несомненно, ведут свое происхождение из Африки. Поэтому главными составляющими этой музыки являются европейская гармония, евро-африканская мелодия и африканский ритм».

Исследователь выделяет 7 принципиальных источников синтеза джаза:

1. Ритмы Западной Африки;
2. Негритянские рабочие песни (work songs, field hollers);
3. Негритянские религиозные песни (спиритуалы);
4. Негритянские светские песни (Блюз);
5. Американская народная музыка прошлых веков;
6. Музыка менестрелей и уличных духовых оркестров.
7. Негритянские рабочие песни

Пелись неграми на плантациях, на стройках, в портах и т.д. характерными чертами этих песен, унаследованных джазом являются:

- структура антифона (лидер поет, хор отвечает);
- использование блюзового звукоряда;
- энергичная, кричащая манера пения (шаут).

Блюз

Блюз является представителем светского музицирования афроамериканцев, появившегося задолго до джаза. Само слово «blue» многозначно и расшифровывается, как «голубой», «грустный», «смутный», «меланхолический» и др. Эта многозначность свойственна длинным протяжным песням, текст которых всегда содержит определенную недомолвку и неоднозначную эмоциональность – грусть часто идет рядом с юмором, чистота с пошлостью и тому подобное.

Характерные музыкальные черты блюза:

- использование нетемперированных звуков – blue notes – пониженные 3-я, 5-я и 7-я ступени мажорного строя, происхождение которых связывают с обращением музыкантов к широко распространенным в африканской музыке пентатоническим ладам;
- форма блюза состоит из трех фраз по 4 такта в каждой (AAB), составляющих 12-тактовый период, основанный на принципе антифона по горизонтали и вертикали, что проявляется как в мелодии, так и в тексте. Такая трехчастная структура блюза весьма специфична, и не имеет аналогов в английской литературе;
- гармония блюза четко фиксирована: первые 4 такта – на тонике, следующие по 2 – на субдоминанте и тонике и последние по 2 – на субдоминанте и тонике и на доминанте и тонике в размере 4/4 (т-т-Т-т-S-S-Т-Т-D-S-Т-Т).

Театр менестрелей

Музыкальный театр менестрелей – еще один важный источник происхождения джаза. Белых плантаторов чрезвычайно радовала манера негритянских простолудинов ходить, одеваться, петь, танцевать и тому подобное. В начале XIX века появились первые белые артисты, пытавшиеся пародировать негритянскую культуру на потеху белым. Такие пародийные выступления получили название «minstrel show», по аналогии с менестрелями средневековой Европы. Наибольшей популярности такой театр достигал с 1840 по 1910 гг. Самые яркие артисты этого жанра – Томас Райс (1808–1860), Уильям Генри Лейн («Юба») (1825–1862), Дэниэль Декатур Эмметт (1815–1904) и т.д.

«Минстрел шоу» стало хорошей школой для многих ранних джазменов. В оркестрах, сопровождавших выступления менестрелей, участвовали немало известных позже джазовых музыкантов – У.К. Хэнди, Джек «папочка» Лейн, Джелли Ролл Мортон, Джеймс П. Джонсон, Кларенс Уильямс, Банк Джонсон и т.д.

Рэгтайм

Рэгтайм – еще один специфический жанр афроамериканского музицирования, сложившийся к концу 19 века. Слово означает «разорванное» или «Разорванное время», конкретно термин «rag» означает звуки, появляющиеся между судьбами такта (характерно синкопирование мелодической линии на четвертых и восьмых судьбах такта на базе равного аккомпанемента).

Источником рэгтайма стало творчество провинциальных негров-пианистов. С перемещением в столицу Рэгтайм теряет импровизационную сущность и становится жанром композиторской музыки. Постепенно рэгтаймы исполняют не только на фортепиано, но и небольшими инструментальными ансамблями (бендами). Среди самых популярных композиторов, писавших рэгтаймы – Скотт Джоуплин (Scott Joplin), а также Джеймс Скотт (James Scott), Джозеф Лэмб (Josef Lamb). Значительное влияние европейской профессиональной музыки делает Рэгтайм принадлежностью, называемой «крутой стороной» джаза, в отличие от «горячего» джаза, который больше тяготеет к афроамериканской музыке.

История развития джаза и его стили

1. Новоорлеанский период.

Отправной точкой развития джаза считается новоорлеанский джаз – искусство, развивавшееся в Новом Орлеане в начале XX века. Его предшественником был архаический

джаз. Термин «новоорлеанский джаз» обозначается как хронологический период, охватывающий период примерно с начала 1900-х до конца 1910-х годов, так и характерный музыкальный стиль, который исторически считается первым джазовым стилем.

Появление этого стиля именно в Новом Орлеане объясняется калейдоскопической культурой этого города, что имело большое значение как морской порт и важный торговый центр, этот город привлекал людей разных национальностей и социальных слоев, наряду с белыми здесь жили креолы и негры, диалог их культур и образовал довольно специфическую атмосферу этого города. Выделяют три источника, три составные части, откуда развивался джаз:

1. Спиричуэл и госпел – духовные песнопения негров;
2. Блюз – развлекательная музыка, исполняемая бродячими исполнителями;
3. Рэгтайм – фортепианная танцевальная музыка.

Для новоорлеанского джаза характерна коллективная импровизация, где главную партию исполняет корнет на фоне басовой линии тромбона, а кларнет «обвивает» их орнаментальными переплетениями. Таким образом возникает своеобразная полифония. Сольные инструменты противостоят ритмичной группе: банджо, трубе и ударным. Гармонический язык Новоорлеанского джаза прост и использует, главным образом, трезвучия.

К данному периоду мы отнесем и уже вышеупомянутую группу ODJB, которая имела своеобразную манеру исполнения и отличалась ярким звучанием музыкальных инструментов.

Дебют в Нью-Йорке пятерых нью-орлеанцев, которых возглавлял кларнетист Никла Рокка, пришелся на весьма удачное время. К тому времени для среднего потребителя популярной музыки, фортепианный Рэгтайм с его старательно выписанной четырехчастной структурой, стал очень сухим и механическим, а блюз (в том виде в котором его подавала коммерческая эстрада) чересчур печальным и сентиментальным. Музыка ODJB выгодно отличалась тем, что сочетала четкую ритмику рэгтайма и мелодичную пластику блюза с невероятной палитрой инструментальных красок и звучанием шагающего духового оркестра. Первая же его пластинка «горячая», импровизация на тему старой французской кадрили разошлась миллионным (в то время супер рекордным) тиражом.

В 1917 году с вступлением США в Первую мировую войну Новый Орлеан был объявлен военным портом, из-за чего заведения развлечений закрывались и джазовые музыканты были вынуждены покинуть этот город. Центр джазовой культуры перемещается в Чикаго.

После Нью-Орлеана, основной ареной встречи и противоборства стали Мемфис, Канзас-Сити, Нью-Йорк и другие крупные города с высоким процентом негритянского населения, но прежде всего Чикаго, где на протяжении двадцатых годов, было создано и записано на пластинки, наибольшее количество сочиненных композиций, «золотую эру» классического джаза.

2. 1920 – *Dixieland era*.

Если Нью-Орлеан начала XX в. был колыбелью джаза, то Чикаго 20-х годов стал той ареной, где этому стилю выпало выдержать испытания на выносливость и жизнестойкость. Большей собранности, а главное – «новизны» звучания требовала та часть публики, которая сумела лучше приспособиться к жизни в большом городе и имела намерения вытянуть из нее максимум возможного. Нью-орлеанский джаз, имел среди преимуществ самостоятельный характер: любительские уличные оркестры, которые нередко набирались из соседей по кварталу, давних знакомых и тому подобное. В Чикаго, такой характер создания групп, оркестров быстро уничтожался. Наиболее эффективными были аранжировки и переход от коллективной организации к сольной.

Аранжировкой называли заранее спланированную схему исполнения, которая обязывала всех инструменталистов играть исключительно для них партии. Звучание

становилось более «чистым», упорядоченным, однако, теряло спонтанность, ритмическую гибкость и эмоциональный взрыв. Выступая как бы, уполномоченными всего коллектива и пытаясь передать в одной партии сложный контрапункт нескольких мелодических и ритмических линий, они поочередно импровизировали свои вариации на тему, которая введена и поддержана группой. Одним из пионеров этого направления был оркестр ночного клуба «Dreamland», в Саут-Сайде. Вершиной же стиля «Саут-Сайд в Чикаго», стали импровизации Луи Армстронга, в его знаменитых группах «Hot 5» и «Hot 7».

На первых порах план исполнения, носил крайне примитивный характер: он на быстро придумывался руководителем или кем-либо из музыкантов, объяснялся другим за фортепиано, а иногда просто словами, и в это же время, разучивался на слух, все это называлось «head arragement» («аранжировка из головы»). Позже стали использовать запись на бумаге нотными знаками, что привело, как следствие, к еще большей дифференциации исполнителей, но, не по таланту (как в случае с солистами или с аккомпаниаторами), а по признаку грамотности, получить место в группах нового типа могли только те, кто умел читать ноты.

Настоящий «горячий негритянский джаз» Creole band «Кинга Оливера», в котором вторую трубу играл молодой Луи Армстронг, был впервые записан на диск «для пробы», летом 1923 года, шесть лет спустя, после студийного дебюта Белой группы «Dixieland Jazz Band Originals». Следом сложились записи сольных номеров пианиста Джерри Ролл Мортон и группы тромбониста Киди Ори, а также ряда блюзовых певцов. Эти записи стали пользоваться большим спросом у цветного населения, и начался широкий выпуск т. н. «расовых пластинок», предназначенных только для афроамериканцев (белым покупателям их не предлагали).

Благодаря «расовым пластинкам» джаз пережил в середине 20-х годов, такой стремительный взлет, которого он видимо, не знал уже потом никогда, и этот период принято называть «золотой эрой» джаза. Встреча негритянского джаза с грамзаписью, была событием, имевшим далекие будущие последствия, все значение которого в истории т. н. «массовой» (и не только массовой) мы начинаем понимать лишь теперь. Джаз дал мощный толчок граммофонной индустрии, перспективе музыкальной проблемы миллионов. Это влияние было далеко неоднозначным и глубоко отрицательным, но, как в положительном, так и отрицательном отношении, роль звукозаписи трудно переоценить. Никакая нотная запись не передает те тонкие отклонения мелодии, те тембровые краски, те ритмические нюансы, которые рождаются непосредственно в процессе исполнения и импровизации, и составляют главную ценность и смысл «горячего» джаза.

Но, даже если бы их сумели нотировать, то никто не был бы в силах точно воспроизвести вторично, написанное: каждое творческое исполнение джазовой пьесы, такое же неповторимое в своих сущностных чертах, как неповторимое сочетание внешних и внутренних факторов, определяющих эмоциональное состояние музыканта в момент игры.

Однако роль звукозаписи в становлении и революции джазового искусства этим далеко не исчерпывается. Практика студийной работы выработала существенно новый состав композиторско-исполнительного мышления, которые оставался в своей основе незаменимым более четвертых веков. Вплоть до появления магнитофона и долгоиграющих пластинок, удлиненность записываемой композиции, не должна была превышать в среднем, более трех минут (Время звучания одной стороны 25 см. диске; на 30 см. джаз записывался только в уникальных случаях).

Стоит сказать, что музыку всех названных мастеров, вряд ли можно разделить на утилитарно-прикладную, которая предназначена только для танцев и развлечений, и на действительно артистический джаз: в этом отношении негритянские коллективы, даже в рамках коммерческого ангажемента, резко отличались от вытеснения большинством белых групп. К числу немногих белых музыкантов, которые внесли творческий вклад

в развитие джазового искусства «Золотой эры», относятся, корнетист и композитор Бикс Байдербек, трубач Ред Николс, скрипач Джо Венути, тромбонист Джек Тигарден, ударник Бен Поллак, участник замечательной группы «New Orleans Rhythm Kings» и ряд других.

Распределение черного и белого джаза в очень большой степени осложнялось жесткой расовой дискриминацией. На протяжении 20-х и большей половины 30-х годов, совместная работа белых и цветных даже в студиях звукозаписи, где публика не могла их видеть, была весьма редким исключением, что в дискографиях такие сеансы специально обозначались как «смешанные». Ред Николс и Джо Венути, сделавшие сотни записей, никогда не играли не с одним негритянским исполнителем. Случай, когда Тигарден и два других белых музыканта гитарист Эдди Ланг и басист Джо Салливан участвовали в группе Армстронга, при записи его пластинки «Knockin' A Jag», считался совершенно беспрецедентным и сенсационным нарушением всех правил.

На сегодняшний день, миру музыки известны следующие джазовые стили, одни из которых зародились в 20 30-х гг. XX в., другие со временем и влиянием на него других музыкальных жанров:

- Свинг;
- Бибоп;
- Кулджаз;
- Hard Bop;
- Modal jazz;
- Free jazz;
- Джазрок;
- Acidjazz;
- Smooth jazz;
- Nu jazz;
- Latin jazz;
- Marching jazz;
- New Orleans;
- Progressive jazz;
- Регтайм.

Собственно, эти стили фигурируют в наше время, некоторые из них, смешиваются, некоторые меняются, и образуется качественно новое звучание.

Культовая мелодика Ближнего Востока

В основе музыкальной культуры современных стран Ближнего Востока (Египет, Сирия, Ирак, Йемен, Судан, Бахрейн и др.) лежит древнеарабская цивилизация.

История арабской музыки восходит к эпохе древних цивилизаций (египетской, вавилонской, ассирийской и др.), существовавших на территории арабских стран с конца второго тысячелетия до н.э. Важнейшие вехи в истории арабской музыки – возникновение и распространение *ислама* и образование *Арабского халифата* (с 7 в.). Владения арабов простирались от Индии до Атлантического океана, от Кавказа до сердца Африки (Месопотамия, Иран, Сирия, Палестина, Египет, Сев. Африка, Пиренейский п-ов, Средняя Азия, часть Северо-западной Индии, Армения, Азербайджан и часть Грузии). Арабский язык стал языком международным. Основные культурные центры: Дамаск (Сирия), Багдад (Ирак), Каир (Египет), Кордова, Толедо, Севилья (Испания).

Влияние мусульманства на арабскую музыку на разных этапах развития халифата было неодинаковым. В начальный его период (632–661) официальные круги относились к музыке негативно, как к одному из запрещённых Кораном «удовольствий». Дискуссия о «греховной» природе музыки разворачивалась главным образом вокруг определения степени «порочности» музыкального искусства и аргументации в пользу его запрещения.

В эпоху правления династии *Омейядов* (661–750) и особенно в эпоху *Аббасидов* (750–1258) музыка завоёвывает всё более прочное положение при дворе в Дамаске, затем в Багдаде, а также в повседневной жизни городских и сельских жителей. Первое столетие правления Аббасидов (750–847) принято считать «золотым веком» арабской цивилизации: громадные ассигнования расходовались на науку, литературу, музыку. На основе фольклора Индии и Ирана, переработанного и дополненного арабскими народными сказителями, складывается выдающийся памятник литературы «Тысяча и одна ночь» («Шехеразада»), получивший окончательную редакцию в Египте в 14–15 вв. Русский композитор Римский-Корсаков, вдохновлённый этим произведением, создал симфоническую сюиту «Шехеразада» – шедевр русского ориентализма, блистательная попытка понять и воплотить Восток.

Высокого уровня достигает музыкальное исполнительство, огромный штат придворных музыкантов занимался вопросами композиции, вокала, музыкальной педагогики. Складывается теория арабской музыки: разрабатываются проблемы акустики, лада, метроритмики, музыкальной эстетики. Развитию теоретической мысли способствовала деятельность т.н. «Дома мудрости» со специальной коллегией переводчиков и переплётчиков. В «Доме мудрости» были переведены на арабский язык многие сочинения греческих учёных, в т.ч. труды о музыке Аристотеля, Аристоксена, Птолемея и др. Среди *видных теоретиков и философов* Ближнего и Среднего Востока:

Аль-Кинди (ум. ок. 873 г.)

Аль-Фараби (ум. ок. 950 г. – «Большой трактата о музыке»)

Аль-Исфাহани (ум. ок. 967 г. – история арабской музыки в 21 томах; «Книга о лютне и музыкальных инструментах», «Обширная книга о пении»)

Ибн-Сина (латинизиров. *Авиценна*, ок. 980–1037) – учёный-энциклопедист, философ, врач. Многие философские сочинения Ибн-Сины содержат разделы, посвящённые музыкально-теоретическим вопросам, в т.ч. «Свод науки о музыке» («Книга исцеления»), «Сокращённое изложение науки о музыке» («Книга спасения»)

Сафи-аль-Дин (ок. 1230–1294) – первый арабский композитор, оставивший нотированные записи (буквами и цифрами). Его труды, в т.ч. «Шарафийский трактат об основах композиции», трактат о звукорядах, подытожили достижения арабской, персидской и древнегреческой музыкально-теоретической мысли. Создал новую музыкальную систему – *макам*. Все последующие теоретики Востока опирались на его исследования.

Формированию арабской музыкальной культуры способствовали следующие факторы:

1. Смешение аравийской музыки (ранняя культура арабов) с музыкальной культурой Сирии, Византии и Персии в период раннего ислама (7–10 в.) и формирования халифата. Особое влияние оказала персидская культура (арабы переняли персидское нотное письмо)

2. Сильное влияние древнегреческой культуры. Древнегреческая музыкальная теория дала арабам музыкальную терминологию, большая часть которой была переведена на арабский язык и используется в арабской музыке до настоящего времени.

3. Связь между исламским Ближним Востоком и Европой во времена крестовых походов (11–13 вв.), а также исламской оккупации Испании (8–15 вв.). Кордова (Испания) – столица Арабского халифата (с 10–11 вв.), стала позднее центром испано-арабской культуры. Кордовские халифы покровительствовали искусствам и наукам, особенно заботясь о поддержании культурной преемственности от Багдада.

По своей социальной направленности арабская музыка подразделяется на три самостоятельные сферы:

1. народную (крестьянскую);
2. профессиональную (традиционно-классическую);
3. культовую;

В *народном творчестве* развивалась, главным образом, *вокальная* музыка (теснейшая связь с поэзией: арабские средневековые музыканты были поэтами). В жанровом отношении в народной музыке отчётливо проявляются лирические, трудовые, обрядовые напевы. Господствовало одноголосное пение с хоровым, инструментальным или ритмическим сопровождением либо пляска под игру на инструментах.

Принципиальное отличие арабской *профессиональной* музыки от ряда современных ей развитых национальных культур заключено в её *светской сущности* (прославление любви, природы, радостей земной жизни), в отличие от культового византийского искусства (но есть немало произведений, полных глубоких, сосредоточенных раздумий о смысле жизни).

Арабская профессиональная музыкальная традиция более всего связана с областью *инструментального искусства*. Один из популярных сольных инструментальных жанров – *таксим*, в основе которого лежит принцип макама (чаще всего таксимы исполнялись на *уде* – предшественнике европейской лютни).

Культовая музыка занимала особое положение в арабской музыкальной культуре. Ей свойственны статичность и замкнутость, «отрешённость» от светского духа арабской музыки. Придерживаясь, в целом, антимзыкальной позиции, ислам предназначал музыке прикладную функцию фона, усиливая сакральное значение слова в мелодической декламации Корана (представители некоторых течений ислама выступали за полное изгнание музыки из жизни мусульман). В богослужении мусульман отсутствует инструментальная музыка, господствующее положение занимают *вокальные* формы. В культовой музыке утвердились особые речитативные формы монодии, связанные со спецификой арабского языка, его интонационным строем:

- *речитация* сур (глав) Корана (без инструментального сопровождения и хора);
- *адан* (призыв к молитве);
- *маулид* (музыкальное повествование о рождении пророка Мухаммеда, исполняющееся респонсорно певцом-солистом и хоровой группой, поющей в унисон);
- *мадих* (поэма-славление пророка, обычно с сопровождением барабанов).

Среди последователей «нетрадиционного» ислама пристальный интерес к музыке проявляли *суфии*. Исходя из того, что музыка, пение и танец являются средствами духовного совершенствования человека, суфии активно использовали элементы музыкального искусства в своей культовой практике. Цель суфийского обряда – достижение божественного начала через экстаз, который часто достигался путём мистического слушания музыки. Состояние необыкновенной психоэмоциональной возбудимости достигалось посредством длительных темброво-звуковых упражнений. В свете сказанного, мифы о смерти суфийских шейхов от слушания «божественных» звуков не кажутся столь невероятными.

Характерные черты арабской музыки:

- господство *монодии*. Мелодика арабской музыки многогранна.
- гибкие, широкого дыхания мелодии (чаще вокальные)
- суровые напевы речитативного склада
- изощрённая, сотканная из орнаментальных узоров мелодика инструментального типа, для которой характерна мелизматическая вариантность, импровизационность (см. принцип макама).

Пение всегда унисонное, нередко сопровождалось игрой на инструментах. При этом возникали элементы полифонии – органнне пункты, имитации, а также «случайные» гармонические сочетания.

- богатая, свободная *ритмика* (результат влияния стихотворного текста на музыку). Но при огромном значении ритма определяющими в арабской музыке являются мелодия и лад

- *принципы музыкального развития:*
- орнаментальное варьирование
- мотивно-тематическая разработка
- импровизационно-рапсодическое развитие
- секвенция
- *принципы формообразования:*
- тяготение к многочастности (сплав куплетно-вариационной и рондообразной форм). Возникает схема «восточного рондо» с чертами репризности в последнем куплете
- контрастное объединение цикла
- *ладовая организация*

В различные эпохи существовали разные теоретические трактовки арабского звукоряда (в средневековье – 12-, 17-, 22-ступенные). Большинство современных учёных считает, что в основе арабской музыки – 7-ступенные звукоряды с *микротоновой* нюансировкой ступеней. Эта нюансировка производится путём повышения или понижения определённых ступеней лада на треть, иногда на четверть или 1/8 тона. Арабы часто неодобрительно отзывались о европейской музыке, т.к. в ней недостаточное, по их мнению, число звуков. Ладовые особенности арабской музыки определили своеобразную манеру пения, при котором широко применяется *глиссандирование* (скольжение от звука к звуку) – отсюда характерная для неё цветистая мелизматика (орнаментика), придающая музыке оригинальный колорит. Всего в музыкальной практике, из числа 100 теоретически возможных, используется 30-40 ладов. Ладовая организация арабской музыки тесно связана с принципом *макама*.

Макам – одно из ключевых понятий в арабской, иранской, турецкой музыке, обозначающее *принцип музицирования*. Понятие макама имеет несколько семантических уровней (подобно индийской раге):

1. *принцип развития* в арабской музыке, включающий такие аспекты, как:
 - *модальная (звукорядная) организация* (в модальности, в отличие от тональности, при строго выдержанном звукоряде, необязателен определённый устой),
 - *тип метроритмики* (в ансамблевой музыке – использование определённых ритмоформул; в сольной – более свободный ритм, с отсутствием регулярной пульсации),
 - *психоэмоциональный модус* (строй) мелодии;
2. *лад* с особой функциональной дифференциацией тонов. Функции тонов получают специальные обозначения (главный, заключительный, украшаемый). Лад используется в соответствии с психоэмоциональным модусом мелодической попевки, который часто и даёт название данному макаму;
3. *жанр* – вокально-инструментальная циклическая форма, заключающая в себе черты сюиты и рапсодии, где разделы импровизационно-мелизматического характера (в результате орнаментально-вариационного развития мелодических попевок) чередуются с разделами танцевальными и песенными. Для макама характерно рондообразное строение: основной напев чередуется с инструментальными эпизодами.

Основные эстетические качества макама, с одной стороны – канонизация, нормативность, с другой – импровизационная свобода. Исполнение макама отличалось большим виртуозным блеском. Сфера бытования макама – как народная, так и профессиональная композиторская музыка. Макам распространён на обширной территории Ближнего Востока, Средней Азии и Закавказья, где сложились региональные разновидности макама:

- *Маком*, а также *шашмаком* (6 макомов) (Узбекистан, Таджикистан)
- *Мугам* (Азербайджан, Армения)
- *Мукам* (Туркмения).

Музыкальный инструментарий арабов:

Основа музыкального инструментария – ударные инструменты:

- *Табл* (барабан)
- *Кус* (большой котлообразный барабан)
- *Тар* (бубен)
- *Дарбука* (барабан, на котором играют двумя руками).

Духовые:

- *Аргуль* (род свирели)
- *Най* (продольная флейта)

Струнно-щипковые инструменты: разновидности арфы, цитры

- *Уд* (арабская лютня)
- *Канун* (от греч. «канон» - правило, закон) – инструмент типа цимбал

Струнно-смычковые:

- *Рабаб (ребаб)* – разновидность виолы
- *Каманга* – разновидность виолы.

Историческая роль арабской музыки в том, что она, освоив достижения музыкальных культур Древнего мира, довела *светское* музыкально-поэтическое *одноголосное* музыкальное искусство до высокого развития. Ладовые, тембровые, ритмические богатства арабской мелодии поистине неисчерпаемы. Одноголосие не является исторически предтечей многоголосия, а развивается параллельно с ним. Арабская культура дала Западной Европе струю земного, жизнеутверждающего искусства. Некоторые музыкальные инструменты арабов были заимствованы европейцами вследствие крестовых походов.

Тема 3. Пестрота эстетических установок музыки XX столетия: от академизма до джаза, эстрады, электроники, киномузыки

Редкий период в истории культуры заслуживает эпитета «переломный» с такой ошеломляющей убедительностью, как эпоха XX века с его сперва «Новой», а далее и «Новейшей» музыками. Конечно, то, что совершается рядом, всегда кажется современникам особенно значительным, тем более, если они сами затронуты переменами. Поэтому при поверхностном взгляде может показаться, что и катаклизмы XX века в искусстве – явление того же ряда, что и новации Бетховена (ноты квартета которого исполнители бросали на пол) или Мусоргского (музыку которого великий композитор П.И. Чайковский «от души» посылал к черту...). И в самом деле, сегодня в одном концерте подряд исполняются произведения Глазунова и Прокофьева (о Первом концерте которого тот сказал, что это «музыка для собак»), Гайдн и Шнитке, даже Штокхаузена и Моцарта.

Но, верно здесь лишь то, что даже Новейшая музыка XX века постепенно входит в толщу потока музыкальной практики, становится эстетически приемлемой для слушателя. Сто лет назад эта музыка вызывала скандалы в публике. Так было с Прокофьевым, Стравинским, Шёнбергом, Веберном, позже Волконским, Денисовым. Сегодня ясно, что Новая музыка уже прочно закрепилась в художественной жизни общества, в исполнительской практике. Мы переживаем очевидный факт: новые музыкально-эстетические парадигмы распространяются и укрепляются в общественном сознании.

Но это означает лишь то, что происходят какие-то коренные перемены не только в содержании музыкального творчества, но в критериях музыкальной красоты и ценности, в психологии восприятия, в самой человеческой психологии, в самом человеке. Музыка лишь зеркало, которое показывает нам эту эволюцию на своем невербальном, звуко-чувственном языке. Греческая *parádeigma* предполагает установку, образец,

а также предметно конкретное его представление, модель для дальнейшего. Музыкально-эстетические парадигмы, с одной стороны, общи с новыми установками и принципами других искусств, как и культурными ценностями широкого плана, а с другой – непременно конкретизируются в звучащей реальности музыки, в ее процессуальности как размещенности во временном развертывании (а это значит, что ее конкретность улетучивается при «точечно»-схваченной логической формулировке).

Раскрытие проблемы «Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века» сталкивается сегодня с четырьмя главными трудностями:

- глобальная широта эстетического материала, когда именно в XX веке в процесс эволюции оказалось втянутым искусство буквально всех континентов; во многих регионах мира новыми парадигмами оказываются зачастую местные национальные традиции (например, так называемый «негритянский джаз», модальные народные и древне-религиозные культуры России, культовая мелодика Ближнего Востока и др.);
- невероятная пестрота эстетических установок музыки XX столетия, включающая не только высшее искусство звуков в странах Европы, Америки и других регионов, но также джазовые стили, неприемлемую для музыканта эстрадную «попсу», звуковое оформление телепрограмм и кинофильмов, электронно-механическую музыку и т. п.;
- невозможность словесной передачи глубинной сущности музыки, специфического содержания и красоты ее звуковых форм, в особенности когда это касается новаторских музыкальных идей, для которых подчас нет общепонятных слов даже на специальном языке музыкальной теории; и наконец,
- заметное расхождение между значениями одинаковых или сходных понятий в разных искусствах, а также между хронологическими периодами этапов эволюции.

С учетом ситуации мы ограничиваемся здесь лишь самым новым проблемным содержанием музыки XX века, на котором наиболее сильно сказались катаклизмы эпохи.

Необходимо заметить также, что к понятию музыкально-эстетического относятся как общие (философские, художественные) категории, понятия и законы, так и специфические, действительные именно для музыки как искусства звука во времени. Притом для музыкальной эстетики XX века главной проблемой остается красота, прекрасное; творчество (как Творение на его высшем этапе) согласно законам красоты и гармонии.

Академическая музыка – музыка, созданная в период между 1901 и 2000. Этот период характеризуется огромным разнообразием музыкальных стилей и не имеет одного, преобладавшего на всём его протяжении, музыкального течения. Инновационные тенденции, характерные для многих направлений музыки XX века, в европейской литературе часто обозначаются понятием «Новая музыка», введённым в 1919 году Паулем Беккером и охватывающим период приблизительно с 1910 года вплоть до современности.

Многие слышали о том, что джаз стал важной составляющей частью культуры XX века, повлиял не только на формирование других видов музыки (академическую музыку, рок-музыку, киномузыку, популярную музыку), но и на иные виды искусства – театр, литературу, живопись.

За время своего существования джаз прошел огромный эволюционный путь от фольклора до фундаментальных музыкальных форм. За сто с небольшим лет сменилось множество крупных или проходящих жанров и стилей: доджазовые жанры блюз, спиричуэл, рэгтайм, (на их основе и сформировался джаз); стили раннего джаза, свинг, возрождение диксиленда, би-боп, кул, хард-боп, фанки, прогрессив; третье течение, ладовый джаз, фри-джаз, джаз-рок, фьюжн, ECM, необоп, creative jazz, neo-classic, jazz world, latin jazz, пост-модерн, acid jazz, crossover, smooth и т.д.

Эстрадной музыкой принято называть жанр музыкального искусства, который носит развлекательный характер и доступен самой обширной аудитории. Свой расцвет этот жанр «легкого» искусства обрел в XX веке и его развитие продолжается по сей день.

Слово *эстрада* происходит от французского *estrade*, что означает «подмостки, помост». То есть, изначально понятие означало вид сцены, подмостков для выступления. Сейчас слово «эстрада» употребляется в значении вида сценического искусства развлекательного типа так называемых малых форм – песня, танец, цирк, иллюзионизм, пародия, разговорный жанр и т.п. К эстрадной музыке относятся песни, музыка в исполнении эстрадно-симфонических оркестров и вокально-инструментальных ансамблей («групп», «бэнд» и т.п.). Автором термина «эстрадный оркестр» считается советский артист *Леонид Утёсов*, благодаря этому понятию, возникшему в 40-х годах XX века, были разделены жанры эстрадной и джазовой музыки. Предшественником понятия «эстрадная музыка» было название «легкая музыка», то есть, простая, развлекательная, доступная для восприятия. Разделение на «легкую» и классическую «серьезную» музыку возникло ближе в XIX веке. В контексте музыкальной истории к жанру «легкой музыки» можно причислить произведения композиторов, которые приобрели широкую популярность – «Маленькая ночная серенада» В.А. Моцарта, «К Элизе» Л. Бетховена, пьесы Ф. Шуберта, И. Брамса, Э. Грига. К «легкой музыке» относится также жанр оперетты (Ф. Легар, Ж. Оффенбах), вальсы И. Штрауса, русских композиторов XIX века (М. Глинка, А. Глазунов, А. Аренин и др.). Эстрадную музыку как жанр характеризует мелодичность, простота, ведущая роль вокала и второстепенная роль инструментального начала. Одной из «единиц» эстрадной музыки является песня. Тексты эстрадных песен, как правило, отражают личные переживания, любовные перипетии. Учитывая доступность, массовость и популярность, эстрадная музыка приобрела большое влияние на формирование эстетического вкуса молодого поколения. Эстрадная музыка является также носителем национальных особенностей той или иной культуры, в ней сочетаются современные (на данный момент) эстрадные ритмы и особенности национального музыкального фольклора.

Прежде всего, следует отличать процесс звукозаписи от производства электронной музыки. Первая аппаратура, используемая в музыкальном творчестве, касалась исключительно записи звуков. Идея создания электронной музыки появилась чуть позже, хотя они действительно во многом связаны между собой.

Первым шагом к появлению электронной музыки стало изобретение триодного лампового усилителя, который называли аудионом. Появился он в 1906 году в лаборатории американца Ли де Фореста. Это был первый электронный аппарат, точнее стеклянный сосуд, внутрь которого поместили термокатод. Получилась лампа, производящая и усиливающая электрический сигнал. Без этого изобретения не появилось бы ни радио, ни вычислительная техника.

Естественно, композиторы искали пути использования новых технологий в своей работе и творчестве. Были сделаны первые попытки изобретения электронных инструментов, в которых сочетали механические и электронные компоненты.

Первым полностью электронным инструментом был *терменвокс*, созданный Львом Термином из России в 1920 году. В нем использовалось электромагнитное поле, создаваемое двумя антеннами, а звук из него извлекался движениями рук.

Чуть позже, в 1926 году русский композитор Обухов создает сразу несколько примитивных электронных инструментов – «*эфир*», «*кристалл*» и самый популярный из них «*звучащий крест*». А к 1928 француз Морис Мартено заканчивает свою версию электронного инструмента фортепьянного типа – «*волна Мартено*», на котором он исполнял свою знаменитую симфонию «Турангалила». Андре Жоливе, еще один французский композитор начала 20 века, также имел честь писать музыку на этом инструменте.

Электронная музыка – это музыкальный жанр, обозначающий музыку, созданную с использованием электронных музыкальных инструментов и технологий, а также при помощи специальных компьютерных программ. Электронная музыка оперирует

звуками, которые образуются при использовании электронных технологий и электромеханических музыкальных инструментов.

По своей природе и музыкальной эстетике это направление до сих пор является ведущим и наиболее серьезным на современном музыкальном рынке. Синтезаторные опусы мастеров экстракласса выделяются на фоне многочисленных подражателей и плагиаторов.

Чаще эта музыка совсем не жизнерадостная, а наоборот – минорная, драматическая, событийная. Она несёт в себе, прежде всего некую психоделическую нагрузку. Если попытаться охарактеризовать это направление с эмоциональной точки зрения – это музыка энергетики космоса и осенних дождей, музыка ночи и одиночества.

С самого зарождения *киномызыка* обрела статус важного и почти необходимого художественного элемента. Уже в начале XX века, в эпоху немого кино, киносеансы было принято проводить под музыкальное сопровождение: специальный человек, которого называли «тапером», играл на музыкальном инструменте прямо во время показа фильма и тем самым создавал необходимую атмосферу. С момента рождения звукового кино осознание того, что саундтрек создает дополнительное эмоционально-смысловое пространство, способствующее сближению зрителя и всей картины в целом и увеличению степени сопереживания, становилось все сильнее. И поэтому в современном мире киномызыка стала не только важнейшим выразительным средством кинематографа, но и отдельным подвидом музыкального искусства. Так стали появляться *кинокомпозиторы* – музыканты, чье творчество выражается в создании музыки конкретно для произведений кинематографа.

Среди самых знаменитых и успешных композиторов киномызыки называют Д. Эльфмана, Х. Циммера, Э. Морриконе, В. Дашкевича, И. Дунаевского и др. Целью кинокомпозиторов является не просто конструирование определенной музыкальной атмосферы. Их главным намерением является формирование образов при помощи музыкальных средств таким образом, чтобы композиция стала неотъемлемым элементом фильма, который она сопровождает. При прослушивании таких уникальных произведений в голове слушателя вырисовывается тот или иной эпизод кинопроизведения, который он сопровождал. Несмотря на то, что музыка сопровождала кино с самого его начала развития, именно звуковое кино возвело ее в ранг художественного средства, которое не просто поддерживает кинонарратив, но расширяет его.

Поэтому обширный опыт звукового кино требует более широкого и разностороннего рассмотрения роли музыки в создании и развитии художественных образов в кинопроизведениях. Это обусловлено тем, что музыка в кино при взаимодействии с любым другим выразительным средством, будь то слово, композиция кадра, цветовая гамма и т.д., приобретает новые функции и качества.

Тема 4. Две волны авангарда XX века.

Основные новации Авангарда-I: новая парадигма тональности; возобновление забытой со времен языческой античности микрохроматики

Различные течения нового искусства XX века получили общее название «*авангардизм*» (с фр. авангард – «передовой отряд»). В целом авангардизм в искусстве представляет собой многослойную и пеструю картину. Однако общей для создателей этого направления чертой является то, что они стояли на позиции отрицания европейской культуры – ее ценностей, достижений предшествующих эпох, считая их консервативными. Творческие поиски авангардистов были самыми разнообразными: изобретались

необычные методы и приемы письма, проводились эксперименты в области слова, звука, краски. Среди основных направлений авангарда в искусстве (живопись, литература, музыка) – *кубизм, дадаизм, футуризм, экспрессионизм, сюрреализм, примитивизм, додекафония, алеаторика, электронная музыка* и другие. Поэты-футуристы, «будетляне» (В. Маяковский, В. Хлебников) провозглашали культ техники, движения, ритма. Под влиянием технофильства находилась электронная музыка, сонористика. Сюрреалисты (среди них поэт А. Рембо, художники С. Дали, М. Шагал, композитор Д. Лигети) источником искусства считали сферу подсознания – сновидения, галлюцинации, мир грез и фантазии. Дадаисты (в частности, поэт Т. Тцара) любили выбирать слова, используя игральную кость или открывая наугад словарь. В музыке техника случайного выбора получила название «алеаторика» (Дж. Кейдж и др.).

Импрессионизм (от фр. «впечатление») – это художественный стиль в искусстве конца XIX– начала XX вв. Появился во Франции (примерно в 1860 г.), где связан с именами художников Э. Мане, Э. Дега, О. Ренуара, К. Писсарро, К. Моне, А. Сислея. Художники-импрессионисты изображали на своих картинах как бы «остановившееся мгновение» – случайные ситуации, игру света и тени. В конце XIX в. на смену этому течению пришел *постимпрессионизм*. Его представители – В. Ван Гог, П. Гоген, А. Тулуз-Лотрек – применяли яркую, декоративно-стилизованную манеру письма, нередко они увлекались изображением быта экзотических стран.

В музыкальном искусстве для импрессионизма (К. Дебюсси, М. Равель) также свойственны культ мгновения, передача быстро меняющихся состояний. Импрессионизм в музыке был переходным этапом от старой западноевропейской традиции к новой стилистике. К основным преобразованиям импрессионистов относятся более свободное использование средств гармонии, появление *полигармонии, полимодальности, политембровости*, обогащение аккордики: введение многозвучных аккордов *терцового, квартового, кварто-квинтового строения*. Широко употреблялись *диатонические лады и неомодальность, симметричные лады*. Все эти приемы привели к предельному расширению красочной палитры.

Элементы импрессионизма получили развитие и в других национальных школах: М. де Фалья в Испании, О. Респиги, А. Казелла в Италии, К. Шимановский в Польше, раннее творчество И. Стравинского, Н. Черепнин – в России.

Экспрессионизм – направление в европейском искусстве и литературе 1-й четверти XX в. Основан на эстетике, для которой единственной реальностью считался субъективный мир человека. Для искусства экспрессионизма характерны иррациональность образов, деформированное восприятие мира, психологическая неустойчивость и напряженность, острота выразительных средств. Экспрессионизм наиболее ярко представлен в искусстве и литературе Австрии и Германии (художники О. Кокошка, М. Бекман, писатели И. Бехер, Л. Франк, Г. Кайзер, композиторы – поздний Г. Малер, Р. Штраус, А. Шенберг, А. Берг). Музыкальному экспрессионизму свойственны отказ от мажора и минора, разорванность мелодики, предельная диссонантность гармонии, в вокальной партии – полупение-полуговор (*Sprechstimme*).

Именно стилевое направление экспрессионизма связано с открытием в музыке атональности и серийной техники.

50-60-е годы XX века стали временем новых открытий в области музыкального авангарда. В этот период сформировались два принципиально новых метода сочинения музыки – *алеаторика и сонористика*.

Алеаторика (от лат. *alea* – игра в кости, случайность, жребий) или индетерминизм, импровизационность – это техника композиции, распространившаяся в Европе с середины 50-х г. В числе основоположников этого направления в музыке – Дж. Кейдж (Америка), К. Штокхаузен (ФРГ) и П. Булез (Франция).

Алеаторика означает полный или частичный отказ композитора от жесткого контроля над музыкальным текстом либо даже устранение самой категории композитора-автора в традиционном смысле. Новаторство алеаторики заключается в соотношении стабильно установленных компонентов музыкального текста с сознательно вводимой случайностью, произвольной мобильностью музыкальной материи. Понятие алеаторики может относиться и к общей компоновке частей сочинения (к форме), и к строению его ткани – принцип «случая», непредугаданности может распространяться на ритм, высотность. Например, части произведения могут исполняться в любом порядке, выписанные ноты исполняются в любом ритме, указываются лишь высотные границы для импровизации. Ограниченная алеаторика встречается в ряде сочинений В. Лютославского, К. Пендерецкого, П. Булеза, Р. Щедрина, А. Шнитке, Э. Денисова, С. Слонимского, Г. Канчели, Б. Тищенко. Алеаторика может использовать 12-тоновую шкалу, микрохроматику (четвертьтоны), звуки неопределенной высоты, шумы, вибрато, глиссандирование.

Алеаторика получила распространение с 1950-х гг., явившись (вместе с сонорикой), в частности, реакцией на крайнее закрепощение музыкальной структуры в *сериализме*. Между тем, принцип свободы структуры в том или ином отношении имеет древние корни. По существу, звуковым потоком, а не однозначно структурированным опусом, является народная музыка. Отсюда нестабильность народной музыки, вариационность, вариантность и импровизационность в ней. Незаданность, импровизируемость формы характерны для традиционной музыки Индии, народов Дальнего Востока, Африки. Поэтому представители алеаторики активно и осознанно опираются на сущностные принципы восточной и народной музыки. Элементы алеаторики существовали и в европейской классической музыке. Например, у венских классиков это «каденция» в инструментальном концерте – виртуозное соло, партию которого композитор не сочинял, а предоставлял на усмотрение исполнителя (элемент алеаторики формы). Известны шуточные «алеаторические» методы составления несложных пьес (менуэтов) посредством комбинирования кусочков музыки на игральных кубиках во времена Й. Гайдна и В. Моцарта.

Классический пример алеаторики в XX в. – «Фортепьянная пьеса XI» К. Штокхаузена, 1957. На листе бумаги в случайном порядке расположены 19 музыкальных фрагментов. Пианист начинает с любого из них и играет их в произвольной последовательности, следуя случайно упавшему взгляду; в конце предшествующего отрывка написано, в каком темпе и в какой громкости играть следующий. Когда пианисту покажется, что он сыграл так уже все фрагменты, их надлежит сыграть вторично опять в столь же случайном порядке, но в более яркой звучности. Метод алеаторики широко используется современными композиторами (П. Булезом, К. Штокхаузеном, В. Лютославским, А. Волконским, Э. Денисовым, А. Шнитке и др.).

Сторонник «ограниченной и контролируемой» алеаторики, Витольд Лютославский усматривает в ней несомненную ценность: «Алеаторика открыла передо мной новые и неожиданные перспективы. Прежде всего – огромное богатство ритмики, недостижимое с помощью других техник». Эдисон Денисов, обосновывая «введение элементов случайного в музыку», утверждает, что оно «дает нам большую свободу в оперировании музыкальной материей и позволяет нам получать новые звуковые эффекты».

С алеаторикой пересекаются некоторые другие методы и формы музыки. Например, хэппенинг – импровизируемое (в этом смысле алеаторическое) действие (акция) с участием музыки с произвольным сюжетом (например, хэппенинг А. Волконского «Реплика» ансамбля «Мадригал» в сезоне 1970/71 г.); открытые формы музыки – то есть такие, текст которых стабильно не фиксирован, а всякий раз получается новым в процессе исполнения. Это – виды композиции, принципиально не замкнутые и допускающие бесконечное продолжение (например, с каждым новым исполнением). Для П. Булеза, одного из наиболее ярких представителей авангарда XX в., обращение к открытой форме было инициировано творчеством Дж. Джойса («Улисс») и С. Малларме («Le Livre»). Еще одна форма

современного искусства, включающего принцип алеаторики – *мультимедиа*, спецификой которых является объединение нескольких искусств (например: концерт + выставка живописи и скульптуры + вечер поэзии в любых сочетаниях видов искусств и т. п.). Таким образом, суть алеаторики состоит в примирении традиционно сложившегося художественного порядка и освежающего элемента непредсказуемости, случайности – тенденция, характерная для художественной культуры XX в. в целом.

Сонорика (сонористика) – метод сочинения, основанный на оперировании тембро-красочными звучностями – сонорами («сонор» – звучание), техника, в которой ведущую роль играет тембр. В историко-стилевом отношении развитие сонористики выявляет три основных ступени-градации, дифференцируемых по степени различимости тонов:

1) колористика – музыка тоно-красочных звучностей, в которых различимы все тоны (Ф. Шопен – Этюд *gis-moll*, Н. Римский-Корсаков – «Садко», 4 картина, С. Рахманинов – колокольные гармонии, сочинения А. Скрябина и т.д.);

2) сонорика – музыка звучностей, в которой при ярком ощущении краски различается лишь меньшая часть образующих его тонов (Б. Барток – «Звуки ночи» из цикла «На вольном воздухе», А. Берг – 3 ч. «Лирической симфонии», Прокофьев – III ч. 3 симфонии);

3) собственно сонористика – музыка темброзвучностей, без определенной высоты, которые воспринимаются как целостные, не делимые на тоновые части красочные блоки (К. Пендерецкий – «Трен», Д. Лигети – «Атмосферы», А. Шнитке – «*Pianissimo*»). Сонорика пользуется фиксированными высотами, сонористика – также и неопределенными (шумами и т.д.).

Возникновение сонористики относится к середине 50-х – началу 60-х годов. Знаковое сочинение – «Пустыни» для оркестра Эдгара Вареза. Яркое художественное воплощение сонористика нашла в творчестве польских композиторов – К. Пендерецкого («Плач по жертвам Хиросимы» и «Полиморфия»), венгерского композитора Д. Лигети («Атмосферы», «*Lontano*»), немецкого композитора К. Штокгаузена, французского – П. Булеза. Корни сонорики – в колористике импрессионистов и в позднеромантической гармонии (например, разработка аккорда: во вступлении к «Золоту Рейна» Р. Вагнера почти сто тактов держится ми-бемоль мажорное трезвучие, развитие происходит с помощью тембра). Большое влияние на становление сонористики оказали такие произведения, как «Музыка будущего» Франческо Прателла (1880–1955), музыкально-акустические опыты Эдгара Вареза (1885–1965), а также конкретная и электронная музыка (главным образом, создание и использование синтетического звука). Сонористика очень часто взаимодействует с другими техниками – *микрохроматикой*, *алеаторикой*.

Разница между обычной, «тоновой», и сонорной музыкой заключается в отборе звучаний: если в «тоновой» музыке ясно ощутима дифференциация звуков, то в сонорной, важно общее впечатление звуковой краски. Главным «материалом» для построения звуковой ткани в сонористике является *сонор* – то есть сочетание звуков, воспринимаемое как единая звуокраска, в которой отдельные звуки и интервалы не выявляются и не воспринимаются на слух – различимы, как правило, лишь крайние границы соноров и «сонорных полей». Для создания соноров могут использоваться как необычные или новаторские приемы у традиционных акустических инструментов (кластеры, наложения нескольких гармоний; микрохроматика у струнных), так и электронные звучности, немзыкальные шумы и т.д. Для фиксации сонористических произведений иногда используются особыми условными знаками (партитуры таких сочинений нередко напоминают произведения графики и живописи).

Конкретная музыка – музыка, звуковым материалом которой служат не музыкальные звуки, а шумы – звуки природы, а также преобразованные с помощью электроаппаратуры звуки. К ним могут добавляться и натуральные музыкальные инструменты, и певческие голоса. Это крайняя форма сонористики возникла в конце 40-х гг.

во Франции. Основателем, пропагандистом и теоретиком конкретной музыки был композитор, звукорежиссер и диктор Французского радио *Пьер Шеффер*. В 1942 году Шеффер создает студию Studio d'Essay при Французском радио «Radiodiffusion Francaise» (впоследствии Radio Television Franchise (RTF)), где в 1948 году записывает три этюда: «Этюд с турникетом» для ксилофона, колоколов, колокольчиков и двух детских игрушечных машин, «Этюд с кастрюлями», «Этюд с железными дорогами», где использовались звуки идущего локомотива, перестука колес, воя сирен, толчков вагонов и т.п., записанные на парижских вокзалах, обрабатывавшиеся в ритмическом контрапункте с обильным использованием *accelerando* и *crescendo*, *solo* локомотивов и *tutti* вагонов. В области конкретной музыки для образования звуковых формаций используют всё, что может произвести тот или иной звук: музыкальные инструменты, электронное оборудование, звуки окружающего нас мира. Результатом композиции является, как правило, фонограмма. Исполнение конкретной музыки, соответственно, сводится к публичному проигрыванию этой фонограммы. Данный тип сочинений обычно определяют как «*музыка для пленки*». Этот термин используют даже сейчас, несмотря на то, что собственно пленка давно уступила место более современным, цифровым носителям записи. «*Музыка для пленки*» – это именно «*конкретная музыка*» или «*акусматика*».

В начале опытов П. Шеффера парижская студия располагала только аппаратурой для грамзаписи, несколькими микрофонами, усилителями и репродукторами. Первые магнитофоны появились в парижской студии только в 1951 году. Новыми техническими средствами записывались и, по мере возможности, преобразовывались разные звуки, прежде всего удары по доске, металлическому пруту, колоколам, трубкам, пластинкам и т.д. Обработка происходила за счет изменения скорости вращения диска или перемещения пленки, ракоходного воспроизведения, расширения границ громкости и звуковых частот. В 1966 году Пьер Шеффер опубликовал свой труд «*Traite des Objets Musicaux*», посвященный конкретной музыке.

В настоящее время конкретная музыка находит применение в музыкальном озвучивании кинофильмов, спектаклей и т.д.

Электронная музыка создается с помощью электроакустической аппаратуры, синтезатора, магнитофона. Она также является развитием сонористики. Один из первых представителей музыкального авангардизма Эдгар Варез (1883–1965), американский композитор, дирижер, француз по происхождению, экспериментировал в сфере конкретной и электронной музыки (пьесы «Интегралы» (1923), «Ионизация» (1931), «Пустыня» (1954)). Для систематической работы в этом направлении в 1951–52 гг. была создана исследовательская лаборатория – Кёльнская студия электронной музыки при радиостанции WDR (Германия). Многолетним директором ее был Карлхайнц Штокхаузен (род. 1928), немецкий композитор, исполнитель-дирижёр и звукорежиссёр, а также теоретик музыки, который оказал значительное влияние на развитие музыкального (прежде всего, западноевропейского) искусства (и шире – музыкальной культуры) послевоенного времени. Благодаря уникальности и новизне творчества известен прежде всего как лидер, изобретатель, открыватель, а также исполнитель-реализатор «Новой музыки XX века». С именем К. Штокхаузена связано открытие принципов сериализма и алеаторики, а также возникновение и дальнейшее развитие электронной музыки, статистической музыки, пространственной музыки, разработка и реализация художественной концепции космической музыки, варибельной и многозначной композиции, момент-композиции, полифонической процесс-композиции, интуитивной музыки, всемирной и универсальной музыки и многих других новаций XX в.

В начале 20-го века Отторино Респи, по-видимому, первым применил как инструмент новое для того времени выразительное средство – граммофон с записью пения соловья, а русский композитор Александр Мосолов в сочинении 1920-х годов «Завод» в качестве солирующего инструмента использовал лист железа.

Развитие современной технологии электронной музыки условно можно разделить на три этапа:

- В первый период основным строительным материалом были искусственно полученный (с помощью генератора-осцилятора) тон или конкретный звук и магнитная лента, и техника монтажа.
- Второй период относится ко времени появлением синтезаторов и это было началом не только технической, но и идейной революции в музыке: объединение в одном лице композитора, исполнителя, дирижера.
- Третий период в развитии современной технологии электронной музыки начался с широкого внедрения компьютеров как в само творчество, так и в управление процессами синтеза, исполнения. Сегодня уже невозможно представить себе это направление без компьютера. Постепенно, к середине 60-х годов, происходит полное стирание границ между конкретной и электронной музыкой, которые, объединившись с направлением компьютерной музыки, стали называться электроакустической музыкой. В России электронная (электроакустическая) музыка нашла претворение в творчестве Э. Денисова, А. Шнитке, С. Губайдулиной, Э. Артемьева.

Пуантилизм (от фр. – «точка») – это художественный прием, который впервые стал применяться в живописи постимпрессионизма (Ж. Сёра). В музыке это свободное использование звуков и пауз, рассеянных по большому пространству. Родоначальником пуантилизма считается А. Веберн. Наиболее известные сочинения, написанные в технике пуантилизма, принадлежат композиторам середины-второй половины XX века (О. Мессиян – «Модус длительностей и интенсивностей», П. Булез – «Молоток без мастера» для голоса и 6 инструментов, К. Штокхаузен «Фортепианные пьесы I–IV»).

Минимализм – стиль второй половины XX века, эстетика которого заключается в использовании малого количества предметов (слов, звуков), в культе предельно простых, чистых конструктивных форм. Минимализм коснулся искусства интерьера, живописи, музыки, кино, литературы.

Минимализм в музыке возник в 1960–1970-х гг. (США). Принцип работы заключается в малозаметных изменениях исходного материала, в многократном повторении звуковой последовательности, включающей минимальное количество звуков. Постоянное воспроизведение однотипных фигур придает музыке характер умиротворения, спокойствия. Не случайно минимализм имеет еще название «медитативная музыка». Основоположниками минимализма были Т. Райли, С. Райх, Ф. Гласс. Последний назвал свой стиль репетитивным, подчеркивая этим названием основной принцип минимализма – многократные повторения с небольшими, едва заметными изменениями (отметим влияние музыки Африки, Востока). Для воспроизведения музыки композиторов-минималистов исполнители должны хорошо импровизировать и обладать творческой фантазией: нередко им предлагается выбрать и исполнить различные комбинации музыкальных фрагментов и звуковых комплексов (паттернов).

Полистилистика – намеренное сочетание в одном произведении несовместимых, разнородных стилистических элементов. В последней трети XX в. полистилистика нашла широкое применение в творчестве Д. Шостаковича, А. Шнитке, Р. Щедрина, Э. Денисова, Д. Смольского и др. Основные формы полистилистики – цитата, коллаж (термин заимствован из изобразительного искусства) – введение в сочинение фрагментов из произведений других композиторов, иногда и из собственных сочинений (15 симфония Д. Шостаковича, балет «Анна Каренина» Р. Щедрина, «Жизнеописание» А. Шнитке), псевдоцитата (неточное воспроизведение, «подделка» под стиль), аллюзия (намек). Из русских композиторов наиболее последовательным приверженцем и теоретиком полистилистики был А. Шнитке. Ему принадлежит и сам термин «полистилистика».

РАЗДЕЛ 2. ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МУЗЫКА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

Тема 5. Творчество Дмитрия Дмитриевича Шостаковича

Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1906–1975) – один из крупнейших советских композиторов, выдающийся пианист, педагог и общественный деятель.

Он был удостоен звания Народного артиста СССР (1954), Героя Социалистического Труда (1966), Государственной премии СССР (1941, 1942, 1946, 1950, 1952, 1968), Государственной премии РСФСР (1974), премии им. Сибелиуса, Международной премии мира (1954). Почетный член академий и университетов многих стран мира.

Д. Шостакович является одним из самых исполняемых в мире мастеров музыки. Высокий уровень композиторской техники, способность создавать выразительные мелодии и темы, виртуозное владение полифонией и искусством оркестровки, в сочетании с личной эмоциональностью и колоссальной работоспособностью, сделали его сочинения яркими, самобытными и обладающими художественной ценностью.

Значительным считается вклад Дмитрия Шостаковича в развитие музыки XX века. Композитор оказал существенное влияние на многих современников и последователей. Среди них – Кшиштоф Пендерецкий, Сергей Слонимский, Альфред Шнитке, Эса-Пекка Салонен, Леонард Бернстайн и другие.

Великая Отечественная война стала особой страницей в творческой биографии Дмитрия Шостаковича. Вместе с другими жителями Ленинграда он принимал участие в обороне города, строил противотанковые укрепления, дежурил на крышах домов, работал пожарным. Однако добровольцем в Красную Армию его так и не взяли, а в октябре 1941 года вместе с семьей был эвакуирован в Куйбышев (ныне Самара). И все свои силы гениальный композитор отдал занятиям творчеством. Именно музыка стала главным оружием Дмитрия Шостаковича.

До эвакуации он вместе с артистом Николаем Черкасовым руководил театром народного ополчения, работал в Ленинградском музыкальном издательстве. Как и другие композиторы, Дмитрий Шостакович писал песни для армии и народа, среди которых наибольшую известность получила композиция «Клятва наркомму» на стихи Виссариона Саянова. Главным героем в ней был народ, произносящий торжественную клятву, а музыка подчеркнула слова призыва к подвигу, сплочению и веры в скорую победу.

Именно в годы войны Дмитрий Шостакович создал свое выдающееся творение – Седьмую симфонию, которая стала музыкальным символом блокады Ленинграда.

Автор вспоминал о работе над ней: *«Я писал ее быстрее, чем предыдущие произведения. Я не мог поступить по-другому, и не сочинять ее. Вокруг шла страшная война. Я всего лишь хотел запечатлеть образ нашей страны, которая так отчаянно сражается в собственной музыке. В первый день войны я уже принялся за работу. Тогда я проживал в консерватории, как и многие мои знакомые музыканты. Я являлся бойцом противовоздушной обороны. Я не спал, и не ел и отрывался от сочинения только, когда дежурил или при возникновении воздушных тревог».*

Премьера состоялась 5 марта 1942 года в Куйбышеве, где в то время находилась в эвакуации труппа Большого театра, и транслировалась по радио на всю страну. Произведение было исполнено в Куйбышевском театре оперы и балета оркестром ГАБТ СССР под управлением дирижера Самуила Самосуда.

С самого начала симфонию восприняли как символ победы. По словам известного скрипача и педагога Давида Ойстраха, *«музыка Шостаковича прозвучала как пророческое утверждение над фашизмом, как поэтическое обобщение патриотических чувств народа, его веры в торжество гуманизма».*

В блокадном Ленинграде Седьмую симфонию слышали 9 августа 1942 года в исполнении оркестра Ленинградского радиокомитета, которым дирижировал Карл Элиасберг. Партитура вместе с другим ценным грузом была доставлена на специальном самолете в осажденный город из Куйбышева. Музыкантов катастрофически не хватало, и их пришлось приглашать из военных частей. В день исполнения все артиллерийские силы Ленинграда бросили на подавление огневых точек врага, так как ничто не должно было помешать выступлению. По воспоминаниям очевидцев, Большой зал филармонии был полон, люди несли живые цветы. Произведение потрясло и вдохновило жителей Ленинграда и одновременно привело в замешательство врагов.

Седьмая симфония неоднократно исполнялась не только в России, но и за рубежом. В первый послевоенный сезон она была сыграна почти во всех крупных европейских городах: в Париже, Белграде, Риме, Осло, Вене и многих других. Зимой 1946–47 года знаменитое произведение прозвучало в Берлине.

После завершения Седьмой симфонии Дмитрий Шостакович создал неоконченную оперу «Игроки» по творчеству Николая Гоголя. Композитор решил писать ее непосредственно по тексту пьесы без каких-либо сокращений. В процессе работы выяснилось, что опера обещает быть весьма протяженной. По этой причине Дмитрий Шостакович пришел к выводу, что дальнейшее ее сочинение является бессмысленным. Впоследствии композитор никогда больше не возвращался к работе над партитурой.

Затем Дмитрий Шостакович обратился к камерному жанру. Он написал Вторую сонату для фортепиано. Она была посвящена памяти выдающегося мастера педагогики Леонида Николаева и отразила душевные переживания в период трагической эпохи.

Результатом воспоминаний о друзьях стали романсы на стихи английских и шотландских поэтов. Самый многозначительный из них, «Сонет Уильяма Шекспира», был посвящен музыковеду Ивану Соллертинскому.

Все эти произведения послужили толчком к обращению к симфонической музыке. Так в июле 1943 года (через несколько месяцев после обороны Сталинграда) Дмитрий Шостакович начал писать Восьмую симфонию, и 9 сентября партитура была уже закончена.

Новое сочинение отличалось не только размерами (пять частей её звучат более часа), но и своим драматическим содержанием, накалом трагедийных чувств. Продолжая раскрытие военной темы, Дмитрий Шостакович выразил музыкой огромную амплитуду человеческих переживаний.

Сам композитор по окончании работы над ней писал: *«Это мое новое сочинение является своеобразной попыткой взглянуть в будущее, в послевоенную эпоху. Идеино-философскую концепцию моего нового произведения я могу выразить очень кратко, всего двумя словами: жизнь прекрасна. Все тёмное мрачное гинет, уйдёт, восторжествует прекрасное»*.

Премьера состоялась в дни празднования Великой Октябрьской социалистической революции. Произведение исполнил Симфонический оркестр СССР под управлением Евгения Мравинского, которому оно в дальнейшем и было посвящено.

Столь оглушительного успеха, как Седьмая симфония, сочинение не имело. Как отмечала исследователь Софья Хентова: *«В суждениях музыкантов преобладали сдержанность, иногда – недоумение, похвалы с оговорками»*.

В настоящее время о Восьмой симфонии говорят и пишут как об одном из самых замечательных произведений искусства XX века, считая ее сложнейшим и глубоко трагедийным симфоническим сочинением.

После Дмитрий Шостакович решил фундаментально поработать в камерно-инструментальной музыке. Это было связано с обострившимися во время войны чувствами тоски о близких людях, ценностями дружбы.

В начале 1944 года композитор приступил к сочинению Трио (ор. 67) для скрипки, виолончели и фортепиано, которое он впоследствии посвятил памяти Ивана Соллертинского. Воспоминания об умершем друге сменялись мыслями о тех, кого сгубило военное лихолетье. Финальная часть сочинения пробуждала у слушателей воспоминания о лагерях смерти Освенцима и Майданека, страшных зверствах фашистов. По мнению польского музыковеда Кшиштофа Мейера, Трио – это своеобразная камерная параллель Восьмой симфонии и одно из самых трагических сочинений Дмитрия Шостаковича.

Произведение было отмечено Государственной премией второй степени за 1943–1944 годы.

Затем композитор сразу же начал работать над Вторым струнным квартетом, который стал своего рода продолжением Трио. На музыку произведения повлияла радость приближающейся победы. В ней не было уже явных отзвуков военных бурь, трагические события постепенно отходили в прошлое. В одной из своих монографий Софья Хентова назвала Квартет итогом большого военного цикла, оптимистическим резюме.

Характеризуя свои произведения того страшного периода, Дмитрий Шостакович писал: *«Мне кажется, что моя музыка запечатлела чрезвычайно интересный, сложный и трагический облик нашей эпохи»*. До конца жизни они оставались для композитора самой волнующей частью его биографии.

Великая отечественная война оказала большое влияние на дальнейшее творчество Дмитрия Шостаковича. Военные темы присутствовали во многих его произведениях: в музыке к кинофильмам («Молодая гвардия», «Встреча на Эльбе», «Падение Берлина», «Пять дней – пять ночей»), в камерных (Третий квартет) и симфонических сочинениях (Девятая, Десятая, Четырнадцатая симфонии, Первый скрипичный концерт). Кроме того, в теоретических работах для молодого поколения композитор не переставал обращаться к своим выдающимся музыкальным творениям того трагического времени.

Тема 6. Творчество Георгия Васильевича Свиридова

Своеобразие творческого облика Георгия Васильевича Свиридова прежде всего выражено в ярко национальном, глубоко русском складе его натуры, в русском характере его дарования, выросшего из подлинно народного, крестьянского корневища. Особое значение в творчестве композитора имеет тема Родины. Она звучит и в лирико-эпических сочинениях, и в произведениях, посвященных картинам народной жизни и пейзажам родной земли, и в героических образах революции.

Детство и юность композитора.

Георгий Васильевич Свиридов родился в 1915 году в городе Фатеже, ныне Курской области России. Его отец был почтовым служащим, а мать учителем. Отец, Василий Свиридов, сторонник большевиков в гражданской войне, погиб, когда Георгию было 4 года.

В 1924 году, когда Георгию было 9 лет, семья переехала в Курск. В Курске Свиридов продолжал учиться в начальной школе, где началось его страстное увлечение литературой. Постепенно на первое место в кругу его интересов стала выдвигаться музыка. В начальной школе Свиридов учился играть на своем первом музыкальном инструменте – балалайке. Учась подбирать на слух, он демонстрировал такой талант, что был принят в местный ансамбль народных инструментов. С 1929 по 1932 год он учился в Курской музыкальной школе у В.В. Уфимиевой. В 1932 году Свиридов переехал в Ленинград, где занимался по классу фортепиано у И.Л. Браудо и по классу композиции у М.А. Юдина в Центральном музыкальном техникуме, который он окончил в 1935 году. В конце 1935 года Свиридов заболел и уехал на время в Курск. Там он написал шесть романсов на слова Пушкина «Роняет лес ветряный свой убор», «Зимняя дорога», «К няне»,

«Зимний вечер», «Предчувствие», «Подъезжая под Ижоры». Этот цикл принес молодому композитору первый успех и известность.

В 1936 году Свиридов поступил в Ленинградскую консерваторию, где стал учеником Д. Д. Шостаковича. Для Свиридова Шостакович стал не только учителем, но и старшим другом на всю жизнь. В консерваторские годы Свиридов сочинил скрипичную и фортепианную сонаты, Первую симфонию, Симфонию для струнного оркестра.

Военные годы.

В июне 1941 года Свиридов закончил консерваторию. Успешное окончание консерватории сулило молодому композитору блестящие перспективы, он наконец-то получил возможность профессионально заниматься своим любимым делом. Однако все эти планы нарушила война. В первые ее дни Свиридов был зачислен курсантом военного училища и направлен в Уфу. Однако уже в конце 1941 года его демобилизовали по здоровью. Еще в самом начале войны Свиридов написал первые свои песни для фронта. С военной тематикой тесно увязана и написанная тогда же музыкальная комедия «Раскинулось море широко», посвященная балтийским морякам. Еще до окончания войны, в 1944 году, Свиридов возвратился в Ленинград. За три года он написал несколько крупных камерно-инструментальных произведений, отразивших события и переживания военных лет.

Самое своеобразное в творчестве Свиридова 1940-х годов – его вокальные сочинения: поэма «Песни странника», сюита на слова В. Шекспира, новые романсы и песни на слова советских поэтов, появившиеся в 1948 году.

Творчество Г.В. Свиридова после войны.

Свиридов много работает в театре и кино. Этот опыт помог ему в создании новых крупных сочинений, которые появились в начале 1950-х годов.

В 1955 году Свиридов написал девять песен для баса с фортепиано на стихи Роберта Бернса в переводе С. Маршака.

В ноябре 1955 года композитор, увлекшись поэзией Сергея Есенина, написал несколько песен на его стихи. За ними последовал ряд других, и в порыве высокого творческого вдохновения всего за две недели родилась многочастная поэма «Памяти Сергея Есенина». Она была впервые исполнена 31 мая 1956 года в Москве.

Особое место в творчестве Свиридова занимает «Патетическая оратория» (1959) для солистов, хора и оркестра на стихи В. Маяковского.

Линия революционной романтики, идущая от «Патетической оратории», получила свое дальнейшее продолжение в очень динамичной музыке к кинофильму «Время, вперед!» (1977), которая многие годы была музыкальной заставкой к информационной телевизионной программе «Время», а также в оратории «Двенадцать» по поэме А. Блока.

Следом за ораторией были написаны «Весенняя кантата» на стихи Н. Некрасова, кантата «Деревянная Русь» на стихи С. Есенина, несколько хоровых сочинений без сопровождения на его стихи «Вечером синим», «Табун», «Душа грустит о небесах», кантата «Снег идет» на стихи Б. Пастернака.

В 1960-е годы был создан вокальный цикл «Курские песни», который явился вершиной творчества Свиридова тех лет и одним из шедевров советской музыки. Это произведение дало определение новому направлению в русской музыке, получившему название «новая фольклорная волна», в русле которой работали и композиторы-«шестидесятники» – Р.К. Щедрин, Н.Н. Сидельников, С.М. Слонимский, В.А. Гаврилин и другие. К позднему периоду творчества Свиридов относятся такие сочинения, как «Весенняя кантата» на слова Некрасова (1972), Три хора из музыки к трагедии А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (1973), «Отчалившая Русь» (1977), музыка к телефильму «Метель» (1974) по Пушкину. В июне 1979 года, когда отмечалось 180-летие со дня рождения А. С. Пушкина, было впервые исполнено новое сочинение Свиридова «Пушкинский венок» – концерт для хора. В 1980 году Свиридов пишет маленькая хоровую поэму

«Ладога» на стихи Александра Прокофьева, первое исполнение которой состоялось в Большом зале консерватории. Обращают на себя внимание сочинения на стихи Блока – кантата «Ночные облака» (1979) и хоровой цикл «Песни безвременья» (1980).

Последние годы жизни.

Музыка композитора долго оставалась малоизвестна на Западе, но в России его работы пользовались грандиозным успехом у критиков и слушателей за их простые, но тонкие по форме лирические мелодии, масштаб, мастерскую инструментовку и ярко выраженный национальный характер. Композитор продолжал и развивал опыт русских классиков, прежде всего М.П. Мусоргского, обогащая его достижениями XX столетия. Он использовал традиции старинного канта, обрядовых попевок, знаменного пения, а в то же время – и современной городской массовой песни. Творчество сочетает в себе новизну, самобытность музыкального языка, отточенность, изысканную простоту, глубокую духовность и выразительность.

Последние годы жизни тяжелобольной композитор много времени проводил на даче, занимаясь написанием музыки и любимой рыбалкой. Умер композитор в канун Рождества 1998 года. Причиной смерти был указан обширный инфаркт.

Память.

Помимо музея в Фатеже, родном городе композитора, и монумента в Курске, память о Свиридове была увековечена в названии астероида. Свою лепту внес племянник классика. Он занимался переизданием дневников Георгия Васильевича. Благодаря стараниям Белоненко в 2002 году была выпущена книга «Музыка как судьба».

Память о гениальном композиторе не угасает и в наши дни. В 2022 году состоялась ретроспектива документального фильма о жизни и творчестве Свиридова. Картина была создана еще в 1988-м режиссером Юрием Белянкиным.

Музыка Свиридова стала классикой советского искусства XX в. благодаря ее глубине, гармоничности, тесной связи с богатыми традициями русской музыкальной культуры.

Тема 7. Творчество Родиона Константиновича Щедрина

Родион Константинович Щедрин (1932 г.) – советский и российский композитор и пианист, музыкальный педагог. Автор многочисленных музыкальных произведений, в том числе опер, симфоний, балетов и концертов. Народный артист СССР, лауреат государственных премий.

Родился в Москве в семье музыкантов. С самого детства был погружён в атмосферу музыки: отец хорошо играл на скрипке, в доме часто звучали музыкальные произведения в исполнении инструментального трио в составе отца и двух его старших братьев.

Первым учителем музыки стал отец Константин Михайлович, сын священника собора в городе Алексин, который был одарён редкостными музыкальными способностями – «магнитофонной» памятью (запоминал музыку с одного раза), абсолютным слухом. Позже Родион Щедрин вспоминал об отце: «У него от природы были гигантские музыкальные способности, потрясающая память. Всё, что он слышал, мог воспроизвести – на любом инструменте, самостоятельно, не учась... Уж на что у меня память вроде бы неплохая, но рядом с отцом я – ноль».

Способности Родиона заметила приезжавшая в Алексин актриса В.Н. Пашенная, – за свой счёт она отправила мальчика в 1941 году в Москву, где он был принят в Центральную музыкальную школу при Московской консерватории. Уроки игры на фортепиано брал частным образом у М.Л. Гехтман.

С началом войны в октябре 1941 года семья Щедриных была эвакуирована в Куйбышев, где Константин Михайлович работал ответственным секретарем

в эвакуированном туда Союзе композиторов. В этом же городе в эвакуации Дмитрий Шостакович, завершил ставшую знаменитой Седьмую симфонию; Родион присутствовал на генеральной репетиции произведения, которая проходила под управлением С. Самосуда.

Когда Щедрины вернулись в Москву, Родион продолжил учёбу в Центральной музыкальной школе. В биографических источниках описывается случай: в 1943 году мальчик бежал на фронт и, несмотря на трудности, добрался до Кронштадта. После этого отец подал документы Родиона в Нахимовское военное училище, но в 1944 году открылось Московское хоровое училище (ныне Академия хорового искусства имени В.С. Попова), возглавляемое А.В. Свешниковым, который пригласил Константина Михайловича преподавать там историю и теорию музыки. Тот, в свою очередь, попросил принять в училище и обладавшего превосходным слухом и замечательным голосом Родиона. В училище Родион пробыл до 1950 года, а затем до 1955 года учился в Московской консерватории имени П.И. Чайковского, которую с отличием окончил по двум специальностям: композиции (класс Ю.А. Шапорина) и фортепиано (класс Я.В. Флиера). В 1959 году там же окончил аспирантуру (руководитель Ю.А. Шапорин). Ещё будучи на четвёртом курсе, стал членом Союза композиторов РСФСР.

Часто выступал с исполнением собственных произведений как пианист. Композитор Щедрин всегда испытывал особую любовь к русской классике. Он считал, что бессмысленно искать что-то сверх того, что уже написано величайшими людьми на родном языке. Родион Константинович очень любил оперу, и в его творческой копилке есть семь работ в этом жанре: «Не только любовь», «Мертвые души», «Лолита», «Очарованный странник», «Боярыня Морозова», «Левша», «Рождественская сказка».

В 1965–1969 годах – преподаватель композиции в Московской консерватории. Среди его учеников – О. Галахов, Б. Гецелев, Г. Минчев. Ушёл из консерватории, войдя в конфликт с партийным руководством теоретико-композиторского факультета. Это было связано с тем, что в 1968 году Щедрин отказался подписать письмо в поддержку вступления войск стран Варшавского договора в Чехословакию.

С 1962 года – секретарь правления Союза композиторов СССР. В 1973 году был избран председателем правления Союза композиторов РСФСР. На этом посту проработал до 1990 года, добровольно его покинув, после чего был оставлен в роли почётного председателя Союза композиторов России. То, что во главе огромной российской композиторской организации столько лет стоял серьёзный композитор новаторской направленности, сыграло чрезвычайно прогрессивную роль. Велика была и его личная помощь композиторам, музыковедам, дирижёрам и другим. «Долгое время Щедрин возглавлял Союз композиторов России, и мало кто знает, скольким молодым талантам – отверженным, гонимым властью, помог этот человек», – написал о нём в 2002 году Владимир Спиваков в буклете музыкального фестиваля, состоявшегося по случаю 70-летия композитора.

Член Советского комитета защиты мира с 1962 года. В 1989 году от Союза композиторов он был избран народным депутатом Верховного Совета СССР, был членом Межрегиональной Депутатской группы (1989–1991). Депутат Верховного Совета РСФСР 6, 9, 10 и 11-го созывов.

Имеет литовское гражданство в пору восстановления независимости Литвы. Вместе с Майей Плисецкой получили литовские паспорта в 1991 году первыми из россиян.

Отец – Константин Михайлович Щедрин (1894–1955), родился в селе Воротцы Тульской губернии, а детство провёл в Алексине, под Тулой. Выпускник Московской консерватории (1917), композитор и педагог. В 1935–1941 годах в национальной студии консерватории вёл курс истории музыки.

Мать – Конкордия Ивановна Щедрина (дев. Иванова) (1908–1999), экономист, любитель музыки.

Жена (с 1958) – Майя Михайловна Плисецкая (1925–2015), балерина, балетмейстер, хореограф.

С 1990-х годов супруги жили в Мюнхене (Германия). Как рассказал Щедрин в декабре 2012 года в интервью Владимиру Познеру, детей у него и Плисецкой нет. «Я станую эту премьеру. Столько уже времени потрачено на репетиции. А потом уже займемся деторождением», – говорил он.

Щедрин и Плисецкая были одной из нескольких пар, в которой оба супруга имели почётное звание Народный артист СССР.

Родион Щедрин принадлежал к поколению шестидесятников, которые пытались разрушить общепринятые догмы и во всем стремились к индивидуальности. Он всегда считал, что музыка должна оставаться музыкой, поэтому абсолютно не реагировал на отзывы критиков в его сторону, и никогда ничего не подправлял им в угоду. Он признавался, что уже более двух десятков лет не читает никакие рецензии, мнение критиков его волнует в последнюю очередь.

Щедрин очень любил русскую классику, зачастую писал по ее мотивам. Его музыка, как подтверждение национальности, он считал русское своей данностью, культурой, ментальностью, истоками.

Композитор называл оперу вечным жанром, он стал автором не только музыки, но и либретто. Первую оперу под названием «Не только любовь» Щедрин поставил с помощью Василия Катаняна, супруга Лили Брик. Премьерный показ прошел на сцене Большого театра, дирижировал Евгений Светланов, главная партия досталась Ирине Архиповой. Последующие постановки этой оперы осуществлялись под руководством Юрия Александрова и Бориса Покровского.

Потом Щедрин написал «Рождественскую сказку», «Боярыню Морозову», «Левшу». Последнюю оперу композитор написал «под» Валерия Гергиева для постановки в Мариинском театре. Опера «Очарованный странник» тоже имела именное посвящение, Щедрина очень импонировал Лорин Маазель, американский виртуоз, трижды награжденный «Грэмми». Дирижером самой первой постановки оперы «Лолита» стал всемирно известный Мстислав Ростропович.

Копилка великого маэстро пополнялась и вокальными произведениями – шестью хорами пушкинского «Евгения Онегина», акапелльными сочинениями на поэзии Андрея Вознесенского и Александра Твардовского.

Щедрин отличался своей разносторонностью, поэтому с удовольствием писал музыку к художественному кино. Его композиции звучат в трех работах режиссера Александра Зархи – ленте «Анна Каренина», где главные роли исполнили Василий Лановой и Татьяна Самойлова, картине «Люди на мосту», в которой роль ключевого персонажа сыграл Василий Меркурьев, и фильме «Высота», слова которой в те годы были известны всем жителям страны Советов. Музыка Щедрина звучит в картинах режиссеров Сергея Юткевича и Юрия Райзмана. Кроме этого, ее использовали в мультфильмах «Колобок» и «Петушок-золотой гребешок».

Тема 8. «Московская тройка»: творчество А.Г. Шнитке, Э.В. Денисова, С.А. Губайдулиной

Эти композиторы выбрали непростой путь независимых и свободных художников, поэтому их произведения постоянно подвергались критике и практически не исполнялись. Сейчас этих композиторов принято считать классиками современной музыки второй половины XX столетия. Русский послевоенный авангард – это в первую очередь так называемая «Московская тройка»: Альфред Шнитке, Эдисон Денисов и София Губайдулина. Именно они острее всех восприняли процессы, происходившие в европейской музыке, и вопреки железному занавесу перенесли их на отечественную почву.

Совершенно разные по эстетическим установкам, они никак не стремились объединяться, но их объединило время – как лидеров своего поколения.

Альфред Гарриевич Шнитке – советский и российский композитор, музыкальный педагог, заслуженный деятель искусств, известный музыковед. В его творческой копилке 4 оперы, 10 симфоний, 15 концертов инструментальной музыки. Так же он является автором многочисленных хоровых, вокальных произведений.

Альфред Шнитке оставил большое наследие в искусстве. Его произведения и сейчас довольно часто исполняют современные музыканты. Музыка знаменитого композитора была одинаково востребована и признана как за рубежом, так и у нас в стране. Его уникальная музыка отличалась яркой индивидуальностью. Сочинения А. Шнитке по своему неповторимы.

В 1958 году Альфред заканчивает Московскую консерваторию. А немного позднее поступает в аспирантуру. С 1961 года А. Шнитке преподаёт инструментовку и чтение партитур в Московской консерватории. В этом же году его принимают в Союз композиторов. Его преподавательская деятельность не приносила желаемого дохода, у него было слишком мало учеников, но всё же он не оставляет любимое занятие вплоть до 1972 года. Альфред начинает писать музыку для кинофильмов, для того чтобы поправить своё материальное положение.

Вынужденный писать в разных стилях, сроднившийся с принципом монтажа, А. Шнитке понял, что будущее музыки не в деконструкции, к которой призывал авангард, а в синтезе. Его творческий метод, основанный на технике коллажа, получил название *«полистилистика»* – ему удавалось совмещать разные эстетики, казалось бы, совсем неосвещаемые. В его музыке сталкиваются эпохи, стили, языки, культуры: микрополифония, как у Лигети, может переходить в бит, узоры клавиесина – в рифф бас-гитары, моцартовская стилизация – в джазовую импровизацию, и так далее.

Произведения Шнитке пропитаны трагизмом, и в тоже время они наполнены надеждой и любовью. В 1972 году он пишет своё первое серьёзное произведение – это балет *«Лабиринты»*, а затем фортепианный квинтет, позднее трансформировавшийся в *«Реквием»*.

Музыка А. Шнитке отличается от произведений большинства композиторов того времени. Альфред использовал редкий метод алеаторики для написания многих своих музыкальных произведений. Подобный подход написания музыки развивался в противовес строгим, устоявшимся традициям. Произведения А. Шнитке предполагали неопределённую случайную последовательность разных элементов музыки. В его композициях быстро сменялись ритм, тембр, динамика. Выстроенная в произведении гармония резко меняла форму, приобретая новые штрихи. Можно сказать, что для его творчества не было жанровых или стилистических ограничений.

Одним из ярких примеров такого произведения является написанная в 1974 году *«Первая симфония»*. Зрители смогли услышать это произведение в Нижнем Новгороде, под руководством дирижёра Геннадия Рождественского. Столь радикальное произведение не рискнула исполнить ни одна филармония Москвы и Петербурга.

В 1977 году Альфред Шнитке получает заслуженную известность. *«Concerto Grosso №1»* принес своему создателю долгожданную популярность. Концерт написан в стиле полистилистики. Позднее танго из этого концерта было использовано в фильме *«Агония»*, Прелюдия и Рондо в знаменитой кинокартине *«Сказ про то, как царь Пётр арапа женил»*.

Одним из самых почитаемых А. Шнитке композиторов, являлся Иоганн Себастьян Бах. Произведений этого великого композитора в исполнении его любимых музыкантов Юрия Башмета и Мстислава Ростроповича, Геннадия Рождественского, Анатолия Кремера вдохновляли его на написание своих уникальных композиций.

Альфред любил и понимал народную духовную музыку, собственно, она и стала поводом к написанию «Der Sonnengesang des Franz von Assisi», «Второй симфонии», за которой последовало написание ещё двух симфоний. В этом же 1977 году А. Шнитке приглашают в Парижскую оперу. Он участвует в постановке «Пиковая Дама» Петра Ильича Чайковского, вместе с художником Давидом Боровским и режиссёром Юрием Любимовым. В итоге зрители должны были увидеть новый взгляд на произведения А.С. Пушкина и музыку П.И. Чайковского. Но случился скандал, из-за статьи Альгиса Жюрайтиса Ю. Любимову запретили выезд из Советского Союза, генеральная репетиция была отложена, а позднее и была отменена сама премьера постановки руководством Парижской оперы.

Осуществить свой замысел композитору удалось только в 1990 году в Германии, в городе Карлсруэ. В 1993 году жители Бостона аплодировали великому А. Шнитке его постановка «Пиковой дамы» пришлась американским зрителям по вкусу. И только в 1997 году она была представлена искушённому московскому зрителю.

1980 годы были ознаменованы успехом многих произведений А. Шнитке, это период стал временем признания таланта композитора. В 1983 году он пишет кантату «История доктора Иоганна Фауста». Смелая затея написание которой смущало даже самого Иоганна Гёте увенчалась успехом. Одиннадцать лет работы над произведением стали венцом его успеха.

В 1986 году увидел свет «Концерт №1 для виолончели с оркестром», а немного позднее «Пятая симфония» и «Concerto Grosso №4». Вплоть до 1987 года А. Шнитке пишет целый ряд произведений: «Три хора православным молитвам», «Концерт для смешанного хора на стихи Г. Нарекаци», «Стихи покаянные».

Шнитке за свою творческую жизнь создал более 20 концертов, оперы и балеты, 9 симфоний, 4 концерта для скрипки, струнные квартеты. Сочинял музыку для кинофильмов и спектаклей. Музыкальное произведение «Полет», «Вальс-раздолье» мы можем услышать в киноленте «Сказка странствий». Композиция «Экипаж» была создана специально для одноимённого фильма. В «Синдроме Петрушки» звучит мелодия «Танго в сумасшедшем доме».

ОПЕРЫ

1962 – «Одиннадцатая заповедь»

1991 – «Жизнь с идиотом»

1993 – «Джезуальдо»

1994 – «История доктора Иоганна Фауста»

А. Шнитке – природный 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 советского мастера эмоционально выраженной философией.

Эдисон Васильевич Денисов (1929–1996 г.) – советский и российский композитор, музыковед, общественный деятель, народный артист Российской Федерации.

С 15 лет Эдисон Денисов начинает брать уроки игры на мандолине у соседа, потом пробует играть на кларнете и с помощью самоучителя осваивает гитару. Пока Э. Денисов не чувствует в себе сил, чтобы сделать музыку своей профессией. Поэтому по окончании школы он поступает в Томский государственный университет на мехмат. Но музыка не отпускает Эдисона, и он параллельно поступает в музыкальное училище на фортепианное отделение.

Свой путь будущий композитор начинает с простых, подражательных произведений. Но в период с 1947 по 1949 год он пишет серию прелюдий для пианино, в училище его начинают оценивать очень высоко. И чтобы получить достоверную информацию об уровне своего дарования, некоторые свои опусы Эдисон Денисов решает послать Д. Шостаковичу на рецензию. Великий композитор, как ни удивительно, не только

знакомится с ученическими сочинениями, но и пишет вполне хвалебный отзыв, он ободряет студента и говорит, что у того есть явное композиторское дарование, которое необходимо развивать.

По совету Д. Шостаковича Э. Денисов принимает решение поступать в консерваторию, это получилось у него не с первого раза, но он добивается своего и попадает в класс Виссариона Яковлевича Шебалина, который был мощным композитором и одаренным педагогом. Его выпускные произведения – первый акт оперы «Иван-солдат», симфония для оркестра и цикл ноктюрнов – получили высочайшую оценку экзаменационной комиссии. Окончив консерваторию с отличием, Э. Денисов поступает в аспирантуру, добиваясь наивысшей квалификации в своей профессии.

В начале пути композитор изучает работы И. Стравинского, К. Дебюсси, Б. Бартока и других композиторов, пытаясь открыть их секрет творчества. С начала 60-х годов складывается собственный стиль Э. Денисова. Первым трудом, отразившем появление самобытного композитора, стала кантата «Солнце инков». Авангардное звучание произведения сразу привлекло внимание не только музыкантов, но и властей. Публичное исполнение кантаты пытались запретить, и только усилия Г. Рождественского и Ленинградской филармонии позволили слушателям ознакомиться с творчеством Э. Денисова. А уже через год кантата звучит во Франции и Германии, что приносит композитору международную славу и повод для еще большей нелюбви со стороны советских властей.

С 1959 года Э. Денисов преподает в консерватории инструментовку и позже композицию, в его классах училось немало известных впоследствии композиторов. В 1979 году труды Э. Денисова подвергаются жесточайшей критике со стороны Т. Хренникова, и композитора заносят в черные списки, что сильно осложняет ему жизнь. С середины 80-х годов биография Эдисона Денисова меняется, власть становится к нему благосклоннее, его даже назначают одним из руководителей Союза композиторов, он активно работает в кино и театре, пишет крупные произведения. В 1990 году он с группой единомышленников воссоздает Ассоциацию современной музыки, которая существовала в начале 20-го века. В группу вошли передовые композиторы того времени: Д. Смирнов, Е. Фирсова, В. Тарнопольский и другие. Свой опыт и размышления Э. Денисов изложил в книге «Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники».

До 90-х годов жизнь Э. Денисова была непростой, ему не давали работать, подвергали гонениям. И только перестройка дала ему возможность спокойно сотрудничать с зарубежными коллегами, зарабатывать выступлениями и мастер-классами. С середины 90-х годов он много ездит по миру, работает во Франции, его приглашают в жюри самых престижных фестивалей и конкурсов. За рубежом с громадным успехом проходят премьеры новых произведений Эдисона Денисова: «Реквием», «Пена дней», концерт для альта.

Жанровое разнообразие наследия Эдисона Денисова довольно велико. Он пробует себя и в опере (знаменитая «Пена дней» снискала ему мировую славу), и в балете (пишет «Исповедь»), и в работе над крупными произведениями (оратория «Жизнь и смерть Иисуса Христа», опера-оратория «Воскрешение Лазаря»), пишет концерты для самых разных инструментов и симфонии. Также он занимается реконструкцией и оркестровками. Эдисон Денисов заслуженно получил титул авангардиста, он всегда вел поиски в форме музыкального произведения, смело сочетая принципы сонористики, сериализма, алеаторики и развивая идеи французского импрессионизма. Сильнее всего на стиль Э. Денисова повлияли серийная музыка, импрессионизм и сонорика, а также выразительность вокальной декламации и живопись. Сплавив все это, он создал неповторимый стиль: предельно насыщенную, напряженную лирику и беззаветное стремление к красоте. Его квинтэссенцией можно считать позднюю Симфонию № 2, завершенную в год смерти. За два года до этого Денисов попал в страшную автокатастрофу, его буквально вытащили с того света. И в музыке Второй симфонии есть фрагменты-откровения.

София Асгатовна 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 София – 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.

С. Губайдулина – автор многих десятков сочинений в разных жанрах. Через все ее творчество проходят вокальные опусы: ранняя «Фацелия» по поэме Михаила Пришвина (1956); кантаты «Ночь в Мемфисе» (1968) и «Рубайят» (1969) на ст. восточных поэтов; оратория «*Laudatio pacis*» (на ст. Я. Коменского, в соавт. с М. Копелентом и П.Х. Дитрихом – 1975); «*Perception*» для солистов и ансамбля струнных (1983); «Посвящение Марине Цветаевой» для хора *a cappella* (1984) и др.

Наиболее обширна группа камерных сочинений: Соната для фортепиано (1965); Пять этюдов для арфы, контрабаса и ударных (1965); «*Concordanza*» для ансамбля инструментов (1971); 3 струнных квартета (1971, 1987, 1987); «Музыка для клавесина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского» (1972); «*Detto-II*» для виолончели и 13 инструментов (1972); Десять этюдов (прелюдий) для виолончели *solo* (1974); Концерт для фагота и низких струнных (1975); «Светлое и темное» для органа (1976); «*Detto-I*» – Соната для органа и ударных (1978); «*De profundis*» для баяна (1978), «Юбилеяция» для четырех ударников (1979), «*In stocse*» для виолончели и органа (1979); «В начале был ритм» для 7 ударников (1984); «*Quasi hocketus*» для фортепиано, альты и фагота (1984) и др.

К области симфонических произведений С. Губайдулиной относятся «Ступени» для оркестра (1972); «Час души» для солирующих ударных, меццо-сопрано и симфонического оркестра на ст. Марины Цветаевой (1976); Концерт для двух оркестров, эстрадного и симфонического (1976); концерты для фортепиано (1978) и скрипки с оркестром (1980); Симфония «*Stimmen... Verftummen...*» («Слышу... Умолкло...» – 1986) и др. Одно сочинение – чисто электронное, «*Vivente – non vivante*» (1970). Значительна музыка Губайдулиной для кино: «Маугли», «Балаган» (мультфильмы), «Вертикаль», «Кафедра», «Смерч», «Чучело» и др. Губайдулина в 1954 г. окончила Казанскую консерваторию как пианистка (у Г. Когана), занималась факультативно по композиции у А. Лемана. Как композитор окончила Московскую консерваторию (1959, у Н. Пейко) и аспирантуру (1963, у В. Шебалина). Желая посвятить себя только творчеству, она на всю жизнь избрала путь свободного художника.

Творчество С. Губайдулиной было сравнительно мало известно в период «застоя», и только перестройка принесла ему широкое признание. Произведения советского мастера получили высочайшую оценку и за рубежом. Так, во время Бостонского фестиваля советской музыки (1988) одна из статей была озаглавлена: «Запад открывает гений София Губайдулина».

Среди исполнителей музыки С. Губайдулиной – известные музыканты: дирижер Г. Рождественский, скрипач Г. Кремер, виолончелисты В. Тонха и И. Монигетти, фаготист В. Попов, баянист Ф. Липс, ударник М. Пекарский и др.

Индивидуальный композиторский стиль С. 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.), – С. 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».

Симфония «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 С. 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. С. 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, альты 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 жертвоприношения 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 С. 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. С. 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 С. Губайдулиной, продолжившей художественные идеи «Perception».

Путь С. Губайдулиной в искусстве может быть обозначен словами из ее кантаты «Ночь в Мемфисе»: «Свершай дела свои на земле по велению своего сердца».

Тема 9. Авангардисты 60–80-х гг.: Н.Н. Каретников, С.М. Слонимский, Р. Щедрин, Б.И. Тищенко, А. Караманов

Русская музыка во второй половине XX века прошла большой и сложный путь, результаты которого осмыслить, обобщить и оценить пока нелегко, потому что путь этот ещё близок к нашему времени. Он ознаменован событиями самой разной направленности. К примеру, закончился почти 75-летний период «советской музыки», усилиями исследователей постепенно обретающий объективные оценки, которые так необходимы.

Это было время как интенсивного изучения и освоения новых выразительных средств, расширения и усложнения содержания, так и различных экспериментов, увлекавших подчас композиторов в различные крайности.

Разумеется, молодые композиторы, в отличие от политиков, не ставили себе специальной задачи «догнать и перегнать» Европу или Америку. Они просто шли в том направлении, которое им подсказывал собственный талант и историческая ситуация. Они хотели говорить на новом языке.

«Новый язык» означал тогда освоение неизвестных советской музыке новых техник – нововенской додекафонии и авангардного сериализма, а также сонористики (тембровой композиции). *Додекафония, или «метод сочинения двенадцатью соотношенными лишь друг с другом тонами» (А. Шёнберг), подразумевает строгую рационализацию звуковысотной ткани сочинения, основой которой служит 12-звуковая серия в первоначальном и различных производных вариантах. Сериализм (или тотальный сериализм) распространяет принцип серийной организации также на другие элементы музыкального целого: ритм, тембр, динамику и форму. Сонористика (сонорика) выдвигает на первое место тембр, фактуру и динамику в противовес мелодике и гармонии, которые утрачивают свое традиционное первенствующее положение, вплоть до почти полного нивелирования.* На первый взгляд, речь здесь шла исключительно о композиторской «кухне», о ремесле, к тому же отнюдь не новом – как в случае додекафонии, открытой несколько десятилетий назад. На «устарелость» серийного метода особенно напирала официальная советская критика, «ставя на вид» молодым композиторам увлечение «позавчерашней модой». Другой критический аргумент касался рациональной сухости и механистичности серийной и сериальной техники. Однако рационализм, с чем бы он ни был связан, для молодого поколения представлял собой позитивное качество. В то время особым престижем пользовались точные науки. И не только потому, что они находились на подъеме. В точном знании видели знание истинное, не отягченное субъективизмом и не подлежащее идеологическому манипулированию. Чистота рационализма и просто здравого смысла противопоставлялась, часто бессознательно, уходящей в прошлое жуткой и абсурдной сталинской эпохе. Романтическая эмоциональность, лирическое самовыражение выглядели подозрительно и служили мишенью иронических нападок.

Николай Николаевич Каретников

Николай Николаевич Каретников (1930–1994) начал свой творческий путь на той же волне «оттепельной» свободы, что и его сверстники, причем начал с большим блеском. Окончив Московскую консерваторию в 1953 году (класс В. Шебалина), Каретников вскоре дебютировал в московском Большом театре балетами «Ванина Ванини» по Стендалю (1961) и «Геологи» (1963). Однако этот успех не имел продолжения. Другие новые сочинения Н. Каретникова практически не исполнялись: это была «чистая музыка» инструментальных жанров, слишком радикальная для официальных концертов того времени. Н. Каретников был здесь не одинок: его коллеги, молодые новаторы, испытывали те же трудности. Тем не менее его творчество, в силу разнообразных причин, замалчивалось особенно активно. Очевидно, не привлекло оно внимания и вне СССР: достаточно сказать, что на фестивале «Варшавская осень», служившем «окном в Европу» для советских композиторов-авангардистов, его не исполнили ни разу. В результате

Н. Каретников оказался обречен на раздвоение: чтобы добывать средства к существованию, он много работал в кино и драматическом театре, а «для себя», «в стол», писал автономную музыку – так, как считал нужным.

В этой двойной жизни Н. Каретников тоже не был исключением: и А. Шнитке, и С. Губайдулина, и многие другие его коллеги долгие годы существовали подобным образом. Но у Н. Каретникова это положение вещей приобрело несколько болезненный характер: он оказался почти полностью изолированным от профессионального взаимообмена в сфере автономной музыки, как бы предоставленным самому себе. Еще в конце 50-х годов он овладел той техникой, которую считал необходимой для себя: речь идет о серийном методе и нововенской школе, которую он понимал как центр европейской музыкальной традиции: «Лично мне высшим достижением в музыке представляется «Венская школа» – явление, совершенно уникальное в истории искусства. Это некая поразительная эстафета, которая предваряется универсальным опытом Баха (у которого взято всё основное): Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Ван Бетховен, Р. Шуман, Й. Брамс, Р. Вагнер, Г. Малер, А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн. Ее можно представить себе, как некоего гениального долгожителя, который родился под фамилией Й. Гайдн и умер под фамилией А. Шёнберг, как некое восхождение, непрерывную единую линию, единый пласт сознания».

В серийном методе Н. Каретников усматривал некую высшую, объективную ценность, один из незыблемых законов музыки, действительных на все времена. Сам он оставался верен додекафонии практически всю свою творческую жизнь; во всяком случае, двенадцатитоновая организация имеется и в поздних опусах композитора: опере «Мистерия апостола Павла», законченной в 1986 году, и Фортепианном квинтете (1990).

В этой приверженности серийному методу Н. Каретников – почти уникальное явление в современной отечественной музыке. Для него был существен лишь звуковысотный параметр: он не пошел, подобно Э. Денисову и А. Шнитке, в сторону тотального сериализма, и авангардные идеи послевоенного периода, очевидно, вообще остались ему чужды.

Показательным примером каретниковской додекафонии может служить одно из его ранних сочинений – Струнный квартет (1963). Это лаконичный четырехчастный цикл с традиционным жанровым наклонением частей: соната, скерцо-вальс, Lento и финал в темпе Largo, то есть еще более медленный. Само письмо восходит к веберновскому: налицо мотивная дробность, резкие фактурные переключения, динамические и штриховые контрасты на малых промежутках формы. Типична также структура серии, которая делится на три сегмента, где второй отражает первый в слегка неточном ракоходе, а третий как бы суммирует их. b a h cis fis d f e c es d as.

Но есть и индивидуальные отличия. Они проявляются в склонности к мелодическому, порой даже кантиленному началу, особенно заметному в медленных III и IV частях, в сравнительной простоте серийных структур и довольно традиционном формообразовании. Справедливо замечание М. Тараканова о «кантилене, прочерченной пунктиром». В финале есть и еще одна особенность: Н. Каретников использует единственную высотную позицию серии, благодаря чему весь финал воспринимается как своего рода фактурно-динамические вариации на неизменную мелодию. Другая ипостась додекафонного мелоса Н. Каретникова раскрывается в его вокальной мелодике, в операх. Здесь больше ощущается другая традиция – экспрессионистского театра Альбана Берга.

Алемдар Сабитович Караманов

К кругу молодых композиторов-авангардистов принадлежал в 60-е годы Алемдар Сабитович Караманов (р. 1934), художник причудливой судьбы и оригинального дарования.

Турок по отцу, русский с материнской стороны, А. Караманов родился и вырос в Симферополе, там же закончил музыкальное училище, после чего приехал в Москву для

продолжения образования. В 1958 году он закончил Московскую консерваторию по классу композиции (у Д. Кабалевского и Т. Хренникова), в 1963-м - там же аспирантуру.

Начав свой творческий путь в русле традиций московской школы, А. Караманов постепенно пришел к своеобразному авангардному стилю, в котором он сочинял недолго (1962–1964), но интенсивно и глубоко индивидуально. Характерно, что серийная додекафония не нашла применения в его сочинениях, для которых типична почти импровизационная свобода высказывания, «новое одноголосие», по выражению Ю. Холопова, тяготеющее к мелодическому письму. «Реально действующими являются мелкие группы звуков с постоянно слышимым полутонем (малой ноной, большой септимой)... По форме – это скорее речитатив, речь, чем песня» (там же).

В 1965 году Караманов, не найдя возможности продолжать жить и работать в Москве, уехал на родину, в Симферополь. Там, находясь практически в полной творческой изоляции, он пришел к новой концепции творчества, пронизанной христианскими идеями. Как и раньше, А. Караманов работает с исключительной интенсивностью, создав за два года (1965–1966) цикл из десяти одночастных симфоний «Совершишася», а в 1976–1980 годах – другой, из шести симфоний, под названием «Быть» (не считая многочисленных произведений других жанров). Все они написаны совсем иным языком, далеким от диссонантности авангардного периода, развивающим традиции позднего романтизма.

Сергей Михайлович Слонимский

Среди поколения «шестидесятников» Сергей Слонимский – одна из «центральных натур» (И. С. Тургенев). Ибо творчество композитора постоянно находится в авангарде развития отечественной музыки. Отличительная черта С. Слонимского – универсальность. Он делает своим буквально любой язык, необходимый ему для сотворения той или иной воображаемой реальности, а вместе с тем - остается самим собой.

Чуткость к зовам времени позволяла и позволяет Слонимскому многое находить первым и создавать определенную современную тенденцию - будь то включение четвертитоновых интервалов или возрождение стиля ретро (до А. Пярта), обращение к «Песням вольницы», давшим толчок новой фольклорной волне, или творческое прочтение «Мастера и Маргариты» М. Булгакова, опередившее другие сценические и симфонические версии романа. В сущности, эта линия новаторства указывает на принадлежность творчества С. Слонимского большой русской традиции, идущей от М. Глинки.

В ее русле – связь творческих позиций петербуржца-шестидесятника XX века с заветами кучкистов – петербуржцев-шестидесятников века XIX, которые в поисках нового стиля опирались как на вершинные достижения западноевропейского искусства, так и на открытия в области фольклора.

Выдающийся композитор, педагог, пианист и музыкально-общественный деятель, С. Слонимский во многом определяет современную культуру северной столицы. В свою очередь, Петербург – город судьбы С. Слонимского. Это его родина и Дом, откуда все берет начало и куда возвращается. Композитор рос в литературной среде: его отец, Михаил Леонидович Слонимский, – известный писатель, член содружества «Серапионовы братья», в доме которого бывали Зощенко, Каверин, Федин, Всеволод Иванов, Лунц. Слонимские оказались в родстве с семейством Пушкиных, Мандельштамом. Но Сергей, как и его дядя – легендарный американский музыковед Николай Леонидович Слонимский, – избрал путь музыканта. Унаследованный же композитором литературный дар нашел выход в его блестящих исследованиях о Прокофьеве, Балакиреве, Малере, Шумане и др.

Систематическое обучение Сергея началось с 8-ми лет в музыкальной школе у пианистки А.Д. Артоболевской и композитора В.Я. Вольфензона. Детство совпало с трудными годами войны, которые не прервали занятий музыкой, – сначала в эвакуации в Перми под руководством дирижера Ленинградского театра оперы и балета им. С.М. Кирова И. Э. Шермана, затем – в классе композиции Е.О. Месснера и В.Я. Шебалина

в Центральной музыкальной школе в Москве и, наконец, в школе-десятилетке при Ленинградской консерватории у С.И. Савшинского по фортепиано, Б.А. Арапова и Ю.А. Балкашина по композиции. Испытанием стало Постановление ВКП(б) 1946 года, где отец Слонимского был осужден вместе с Ахматовой и Зощенко. Постановление 1948 года фактически запрещало следовать по пути С. Прокофьева и Д. Шостаковича. Их музыка направляла Сергея в творчестве, теперь же поиски своего композиторского «я» были затруднены. Но С. Слонимский выстоял – как и позднее, когда по цензурным причинам не исполнялись и не издавались опера «Мастер и Маргарита», фортепианная Соната, «Монологи» по Псалмам Давида.

В результате родился художник со «всемирной отзывчивостью», с максимально широкой стилиевой амплитудой. Если попытаться подвергнуть его творческий путь периодизации, то он ассоциируется с сонатной формой. 50–60-е годы – бурная экспозиция, где закладывались характерные для С. Слонимского темы, стилистические направления, опробовались разные жанры. 70–80-е годы – многоплановая их разработка с внезапными эпизодами. Наконец, 1990–2000-е годы – начало динамической репризы.

Авангардная стилистика 50–60-х годов нашла свое концентрированное выражение в одночастном квартете «Антифоны» с нетемперированным строем – ярком образце инструментального театра в русской музыке. Уже в названии обозначена наиболее характерная особенность этого сочинения, построенного на антифонной переключке инструментов.

Артисты квартета перемещаются по сцене, и линии их перемещений обозначены автором в партитуре. Воспринималось это в свое время как эпатажирующая «левизна». Между тем фантазию композитора явно питала практика народного музицирования, которое естественно вбирало переключку ансамбля или хора со звуками природы. Теперь бесценный опыт, почерпнутый Слонимским в фольклорных экспедициях, помогал в его новаторских поисках.

В начале 60-х годов разгорелась жаркая дискуссия по поводу судеб отечественной оперы: вызывали тревогу явные признаки ее упадка. Примерно тогда к этому жанру впервые обратился Слонимский. По совету Шостаковича молодому композитору была заказана «Вириная» по повести Л. Сейфуллиной. Слонимский как раз собирался писать оперу «Матренин двор». Сюжет из жизни русской деревни оказался ему близок. Все благоприятствовало работе: увлеченность темой; обретенные к тому времени зрелость и мастерство; сотрудничество с талантливым единомышленником – либреттистом С.А. Цениным; искренняя заинтересованность ходом дел творческих коллективов театров, где должны были состояться премьеры.

В результате родилась опера, которая стала одной из лучших в русском оперном театре второй половины XX века. Впервые обращаясь к истории Руси-России, С. Слонимский запечатлел ее переломный момент – трагическое крушение всего жизненного уклада старой российской деревни. «Конец власти», «Конец семьи», «Конец веры» – таковы символические названия трех картин первой части оперы. При этом в центре внимания автора – горькая судьбина простой русской женщины-крестьянки.

Опера написана в духе пассионов. «Ораториальное» наклонение жанра подчеркнуто драматургической важностью хора-комментатора. Хоровой зачин открывает «Виринаю». Вместе с хором впервые является и главная героиня.

Стремясь к максимальному расширению стилиевых ориентиров, Слонимский находит в «экспозиционном» периоде и очень дорогую для него – античную тематику, к которой в середине XX века обращались редко. С ней связан балет «Икар». Античный миф, который лег в основу либретто Ю. Слонимского, оказался удивительно созвучен современности с ее ошеломляющими первыми полетами человека в космос.

Примета времени – синтез искусств в балетном театре. У Слонимского введение в балет хора как будто диктовалось обращением к эпохе античности, традициям

древнегреческого театра, а вместе с тем – служило сгущению трагедийного начала, что характерно для прочтения мифа композитором. Примечательна тематическая насыщенность музыки: в балете более 30 тем, что связано с использованием С. Слонимским излюбленного им принципа цепной формы.

Еще одна принципиальная для композитора черта: он не стремится к стилизации, а создает воображаемую античность, сгущая приметы архаики в интонационной и ладовой сферах, вводя четвертитоновые, кварто-квинтовые обороты, фригийские секунды и др.

Одно из центральных мест в творчестве С. Слонимского 70-80-х годов принадлежит опере «Мария Стюарт» (либретто Я. Гордина по мотивам документальной повести Цвейга, с включением стихов Ронсара, Марии Стюарт). В ней сочетаются карнавальное и трагическое, исповедальное и гротесковое начала. С. Слонимский назвал этот опус оперой-балладой – не ориентируясь ли отчасти на английскую балладную оперу XVIII века. Отсюда – номерная структура, главенство жанра песни, которая в данном случае и открывает оперу. Если в «Вирине» увертюру заменил хор а cappella, то здесь – Песня Грустного Скальда (в «Мастере» увертюра отсутствует вообще). И как в первой опере, от пролога перекидывается интонационная арка к эпилогу.

Стремясь к достоверности в воплощении эпохи и места действия, С. Слонимский обратился к шотландскому фольклору. Возрождению духа старины служит и «каданс Ландини», органично входящий в интонационную сферу Марии. При этом композитор трактует этот сюжет в духе современности. А потому – включает в стилистику оперы и элементы додекафонного письма. В результате возникает одно из самых романтических и волнующих созданий С. Слонимского.

Родион Щедрина

Художественная позиция Родиона Щедрина выделяется ярким своеобразием на фоне поисков композиторов его поколения. Его творчество, будучи современным и новаторским, обладает глубокой национальной почвенностью, обусловленной воздействием великого русского классического искусства и отечественного фольклора. А. Пушкин, Н. Гоголь, А. Чехов, Л. Толстой, Н. Лесков, по словам композитора, – вот те боги, в которых он неизбежно верует. На произведения этих писателей и поэтов, а также П. Ершова, В. Набокова, А. Твардовского, А. Вознесенского написаны оперы и хоры Щедрина. Ему больше созвучны Гоголь или Лесков, чем Достоевский: «Взгляд на мир с лукавинкой ближе мне, чем гениальный психоанализ, метания и страсти».

В русской музыке он продолжает глинкаинское начало, идущее от «Камаринской». Важнейший стержень творчества Р. Щедрина – установка на слушателя. Композитор признавался: «Какие существуют ныне современные открытия – все их перевариваю, и аудитория хорошо это понимает. И все-таки помню, что пишу-то для слушателей. Не хочу рвать с ними, не хочу уходить, чтоб не заблудиться... Можно произнести как девиз: большое искусство должно иметь большую аудиторию, музыка должна всегда оставаться музыкой».

Русский фольклор сказался во всем творческом сознании Родиона Щедрина. Здесь коренится и ощущение русской почвенности его творчества – любовь ко всем жанрам и слоям народной национальной культуры, тяготение к естественности языка, преломление новой инструментальной техники XX века в характере национальной фольклорной традиции, выведение на сцену народных персонажей, художественное воплощение русского ландшафта с его необъятным пространством, а также – выбор тем и сюжетов, в которых звучит боль за судьбу России.

Щедрин говорит о себе: «...Я всегда любил и сейчас люблю подлинно народное музицирование. Смело могу утверждать, что образцы истинно народного творчества воздействовали на меня не меньше, чем первое знакомство с такими шедеврами, как баховские «Страсти по Матфею», «Франческа» Чайковского, «Песнь о земле» Малера или

«Петрушка» Стравинского». В музыку второй половины XX века Р. Щедрина впервые ввел целые пласты русского фольклора: частушку, народный речитатив, голошения плакальщиц, хороводные напевы, народную манеру женского и мужского пения, стереофонические пастушьи свирельные переключки, треньканье балалайки, наигрыши гармошки, звон бубенцов, игру на ложках и т.д.

Композитор воссоздал при этом особые виды мелодий, горизонтальную народную гармонию, специфические пропорции ритма. Свою роль сыграли и темы народных сказок (как в Третьей симфонии, названной «Лица русских сказок»).

Фольклорные истоки слились для Р. Щедрина с другой глубокой национальной традицией – церковной. Колокольные звоны стали столь же излюбленными, как для М. Мусоргского и С. Рахманинова; знаменный распев послужил стилиевой основой для оркестровой «Стихиры», русской литургии «Запечатленный ангел», отчасти – оперы «Очарованный странник»; живопись фресок Ферапонтова монастыря отразилась во «Фресках Дионисия» для камерного ансамбля и т. д.

При несомненном глубоком влиянии фольклора музыкальный язык Р. Щедрина обладает всеми ведущими атрибутами стиля XX века: хроматической 12-тоновостью, гемитоникой, скачковой мелодической линией, асимметричными структурами ритмики, полифонизированными музыкальными формами, сверхмногоголосными фактурами, алеаторикой, стереофонией, полистилистикой.

Технику серий и рядов композитор применял во Второй симфонии, Втором фортепианном концерте, полифонических циклах для фортепиано. При этом Р. Щедрина не принял структуралистской, экспериментаторской эстетики авангарда, ему остались чуждыми и обескровленный пуантилизм, и тотальный в своем рационализме сериализм, и додекафония Шёнберга. Авангардное творчество для него – как музей мадам Тюссо, в котором есть все, кроме кровообращения. При появлении же на Западе стиля «новой простоты» Р. Щедрина не было необходимости делать к нему поворот – у него было достаточно своих сочинений такого рода.

Борис Тищенко

Музыка Бориса Тищенко прошла испытание временем и живет как классика второй половины XX столетия. Композитор был активен до последних дней жизни, о чем свидетельствуют такие неординарные творческие проекты, как мегацикл из пяти симфоний по «Божественной комедии» Данте. Но наше внимание будет в основном обращено на тот период его композиторской биографии, когда в интенсивных духовных и художественных исканиях зарождались очертания индивидуального стиля Б. Тищенко. В этом смысле особенно примечательны 60-е – начало 70-х годов – время, отмеченное наибольшей активностью поисков и увенчанное созданием балета «Ярославна», одного из ярчайших образцов неофольклоризма на театральной сцене.

В созвездии выдающихся композиторов и художников, писателей и актеров, поэтов и режиссеров тех лет Тищенко выделяется яркой индивидуальностью. Более того, многое в его творчестве со временем в своей значимости лишь возрастает. Тищенко в целом не был радикальным новатором, последовательным приверженцем крайних форм языкового эксперимента. «Если некоторые композиторы того же поколения, что и Тищенко, легко и естественно смыкались с поисками западных коллег, – пишет В. Холопова, – то для Б. Тищенко здесь пролегла невидимая граница, сделавшая его творчество более русским, чем типично общеевропейским, западным». Поэтому, когда вектор поисков развернулся от авангарда к неоромантизму, от рационализма к интуитивизму, от Запада к Востоку, от экстравертного к интровертному, поворот этот не застал композитора врасплох. Практически он уже давно разрабатывал свой «интуитивный» и «медитативный» стиль.

Б. Тищенко приблизительно на десятилетие опередил своих сверстников, пришедших к медитативным формам в 70-е годы. Интересно и другое: когда медитация вместе с неоромантизмом утверждается на правах новой реальности, Б. Тищенко как будто бы поворачивает к большей объективности выражения и создает *Sinfonia robusta*, Второй виолончельный и Арфовый концерты, а также гигантскую 100-минутную Четвертую симфонию.

Еще одна переключка – «минимализм», который в отечественной музыке утвердился в 80-е годы. У Б. Тищенко 60-х годов предпосылки минимализма выглядят органично в контексте исканий «новой фольклорной волны». Примерами могут послужить некоторые номера вокального цикла «Грустные песни», «Постскриптум» Третьей симфонии, инструментальные сюиты «Суздаль», «Северные этюды», позже – балет «Ярославна».

В целом музыке Б. Тищенко в 60-е годы повезло на доброжелательное отношение. Она не подвергалась огульной критике, исполнения не запрещали. Да, были сочинения, которые пробивались с трудом, чаще по идеологическим соображениям (вокальный цикл «Грустные песни» с «Рождественским романсом» на стихи Иосифа Бродского), были и замыслы трудно реализуемые и даже фантастические, например Второй концерт для виолончели, 48 виолончелей, 12 контрабасов и ударных. Случаи же, когда партитура создавалась «в стол», как это было с «Реквиемом» на стихи А. Ахматовой, – исключительные.

Начиная с 60-х годов неотъемлемой чертой произведений Б. Тищенко была их подчеркнутая драматургичность. Драматургия, конфликт, катарсис и, через катарсис, – медитация (которая, в трактовке композитора, и есть озарение-катарсис) – вот территория, на которой работал музыкант. Именно медитация становится связующим звеном между драматическим и созерцательным. У Б. Тищенко она понимается специфично, совсем не по-восточному.

Приблизительно так же, не по-восточному, медитация предстает в «Игре в бисер» Германа Гессе. С другой стороны, традиция «meditations» – русская, идущая от «созерцательности» русской музыки и русского искусства, а восточные влияния (гагаку и другая экзотика) лишь усиливают мощную ментальность русской души. Основная тематика тищенковского творчества – Человек и мир. Концепция Человека воспринята композитором через традицию, которая от Шостаковича ретроспективно ведет к Малеру, Мусоргскому, Баху, Монтеверди, – всё это имена художников, почитаемых Тищенко. В этом человеке главенствует природное начало, он предстает как существо натуральное и естественное.

Музыка Б. Тищенко и тишина – еще один выход на проблему природного. Композитор возвращает музыке ценность молчащей природы. Известно, что в современной музыке произошло существенное изменение семантики тишины и молчания. Возможно, это связано с информативной перенасыщенностью наших дней, возрастанием звуковой энтропии, в частности загрязнением звуковой среды.

В этих условиях молчание и тишина – неперемennые атрибуты внутренней жизни, полноты мыслей и чувств. Тишина появляется как отзвук, иногда как проявление внутренней музыки. У Тищенко тишина выступает чаще всего как образ, отображение этой внутренней музыки. Это может быть последыственный катарсис, осмысление происшедших драматических событий, как в Первом виолончельном концерте; иногда это преддействие, начальная стадия некоей медитации или глубокого раздумья (зачины Первого виолончельного и Флейтового концертов. Третьей и Пятой симфоний и др.); а иногда – интермедия, «передышка» в цепи драматургических событий (медленные части Первой и Пятой симфоний. *Intermezzo* из Арфового концерта). Во всех этих случаях образы «тишины» имеют ярко выраженную драматургическую окраску, какую имели и в партитурах Шостаковича (коды Четвертой, Пятнадцатой симфоний). То есть это не состояния вообще, что наблюдается в медитативной практике других композиторов, а именно переходы, сцепления разных состояний.

РАЗДЕЛ 3. ВОКАЛЬНЫЕ И МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКА.

Тема 10. Творчество Гия Канчели

Гия Канчели – советский и грузинский композитор. Он прожил долгую и насыщенную жизнь. В 2019 году известного маэстро не стало. Его жизнь оборвалась на 85-м году жизни.

Композитору удалось оставить после себя богатое наследие. Практически каждый человек хотя бы раз слышал бессмертные композиции Гия. Они звучат в культовых советских кинофильмах «Кин-дза-дза!» и «Мимино», «Давай сделаем это по-быстрому» и «Медвежий поцелуй».

Детство и юность Гия Канчели

Композитору посчастливилось родиться в колоритной Грузии. Маэстро родился 10 августа 1935 года. Родители Гия не были связаны с творчеством. Глава семейства был заслуженным врачом. Когда в мире разгорелась Вторая мировая война, он стал главным врачом военного госпиталя.

У маленького Г. Канчели была очень странная детская мечта. Мальчик рассказывал родителям о том, что когда он вырастет, то обязательно станет продавцом хлебобулочных изделий. В родном городе он окончил музыкальную школу, а затем отправился в музыкальное училище. Но его туда не приняли. Этот факт он принял как поражение. Парень очень расстроился. Позже он благодарил педагогов за то, что они не взяли его в учебное заведение:

«Сегодня я благодарен тем людям, которые не приняли меня в музыкальное училище. После отказа мне пришлось поступить в ТГУ, а уже потом вернуться к музыке. Будучи студентом четвёртого курса географического факультета, я поступил в консерваторию. Не уверен, что моя судьба сложилась бы лучше, если бы тогда я был зачислен в училище».

Гия был одним из самых успешных и одарённых студентов своего потока. После окончания консерватории ему предложили должность преподавателя в высшем учебном заведении. Кроме того, он параллельно работал в Театре имени Шота Руставели.

Первые композиции Г. Канчели появились в далёком 1961 году прошлого столетия. Талантливый композитор написал концерт для оркестра и квинтет для духовых. Через несколько лет он презентовал публике Largo и Allegro.

Гия Канчели – автор симфонической и камерной музыки, музыкальной комедии «Проделки Ханумы», в 1973 году поставленной в Одесском театре музыкальной комедии, и оперы «Музыка для живых», поставленной в 1984 году в Тбилисском оперном театре Джансугом Кахидзе и Робертом Стуруа. Написал музыку ко многим драматическим спектаклям, в том числе Большого драматического театра – в постановке Георгия Товстоногова (например, к «Хануме») и Темура Чхеидзе, и тбилисского Театра имени Шота Руставели, в частности к знаменитому «Кавказскому меловому кругу» Роберта Стуруа, с которым сотрудничает уже на протяжении нескольких десятилетий, в настоящее время – в Московском театре «Et Cetera».

Произведения Гии Канчели – это музыкальные истории и сказки, основанные на жизненном опыте и чувствовании мира. Например, в цикле «Жизнь без Рождества» композитор выразил своё отношение к поколению «счастливых атеистов», воспитанных в СССР. Мелодии Гии Канчели называли грустными и пронизывающими сердце. Сам композитор говорил, что при написании музыки старался создать свой театр со сценой,

героями и драматургией. Во время создания музыкальных сопровождений к спектаклям и фильмам, он подчинялся автору-режиссёру и воспроизводил чужие мелодии. Два принципиально разных подхода к созданию музыки характеризуют многогранность творческого потенциала Гии Канчели.

Композитор вошёл в мировую музыкальную культуру космополитом и экспериментатором, но красной нитью по всем произведениям проходила грузинская тема, основанная на фольклоре и полифонии.

Гия Канчели написал музыку к десяткам кинофильмов, в том числе таким популярным, как «Мимино» и «Кин-дза-дза!». Великий композитор запечатлел в музыкальных произведениях эффект «звнящего молчания», за этот приём его прозвали «маэстро тишины».

В 2010 японский хореограф Сабуро Тесигавара поставил балет на темы 6-й симфонии (1980) композитора.

Семь симфоний Гия Канчели – 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» и (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 Г. 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 Г. Канчели, тема времени, неумолимого и милосердного, полагающего предел человеческим стремлениям и надеждам, окрашивается глубоко личной болью. И хотя все образы симфонии – как скорбные, так и отчаянно протестующие – никнут или 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».

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. Новизной драматургических и композиционных принципов, актуальностью основных мотивов либретто, современностью всего арсенала сценической постановки «Музыка для живых» ознаменовала новый этап развития оперы в XX веке.

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. Гёте, 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.

«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 Г. Канчели с крупными режиссерами драматического театра и кино. Г. Канчели написана музыка к более чем 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 рассматривал свою работу в театре и кино как всего лишь часть коллективного творчества, самостоятельного значения не имеющую. Поэтому ни одна из его песен, театральных или кинопартитур не издана и не записана на пластинку.

Творческая биография маэстро имела и обратную сторону популярности. Часто его композиции поддавались жёсткой критике. В начале карьеры его критиковали за эклектизм, впоследствии – за самоповторение. Но так или иначе маэстро удалось создать собственный музыкальный стиль подачи музыкального материала.

Интересное мнение о композиторе высказала писательница и профессор Наталья Зейфас. Она считала, что у маэстро в репертуаре не было экспериментальных и неудачных работ. И что композитор был прирождённым лириком.

С середины 1960-х годов Гия начал активно писать композиции для кинофильмов и сериалов. Его дебют начался с создания музыкального сопровождения для фильма «Дети моря». Последней работой маэстро стало написание произведения для кинофильма «Знаешь, мама, где я был» (2018).

Последние годы жизни он жил на территории Германии и Бельгии. Но спустя некоторое время он решил переехать в родную Грузию. Смерть настигла Гия на родине. Он скончался 2 октября 2019 года. Причиной смерти была продолжительная болезнь.

Тема 11. Новые синтетические театральные жанры.

Новая постановочная эстетика. Поиск актуальных сюжетов

Авторский театр – это театр, которому присуща некая отстранённость от обстоятельств пьесы для развития более глубокого формирования личностного взгляда на героя. Драматургический материал в совокупности с собственным жизненным и творческим опытом используется режиссёром и актёрами как инструмент в создании ситуационной импровизации, порой несущей иронию над театральными штампами и далеко не вписывающейся в каноны академического театра.

В применении к Авторскому театру можно услышать так же эпитеты «экспериментальный», «нетрадиционный», «авангардный». Синтезируя самые различные элементы, Авторский театр не замыкается на каком-либо, так как не один из них не может являться его конечной целью. Авторский театр, уходя от декларирования прописных истин психологического театра, провозглашает новейшую эстетику современной драматургии, отдавая приоритет субстанциональному конфликту и внутренней событийности действия.

Балет – вид сценического искусства; спектакль, содержание которого воплощается в музыкально-хореографических образах. Чаще всего в основе балета лежит определённый сюжет, драматургический замысел, либретто, но бывают и бессюжетные балеты. Основными видами танца в балете являются классический танец и характерный танец. Немаловажную роль здесь играет пантомима, с помощью которой актёры передают чувства героев, их «разговор» между собой, суть происходящего. В современном балете широко используются также элементы гимнастики и

В России первый балетный спектакль состоялся 8 февраля 1673 г. при дворе царя Алексея Михайловича в подмосковном селе Преображенское. Национальное своеобразие русского балета начало формироваться в начале XIX века благодаря деятельности французского балетмейстера Шарля-Луи Дидло. Дидло усиливает роль кордебалета, связь танца и пантомимы, утверждает приоритет женского танца. Настоящий переворот в балетной музыке произвёл Пётр Ильич Чайковский, который внёс в неё непрерывное симфоническое развитие, глубокое образное содержание, драматическую выразительность. Музыка его балетов: «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» обрела наряду с симфонической возможность раскрывать внутреннее течение действия, воплощать характеры героев в их взаимодействии, развитии, борьбе. Начало XX века ознаменовалось новаторскими поисками, стремлением преодолеть стереотипы, условности академического балета XIX века.

Буффонада – стиль комедии, основанный на стремлении исполнителя максимально подчеркнуть внешние характерные признаки персонажа, склонность к резким преувеличениям и гротеску.

Буффонада возникла в XVIII–XIX веках в народном площадном театре мимов, скоморохов, использовалась в итальянской комедии дель арте, проникла в драматургию Ж.Б. Мольера, К. Гольдони, П.О. Бомарше и др.

Для этого вида комедии характерна утрированно-комическая манера актерской игры, которая очень часто привлекает физическое насилие или действия. Такой стиль чаще употреблялся в мультфильмах, таких, как «Ну, погоди!», «Том и Джерри» и другие. В полнометражных фильмах буффонада используется для усиления комедийного эффекта фильма и нацелена, в основном на младшую аудиторию.

Буффонада также распространена в цирковых представлениях клоунов. Хотя этот термин часто используется в уничижительном смысле, выполнение буффонады, основанной на точном выборе времени, безошибочном выполнении трюков и вызывающее смех аудитории, считается одним из самых тяжёлых видов актерской игры.

Драма – один из родов литературы. Отличается от других родов литературы способом передачи сюжета – не посредством повествования или монолога, а через диалоги персонажей. К драме, так или иначе, относится любое литературное произведение, построенное в диалогической форме, в том числе комедия, трагедия, драма, фарс, водевиль и т.д.

С древних времён существовала в фольклорном или литературном виде у различных народов; независимо друг от друга свои драматические традиции создали античные греки, древние индийцы, китайцы, японцы, индейцы Америки.

В буквальном переводе с древнегреческого языка драма означает «действие».

Виды драмы:

- трагедия
- драма

- драма в стихах
- мелодрама
- иеродрама
- мистерия
- комедия
- водевиль
- фарс

Зачатки драмы – в первобытной поэзии, в которой слились выделившиеся позже элементы лирики, эпоса и драмы в связи с музыкой и мимическими движениями. Раньше, чем у остальных народов, драма как особый вид поэзии сформировалась у индусов и греков.

Греческая драма, разрабатывающая серьёзные религиозно-мифологические сюжеты и забавные, почерпнутые из современной жизни, достигает высокого совершенства и в XVI веке является образцом для европейской драмы, до того времени безыскусно обрабатывавшей религиозные и повествовательные светские сюжеты.

Французские драматурги, подражая греческим, строго держались определенных положений, которые считались неизменными для эстетического достоинства драмы, таковыми являются: единство времени и места; продолжительность изображаемого на сцене эпизода не должна превышать суток; действие должно происходить на одном и том же месте; драма должна правильно развиваться в 3-5 актах, от завязки через средние перипетии к развязке; число действующих лиц очень ограничено (это исключительно высшие представители общества и их ближайшие слуги-напёрсники, которые вводятся на сцену для удобства ведения диалога и подачи реплик). Таковы главные черты французской классической драмы.

Строгость требований классического стиля уже меньше соблюдалась в комедиях, постепенно перешедшей от условности к изображению обычной жизни. Свободное от классических условностей творчество Шекспира открыло драме новые пути. Конец XVIII и первая половина XIX века ознаменованы появлением романтической и национальной драм: Лессинг, Шиллер, Гёте, Гюго, Клейст, Габбе.

Во вторую половину XIX века в европейской драме берёт верх реализм.

В последней четверти XIX века под влиянием Ибсена и Метерлинка европейской сценой начинает овладевать символизм.

Камерный театр – название происходит от английского (англ. chamber и французского фр. Chambre), что в переводе означает комната – небольшое по масштабам помещение. Произведения исполняются в небольшом театре и предназначены для узкого круга слушателей, зрителей.

Камерный театр существовал в семье Юсуповых в их доме на Мойке, по форме он был точной копией Большого театра, но по размеру зал был рассчитан на 150 мест, а в доме была также акустическая музыкальная гостиная и зал для приемов, где оркестр располагался на втором этаже.

В 1910 году по инициативе графа Александра Дмитриевича Шереметева в доме на углу Невского и Большой Морской улицы был создан домашний театр, состоящий из камерного оркестра и хора.

В Эрмитаже также был небольшой театр – Эрмитажный, в котором давались представления.

В Петербурге с 1906 по 1931 годы давал спектакли в жанре пародии театр малых форм «Кривое зеркало».

Камерный театр был создан А.Я. Таировым, в котором первый спектакль «Сакунтала» был показан 12 декабря 1914 года.

Камерный музыкальный театр Бориса Покровского, которым он руководил до конца своих дней, был создан в 1972 году, находится он на Никольской улице.

Театр на Литейном раньше назывался «Кривой Джимми». Для московского театра «Кривой Джимми», которым руководил конферансье А.Г. Алексеев, Касьян Голейзовский поставил пластическую интермедию «Бурлаки», на тему картины Репина, которая «оживала» под песню «Эй, ухнем».

Комедия – жанр художественного произведения, характеризующийся юмористическим или сатирическим подходом, а также вид драмы, в котором специфически разрешается момент действенного конфликта или борьбы антагонистичных персонажей.

Аристотель определял комедию как «подражание худшим людям, но не во всей их порочности, а в смешном виде». К числу видов комедии относятся такие жанры, как фарс, водевиль, интермедия, скетч, оперетта, пародия. В наши дни образцом такого примитива являются многие комедийные кинофильмы, построенные исключительно на внешнем комизме, комизме положений, в которые персонажи попадают в процессе развития действия.

Различают комедию положений и комедию характеров.

Комедия положений – комедия, в которой источником смешного являются события и обстоятельства.

Комедия характеров – комедия, в которой источником смешного является внутренняя суть характеров, смешная и уродливая однобокость, гипертрофированная черта или страсть. Очень часто комедия нравов является сатирической комедией, высмеивает все эти человеческие качества.

Мандзай – это традиционный комедийный жанр в Японии, который подразумевает выступление двух человек на сцене – цуккоми и бокэ, шутящих с большой скоростью. В то время как бокэ делает или рассказывает на сцене что-то глупое, цуккоми пытается над ним подшутить. Большая часть представления вращается вокруг взаимного недопонимания, иронии, каламбура и других словесных шуток. В наше время мандзай ассоциируется с Осакой или с кансайским диалектом, так как большинство комиков данного жанра используют кансайскую речь в своих представлениях.

Истоки мандзая уходят к периоду Хэйан, когда на новый год было принято парами ходить по домам и давать небольшие представления. После словесного поздравления один начинал танцевать, а другой аккомпанировал ему барабаном. Уже в период Эдомандзай распространился по всей стране, имея различные названия в зависимости от района. Теперь он включал в себя не только песни и танцы, но и шуточные рассказы, диалоги, споры. После Второй мировой войны мандзай-представления практически исчезли, но теперь постепенно возрождаются не только в театральной форме, но и посредством радио и телевидения.

Мелодрама – жанр художественной литературы, театрального искусства и кинематографа, произведения которого раскрывают духовный и чувственный мир героев в особенно ярких эмоциональных обстоятельствах на основе контрастов: добро и зло, любовь и ненависть и т. п.

В начале 19 в. переводная мелодрама появилась на русской сцене. Параллельно, в пьесах драматургов Н.В. Кукольника, Н.А. Полевого, Р.М. Зотова, П.Г. Ободовского возникла и русская мелодрама, пользовавшаяся огромной популярностью у всех классов и сословий. Мелодраматические спектакли с одинаковым успехом шли на сценах императорских театров и ярмарочных балаганов, собирая полные залы и постоянно присутствуя в репертуаре наряду с комедиями и трагедиями.

На новый виток своего развития в России мелодрама вышла в первые послереволюционные годы. Этому, несомненно, способствовала ясность и однозначность моральной позиции жанра – в эпоху тотального формирования новой идеологической позиции общества к сложности и полутонам иных жанров власть относилась с большой опаской. Предпринимались попытки внедрения в раннюю советскую мелодраму социальных

мотивов, чтобы поставить жанр на службу идеям революции. Особенно примечательно, что первый нарком культуры молодой советской республики, А.В. Луначарский, как драматург работал исключительно в жанре мелодрамы.

В пьесах А. Арбузова авторский жанр, как правило, обозначался иначе – «драма», «драматическая хроника», «диалоги». Тем не менее, именно драматургию А. Арбузова можно считать ярким примером целенаправленной изящной разработки мелодраматического жанра.

Менестрель-шоу или минстрел-шоу – форма американского народного театра XIX века, в котором загримированные под негров белые актёры разыгрывали комические сцены из жизни негров, а также

Менестрели пародировали жизнь и манеры негров, зачастую представляя их самым неприглядным образом в виде ленивых, глупых и бахвальных рабов. Юмор шоу был резким с использованием игры слов; нередкой была сатира на текущую политику от лица простоватого невольника. Самых негров среди менестрелей практически не было, лишь с середины 1850-х гг. стали появляться первые, полностью негритянские труппы менестрелей. Парадоксальным образом, они также гримировали себе лицо, делая его похожим на театральную маску. Негритянские менестрель-шоу также собирали публику, желавшую увидеть представление настоящих негров. Однако изначально расистский характер менестрель-шоу препятствовал его развитию среди негров-исполнителей.

К началу XX века жанр менестрель-шоу окончательно изжил себя и продолжал существовать лишь в сельской местности южных штатов. К 1919 году остались лишь три значительные труппы менестрелей.

Мимы – у античных греков и римлян сценические представления массового характера во вкусе зрителей из низших слоев – выступления акробатов, фокусников и т.п., сценки с пением и танцами, наконец, целый реально-бытовой сатирический фарс. Актёры в этом виде театра тоже назывались мимами.

Зародившись среди широких народных масс в разных местах Греции, этот фольклорный жанр получил впервые литературную обработку у греческих колонистов на юге Италии и в Сицилии; это были веселые сценки с бойким диалогом, выхваченные из быта мелких ремесленников, поселян и близких к ним слоев.

Самые скабрёзные сюжеты были здесь преобладающими. Традиционным персонажем мима был дурак, осыпаемый всякой бранью; в текст часто врывался импровизационный элемент на злобу дня. Как классовый жанр низов римский мим и писался на языке этих слоев со всеми вульгаризмами и жаргоном городских таверн.

Здесь выступали певцы, танцоры, даже дрессированные животные; актёры играли без масок, актрисы выступали часто совсем обнаженные, вызывая этим впоследствии нападки христианских писателей.

Моноспектакль – это спектакль с единственным исполнителем.

Основные виды моноспектакля:

- постановка монодрамы или монооперы, то есть сценического действия, изначально предназначенного для одного исполнителя.
- инсценировка пьесы для нескольких исполнителей, адаптированная для единственного актёра.
- концертная композиция из отдельных произведений, последовательность которых выстраивается в определённое подобие лирико-драматического сюжета.

Знаменитые исполнители

- В. Маневский – профессиональный артист в этом жанре.
- Аркадий Райкин – советский эстрадный и театальный актёр, режиссёр, сценарист, юморист.

Знаменитые спектакли

- «Настасия Филипповна», по роману Достоевского «Идиот», автор и исполнитель В. Яхонтов.

- «Люди и манекены» – фильм-спектакль. Режиссер и исполнитель главной роли – Аркадий Райкин.

- «Про Федота-Стрельца, удалого молодца», автор и исполнитель Леонид Филатов.

- «Оскар и Розовая Дама» – по роману Э.-М. Шмитта – с Алисой Фрейндлих.

Моралите – особый вид драматического представления в Средние века и в эпоху Возрождения, в котором действующими лицами являются не люди, а аллегорические персонажи.

Уже между древнейшими мистериями почти всех стран Европы встречается представление притчи о женихе и 10 девах – моралите в зародыше. В латинской мистерии об антихристе и Римской империи, появление которой относится к царствованию Фридриха Барбароссы, между действующими лицами встречаются Церковь, Синагога, Лицемерие, Ересь и пр. Наклонность выводить на сцену такие лица особенно усиливается к концу XIII в., когда все выдающиеся произведения светской поэзии принимают дидактико-аллегорический характер. Тогда в сводные мистерии, в особенности ветхозаветные, входят целые ряды сцен в роде "Processe Paradis", то есть судьбы между Милосердием и Миром, с одной стороны, Справедливостью и Правосудием, с другой – за род человеческий. Тогда же моралите выделяются в особый вид драматических представлений, цель которых – первоначально нравоучительная: отвлекать человечество от пороков к добродетели; а так как лучшее средство сделать порок ненавистным есть его осмеяние, то нравоучение моралите легко переходит в сатиру.

Мюзик-холл – развлекательный жанр, который был моден между 1850 и 1960 годами. Термин может относиться к:

- самой форме развлечения;
- театру, в котором происходит действие;
- виду популярной музыки, связанной с этим понятием.

Мюзик-холлы явились результатом развития салунов и пабов в 1830-х.

Мюзик-холлы в современном понимании появились в 1850-х, и появлялись, как правило, на базе пабов. Они отличались от театров тем, что в них можно было, скажем, сидеть на столе и распивать алкоголь, курить табак во время просмотра шоу.

Мюзикл – музыкально-сценическое произведение, в котором переплетаются диалоги, песни, музыка, важную роль играет хореография. Сюжеты часто берутся из известных литературных произведений, из мировой драматургии. Большое влияние на мюзикл оказали многие жанры: оперетта, комическая опера, водевиль, бурлеск. Как отдельный жанр театрального искусства долгое время не признавался.

Мюзикл – жанр, как правило, сложный в постановочном отношении и потому дорогой. Многие бродвейские мюзиклы славятся своими спецэффектами, что возможно только в условиях стационарного мюзикла, где спектакли идут ежедневно в течение многих лет, пока они пользуются успехом у публики. В России пример такого наиболее успешного стационарного мюзикла – «Юнона и Авось».

Мюзикл – один из наиболее коммерческих жанров театра. Это обусловлено его зрелищностью, разнообразием тем для постановки, неограниченностью в выборе средств выражения для актеров.

По форме мюзикл чаще всего представляет собой двухактовый спектакль.

Опера – жанр музыкально-драматического искусства, в котором содержание воплощается средствами музыкальной драматургии, главным образом посредством вокальной музыки. Литературная основа оперы – либретто.

Опера появилась в Италии, в мистериях, то есть духовных представлениях, в которых эпизодически вводимая музыка стояла на низкой ступени. Духовная комедия: «Обращение св. Павла», Беверини, представляет уже более серьёзный труд, в котором музыка сопровождала действие с начала до конца. В середине XVI века большой популярностью пользовались пасторали или пастушеские игры, в которых музыка ограничивалась хорами, в характере мотета или мадригала. В «Amfiparnasso», Орацио Векки хоровое пение за сценой, в форме пятиголосного мадригала, служило для сопровождения игры актёров на сцене. Эта «Commedia armonica» была дана в первый раз при Моденском дворе в 1597 году.

В России Араий первым написал оперу на самостоятельный русский текст. Первая русская опера, написанная в русских нравах – «Танюша, или Счастливая встреча», музыка Ф. Г. Волкова.

Оперный театр – здание музыкального театра, в котором проходят, прежде всего, представления опер, оперетт и балетов.

Здание оперного театра имеет большую сцену с дорогостоящим техническим оборудованием, оркестровую яму и зрительный зал в один или несколько ярусов, располагающихся друг над другом или в виде лож. Данная архитектурная модель оперного театра является основной.

Первые оперные театры появились в середине XVII века сначала в Венеции, а затем в других городах Италии и предназначались для развлечения аристократии.

При строительстве оперных театров со времени их возникновения до наших дней использовались две различные тенденции.

В классическом ярусном театре расположение публики в ложах имело такую же значимость, как и происходящее на сцене. Зрительный зал и сцена были ярко освещены. Исполнители пели на авансцене, в то время как задняя часть сцены служила для сменяющихся декораций. В современных театрах используется вся сцена от рампы до задника сцены, зрительный зал затемнён и имеет полукруглую форму. Со временем театры становились всё больше, так здание Метрополитен Опера в Нью-Йорке вмещает 4 000 зрительских мест.

Пантомима – вид сценического искусства, основным средством создания художественного образа является пластика человеческого тела, без использования слов.

Термином «пантомима» также пользуются специалисты в области «языка тела», способные оценивать мотивации и внутреннее состояние, равно, как и правдоподобность информации, исходящей от собеседников вне зависимости от произносимого ими текста, и опирающиеся в своих оценках исключительно на био-механические проявления тела. Как вид театрального искусства пантомима существует с древнейших времён.

Наиболее известными фигурами в Европейской классической пантомиме были Батист Дебюро, Марсель Марсо, Этьен Декру, Жан-Луи Барро, Адам Дариус, Борис Амарантов, Леонид Енгибаров, Анатолий Елизаров.

Исключительно важно отметить, что молчание актёра на сцене в вышеозначенных театрах было не насильственно-привнесённым условием, а неотъемлемым и органическим элементом выразительности.

Пародия – произведение искусства, имеющее целью создание у читателя комического эффекта за счёт намеренного повторения уникальных черт другого, обычно широко известного, произведения в специально изменённой форме. Говоря иначе, пародия – это «произведение-насмешка» по мотивам уже существующего известного произведения. Пародии могут создаваться в различных жанрах и направлениях искусства, в том числе литературе, музыке, кино, эстрадном искусстве и других. Пародироваться может одно конкретное произведение, сочинения некоторого автора, сочинения некоторого жанра или стиля, манера исполнения и характерные внешние признаки исполнителя.

В переносном смысле пародией называют также неумелое подражание.

Рок-опера – это опера в жанре рок-музыки. Рок-оперы представляют собой музыкально-сценические произведения, где в ариях, исполняемых множеством вокалистов по ролям, раскрывается сюжет оперы. При этом по музыке арии написаны в стиле рок, на сцене могут вместе с солистами присутствовать гитаристы и прочие рок-музыканты.

Рок-оперы могут быть как единоразовой записью, так и постоянно действующим представлением с постоянным или меняющимся составом исполнителей. Часто для записи или живого исполнения рок-опер на главные роли приглашают солистов из известных групп. Наличие ролей и сюжета отличает рок-оперы от простого концептуального альбома.

Жанр рок-оперы возник в 1960-х годах. Основателем жанра и изобретателем самого термина «госкорера» считается Пит Таунсенд, лидер рок-группы The Who

Сайнеты – маленькие пьески испанского театра, произведения лёгкие и большей частью комические. Некоторые из них отличаются литературными достоинствами. Действующих лиц не более 2 или 3. Представлялись во время антрактов между большими пьесами. Они писались то в прозе, то в стихах, но преимущественно в стихах. По форме и тону они глубоко национальны. Лучшими из них считаются «Sombrerito», «Musica a oscuras», «Hombrossolos», «Manolo». Успешно писал С. и Гонзалес дель Кастильо.

Театр абсурда – абсурдистское направление в западноевропейской драматургии и театре, возникшее в середине XX века. В абсурдистских пьесах мир представлен как бессмысленное, лишённое логики нагромождение фактов, поступков, слов и судеб. Наиболее полно принципы абсурдизма были воплощены в драмах «Лысая певица» румынско-французского драматурга Эжена Ионеско и «В ожидании Годо» ирландского писателя Сэмюэла Беккета.

Считается, что театр абсурда уходит корнями в философию дадаизма, поэзию из несуществующих слов и авангардистское искусство 1910-20-ых. Несмотря на острую критику, жанр приобрёл популярность после Второй мировой войны, которая указала на значительную неопределённость человеческой жизни. Введённый термин также подвергался критике, появились попытки переопределить его как «анти-театр» и «новый театр

Движение «театра абсурда», очевидно, зародилось в Париже как авангардистский феномен, связанный с маленькими театрами в Латинском квартале, а спустя некоторое время обрело и мировое признание.

На практике театр абсурда отрицает реалистичные персонажи, ситуации и все другие соответствующие театральные приёмы. Время и место неопределённые и изменчивы, даже самые простые причинные связи разрушаются. Бессмысленные интриги, повторяющиеся диалоги и бесцельная болтовня, драматическая непоследовательность действий, – всё подчинено одной цели: созданию сказочного, а может быть и ужасного, настроения.

Театр кукол – одна из разновидностей кукольного вида пространственно-временного искусства, в который входят мультипликационное и не мультипликационное анимационное киноискусство, кукольное искусство эстрады и художественные кукольные программы телевидения. В спектаклях театра кукол внешность и физические действия персонажей изображаются и/или обозначаются, как правило, объёмными, полу объёмными и плоскими куклами. Куклы-актёры обычно управляются и приводятся в движение людьми, актёрами-кукловодами, а иногда автоматическими механическими или механически-электрически-электронными устройствами. В последнем случае куклы-актёры называются куклами-роботами. Следует отметить, что словосочетание «кукольный театр» является некорректным и обижает профессиональное достоинство кукольников, поскольку прилагательное «кукольный» ассоциируется с понятием «ненастоящий».

Правильно говорить: «театр кукол», так, кстати, называются все профессиональные театры анимации.

Среди театров кукол различают три основных типа:

1. Театр верховых кукол, управляемых снизу. Актёры-кукловоды в театрах этого типа обычно скрыты от зрителей ширмой, но бывает и так, что они не скрываются и видны зрителям целиком или на половину своего роста.

2. Театр низовых кукол, управляемых сверху с помощью ниток, прутков или проволоками. Актёры-кукловоды в театрах этого типа чаще всего тоже скрыты от зрителей, но не ширмой, а верхней занавеской или падугой. В некоторых случаях актёры-кукловоды, как и в театрах верховых кукол, видны зрителям целиком или на половину своего роста.

3. Театр кукол срединных кукол, управляемых на уровне актёров-кукловодов. Срединные куклы бывают объёмными, управляемыми актёрами-кукловодами либо со стороны, либо изнутри кукол больших размеров, внутри которых находится актёр-кукловод. К числу срединных кукол относятся, в частности, куклы Театра теней. В таких театрах актёры-кукловоды не видны зрителям, так как находятся за экраном, на который проецируются тени от плоских или не плоских кукол-актёров. В качестве срединных кукол-актёров используются куклы-марионетки, управляемые сзади кукол видимыми или не видимыми зрителям актёрами-кукловодами. Либо перчаточные куклы или куклы-актёры других конструкций. Как это происходит, например, в известной эстрадной миниатюре С.В. Образцова с кукольным малышом по имени Тяпа и его отцом, роль которого играет сам Образцов.

Театр миниатюр – это содружество артистов, предпочитающих виды малых форм искусства и выбирающих для репертуара театра небольшие одноактные пьесы и театральные постановки комедийных и сатирических жанров, которым свойственны гротесковые и пародийные направления; а иногда в лирических формах, выраженных в миниатюре.

Театр миниатюр и Интимный театр относятся к формам Камерного театра.

Появившись одновременно с кинематографом, театры миниатюр завоевали огромную популярность. Только в Петербурге и Москве насчитывалось около двухсот пятидесяти таких театров, ежедневно дававших огромное количество представлений.

Театр повествования – движение начало складываться во второй половине 1980-х годов и оформилось в 1990-е, включает сегодня уже два поколения драматургов, режиссёров, актёров, поддержано и развито переводчиками, постановщиками, театральными критиками, театроведами Франции, Бельгии и ряда других стран. Есть попытки перенести опыт театра повествования в кино.

В России к театру повествования в определенной мере близки поиски документального театра, тоже восходящие к концу 1980-х годов, жанр докудраны, постановки московского Театра.

Авторы и постановщики активно обращаются к проблематике индивидуальной, семейной, исторической памяти и свидетельства, трансформируют жанры дневника и письма, практикуют своего рода археологию повседневности. В постановках театра повествования реконструирован ряд ключевых эпизодов итальянской истории, долгое время вытеснявшихся из публичного обсуждения. Авторы обращаются также к событиям мировой истории - Чернобыльская катастрофа, Боснийская война - и не ограничиваются политикой. Парадокс театра повествования в том, что, по-своему возвращая к традициям устной и непрофессиональной, народной словесности, включая переход на местные диалекты. Поиски театра повествования представлены в изданиях, руководимых Франко Куадри, во французском театроведческом журнале *Frictions* и др. Многие из представителей движения отмечены национальными и международными премиями, им посвящены монографии и сборники.

Театр теней – форма визуального искусства, зародившаяся в Азии свыше 1500 лет назад.

Театр теней использует большой полупрозрачный экран и плоские цветные марионетки, управляемые на тонких палочках. Марионетки прислоняются к экрану сзади и становятся видны.

Название Театр теней не совсем корректно – никаких теней на экране не видно, а видны фигуры марионеток за экраном.

Специфика театра, его эстетика и тема варьируются в зависимости от традиций.

Марионетки традиционно изготавливались из тонкой прозрачной кожи, бумаги или картона. Могут быть как твёрдыми и целостными, так и гнущимися, состоящими из отдельных частей, возможно, подвижно соединённых. Фигурки управлялись с помощью бамбуковых, деревянных или металлических палочек.

Театр юного зрителя – профессиональный театр, предназначенный для детской, подростковой и юношеской аудитории. Специализация на детскую аудиторию проявляется не только в репертуаре, но и в сценическом решении спектаклей: красочность, синтетичность, игра со зрителями.

В дореволюционной России профессиональных театров для детей не было. После Октябрьской революции создание их стало задачей государства. Первые детские театры появились в годы Гражданской войны в Петрограде, Москве, Саратове, Екатеринодале, но просуществовали недолго. В 1920-е годы создаются театры во многих городах страны: Театр для детей в Харькове, Московский театр для детей, Ленинградский театр юных зрителей, Киевский театр для детей, Московский театр юного зрителя, Русский и Грузинский ТЮЗы в Тбилиси, ТЮЗы в Горьком, Баку, Ереване, Новосибирске и др. К 1930 году было уже 20 ТЮЗов, играющих как на русском, так и на других языках народов СССР. Начальные программы ТЮЗов состояли из инсценировок переводов сказок и повестей детской литературы. С середины 1920-х годов появляются первые пьесы для детей с советской тематикой. Среди актёров-травести В. Сперантова, А. Охитина, К. Коренева, Н. Казаринова, Г. Бурцева, С. Фомина, Г. Купрашвили

С начала 1930-х годов советская драматургия заняла основное место в репертуаре ТЮЗов. Задачей их стала помощь школе и пионерской организации в воспитании детей и юношества в коммунистическом духе. Для школьников младшего возраста прорабатывается жанр театральной сказки, в которой фантастика и фольклор сочетаются с элементами современной действительности. Основу репертуара для подростков составляют приключенческие историко-революционные пьесы, пьесы из жизни школьников, пионеров, беспризорных, биографии великих людей и т.д. В центре внимания проблема морального и общественного облика подростка, его способность к подвигу

Театр Огня – это театр, специализирующийся на создании огненного шоу, или фаер шоу – то есть постановок с использованием открытого огня. Чаще всего спектакли происходят на открытом пространстве – на улице, площади, в парке и т.п. по той причине, что сценическая работа с огнем накладывает высокие технологические требования к сцене. Кроме того, театры Огня – достаточно молодое направление, и большая часть подобных театров – это стихийные группы одиноких любителей пои, «крутильщиков огня», решивших объединиться для совместного изучения огненного предмета. На данный момент некоторые группы уже существуют достаточно долго, чтобы заработать хорошую репутацию и начать целенаправленно изучать сценографию, хореографию, драматургию и использовать их в своих постановках.

Виды огненных представлений многообразны, что, в свою очередь, приводит к невозможности строгой классификации. Можно выделить:

- Огневой покрутон;
- Огневая хореография;

- Огневой спектакль;
- Уличный огненный театр;
- Огненно – пиротехническое шоу;

Близкие направления – Цирк, Перформанс, хеппенинг, факир.

Теревсаты – театры малых форм, созданные в годы гражданской войны с целью политического воспитания широкого зрителя с помощью сатиры.

Высмеивали как «внешних» врагов, так и «внутренних».

В Витебске в январе 1920 года возник «Теревсат» – Театр революционной сатиры. Ему предшествовали спектакли агитационных актерских трупп, разыгрываемые с января 1919 года перед отрядами Красной Армии.

По примеру витебского во многих городах Российской республики впоследствии были созданы теревсаты.

Формы и жанры теревсатов – одноактные пьесы, сатирические сценки, тантоморески, «раешники», «балаганные» и «петрушечные» представления.

В этом смысле показательна одна из афиш «Теревсата»:

- вступительное слово;
- песенка о метле;
- советские барышни;
- ария Мефистофеля;
- Волокита;
- м-м ЛюЛю;
- приветственные телеграммы;
- пожарные частушки.

В качестве средств художественного выражения использовались черно-белые краски, распространенные аллегории, знаковые формулы.

Трагедия – жанр художественного произведения, основанный на развитии событий, носящем, как правило, неизбежный характер и обязательно приводящем к катастрофическому для персонажей исходу, часто исполненный патетики; вид драмы, противоположный комедии.

Трагедия отмечена суровой серьёзностью, изображает действительность наиболее заостренно, как сгусток внутренних противоречий, вскрывает глубочайшие конфликты реальности в предельно напряжённой и насыщенной форме, обретающей значение художественного символа; не случайно большинство трагедий написано стихами.

Понятие «трагедия» связано с пением сатиров, образы которых использовались в религиозных обрядах древней Греции в честь бога Диониса.

Уличный театр – это театр, спектакли которого происходят на открытом пространстве – на улице, площади, в парке и т.п. как правило, без оборудования сцены. Не четкое разделение на артистов и зрителей, зрители часто вовлекаются в действие. Зрители участвуют не только эмоционально, как в классическом театре, но и непосредственно участвуют в спектакле, внося те или иные коррективы. Таким образом, немаловажен момент импровизации.

Фарс – самый популярный жанр средневековой драмы, небольшие комические пьесы бытового содержания, близкие по тематике к фавлю. Как правило, написан восьмисложным стихом, которых, согласно канону, от 300 до 600.

Фарс писался для широких кругов горожан, отражал их интересы и вкусы. Фарс оперирует готовыми типами – масками. Таковы плут-монах, шарлатан-врач, глупый муж, сварливая и неверная жена и т.д. В фарсе обличается корыстолюбие богатых горожан, высмеиваются индальгенции, разоблачается разврат монахов, клеймятся феодальные войны и т.д. Наибольшую известность получили французские фарсы XV в.: «Лохань», «Адвокат Пьер Патлен» и др.

Хэппенинг – форма современного искусства, представляющая собой действия, события или ситуации, происходящие при участии художника, но не контролируемые им полностью. Хэппенинг обычно включает в себя импровизацию и не имеет, в отличие от перформанса, четкого сценария. Одна из задач хэппенинга – преодоление границ между художником и зрителем.

Юаньская драма или Цзацзюй – классический жанр средневекового китайского театра, составивший главное литературное достояние Китая династии Юань и послуживший основой для школ традиционного китайского театра, в том числе Пекинской оперы.

Главный носитель театрального действия – актёр, в творчестве которого воплощена суть театра: способность захватывать зрителей художеств. зрелищем непосредственно протекающей у них на глазах жизни, творческим процессом её воплощения. Актёрский образ создаётся на основе пьесы и её толкования режиссёром – постановщиком спектакля. Но и в системе строго организованного спектакля актёр остаётся самостоятельным художником, способным лишь ему одному доступными средствами воссоздать на сцене живой человеческий образ, передать сложность и богатство человеческой психологии. Работа над собой и над ролью в процессе репетиций составляют, как считал К.С. Станиславский, две неразрывно связанные между собой стороны деятельности актёра.

Часто актёр создаёт на сцене образ, несходный с его собственным, в разных ролях меняется внешне и внутренне. Изменению внешности актёра помогают костюм, грим, в некоторых видах театра – маска. При воплощении облика, характера персонажа исполнитель использует средства пластической и ритмической выразительности, искусство речи, мимики, жеста. История мирового театра знает актёров, обладавших виртуозным мастерством внешней трансформации. Реализм поставил перед актёром задачу изображения человека во всей полноте и сложности его духовной жизни, разработал методологию внутреннего перевоплощения актёра в образ на основе переживания. В мировом театре существует и система актёрской игры, где исходным является принцип «остранения», раскрытия отношения к образу.

В современном европейском театре эти системы чаще всего связывают с именами К. Станиславского и Б. Брехта.

Решающее значение в подготовке спектакля имеет сотворчество режиссёра и актёров, их совместная работа в процессе *репетиции*. Режиссёрское творчество опирается на определённый метод, имеет свою систему. Режиссёр нередко выступает также и как педагог, воспитатель актёров-единомышленников, их руководитель в понимании идейных и художественных задач театра.

В музыкальном театре действие воплощается средствами музыкальной драматургии, в основе которой лежат общие законы драмы – наличие ясно выраженного центрального конфликта, раскрывающегося в борьбе противодействующих сил, определённая последовательность этапов раскрытия драм. замысла. В каждом из видов музыкально-сценического искусства эти общие закономерности находят специфическое преломление соответственно природе их выразительных средств: в опере происходящее на сцене действие выражается музыкой, то есть пением действующих лиц, а также звучанием оркестра; в балете роль, аналогичная пению в опере, принадлежит танцу и пантомиме. Вместе с тем и в том и другом случае музыка является главным обобщающим средством, связывающим все элементы драмы воедино. В оперетте, представляющей разновидность оперы с разговорным диалогом, большое значение имеют куплетная песня и танец. Выразительные средства драматического, оперного и хореографического искусств, эстрадной и бытовой музыки используются в жанре мюзикла.

Тема 12. Музыкальный театр А. Петрова, М. Вайнберга, Р. Паулса, С. Баневича, Г. Гладкова

Андрей Павлович Петров

Спектакли А. Петрова можно разделить на две группы – оригинальные сочинения («Руслан и Людмила», «Наполеон Бонапарт», «Том Сойер», «Зевс», «Невский проспект», «Фантастическая симфония», «Катя и принц Сиама») и шедевры наследия в его редакции – «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Коппелия», «Жизель»...

«Руслан и Людмила» композитор Вячеслав Агафонников. (по партитуре знаменитой оперы Глинки).

Родившееся на основе музыки сценическое полотно увлекает своей праздничной национальной атмосферой, яркими пластическими красками, своеобразной сказочностью танцев, костюмов, декораций. Герои Пушкина и Глинки словно обрели «второе» дыхание, их характеры будто «повернулись» к зрителю своими новыми гранями, обогатились дополнительными оттенками и штрихами. Зрители полюбили балет, который живёт на сцене уже второе десятилетие.

Иная эмоциональная тональность свойственна эпопее «Наполеон Бонапарт» (музыку к балету «Наполеон Бонапарт» написал по предложению А. Петрова Тихон Хренников). Жизнь человека-гиганта, его становление как личности, его восхождение к власти, его триумфы и падение заинтересовали хореографа своей психологической загадочностью – как рос диктатор, что помогло ему стать такой знаковой фигурой в истории, его личная жизнь... Задачи перед собой хореограф поставил глобальные. Возможно, спектакль не отвечает на все вопросы, но многое в его решении помогает зрителю взглянуть на образ Наполеона Бонапарта с разных точек зрения. Не случайно главную роль он поручает трём исполнителям, которые рисуют нам его портрет в юности, в период славы и побед, наконец, поверженного.

Детский балет «Том Сойер» (музыка П. Овсянникова) затягивал зрителей, заполняющих зал Кремлёвского Дворца, включаются в «игру в Тома Сойера», затеянную артистами на сцене. Постановщик и артисты сумели сохранить и передать ту исполненную тёплого юмора интонацию, с какой Марк Твен говорит о приключениях своих героев, и «приблизить» персонажей и события, о которых рассказывает писатель, к дням сегодняшним, сделать их интересными современному зрителю.

Ещё один балет Петрова имел опять неожиданное хореографическое решение. «Невский проспект», состоит из двух самостоятельных спектаклей – «Эскизы» и «Портрет». Первый поставлен в Большом театре ещё в 1985 году и на кремлёвской сцене состоялось его второе рождение. Либретто «Портрета» по мотивам одноименной повести Гоголя написали А. Белинский и А. Летров, а музыкальной основой стали фрагменты из балетных сюит и инструментальных произведений Д. Шостаковича (авторы музыкальной композиции Е. Кожина и А. Летров). В буклете, выпущенном к премьере, об этом балете сказано: «Поэтические истоки спектакля – таинственные и мистические образы гоголевского мира... И суть каждого... – в соединении реальности, фантастики и гротеска. Стилистика Гоголя во многом определяет природу хореографических метафор, режиссёрские принципы, сценическое пространство».

Балет «Катя и принц Сиама» был создан во время гастролей труппы в Таиланде. Сюжет взят из истории. Принцы правящей династии Сиама учились в пажеском корпусе и служили при дворе Николая II. Один из них влюбился в русскую девушку Екатерину Десницкую, женился на ней, увёз её к себе на родину. Спектакль – двухактный, одно действие происходит в России, другое – в Сиаме. Отсюда и своеобразие его музыки, написанной П. Овсянниковым, и красочное, живописное сценическое решение,

органично сочетающее русский классический танец с мотивами тайской хореографии, театральных действ, ритуалов, архитектурных орнаментов.

А. Петров очень бережно относился к балетному классическому наследию. Однако метод подхода Петрова к возрождению шедевров прошлого неоднозначен. Если «Лебединое озеро» восстановлено им на кремлёвской сцене почти полностью в версии Большого театра, вобравшей в себя постановочные решения А. Горского, Л. Иванова, М. Петипа, А. Мессерера, сам же доделал лишь два небольших эпизода, то о «Коппелии» этого сказать никак нельзя. Вместо комедийного балета Делиба зритель увидел исполненное гофманианской мистики полотно, где отчетливо проявились не только сюжетные линии первоисточника «Коппелии» – новеллы «Песочный человек» с её мрачными таинственными предчувствиями, трагическим финалом, но и загадочные мотивы «Крошки Цахеса, по прозванию Циннобер», «Золотого горшка»... В партитуру Делиба включены отрывки из произведений самого Гофмана, который в своё время обрёл известность и как композитор.

Следуя своему принципу – беречь классику – Петров стремился сохранить в своей постановке значительную философскую идею духовной свободы. Оставив в неприкосновенности бесценные находки Жюль Перро, Жана Коралли, Мариуса Петипа, он в целях уточнения и укрупнения драматургии балета переосмысливает и пересочиняет некоторые эпизоды, но делает это тактично, с чутким ощущением стиля произведения.

Моисей Самуилович Вайнберг

Главная тема искусства Вайнберга – война, смерть и разрушения как символы зла. Сама жизнь, трагические повороты судьбы заставили композитора писать о страшных событиях минувшей войны, обращаться «к памяти, а значит, и к совести каждого из нас». Пропущенные сквозь сознание и душу лирического героя (за которым, бесспорно, стоит сам автор – человек удивительной душевной щедрости, мягкости, природной скромности), трагические события приобрели особый, лирико-философский оттенок. И в этом – индивидуальная неповторимость всей музыки композитора.

Наиболее рельефно тема войны воплотилась в Третьей (1949), Шестой (1962), Восьмой (1964), Девятой (1967) симфониях, в симфонической трилогии «Переступив войны порог» (Семнадцатая – 1984, Восемнадцатая – 1984, Девятнадцатая – 1985); в кантате «Дневник любви», посвященной памяти детей, погибших в Освенциме (1965); в Реквиеме (1965); в операх «Пассажирка» (1968), «Мадонна и солдат» (1970), в ряде квартетов. «Музыка написана кровью сердца. Она ярка и образна, в ней нет ни одной «пустой», безразличной ноты. Все пережито и осмыслено композитором, все выражено правдиво, страстно. Я воспринимаю ее как гимн человеку, гимн интернациональной солидарности людей против самого страшного в мире зла – фашизма», – эти слова Шостаковича, относящиеся к опере «Пассажирка», можно с полным правом отнести ко всему творчеству Вайнберга, они точно раскрывают суть многих его сочинений.

Особой нитью в творчестве Вайнберга проходит тема детства. Воплощенная в самых разных жанрах, она стала символом нравственной чистоты, правды и добра, олицетворением человечности, характерной для всей музыки композитора. С ней смыкается тема искусства как носитель важной для автора идеи вечности общечеловеческой культуры, нравственных ценностей. Образно-эмоциональный строй музыки Вайнберга отразился на специфических чертах мелодики, тембровой драматургии, оркестрового письма. Мелодический стиль вырос на песенной основе, связанной с фольклором. Интерес к интонационному словарю славянских и еврейских песен, наиболее сильно проявившийся на рубеже 40-50-х гг. (в это время Вайнберг пишет симфонические сюиты: «Рhapsодию на молдавские темы», «Польские напевы», «Рhapsодию на славянские темы», «Молдавскую рhapsодию для скрипки с оркестром»), сказался на мелодическом своеобразии всех последующих сочинений. Национальные истоки творчества, в частности

еврейские и польские, определили тембровую палитру произведений. Драматургически наиболее значимые темы – носители основной идеи произведения – поручаются излюбленным инструментам – скрипкам или флейтам и кларнетам. Оркестровому письму Вайнберга присуща графически ясная линейность в сочетании с камерностью. Для камерного состава написаны Вторая (1945), Седьмая (1964), Десятая (1968), симфонии, Вторая симфонietta (1960), две камерные симфонии (1986, 1987).

80-е гг. отмечены созданием целого ряда значительных сочинений, свидетельствующих о полном расцвете мощного дарования композитора. Символично, что последнее законченное произведение Вайнберга – опера «Идиот» по роману Ф. Достоевского – это обращение к сочинению, сверхзадача которого («изобразить положительно прекрасного человека, найти идеал») полностью созвучна идее всего творчества композитора. Каждое его новое произведение – это еще одно страстное обращение к людям, за каждой музыкальной концепцией всегда стоит человек «чувствующий, мыслящий, дышащий, страдающий».

Раймонд Волдемарович Паулс

Паулс много работал в области джаза. Его джазовым композициям и эстрадным песням свойственны яркая образность, острая динамическая и драматическая насыщенность.

Сочинения:

Балет Кубинские мелодии (1963, Рига), балетные миниатюры: зингшпиль Большая удача (Pari kas dabonas, 1977, там же), мюзиклы – Сестра Керри, Шерлок Холмс (оба – 1979, там же); Рапсодия для фортепиано и эстрадного оркестра (1964); миниатюры для джаза; хоровые песни, эстрадные песни (св. 300); музыка к кинофильмам (25), к телефильму «Сестра Керри» (1977; 1-я премия в Сопоте на конкурсе телевизионных музыкальных фильмов, 1979); музыка к спектаклям драматического театра; обработки народных песен.

Раймонд Волдемарович не ограничился написанием песен. Он создал несколько мюзиклов, которые были поставлены в крупных театрах страны и Зарубежья. Среди его самых популярных работ отмечаются творения «Таинственное похищение», «Шерлок Холмс» и «Дьявольщина».

Балеты

- «Кубинские мелодии» (1963)
- «Витражи» (1979, балетная миниатюра)
- «Ритмы, ритмы, ритмы» (1979, балетная миниатюра)

Мюзиклы

- «Сестра Керри» (1979)
- «Шерлок Холмс» (1979; 2006)
- «Таинственное похищение» (1982)
- «Дьявольщина» (1987)
- «Дикие лебеди» (1995)
- «Легенда о Зелёной Деве» (2000)
- «Дамское счастье» (2001)
- «Лео. Последняя богема» (2010)
- «Марлен» (2011)
- «Всё о Золушке» (2014)

Сергей Петрович Баневич

Центральное место в творчестве Сергея Баневича занимают произведения для музыкального театра, адресованные детям и юношеству. В их числе – оперы «Белеет парус одинокий» по повести Валентина Катаева, «Фердинанд Великолепный» по книге Людвика Ежи Керна, «История Кая и Герды» по сказке Ганса Христиана Андерсена

«Снежная королева», «Городок в табакерке» по сказке Владимира Одоевского, «Сверчок на печи» по повести Чарльза Диккенса, «Двенадцать месяцев» по сказке Самуила Маршака, «Сцены из жизни Николеньки Иртеньева» по автобиографической трилогии Льва Толстого «Детство. Отрочество. Юность», балет «Дюймовочка» и опера-балет «Русалочка» по сказкам Андерсена, оперетты «Судьба барабанщика» по повести Аркадия Гайдара, «Приключения Тома Сойера» по роману Марка Твена, «Стойкий оловянный солдатик» по сказке Андерсена, мюзикл «Таинственный сад» по роману Фрэнсис Элизы Бёрнетт, камерные оперы «Как включали ночь» по рассказу Рэя Брэдбери, «Девочка со спичками» (в соавторстве с Дмитрием Смирновым) по святочному рассказу Андерсена, «Храбрый заяц» и «Опера про кашку, кошку и молоко» по мотивам «Алёнушкиных сказок» Дмитрия Мамина-Сибиряка) и др.

Спектакли с музыкой композитора поставлены на сценах крупнейших оперных театров России – Мариинского, Большого, Михайловского, Новосибирского, Пермского, Екатеринбургского, Челябинского, Саратовского, Владикавказского, в детских музыкальных театрах «Зазеркалье» в Санкт-Петербурге и им. Н.И. Сац в Москве, а также за рубежом: в Австрии, Германии, Болгарии, Швейцарии, Польше, Словакии, Белоруссии, на Украине.

Гладков Геннадий Игоревич

Большое место в творчестве композитора Геннадия Гладкова занимала театральная музыка. В содружестве с режиссёром Марком Захаровым родились музыкальные спектакли «Автоград-XXI» (1971), «Темп-1929» (1971) и «Тиль» (1974) в театре «Ленкома», а также фильмы «12 стульев» (1976), «Обыкновенное чудо» (1978), «Формула любви» (1984), «Убить дракона» (1988).

Бывало, композитор и сам становился участником спектакля, импровизируя вместе с оркестром, расположенным на сцене. Так, на гастролях в Польше (1977) Геннадий Гладков исполнял в «Тиле» все музыкальные партии, дополнял их каденциями – импровизациями. Среди работ Гладкова для драматического театра и кино известность получили также спектакли «Проснись и пой» (1970), «Укрощение строптивой» (1971), «Джентльмены удачи» (1971), «Новогодние приключения Маши и Вити» (1975), «Собака на сене» (1977), «Человек с бульвара Капуцинов» (1987) и др.

«Укрощение строптивой»

Это была уже не первая адаптация знаменитой комедии Шекспира к музыкальной сцене. До того был мюзикл 1948 года «Целуй меня, Кэт!» (композитор – Коул Портер), отчасти использовавший шекспировскую сюжетную канву и образы. Но режиссёр Игорь Владимиров поставил «Укрощение строптивой» о другом – об утверждении сильной личности, о её попытках противостоять угнетению и внешней грубой силе. В главной роли блистала Алиса Фрейндлих. Образ Катарины создавался талантом актрисы, её яркой индивидуальностью – и «заразительной, как бы до начала представления бывшей уже на слуху, музыкой Геннадия Гладкова», как писала критик Надежда Таршис. Спектакль был лихим, динамичным, искрометным – и драматичным. Укрощение живой души – так ли это весело? Та же Н. Таршис говорит: «Очевидно неприкаянная, вовлечённая помимо воли в игру в укрощение, в песнях Катарина словно восстанавливалась в правах независимого, живого человека».

«Дульсинея Тобосская»

Следующим хитом театра и Гладкова стала «Дульсинея Тобосская» по одноимённой пьесе Александра Володина. Задолго до современной моды на ревизионизм Володин представил историю Дон Кихота глазами Альдонсы, «Крестьянской девки». Любовь нелепого и прекрасного рыцаря возвышает и её в собственных глазах, и вот она уже готова бороться за свое достоинство и достоинство человека, превратившего её в Дульсинею. Слово критику Светлане Бушуевой:

«Актриса Алиса Фрейндлих – непревзойденная Дульсинея, которая вырывалась в пространство музыки как в пространство свободы. Интересно, что в недавнем интервью актриса определила именно этот период творчества как самый счастливый в своей актерской судьбе, посетовала на то, что музыка покинула драматическую сцену, и сказала, что если бы ей сейчас предложили выбирать, где поселиться, она поселилась бы «между семидесятым и семьдесят пятым годами на Владимирском,12».

«Тиль»

Театровед Майя Туровская называла «Тилья» «самым «кассовым» на тот момент московским спектаклем, вкладывая в это понятие не финансовый смысл, а идею востребованности, популярности спектакля. Стилистику постановки она назвала «демонстративной эстрадностью», подчеркивая, что этот прием не обесценивает глубины спектакля, его драматизма, его социального посыла.

Инсценировку романа Шарля де Костера написал молодой и уже очень известный драматург Григорий Горин. По словам режиссера Марка Захарова, заказавшего ему пьесу, Горин так вдохновился идеей, что прямо при нём вставил бумагу в печатную машинку и бойко «отстучал» начало пьесы. Спектакль изначально должен был носить название «Страсти по Тиллю», но впоследствии религиозный подтекст был убран, а название сменилось простым и хлестким «Тиль». Неле сыграла уже знаменитая Инна Чурикова, а Тилья – молодой Николай Караченцов, и именно с этого спектакля началось стремительное восхождение его театральной и кинокарьеры.

«Люди и страсти»

И вновь мы возвращаемся в Ленинград, на «Владимирский, 12». Спектакль-концерт «Люди и страсти» задумывался как коллаж из фрагментов немецких драматических и поэтических произведений. Смешались Гёте, Фейхтвангер, Гейне, Шиллер, Брехт... Тема была всё той же, которую долгие годы поднимал Владимирский, – утверждение человеческого достоинства, борьба сильной и яркой личности с обстоятельствами, со средой. Перед зрителем проходила череда ярких исторических эпизодов. Алиса Фрейндлих играла сразу нескольких героинь и героев мировой драматургии и в паре с Михаилом Боярским выступала в роли Ведущей, сопровождавшей действие чтением стихов и зонгами. Театровед Давид Золотницкий писал: «Монтаж перевоплощений от начала до конца разворачивался зрелищем сегодняшнего боевого политического театра. Во имя достоинства человека и с широким замахом на всяческое фарисейство и несвободу выступала прежде всего А. Фрейндлих: первая половина спектакля вся принадлежала ей – этакая антология на тему актрисы и режиссера-публициста».

Тема 13. Основные черты мюзикла: актуализированные сюжеты, апелляция к самым современным новомодным массово-бытовым жанрам, современный технический инструментарий и аудиовизуальное оснащение

Мюзикл – особый сценический жанр, где в неразрывном единстве сливаются драматическое, музыкальное, вокальное, хореографическое и пластическое искусства. На современном этапе – один из самых сложных и своеобразных жанров, в котором, в той или иной степени, нашли свое отражение чуть ли не все стили сценического искусства, существовавшие прежде.

Три главных компонента мюзикла – музыка, лирика и либретто. Либретто мюзикла относится к «пьесе» или истории показа – фактически его разговорная (не вокальная) линия. Однако, «либретто» может также относиться к диалогам и лирике вместе, как либретто в опере. Музыка и лирика вместе формируют музыкальную партитуру.

Интерпретация мюзикла творческой группой сильно влияет на способ представления мюзикла. Творческая команда включает режиссера, музыкального режиссера и обычно балетмейстра. Производство мюзиклов также творчески характеризуется техническими аспектами, такими как декорации, костюмы, свойства сцены, освещения и т.д. Это вообще изменяется от постановки к постановке (хотя некоторые известные аспекты производства имеют тенденцию сохраняться с оригинальной постановки, например, хореография Боба Фосса в «Чикаго»).

Не существует фиксированной длины для мюзикла, и он может длиться от короткого одноактного представления до нескольких действий и нескольких часов (или даже нескольких вечеров). Однако, большинство мюзиклов длится от получаса до трех часов. Мюзиклы сегодня обычно представляются в двух действиях, с одним перерывом от десяти до 20 минут. Первый акт почти всегда несколько длиннее, чем второй акт, и вообще представляет большую часть музыки. Мюзикл может быть построен приблизительно на 4-6 главных тематических мелодиях, которые повторяются всюду в представлении, или может состоять из ряда песен, не непосредственно музыкально связанных. Разговорный диалог обычно вкрапляется между музыкальными номерами, хотя использование «вокального диалога» или речитатива не исключено, особенно в такого типа мюзиклах, как «Les Miserables».

Музыкальный театр близко связан с другим театральным искусством постановки, оперой. Эти формы обычно отличаются множеством факторов. Мюзиклы обычно имеют больший акцент на разговорном диалоге (хотя некоторые Мюзиклы полностью сопровождаются вокально, такие как «Иисус Христос-суперзвезда» и «Les Miserables»; и, с другой стороны, некоторые оперы, такие как «Die Zauberflöte», и большинство оперетт, имеют некоторый несопровождаемый музыкально диалог. В частности мюзиклы почти никогда не исполняются на языке, отличающемся от языка его аудитории. Мюзиклы, произведенные в Лондоне или Нью-Йорке, например, неизменно поются на английском языке, даже если они были изначально написаны на другом языке (опять «Les Miserables», первоначально написанный на французском языке, является хорошим примером). В то время как оперный певец – прежде всего певец и только во вторую очередь актер, музыкальный театральный певец – обычно актер сначала, который может по крайней мере поддержать мелодию, и имеет слух, но – часто это не профессиональный певец. Композиторы музыки для мюзикла часто должны принимать во внимание ограничения таких исполнителей, и театры, организующие мюзиклы обычно используют усиление певчих голосов актеров, к которому относились бы неодобрительно в контексте оперы.

В отрыве, по крайней мере, ни одна из этих особенностей действительно не является определяющей, и практически часто трудно найти отличие среди различных видов легкого музыкального театра, включая «оперетту», «комическую оперу», «легкую оперу», «музыкальную пьесу», «музыкальную комедию», «пародию», «мюзик-холл» и даже «ревю». Некоторые работы (например Леонарда Бернштейна и Стивена Сондхайма) получили и «мюзикловую театральную» и «оперную» аранжировку. Точно так же некоторые старые оперетты или легкие оперы имели современные постановки или адаптации, которые рассматривали их как мюзиклы. Сондхейм сказал: «я действительно думаю, что, когда что-то ставят на Бродвее, это – мюзикл, и когда это же ставят в оперном театре, это – опера». Это так. Местность, провинциальность, ожидания аудитории делают это одной вещью или другой. Это прежде всего касается музыкальных театральных работ, которые являются отчетливо «неоперными», но неизбежно остается некоторым наложением между более легкими оперными формами и более музыкально сложным или изысканными мюзиклами: нечто среднее, в чем стили постановки являются почти столь же важными, как фактическое музыкальное или драматическое содержание по определению.

Как и в случае с хорошо обработанной опереттой или оперой, моменты либретто мюзикла самой большой драматической интенсивности часто выполняются в виде песен. Общеизвестно, что «когда эмоция становится слишком сильной для речи (или речитатива), Вы поете; когда она становится слишком сильной для песни, Вы танцуете». Песня (идеально во всяком случае) аранжирована так, чтобы удовлетворить характеру героя и его ситуациям в пределах истории, хотя были времена в истории мюзикла (например 1920-е), когда эта интеграция между музыкой и историей была незначительна.

Постановка часто открывается песней, которая устанавливает тон мюзикла, вводит некоторых или всех главных героев, и показывает атмосферу пьесы. В пределах сжатой природы мюзикла авторы должны развить героев и сюжет. Музыка обеспечивает средство выражения эмоций. Однако, обычно, намного меньше слов поется в пятиминутной песне, чем говорится в пятиминутном диалоге. Поэтому здесь меньше времени, чтобы развить драму, чем в прямой пьесе эквивалентной длины, так как мюзикл обычно посвящает больше времени музыке, чем диалогу.

История возникновения мюзикла

Искусство рассказывать истории с помощью песен относится к незапамятным временам. Мы знаем, что древние греки включали музыку и танцы в их театральные постановки еще в 5 веке до н.э. Некоторые из них писали специальные песни под каждый мюзикл, другие использовали существующие. Эти пьесы сочетали в себе политическую и социальную сатиру и все остальное, что может развлечь массы. С помощью песен можно было комментировать действия, рассказывать о происходящем и т.д.

Римляне скопировали практически все формы и традиции греческого театра, но они внесли и некоторые изменения. В частности, они стали подбивать обувь металлом, чтобы было лучше слышно движение танцоров, что стало подчеркивать важность спецэффектов.

Предшественниками современного мюзикла были множество легких жанров, где смешались шоу варьете, французский балет и драматические интерлюдии. В сентябре 1866 года на сцене Нью-Йорка прошла постановка *Black Crook*, где сплетались романтический балет, мелодрама и другие жанры. Именно она считается исходной точкой нового жанра. Музыкальная комедия подразумевала легкое развлекательное представление, где важным был не сюжет, а скорее популярные вокальные номера в исполнении кумиров публики.

Ещё в 80-е годы для большинства тогда «советских» людей слово мюзикл было странным и непонятным. Однако, мюзикл такой же полноправный театрально-музыкальный жанр, как скажем опера и оперетта. Совершенно очевидно, что слово «мюзикл» происходит от английского слова «musical» – музыкальный. И в русскоязычной интерпретации не так давно можно было встретить его ошибочное, неправильное произношение, «мюзикл», «музикал», «мьюзакал» и так до бесконечности.

Если попытаться охарактеризовать жанр мюзикла, определить его сценическую принадлежность, то становится сразу понятным, что это синкретичный жанр. В мюзикле переплетаются драма (драматический конфликт), музыкальные композиции (зачастую исполняемые актёрами), хореография, вокал, пластика. На данный момент на современной сцене не существует другого такого жанра, столь сложно обобщающего разнообразие направлений и стили. Пока мюзикл находился на начальном этапе своего формирования, многие не верили в его успех.

Было принято считать, что мюзикл, это «театр одной пьесы», но вскоре, публика поменял свое мнение. Так как эти представления, кроме того, что были лёгкими, хорошо поставленными и приятными для просмотра, поднимали важные проблемы и воскрешали для широкого круга зрителей классику. Под словом классика тут имеется ввиду как музыка, так и литература, и возможно даже в большой степени литература.

Так, к примеру, роман Виктора Гюго «Собор парижской богородицы», был одним из благополучно забытых произведений 19 века. И возможно, не взорви публику «Нотр Дам де Пари», многие никогда бы не узнали о прекрасной и печальной Эсмеральде, которая погибла за любовь, и о Квазимодо, чья любовь была неразделённой, и который потерял всех, кого любил.

Но обо все по порядку. Ведь, «Нотр Дам де Пари», безусловно, был уже венцом цветения культуры мюзикла. В Россию мюзикл пробрался через джаз, впрочем такая ситуация была и на его исторической родине – Америке, где о том, что мюзикл начал зарождаться можно было говорить уже в 30х годах. Вы скажете, мюзикл в советской России? Не может быть! Что ж, помните фильмы Г. Александрова? Картина «Весёлые ребята» наверняка тут же приходит на память, а там и джазовая команда Утёсова. Традиции включать в кино элементы мюзикла мы сможем увидеть ещё и в фильмах «Цирк», «Волга – Волга». А вот показать мюзикл на сцене было гораздо сложнее, хотя пробы были регулярными начиная с 1960го года.

Как уже говорилось ранее, родиной мюзикла по праву считаются соединённые штаты Америки. Американский путь развития, будь то в политических либо в культурных сферах принято считать особым. Недолго думая, историки всех стран называют его «американский путь». Из-за большого количества переселенцев и пуритан, театральное искусство в Америке не могла развиваться так, как развивалось европейское. Отчасти поэтому, всё произошло так, как произошло.

Пуритане, боровшиеся не только за чистоту веру, но и за чистоту жизни практически двести лет навязывали людям мнение том, что театр это «низкий лицедейский» жанр. Пуритане были уверены, что духовное развитие человек может получить только через аскетизм и интеллект – ни того, ни другого, по мнению пуритан в театре не было. Несмотря на такой жёсткий и непосильный пригнёт, американский театр не исчез, однако некоторые его жанры так и не увидели свет.

Вплоть до 19 века театр в Америке находился вне закона, был контркультурным, поэтому расцветали грубые, упрощённые его виды. Актёрами в основном становились иммигранты из Европы, либо «чёрные американцы», они добавляли в театрализованные представления свой народный фолк. Таким образом, формирование театра всё же происходило, и ко второй половине 19 века появилось «нечто». Правда, представления в американском театре носили только развлекательный характер.

Зачастую, с начала появляется вещь, а потом человек размышляет как её назвать. Так вот, эти представления получили названия Министрель – шоу – уже само название говорит об иронизации его создателей над ним. В этих представлениях актёры делали смешные пародии на жизнь негров и негритянский быт. Самое интересное, что все актёры были белыми, а все музыканты – чёрными.

Такое увлечение культурой чёрных, поначалу пусть и шуточное, не могло не иметь последствий. Его самым замечательным последствием явилось зарождение – джаза. Джаз активно использовались на сцене для постановки бурлескных спектаклей, и спектаклей в духе фарс-водевиль. Эти постановки уже игрались при помощи и актёров и музыкантов. Джаз стал так популярен, что к началу второй мировой войны во всей Америке трудно было отыскать развлекательное шоу, не включающее джазовые элементы. Из примитивной негритянской музыки джаз превратился в музыку, которая рассказывает о философии американского бытия и как следствие этого, изменился и драматический жанр спектаклей. Джаз объединил все ранее разрозненные жанры – так родился мюзикл.

Этапы развития мюзикла

Театральное искусство США до конца 19 в. развивалось сложно, по особому пути, практически не соотносящемуся с общеевропейским. Английские пуритане, составлявшие большинство переселенцев в молодую страну, привезли с собой крайне нетерпимое

отношение к художественной культуре вообще, и к театральному искусству в особенности. Истоки этого можно проследить еще в 17 в., со времен английской буржуазной революции, когда в 1642 английский парламент специальным указом запретил все театральные представления. Однако Англия, несмотря на свое островное расположение, все же не могла развиваться изолированно от общих тенденций европейского Просвещения 18 в., поставившего театр на службу своей идеологии, а следовательно – уделявшего театральному искусству много внимания. США же, в силу своей удаленности от Европы, обладали куда большей возможностью сопротивления интеграции тенденций художественной культуры. Переселенцы-пуритане, последовательно проповедуя идеологию аскетизма, на протяжении двух столетий отводили театру роль «низкого» и социально неодобряемого вида человеческой деятельности, провозглашая средоточием духовной жизни интеллектуальное, но не художественное развитие. Это не могло уничтожить театр вовсе, но обусловило совершенно определенные формы его развития.

Существование в 19 в. американского театра вне официальной идеологии способствовало развитию его самых простых и грубоватых форм, рассчитанных на неискушенного и потому непритязательного зрителя. К тому же мигрирующие из Европы театральные труппы и отдельные актеры, как правило, были не самыми талантливыми и не самыми состоятельными людьми, не сумевшими добиться успеха на родине. Наибольшее распространение в то время получили бродячие труппы, состоящие из небольшого количества актеров. Малый состав трупп обуславливал их репертуар: набор разнородных, преимущественно комических, номеров, короткие скетчи, музыкальные или танцевальные сценки. Как любой бродячий театр, чье материальное благополучие напрямую связано с конкретными интересами зрителей, эти труппы были вынуждены осваивать «местную специфику», в том числе – негритянский фольклор. К середине 19 в. сформировались американские театральные жанры, представляющие, несмотря на заимствование своих названий из европейского театра, совершенно особую их разновидность. Все они имели общую направленность – развлекательную. Различия между этими жанрами были скорее формальными, нежели принципиальными.

В конце 60-х годов XX века под влиянием новых музыкальных стилей приходит новое понимание мюзикла как жанра. В спектакле «Волосы» («Hair», 1967) нашли отражение модные тогда идеи хиппи, тем самым постановка получила название «мюзикла первобытного американского лирического рока». С 70-х годов количество спектаклей сокращается, однако декорации и костюмы новых мюзиклов становятся более роскошными. Кардинальные изменения в понятие мюзикла преподнесла постановка «Иисус Христос суперзвезда» («Jesus Christ Superstar» 1971) композитора Эндрю Ллойда Уэббера и либреттиста Тима Райса. Серьезная тема мюзикла «Эвита» («Evita», 1978) доказала большой путь, который прошёл жанр за время своего развития. Творение Уэббера «Кошки» («Cats», 1981) по мотивам стихотворного цикла Т. С. Эллиота «Популярная наука о кошках, написанная Старым Опоссумом» («Old Possum's Book of Practical Cats») представляет яркие запоминающиеся образы, в музыке узнаются кошачьи интонации, танцы гибки и пластичны. Другим популярным произведением Уэббера стал мюзикл «Призрак Оперы» («The Phantom of the Opera»), сочетающий в себе элементы детектива и триллера.

Англо-американская монополия мюзиклов прекратилась в 1985 году, когда на лондонской сцене состоялась премьера французской постановки «Отверженные» («Les Misérables») по мотивам одноимённого романа Виктора Гюго. Авторами являются композитор Клод Мишель Шонберг и либреттист Ален Бублиць. Высокий уровень мюзикла как жанра доказывает «Мисс Сайгон» («Miss Saigon»), осовремененная опера Пуччини «Мадам Баттерфляй».

Для воплощения художественного замысла в мюзикле используется множество выразительных средств, современная аппаратура и спецэффекты. А именно звук, движение, речь, световое и лазерное шоу.

Мюзиклы традиционно считаются одной из самых сложных форм театральной постановки. Для его воплощения на сцене требуется очень много ресурсов. В постановке задействовано очень много людей (актёры, работники сцены, осветители, звукорежиссеры, администрация, рекламные агенты и т.д.). Кроме того, на сегодняшний день мюзикл считается самым дорогим жанром.

Либретто для мюзикла составляются на основе различных сюжетов: исторических событий, мифов, выдуманных историй, сказок, повестей и романов. Хотя мюзикл и считается развлекательным жанром, тем не менее в основу идеи могут быть положены высокие идеи и глубокий смысл.

Современные средства выразительности способны наиболее сильно воздействовать на органы восприятия человека. Современная аппаратура способна воспроизвести почти любые звуки, создать нужные световые эффекты. Декорации, костюмы – всё это делает впечатления намного ярче.

Мюзикл действительно является наиболее востребованным и перспективным жанром музыкально – сценической постановки. Так как мюзикл объединяет в себе и академические традиции (профессиональный вокал, классический балет, где – то симфоническое искусство), и современные веяния (эстрадные танцы и вокал, синтетическое звучание, световое шоу). В совокупности они способны наиболее сильно воздействовать на эмоциональную сторону человека и с помощью них можно намного ярче выразить художественный замысел.

Тема 14. Появление на советском экране зарубежных мюзиклов – «Вестсайдская история» Л. Бернстайна, «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, «Оливер» Л. Барта, «Шербургские зонтики» М. Леграна



Тема 15. 70-е годы – рок-оперы А. Журбина, А. Рыбникова

Жанр рок-оперы возник в 1960-х годах. Основателем жанра и изобретателем самого термина «rock-opera» считается Пит Таунсенд, лидер рок-группы «The Who». Именно этот коллектив в 1969 году выпустил альбом «Томми». Однако исторически первооткрывателями жанра может считаться британская группа «The Pretty Things»

с концептуальным альбомом «S.F. Sortow», вышедшем в 1968 году, но не имевшем, в отличие от «Томми», оглушительного коммерческого успеха.

Характерные особенности жанра

Рок-опера представляет собой музыкально-сценическое произведение, где в ариях, исполняемых множеством вокалистов по ролям, раскрывается сюжет оперы. При этом по музыке арии написаны в стиле рок, на сцене могут вместе с солистами присутствовать рок-музыканты.

А. Журбин «Орфей и Эвридика»

Первая советская рок-опера. Написана в 1975 году композитором Александром Журбиным и драматургом Юрием Димитриным, поставлена ансамблем «Поющие гитары» в оперной студии при Ленинградской Консерватории.

Поскольку термин «рок» вызывал негативные эмоции у руководства Министерства культуры СССР, постановка была названа «зонг-оперой» от нем. *der Song* – «эстрадная песенка».

Новаторство оперы А. Журбина в том, что впервые за всю историю этого мифа автор помещает героя в современность. Фабула спектакля Журбина – о судьбе эстрадной звезды, а не о страданиях мифологических влюблённых, разлученных смертью.

Сюжет оперы был осовременен, Орфей уходит на состязание певцов, и, выиграв, покидает любимую. Но тема любви остается вечной и побеждает все перипетии героя.

Данная рок-опера вбирает в себя множество других жанров и черт: интонации, формообразование и гармония – классичны. Стилистика классической музыки.

Образ Орфея – собирательный. Александр Журбин показал Орфея многогранным и индивидуальным. Каждый из жанрово-тематических элементов, отчетливо или завуалировано, проходят через его партию. Это делает его вокальную партию богатой и насыщенной различного рода интонациями.

Образ главной героини, Эвридики, лиричен. Ее музыкальный облик родственен Орфею. Но только до того момента, как он вкусил славу и почитание. И если в интонационно тематическом комплексе Орфея в этот момент происходит перелом в роковый тематизм, Эвридика, напротив, еще более «смягчает» свои мелодии, дополняя их многочисленными скорбными *lamento*. Эти ламентозные вкрапления, а также общий характер действия на сцене привносит черты оперы-*seria*.

Песня Эвридики – трансформация из любовной сферы в ламентозную сферу ее одиночества. Возбужденные интонации в момент ее «сна», а также в момент непосредственного прощания, и прорыв интонаций рока, бита, металла.

«*Юнона и Авось*» А. Рыбников на стихи поэта Андрея Вознесенского. Премьера оперы состоялась 9 июля 1981 на сцене Московского театра имени Ленинского комсомола.

Не смотря на обозначение автором жанра Рок-опера, в произведении также прослеживаются черты других жанров – мюзикла, монооперы и оратории. От мюзикла – это использование элементов эстрады, оперетты и балета, от монооперы – одиночные яркие арии, от оратории – использование хоров.

Обратимся к сольным номерам спектакля. Их истоки множественны: это и вокальный стиль итальянской и русской оперной классики XVIII-XIX веков, например – ария Богородицы и Резанова «Ангел, стань человеком», и сентиментальный романс XVIII века в России – песня «Шиповник», и традиции «массовой музыки» – четные разделы Эпилога, песня моряков, романс офицеров «Ты меня на рассвете разбудишь». Для характеристики художественного образа применяются типичные оперные формы – «ария мести» (ариозо Федерико), «ария-молитва» («Ангел, стань человеком»), «дуэт согласия» – «Шиповник».

Впервые композитор использовал выразительные средства русской культовой музыки для реализации «роковой» соборности. Церковные хоры в рок-опере Рыбникова

стилистически разнообразны и представлены двумя ведущими типами хорового многоголосия, один из которых ориентирован на обиходную церковную практику, а другой – на традиции партесного концерта.

Рок опера, объединившая ресурсы «традиционной» и «массовой» культур, активно впитывает лексику разного плана, признает новые подходы синтеза искусств и пользуется популярностью у слушателей.

Эти, наиболее значимые образцы рок-оперы останутся в памяти культуры как символ своего времени – бунтарской эпохи 70-80-х годов.

Тема 16. Опера Э. Ллойда Уэббера и Т. Райса «Иисус Христос – суперзвезда» как отправная точка, определившая устойчивые черты и принципы жанра

Рок-опера – это музыкальный жанр, сочетающий в себе рок-музыку и оперный стиль исполнения. Основное отличие рок-оперы от обычной рок-музыки заключается в наличии драматической сюжетной линии и использовании классических оперных элементов, таких как сольные партии вокала, хоры и оркестровые аранжировки. Рок-оперы часто рассказывают эпические истории, имеют богатую музыкальную аранжировку и глубокий смысл. Рок-опера – это жанр музыкального театра, в котором музыкальное сопровождение сочетается с драматургией. В жанре рок-оперы исполнители не только поют, но и играют роли персонажей, передают эмоции и выражают драматические моменты через музыку и действие.

Среди известных рок-опер можно выделить следующие:

«Томми» – рок-опера группы The Who, выпущенная в 1969 году. Эта рок-опера повествует о жизни Томми Уолкера, героя, оказавшегося в состоянии глухоты, немоты и слепоты.

«Иисус Христос-суперзвезда» – рок-опера Эндрю Ллойда Уэббера и Тима Райса, написанная в 1970 году. Эта рок-опера рассказывает о жизни и смерти Иисуса Христа.

«Человек из Ламанчи» – рок-опера Митчела Париша, выпущенная в 1965 году. За основу сюжета взята книга Мигеля де Сервантеса «Дон Кихот».

Опера Э. Ллойда Уэббера и Т. Райса «Иисус Христос – суперзвезда»

Это произведение отразило отношение целого поколения к проблемам христианской веры и показало, что евангельские сюжеты и образы можно воплощать в форме оперы и стиле рока.

12 июля 1971 года состоялась премьера рок-оперы «Иисус Христос-суперзвезда». Тогда проявление оперы со столь скандальным названием, по мнению церкви, было настоящим святотатством, но по прошествии лет, страсти улеглись – даже Ватикан был вынужден признать художественную ценность этого произведения. Оно приобрело необычайную популярность во всём мире – было поставлено в 17 странах, вышло на видеокассетах и в формате DVD. Кроме того, на основе его сюжета сняты два фильма.

В основе – сюжет, взятый из Евангелие, рассказывающий о семи последних днях жизни Христа, о «страстной неделе». Драма Иисуса, пострадавшего за людские грехи, предательство Иуды, отречение апостола Петра, фигура Пилата – римского наместника Иудеи, вершащего несправедный суд, толпа, отвергающая своего пророка.

Главные герои:

Иисус Христос – предназначен для избавления людей от зла, но в итоге сам оказывается жертвой.

Иуда – предатель, но который придает ради спасения самого Христа и его дела.

Понтий Пилат – который наказывает против своей воли.

Царь Ирод – в нём воплощены все возможные пророки.

Иисус в опере совершенно не тот, которого мы знаем по писаним евангелистов. Скорее он напоминает лидера движения молодых хиппи. Он видит свою цель в избавлении людей от зла, но при этом полон сомнений, трагических предчувствий. Иисус верит в судьбу, в её роковое предназначение.

В рок-опере органично переплелись различные направления классической оперы и популярной музыки (такой как соул, хард-рок, джаз, рок-н-ролл, балладный рок и др.), что сделало доступным образы и музыкальный язык рок-оперы широкому кругу молодёжи, слушателям, которые желали приблизиться к пониманию библейской легенды об Иисусе Христе, как о Спасителе мира. Впоследствии опера была экранизирована (т.е. по сюжету оперы был снят кинофильм режиссёром Н. Джуисоном). Публика (зрители, особенно молодёжь) приняла рок-оперу с восторгом, некоторые песни из рок-оперы стали хитами 20-го века. Пластинки с записью оперы разошлись невиданно большим тиражом. Постановке рок-оперы предшествовало появление песни «Суперстар» (что обозначает «Суперзвезда»), эту песню стали транслировать множество радиостанции Англии.

Рок-опера о последних днях жизни Иисуса Христа вызвала множество разговоров и споров и стала культовым произведением для целого поколения, не потеряв своей актуальности и в наши дни. «Иисус Христос-суперзвезда» был новым словом в музыкальном театре. Соединение рок-музыки с классическими мотивами, использование современной лексики в текстах, их высокое качество, так называемый принцип «sung-through» (вся история рассказывается исключительно посредством песен, без использования разговорных диалогов) - все это сделало рок-оперу настоящим хитом.

Критик Уильям Бендер писал: «Что бы ни говорили об Иисусе, Уэббер и Райс сумели сплавить воедино слова и музыку, найти такой убедительный язык, что после них рок никогда уже не будет прежним... Уэббер и Райс не превзошли «Биттлз» или «Роллинг Стоунз», Прокофьева, Орфа, Стравинского или любого другого музыканта, чье влияние заметно в их рок-опере. Но им удалось органично соединить все заимствования и создать свое собственное, серьезное и значительное, произведение». Сходное суждение высказал тогда же и Дмитрий Дмитриевич Шостакович, посмотревший спектакль в Лондоне: «Наверное, и таким путем надо идти».

Влияние рок-оперы на музыкальную и театральную культуру

Рок-опера, как смешанный жанр, стала ярким высказыванием и экспериментом, который полюбился зрителям. Его поклонниками стали как любители высокого искусства, так и панки. Это направление довольно сильно повлияло на культуру и вкусы людей. Появление рок-оперы и ее популяризация открыли новые горизонты для музыкальных артистов и культуры в целом.

Рок-опера стала новым направлением в музыкальном искусстве, расширив возможности оперного и рок-жанров.

Рок-оперы затрагивают произведения с разным посылом, от исторических до современных, от социальных до философских. Это делает их привлекательными для широкой аудитории и позволяет каждому найти что-то интересное для себя.

Рок-оперы стали источником вдохновения для юных творцов, которые начали создавать свои собственные музыкальные произведения подобно пионерам этого жанра. Это дало им возможность реализовать своё творчество не только в рамках отдельных песен, но и в виде масштабных альбомов, объединённых общей историей, концепцией и персонажами. Так, музыкальные альбомы стали превращаться в настоящие отдельные вселенные и микромиры.

II. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. СОДЕРЖАНИЕ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

РАЗДЕЛ 1. НОВЫЕ ПАРАДИГМЫ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

Тема 1. XX век как переломная эпоха в истории музыки. Понятия «новая» и «новейшая музыка»

Вопросы и задания

1. Какие факторы сделали XX век переломной эпохой в истории музыки?
2. Что такое понятие «новая музыка» и какие жанры включает в себя?
3. Какие композиторы стали яркими представителями «новой музыки» в XX веке?
4. Какой вклад в развитие музыки внесли технологические инновации XX века?
5. Назовите основные черты «новейшей музыки» и примеры современных композиторов, представляющих этот жанр.
6. Какие общественно-исторические события влияли на развитие музыки в XX веке?
7. Какими способами музыка влияла на общество и культуру в XX веке?
8. Каково значение «новой» и «новейшей музыки» в современном мире и для будущего развития музыкального искусства?

Литература:

1. История зарубежной музыки. XX век: [учебник] / М-во культуры и массовых коммуникаций РФ [и др.]; отв. ред. Н.А. Гаврилова. – М.: Музыка, 2005. – 572 с.
2. Алпатова, А.С. История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре: учебник для вузов / А.С. Алпатова; отв. Ред. В.Н. Юнусова. – Москва: Юрайт, 2020. – 246 с.

Тема 2. «Негритянский джаз», модальные народные и древнерелигиозные культуры России, культовая мелодика Ближнего Востока

Вопросы и задания

1. В каком году слово «jazz» появилось как музыкальный термин?
2. Как зовут джазового исследователя, который характеризует джаз как синтез «белой» и «черной» музыкальной культуры?
3. Как называется джаз, который считается отправной точкой развития джаза в XX веке?
4. Какую роль играет негритянский джаз в современной музыкальной культуре?
5. Какие особенности модальных народных культур России можно выделить?
6. Какие элементы древне-религиозных культур России сохраняются до сегодняшнего дня?
7. Какова роль культовой мелодики в ближневосточной музыкальной традиции?
8. Сравните структуру и ритмы негритянского джаза с культовой мелодикой ближнего Востока.
9. Исследуйте влияние модальных народных культур России на современную музыкальную практику.

10. Каким образом древне-религиозные культуры России повлияли на современные музыкальные традиции?

11. Какие инструменты и техники игры характерны для культовой мелодики ближнего Востока?

Литература:

1. Музыкальная культура США XX века: учеб. пособие / под ред. М. Переверзева. – М.: Московская Консерватория, 2007. – 478 с.

Тема 3. Пестрота эстетических установок музыки XX столетия: от академизма до джаза, эстрады, электроники, киномузыки

Вопросы и задания

1. Как изменялась пестрота эстетических установок музыки в XX веке, начиная с академизма?

2. Какие основные тенденции в развитии музыки от академических стилей к джазу, эстраде и электронике можно выделить?

3. Какую роль сыграла киномузыка в расширении эстетических установок музыки в XX веке?

4. Какие особенности пестроты эстетических установок в музыке XX века на примере различных жанров?

5. Как влияли новые технологии и звукозапись на разнообразие и пестроту музыкальных произведений в XX веке?

6. Как сочетались и взаимодействовали различные стили и жанры музыки в истории XX века?

Литература:

1. История зарубежной музыки. XX век: [учебник] / М-во культуры и массовых коммуникаций РФ [и др.]; отв. ред. Н.А. Гаврилова. – М.: Музыка, 2005. – 572 с.

2. Алпатова, А.С. История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре: учебник для вузов / А.С. Алпатова; отв. Ред. В.Н. Юнусова. – Москва: Юрайт, 2020. – 246 с.

Тема 4. Две волны авангарда XX века.

Основные новации Авангарда-I: новая парадигма тональности; возобновление забытой со времен языческой античности микрохроматики

Вопросы и задания

1. Какие основные новации в авангарде XX века связаны с понятием «новая парадигма тональности»?

2. В чем заключается возобновление забытой со времен языческой античности микрохроматики в авангарде?

3. Какие художественные и музыкальные движения были в центре второй «волны авангарда» в XX веке?

4. Какие композиторы и художники активно применяли новые парадигмы тональности и микрохроматики в своих произведениях?

5. Какие культурные и философские идеи лежали в основе революционных изменений в музыке и искусстве в период двух «волн авангарда»?

6. Какие сходства и различия можно найти между первой и второй «волнами авангарда» в XX веке?

7. Как авангардное искусство влияло на развитие музыкальной культуры и восприятия в мировом искусстве?

Литература:

1. Лисовой, В.И. История музыки и современная музыкальная культура. Мексика и Центральная Америка: учебное пособие для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям / В.И. Лисовой; под науч. ред. А.С. Алпатовой. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Юрайт, 2020 – 166 с.

РАЗДЕЛ 2. ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МУЗЫКА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

Тема 5. Творчество Дмитрия Дмитриевича Шостаковича

Вопросы и задания

1. Какие важные особенности стиля и творчества Дмитрия Дмитриевича Шостаковича можно выделить?
2. Какие события в жизни композитора влияли на его музыкальные произведения?
3. Какие жанры музыки Шостаковича являются наиболее известными и значимыми?
4. Какова роль музыки Шостаковича в контексте советской культуры и истории?
5. Какие были ключевые темы и сюжеты, которые звучат в музыке Шостаковича?
6. Какие из его произведений можно отнести к его наиболее известным и влиятельным на мировую музыкальную сцену?
7. Как Шостакович совмещал традиционные музыкальные стили с новаторством в своих произведениях?

Литература:

1. Лисовой, В.И. История музыки и современная музыкальная культура. Мексика и Центральная Америка: учебное пособие для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям / В.И. Лисовой; под науч. ред. А.С. Алпатовой. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Юрайт, 2020 – 166 с.

Тема 6. Творчество Георгия Васильевича Свиридова

Вопросы и задания

1. Написать небольшое эссе на тему «Эволюция вокально-хорового творчества Г. Свиридова».
2. Прослушать в фонотеке вокально-хоровые и инструментальные сочинения Г. Свиридова.
3. Выписать из учебника основные музыкальные темы Г. Свиридова.
4. Прочитать разделы, посвященные творчеству Г. Свиридова в книге «История отечественной музыки второй половины XX века» (С-П., 2005 г).

Литература:

1. Алпатова, А.С. История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре: учебник для вузов / А.С. Алпатова; отв. Ред. В.Н. Юнусова. – Москва: Юрайт, 2020. – 246 с.

Тема 7. Творчество Родиона Константиновича Щедрина

Вопросы и задания

1. Дать критический отзыв одной из монографии о жизни и творчестве Р. Щедрина.
2. Выписать основные темы сочинений Щедрина (из учебника- История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник- МК массовых коммуникаций РФ, ред. Т.Н. Левая- СПб: Композитор, 2005)
3. Проанализировать одну из ранних фортепианных пьес Щедрина, ответить письменно на вопрос «В чем своеобразие творчества Щедрина?»

Литература:

1. История отечественной музыки второй половины XX века: [учебник] / Гос. ин-т искусствознания; Нижегород. гос. консерватория им. М.И. Глинки; отв. ред. Т. Н. Левая. – СПб.: Композитор, 2010. – 553с.

Тема 8. «Московская тройка»: творчество А.Г. Шнитке, Э.В. Денисова, С.А. Губайдулиной

Вопросы и задания

1. Какие характерные черты объединяли творчество композиторов Московской тройки: Альфреда Шнитке, Эдиса Денисова и Софии Губайдулиной?
2. В чем заключается основное новаторство и эксперименты в музыкальных произведениях композиторов группы «Московская тройка»?
3. Какую значимость имели композиторы «Московской тройки» для современной музыкальной культуры?
4. Как отражаются в музыке «Московской тройки» темы и идеи, характерные для современности и времени, в котором они творили?
5. Какие из произведений Шнитке, Денисова и Губайдулиной можно выделить как наиболее яркие и влиятельные в мировой музыкальной практике?
6. Выберите одно произведение из репертуара каждого композитора «Московской тройки» (Шнитке, Денисова, Губайдулиной) и проведите сравнительный анализ их музыкальных особенностей, стилей и влияния на современную музыку.

Литература:

1. История зарубежной музыки. XX век: [учебник] / М-во культуры и массовых коммуникаций РФ [и др.]; отв. ред. Н.А. Гаврилова. – М.: Музыка, 2005. – 572с.
2. История зарубежной музыки. XX век: [учебник] / М-во культуры и массовых коммуникаций РФ [и др.]; отв. ред. Н.А. Гаврилова. – М.: Музыка, 2005. – 572с.

Тема 9. Авангардисты 60–80-х гг.: Н.Н. Каретников, С.М. Слонимский, Р. Щедрин, Б.И. Тищенко, А. Караманов

Вопросы и задания

1. Какие новаторские идеи и подходы представляли композиторы Н.Н. Каретников, С.М. Слонимский, Р. Щедрин, Б.И. Тищенко и А. Караманов в период 60–80-х годов XX века?
2. Какие жанры и стили музыки были характерными для авангардистов данного периода?

3. Каким образом авангардные композиторы вносили свой вклад в развитие музыкальной культуры и современной музыки?

4. Какие аспекты творчества каждого из упомянутых музыкантов можно назвать ключевыми для понимания их музыкального наследия?

5. Какие произведения этих авангардистов являются наиболее известными и значимыми и почему?

6. Выберите одно произведение от каждого композитора (Н.Н. Каретников, С.М. Слонимский, Р. Щедрин, Б.И. Тищенко, А. Караманов) и проведите исследование их музыкальных особенностей, экспериментов с формой и звуком, а также анализируйте влияние их творчества на современную музыкальную среду.

Литература:

1. Современная отечественная музыкальная литература, 1917–1985: учебник / под ред. Е.Е. Дурандина – М.: Музыка, 2010 – 374 с.

2. История отечественной музыки второй половины XX века: учеб. пособие [Электронный ресурс] / Т. Н. Левая; ред. М.Н. Левая – Москва: Композитор, 2010. – 556 с.

РАЗДЕЛ 3. ВОКАЛЬНЫЕ И МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

Тема 10. Творчество Г. Канчели

Вопросы и задания

1. Какие особенности стиля и творческого подхода характеризуют музыку Гия Канчели?

2. Какие ключевые темы и мотивы прослеживаются в его музыкальных произведениях?

3. Какие были основные этапы в творческом пути Гии Канчели, и как они отразились на его музыке?

4. Какое место занимает Гия Канчели в современной музыкальной культуре и какое влияние оказал его творческий опыт на других композиторов?

5. Какую роль играли социальные и политические события в жизни Гии Канчели в формировании его музыкального языка и идей?

6. Исследуйте одно из наиболее известных произведений Гии Канчели и проведите его музыкальный анализ, выделяя особенности стиля, характерные элементы композиторского почерка и исследуя глубинные смыслы произведения. Сравните это произведение с другими работами композитора или с другими современными музыкальными произведениями.

Литература:

1. Лисовой, В.И. История музыки и современная музыкальная культура. Мексика и Центральная Америка: учебное пособие для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям / В.И. Лисовой; под науч. ред. А.С. Алпатовой. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Юрайт, 2020 – 166 с.

Тема 11. Новые синтетические театральные жанры. Новая постановочная эстетика. Поиск актуальных сюжетов

Вопросы задания

1. Какие театральные жанры можно отнести к новым синтетическим формам и как они отличаются от традиционных жанров?
2. Какие элементы и инновации вносятся в новую постановочную эстетику в современном театре?
3. Какие методы и приемы используются для поиска актуальных сюжетов и тем в современном театральном искусстве?
4. Какие тенденции и направления можно выделить в развитии новых синтетических театральных жанров?
5. Каково значение и влияние новых синтетических театральных жанров на современную культуру и искусство?
6. Выберите один из современных театральных спектаклей в новом синтетическом жанре и проведите его анализ, обращая внимание на использование различных искусственных средств, новую эстетику постановки и актуальность сюжета. Дайте оценку креативности и оригинальности данного спектакля и опишите свои впечатления от просмотра.

Литература:

1. Современная отечественная музыкальная литература, 1917–1985: учебник / под ред. Е.Е. Дурандина – М.: Музыка, 2010 – 374 с.
2. История отечественной музыки второй половины XX века: учеб. пособие [Электронный ресурс] / Т.Н. Левая: ред. М.Н. Левая – Москва: Композитор, 2010. – 556 с.

Тема 12. Музыкальный театр А. Петрова, М. Вайнберга, Р. Паулса, С. Баневича, Г. Гладкова

Вопросы и задания

1. Какие характерные черты и особенности творчества Александра Петрова, Моисея Вайнберга, Раймонда Паулса, Станислава Баневича и Георгия Гладкова характеризуют музыкальный театр этих композиторов?
2. Какие жанры и формы музыкального театра они представляют и каково их значение в мировом музыкальном наследии?
3. Какие сюжеты и темы наиболее часто встречаются в оперных и балетных произведениях данных композиторов?
4. Каким образом музыкальные театры А. Петрова, М. Вайнберга, Р. Паулса, С. Баневича и Г. Гладкова влияли на развитие музыкальной культуры и театрального искусства в целом?
5. Какие аспекты театральности и драматизма являются ключевыми в творчестве упомянутых композиторов?
6. Выберите одно из оперных или балетных произведений каждого из указанных композиторов и проведите музыкальный анализ этих произведений, выделяя уникальные музыкальные приемы, стилистические особенности и их вклад в жанр музыкального театра. Сравните их работы с творчеством других современных композиторов музыкального театра.

Литература:

1. Современная отечественная музыкальная литература, 1917–1985: учебник / под ред. Е.Е. Дурандина – М.: Музыка, 2010 – 374 с.
2. История отечественной музыки второй половины XX века: учеб. пособие [Электронный ресурс] / Т. Н. Левая: ред. М.Н. Левая – Москва: Композитор, 2010. – 556 с.

Тема 13. Основные черты мюзикла: актуализированные сюжеты, апелляция к самым современным новомодным массово-бытовым жанрам, современный технический инструментарий и аудиовизуальное оснащение

Вопросы и задания

1. Какие основные черты характеризуют современные мюзиклы, основанные на актуализированных сюжетах?
2. Как мюзиклы обращаются к самым современным новомодным массово-бытовым жанрам и как это отражается в их содержании и стиле?
3. Какое значение имеет современный технический инструментарий и аудиовизуальное оснащение для создания впечатляющих постановок мюзиклов на современных театральных площадках?
4. Какие технологии и инновации применяются в современных мюзиклах для улучшения зрелищности и вовлечения аудитории?
5. Как мюзиклы современности сочетают в себе музыку, танец и драматургию с помощью передовых технологий и эффектов?
6. Исследуйте один из современных мюзиклов, который является ярким примером использования актуализированных сюжетов, новомодных жанров, передового технического инструментария и аудиовизуального оснащения. Проведите анализ элементов сюжета, музыкальных и танцевальных номеров, а также оцените визуальные эффекты и сценическое исполнение. Сделайте выводы о влиянии технических инноваций на восприятие и успешность мюзикла.

Литература:

1. Современная отечественная музыкальная литература, 1917–1985: учебник / под ред. Е.Е. Дурандина – М.: Музыка, 2010 – 374 с.
2. История отечественной музыки второй половины XX века: учеб. пособие [Электронный ресурс] / Т. Н. Левая; ред. М.Н. Левая – Москва: Композитор, 2010. – 556 с.

Тема 14. Появление на советском экране зарубежных мюзиклов – «Вестсайдская история» Л. Бернстайна, «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, «Оливер» Л. Барта, «Шербургские зонтики» М. Леграна

Вопросы и задания

1. Каким образом появление на советском экране зарубежных мюзиклов, таких как «Вестсайдская история» Л. Бернстайна, «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, «Оливер!» Л. Барта и «Шербургские зонтики» М. Леграна, повлияло на музыкальную культуру советского общества?
2. Какие особенности сюжетов, музыкальных номеров и характеров персонажей отличали данные зарубежные мюзиклы и как они были восприняты в советском кинематографе?
3. Каким образом советские зрители реагировали на новый жанр мюзикла, который вводился в советскую культуру через иностранные фильмы?
4. Какие элементы мировых мюзиклов были адаптированы или изменены в советских версиях и какие изменения вносились в сюжеты, музыку и атмосферу фильмов?
5. Какие были основные темы и идеи, которые зарубежные мюзиклы передавали советской аудитории, и как это отражалось на культурном обмене между странами?
6. Проведите сравнительный анализ фильмов «Вестсайдская история», «Моя прекрасная леди», «Оливер!» и «Шербургские зонтики», оценивая адаптацию сюжетов, музыкальных номеров и общую атмосферу в контексте советской культуры

и кинематографа. Сделайте выводы о значимости и влиянии этих зарубежных мюзиклов на советскую кинокультуру и музыкальное театральное искусство.

Литература:

1. Современная отечественная музыкальная литература, 1917–1985: учебник / под ред. Е.Е. Дурандина – М.: Музыка, 2010 – 374 с.

2. История отечественной музыки второй половины XX века: учеб. пособие [Электронный ресурс] / Т. Н. Левая: ред. М.Н. Левая – Москва: Композитор, 2010. – 556 с.

Тема 15. 70-е годы – рок-оперы А. Журбина, А. Рыбникова

Вопросы и задания

1. Какие рок-оперы написаны в 70-е годы Андреем Журбиным и Александром Рыбниковым, и какие основные темы и идеи они затрагивают?

2. Каким образом музыкальный стиль и аранжировки в рок-операх А. Журбина и А. Рыбникова отличаются от традиционных опер и мюзиклов?

3. Какие новаторские подходы к жанру рок-оперы были представлены в творчестве указанных композиторов и как они влияли на советскую музыкальную сцену?

4. Каким образом социально-политические и культурные события 70-х годов отразились в рок-оперных произведениях А. Журбина и А. Рыбникова?

5. Какое место занимают рок-оперы в музыкальном наследии Андрея Журбина и Александра Рыбникова и как их творчество влияло на развитие музыкальной культуры в Советском Союзе.

6. Исследуйте рок-оперу одного из указанных композиторов (А. Журбина или А. Рыбникова) и проведите анализ музыкальных номеров, текста, стилистики и общей концепции произведения. Сделайте выводы о важности и влиянии этой рок-оперы на советскую музыкальную сцену 70-х годов. Возможно, исследуйте исторический контекст создания и премьеры данной рок-оперы.

Литература:

1. Современная отечественная музыкальная литература, 1917–1985: учебник / под ред. Е.Е. Дурандина – М.: Музыка, 2010 – 374 с.

2. История отечественной музыки второй половины XX века: учеб. пособие [Электронный ресурс] / Т. Н. Левая: ред. М.Н. Левая – Москва: Композитор, 2010. – 556 с.

Тема 16. Опера Э. Ллойда Уэббера и Т. Райса

«Иисус Христос – суперзвезда» как отправная точка, определившая устойчивые черты и принципы жанра. Рок-оперы и взаимодействие с музыкальным искусством академической традиции

Вопросы и задания

1. Какие основные черты и принципы жанра опера можно увидеть в музыкальном произведении «Иисус Христос – суперзвезда»?

2. Каким образом рок оперы отличается от традиционных опер?

3. Какое влияние на развитие жанра оказали работы Уэббера и Райса?

4. Какие элементы академической музыкальной традиции можно увидеть в рок опере «Иисус Христос – суперзвезда»?

5. Каким образом взаимодействие с музыкальным искусством академической традиции повлияло на развитие рок оперы?

Литература:

1. Современная отечественная музыкальная литература, 1917–1985: учебник / под ред. Е.Е. Дурандина – М.: Музыка, 2010 – 374 с.

2. История отечественной музыки второй половины XX века: учеб. пособие [Электронный ресурс] / Т. Н. Левая: ред. М.Н. Левая – Москва: Композитор, 2010. – 556 с.

III. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1. КРИТЕРИИ ОЦЕНИВАНИЯ ЗНАНИЙ ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ «МУЗЫКА XX–XXI ВЕКОВ»

Итоговой формой контроля по учебной дисциплине «Музыка XX–XXI веков» является *экзамен*.

Экзамен содержит: Компьютерное тестирование в программной оболочке Moodle: тест состоит из 150-ти тестовых заданий в программной среде Moodle, используются различные типы вопросов: множественного выбора, верно/неверно, короткий ответ, числовой, вычисляемый, соответствие, описание, случайный вопрос, случайные вопросы в открытой форме (краткий ответ) на соответствие, или специальный вид вопроса, называемый «вложенные ответы». Тестирование студентов проводится в каждом семестре и охватывает программный материал отчетного семестра. Результаты теста считаются зачтенными, если у студента не менее 70% правильных ответов.

Реферат либо презентация:

- объем реферата – 7–15 страниц электронного текста, объем презентации – 7–25 слайдов;
- соответствие содержания реферата или презентации его теме;
- наличие структуры: титульный лист, план, введение, основной раздел, заключение, список источников;
- наличие разных точек зрения по проблеме;
- владение содержанием реферата;
- оформление реферата в соответствии с Правилами оформления рефератов, разработанными в университете.

Музыкальная викторина:

Предлагается прослушать фрагменты 10 музыкальных произведений, написать фамилию композитора и название этого музыкального произведения. Каждый фрагмент звучит не менее 1 минуты. Положительным результатом считается узнавание номеров музыкальной викторины на 60 % и выше.

Промежуточный контроль успеваемости проводится в формах тестирования, устного (по билетам) практического ответа с выставлением текущей оценки по десятибалльной шкале.

3.2. ПРИМЕРНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ К ЭКЗАМЕНУ

Темы рефератов/презентаций

1. Культура и искусство второй половины 20-начала 21 веков
2. Периодизация муз. искусства 20 века. Композиторы. Направления творчества.
3. Авангард 1. Время. Композиторы. Идеи.
4. Авангард 2. Время. Композиторы. Идеи
5. Антивоенная тема в музыке XX века
6. Д. Шостакович. Седьмая симфония – документ эпохи.
7. Б.Бриттен. «Военный реквием». Антивоенная тема в музыке XX века
8. Тема холокоста в зарубежной музыке. А. Шенберг «Уцелевший из Варшавы»
9. Основные этапы эволюции технико-стилевых систем XX века
10. Композиторы ново-венской школы
11. Чарльз Айвз. Значение творчества композитора для музыки 20 века.
12. Шумовая музыка в 20 веке. Луиджи Руссоло

13. Конкретная музыка в 20 веке. Имена. Идеи.
14. Новый музыкальный инструментарий в 20–21 вв.
15. История ЭМИ
16. Первые электронные инструменты в 20 веке
17. Первые опыты звукового кинематографа
18. Творчество А. Шнитке. Концерто гротто N 1
19. Киномузыка А. Шнитке
20. Рок-опера за рубежом
21. Рок-опера в отечественном искусстве
22. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века
23. Алеаторика. Творчество Дж. Кейджа
24. Сонорика. Общая характеристика творчества Д. Лигети, К. Пендерецкого, В. Лютославского
25. Музыка шумов: истоки и продолжение в современности
26. Конкретная музыка
27. Электронная музыка
28. Минимализм в творчестве американских композиторов
29. Минимализм на примере творчества отечественных авторов
30. Инструментальный театр: традиции и современность
31. Полистилистика: характеристика метода и основных приемов
32. Полистилистика в творчестве А. Шнитке: теория и практика
33. Вторая волна авангарда в музыке XX века
34. Жизненный и творческий путь Г. Свиридова
35. Музыкальный театр Р. Щедрина
36. «Московская тройка»
37. Характеристика творчества Э. Денисова
38. Творческий путь С. Губайдулиной
39. Некоторые тенденции развития современной академической музыки
40. Гершвин. «Порги и Бесс» – первая национальная американская опера
41. Выдающиеся джазовые музыканты Америки
42. Истоки джаза
43. Крупнейшие джазовые музыканты XX века
44. Направления и стили джаза
45. Битлз и битломания. Идеи. Музыка. Коллективное творчество
46. Первая зарубежная рок опера
47. Киномузыка Дм. Шостаковича
48. Дм. Шостакович. «Камерная симфония» ор. 110 «Памяти жертв фашизма и войны». История создания. Контекст времени.
49. Игорь Стравинский «Весна священная»
50. Экспрессионизм в музыкальном искусстве XX века
51. Арнольд Шенберг. Эстетические взгляды
52. Григорий Фрид. «Дневник Анны Франк»
53. Дм. Шостакович. Вокальное творчество
54. Музыка 20–21 веков о войне и мире.
55. Генри Коул
56. Новые способы игры на музыкальных инструментах и новая вокальная техника исполнительства в 20–21 веках.
57. Лев Термен и его уникальные инструменты
58. АНС и его создатель Евгений Мурзин
59. Луиджи Нони. «Прерванная песня»
60. Кшиштоф Пендерецкий «Хиросима»

Примерные тестовые задания

1. «...» стилей – главная черта музыкального искусства XX века.

- а) авангардизм
- б) плюрализм
- в) неофольклоризм

2. От лат. pluralis –

- а) множественный
- б) современный
- в) цивилизованный

3. Первый период – период постромантизма –

- а) XX в.
- б) рубеж XX-XXI в.
- в) рубеж XIX-XX в.

4. Второй период – 10-40-е годы – период

- а) модернизма
- б) неофольклоризма
- в) неоклассицизма

5. XX век вошел в историю культуры как век

- а) оперы
- б) эксперимента
- в) забытых жанров

6. Что утраивает свои позиции?

- а) симфония
- б) балет
- в) опера

7. Период постмодернизма –

- а) начало XX века
- б) 50-90-е годы
- в) 10-40-е годы

8. Диапазон весьма широк – от песенки-шлягера до рок-оперы и мюзикла.

- а) «лёгкой» музыки
- б) искусства
- в) массовой культуры

9. Музыканты, которые внесли значительный вклад в развитие джаза:

- а) Армстронг
- б) Дебюсси
- в) Стравинский

10. Когда появился Рок-н-ролл?

- а) в начале 20 века
- б) в конце 20 века
- в) в середине 20 века

- 11. Понятие «Новая музыка» введено в**
а) 1900 г
б) 1919 г
в) 1950 г
- 12. В каком году слово «jazz» появилось как музыкальный термин?**
а) 1815 г.
б) 1951 г.
в) 1915 г.
- 13. Как зовут джазового исследователя, который характеризует джаз как синтез «белой» и «черной» музыкальной культуры?**
а) Луи Армстронг
б) Маршалл Стернс
в) Альфонс Михаэль Дауэр
- 14. Как называется джаз, который считается отправной точкой развития джаза в XX веке?**
а) Авангардный
б) Чикагский
в) Новорлеанский
- 15. Три источника, (три составные части), откуда развивался джаз?**
а) Спиричуэл, блюз, музыкальный театр
б) Спиричуэл и госпел, блюз, рэгтайм
в) Спиричуэл, блюз, рэгтайм
- 16. Как называлась заранее спланированная схема исполнения, которая обязывала всех инструменталистов играть исключительно для них партии?**
а) Аранжировка
б) Гармонизация
в) Инструментовка
- 17. Сколько минут не должна была превышать удлиненность записываемой композиции?**
а) Более трех минут
б) Более двух минут
в) Более четырех минут
- 18. Важнейшие вехи в истории арабской музыки?**
а) Возникновение и распространение ислама, образование Арабского халифата
б) Возникновение ислама, образование Арабского халифата
в) Распространение ислама, возникновение Арабского халифата
- 19. Какую симфоническую сюиту создал Римский-Корсаков вдохновленный памятником литературы «Тысяча и одна ночь»?**
а) Светлый праздник
б) Похвала пустыне
в) Шехерезада

20. Сферы, на которые подразделяется арабская музыка по своей социальной направленности.

- а) Массовая, духовная, профессиональная
- б) Народная, профессиональная, культовая
- в) Народная, духовная, культовая

21. Как называется один из популярных сольных инструментальных жанров?

- а) Таксим
- б) Мауаль
- в) Маушшах

22. Понятие в арабской, иранской, турецкой музыке, обозначающее принцип музицирования.

- а) Мугам
- б) Макам
- в) Магам

23. Как назывался метод А.Г. Шнитке, который он воплотил как теоретически, так и практически в 60–70-х годах XX века?

- а) Полистилистика
- б) Пантональность
- в) Сериализм

24. Композитор выделял два подхода к «чужому» материалу, как назывались эти подходы?

- а) Принцип аллюзии и принцип повтора
- б) Принцип цитаты и принцип аллюзии
- в) Принцип рассказа и принцип цитаты

24. Какие звуковые эффекты изобрел Шнитке?

а) удары пальцами по струне фортепиано, щипнуть струну и сразу же погасить ее нажимом пальца, правой рукой плотно прижать струны – резкий, сухой тембр.

б) щипнуть струну и сразу же погасить ее нажимом пальца, правой рукой плотно прижать струны – резкий, сухой тембр, глиссандо по обмотке струны ногтем, взять беззвучно аккорд и снять педаль, царапать ногтями по басовым струнам.

в) удары пальцами по струне фортепиано, щипнуть струну и сразу же погасить ее нажимом пальца, правой рукой плотно прижать струны – резкий, сухой тембр, глиссандо по обмотке струны ногтем, взять беззвучно аккорд и снять педаль, царапать ногтями по басовым струнам.

25. Какой техникой в середине 60-х годов увлекся композитор?

- а) Серийная
- б) Алеаторика
- в) Додекафония

26. Когда родился Дмитрий Шостакович?

- а) 25 сентября 1906 года
- б) 25 декабря 1916 года
- в) 15 сентября 1905 года

27. Где родился Дмитрий Шостакович?

- а) москва
- б) санкт-петербург
- в) новгород

28. В каком возрасте Шостакович поступает в консерваторию?

- а) 15 лет
- б) 13 лет
- в) 10 лет

29. Дмитрий Шостакович часто выступал как пианист, но вскоре ему пришлось отказаться от деятельности виртуоза, так как...

- а) он отказался от деятельности виртуоза, так как ему не нравилось
- б) он отказался от деятельности виртуоза, так как это мешало композиции

30. Чему посвящена 7-ая симфония Шостаковича?

- а) известным меценатам
- б) героизму и нравственной силе советского народа
- в) творческому пути композитора

31. Основные произведения Дмитрия Дмитриевича Шостаковича:

а) Кантаты: «Здравица», «Александр Невский», «К 20-летию Октября», для фортепиано: 9 сонат, «Мимолётности», «Сказки старой бабушки», «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Сказ о каменном цветке».

б) «Лунная соната» и соната №23 «Апассионата», фортепианная пьеса «К Элизе», «Торжественная месса», вокальный цикл «К далекой возлюбленной», опера «Фиделио» и множество обработок народных песен.

в) опера «Екатерина Измайлова», вокально-симфоническая поэма «Казань Степана Разина», «24 прелюдии и фуги», «13 струнных квартетов», музыка к кинофильмам «Встреча на Эльбе», «Человек с ружьем», «Овод», «Гамлет», «Встречный»

32. Кого принято считать родоначальником такого жанра как «рок-опера»?

- а) Рыбников
- б) Таунсенда
- в) Аргонов

33. В каком году был впервые упомянут жанр «рок-опера»?

- а) 1968-ом
- б) 1970-ом
- в) 1969-ом

34. Жанр рок-оперы наиболее близок к следующим жанрам

- а) Мюзикл
- б) Оперетта
- в) Опера
- г) Балет
- д) Кантата

35. Рок-опера – это...

- а) Это опера не связанная с роком
- б) Это опера с элементами рок музыки
- в) Это название композиции в жанре рок музыки

36. Название группы которая в 1968 году выпустила альбом «S.F. Sorrow»

- а) The Pretty
- б) The Who
- в) The Rock

37. Кто является композитором рок-оперы «Преступление и наказание»

- а) Журбин
- б) Ефимова
- в) Артемьев

38. Когда состоялась премьера спектакля «Юнона и Авось»?

- а) 8 июля 1961
- б) 8 июля 1981
- в) 7 июля 1981

39. Какой знаменитый кутюрье представил «Юнону и Авось» французской публике?

- а) Пьер Бальмен
- б) Пьер Карден
- в) Жан-Поль Готье

40. Что было создано к юбилею спектакля в 2001 году?

- а) Новый театр
- б) Документальный фильм
- в) Новая телевизионная версия

41. Сколько лет Кончита ждала возвращения Резанова?

- а) 5 лет
- б) Более 30-ти лет
- в) 3 года

42. Почему Резанов не вернулся к Кончите?

- а) Разлюбил девушку
- б) испугался
- в) умер от простуды

43. Почему Резанов и Кончита не могли пожениться?

- а) У Резанова была душа
- б) Девушка была помолвлена
- в) Из-за разных вероисповеданий

44. Чьей дочерью была Кончита?

- а) Губернатора Сан-Франциско
- б) Начальника крепости
- в) Короля Испании

45. В каком году впервые стартовала опера?

- а) 1974
- б) 1967
- в) 1975

46. Какую приставку добавили в название оперы?

- а) Ронг
- б) Бонг
- в) Зонг

47. В каком году Орфея и Эвридику признали спектаклем года?

- а) 1976
- б) 1975
- в) 1978

48. Кем был главный герой древнегреческого мифа – Орфей?

- а) Певец
- б) Гончар
- в) Шут

49. Какую великую мудрость познал Орфей оглянувшись на свои деяния?

- а) Жить нужно ради славы
- б) Жить нужно ради семьи
- в) Жить нужно ради любви

50. Первым исполнителем роли Орфея стал Асадуллин. Кем он был по профессии?

- а) Строитель
- б) Певец
- в) Архитектор

51. Кто пришел на смену Понаровской на роль Эвридики?

- а) Волкова
- б) Митрошина
- в) Кожевникова

52. Что такое мюзикл?

- а) Это особый сценический жанр, где в неразрывном единстве сливаются драматическое, музыкальное, вокальное, хореографическое и пластическое искусства.
- б) Это музыкально драматическая постановка, сочетающая в себе драматургию, музыку, хореографию и изобразительное искусство.

53. Три главных компонента мюзикла?

- а) Хореография, музыка и драма
- б) Музыка, лирика и либретто
- в) Рок-инструментация, эмоциональное вокальное исполнение и драматическая структура композиций

54. Мюзиклы обычно имеют большой акцент?

- а) На разговорном диалоге
- б) Полностью сопровождаются вокально
- в) Несопровождаемый музыкальный диалог
- г) Все варианты ответа правильные

55. Какая длина мюзикла?

- а) 1 час
- б) 3 часа
- в) Не имеет фиксированного времени

56. Когда появился мюзикл?

- а) Появился во Франции в конце 18 – нач. 19 вв.
- б) Появился в США в конце 19 – нач. 20 вв.
- в) Появился в России конце 19 – нач. 20 вв.

57. Когда английский парламент специальным указом запретил все театральные представления?

- а) В 1702
- б) В 1642 г
- в) Такого запрета никогда не было

58. Что используется в мюзикле для воплощения художественного замысла?

- а) Оркестр, хореография и хор
- б) Современная аппаратура и спецэффекты

59. Когда появился мюзикл в России?

- а) 1905
- б) 1960
- в) 1891

Ориентировочный список музыки для музыкальных викторин

1. Ллойд Уэббер «Иисус–Христос–суперзвезда «Hosanna»
2. Луиджи Руссоло «Перестрелка в оазисе»
3. Джон Кейдж «4.33»
4. Фредди Меркьюри и Монтсерат Кабалье «Барселона»
5. Кшиштоф Пендерецкий «Хиросима»
6. Битлс «Yesterday» (поёт П. Маккартни)
7. Чарльз Айвз «Вопрос, оставшийся без ответа»
8. Артур Онеггер «Пасифик 231»
9. А. Шнитке «Поток». АНС
10. Дм. Шостакович Симфония №7. Эпизод нашествия
11. Генри Коуэл «Эолова арфа» (Aeolian Harp)
12. Генри Коуэл «Баньши» (The Banshee)
13. Г. Свиридов «Подъезжая под Ижоры» исп. Дмитрий Хворостовский
14. Г. Канчели. Светлая печаль
15. Г. Канчели. Styx
16. Г. Канчели. Музыка из к/ма «Кин-дза-дза!»
17. А. Пярт. Tabula Rasa
18. А. Пярт. Фратрес для скрипки и ф-но
19. А. Тертерян. Симфония №3
20. А. Волконский. Сюита зеркал. Часть 7. «Глаза»
21. Н. Каретников. Шесть духовных песнопений
22. Э. Денисов. Солнце инков

23. Э. Денисов. Плачи
24. А. Шнитке. История доктора Иоганна Фауста
25. А. Шнитке. Реквием. 1 – Requiem aeternam
26. С. Губайдулина. Offertorium («Жертвоприношение»)
27. Р. Щедрин. Опера «Не только любовь». Песня и частушки Варвары «По лесам кудрявым»
28. Р. Щедрин. Поэтория. Фрагмент в исполнении Л.Зыкиной
29. Р. Щедрин – Озорные частушки
30. Н. Сидельников. Романсеро о любви и смерти
31. С. Слонимский. Опера «Виринея». Песня Виринеи с хором
32. Б. Тищенко. Симфония №3
33. Б. Тищенко. Балет «Ярославна». Затмение.
34. В.Гаврилин. Вокальный цикл «Русская тетрадь»
35. В. Гаврилин. Балет «Анюта». Вальс Анюты
36. И. Стравинский. Свадебка
37. И. Стравинский. Весна священная
38. Б. Барток. Cantata profana
39. А. Шнитке. Сюита в старинном стиле
40. М. Кагель. 'Ludvig van'
41. Стравинский «Пляска щеголих» из балета «Весна священная»
42. Стравинский балет «Петрушка», лейтмотив Петрушки
43. Стравинский «Песня Параши» из оперы «Мавра»

IV. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «МУЗЫКА XX–XXI ВЕКОВ»

№ раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов			Количество часов УСР	Форма контроля
		Лекции	Практические занятия	Лабораторные занятия		
	4 курс 7 семестр					
	Модуль 1					
1.1	Новые парадигмы развития культуры XX века	2	2			конспект
1.2	Отечественная музыка во второй половине XX – начале XXI века	4	4			конспект
	Модуль 2					
1.3	Диалог культур в советском и постсоветском пространстве	4	4		2	устный опрос, музыкальная викторина
	Контроль по модулю					музыкальная викторина
	4 курс 8 семестр					
	Модуль 3					
1.5	Вокальные и музыкально-театральные жанры в отечественной музыке во второй половине XX – начале XXI века	8	8		2	конспект
	Контроль по модулю					музыкальная викторина
	Промежуточная форма контроля					экзамен

4.2. ГЛОССАРИЙ

Авангардная музыка, музыкальный авангард (англ. *avant-garde music*) – вид современной академической музыки, некоторые элементы эстетики которой являются радикально новаторскими.

Алеаторика – современный метод композиции, основанный на внесении элементов случайности в структуру произведения.

Атональность – термин применяется к музыке, в которой отсутствует определенный тональный центр и связанные с ним соотношения созвучий.

Балет (фр. *balletot*, ит. *Ballo* – танец, пляска) – крупный музыкально-хореографический (см.) жанр, в котором основным художественным средством является танец, а также пантомима, представляемые на театральной сцене в живописном декоративном оформлении в сопровождении оркестровой музыки. Б. в виде самостоятельных танцевальных сцен является иногда частью оперы.

Блюз – вид афроамериканской светской музыки.

Буффонада, или **слапстик** – утрированно-комическая манера актёрской игры. Основана на резком преувеличении, окарикатуривании действий, явлений, черт характера персонажа, благодаря чему создаётся сатирический эффект.

Водевиль (фр. *Voixdeville* – голос города) – веселая театральная пьеса, обычно комедийного содержания, включающая отдельные вокальные и танцевальные номера.

Gebrauchsmusik (нем.) – 1) направление в музыке (преимущественно немецкой) 20 в., которое сознательно ориентировалось на исполнительские и вкусовые запросы любительского музицирования; 2) прикладная, функциональная музыка (например, танцевальная музыка, театральная музыка, киномузыка и т.п.).

Джаз – один из музыкальных стилей 20 в., возникший в США; для джаза характерны большая роль импровизационного начала и сложность ритмики.

Диатоника – семитоновый звукоряд в пределах октавы, не имеющий альтерированных тонов.

Диссонанс – нестройное, неслитное звучание двух и более тонов. Диссонанс часто разрешается в консонанс. Диссонас, как и консонанс – исторически изменяющееся понятие.

Klangfarbenmelodie (нем.) – понятие, относящееся к сфере додекафонии, в частности к творчеству А. Шёнберга и его последователей: каждая нота или каждый краткий мотив в партитуре предназначаются разным инструментам.

Менестрель-шоу – форма американского народного театра XIX века, в котором загримированные под негров белые актёры разыгрывали комические сцены из жизни чернокожих, а также исполняли стилизованную музыку и танцы африканских невольников.

Минимализм – метод композиции на основе простейших звуковысотных и ритмических ячеек – «паттернов».

Musique concrète (франц.) – одно из направлений в музыке 20 в., зародившееся во Франции: здесь в качестве основного материала используются как музыкальные, так и природные звучания, записанные на пленку и подвергающиеся затем разного рода акустическим и прочим трансформациям.

Модернизм (от франц. *moderne* – современный) – наименование художественных тенденций, основанных на коренной ломке традиций предшествующих стилей.

Музыкальный жанр – род музыки, музыкальных произведений, характеризующийся определёнными сюжетными, композиционными, стилистическими и др. признаками; а также отдельные разновидности этого рода.

Музыкальный импрессионизм – музыкальное направление, аналогичное импрессионизму в живописи и параллельное символизму в литературе, сложившееся

во Франции в последнюю четверть XIX века – начале XX века, прежде всего в творчестве Эрика Сати, Клода Дебюсси и Мориса Равеля.

Мюзикл (англ. Musical) – музыкально-театральный сценический жанр, произведение и представление, сочетающее в себе не только музыкальное, драматическое, хореографическое, но и оперное искусство.

Неоклассицизм – одно из направлений в музыке 20 в., для которого типично использование переосмысленных в современном духе жанров, форм, мелодических моделей и т.д. эпохи барокко и классицизма.

Новая музыка (нем. Neue Musik, фр. nouvelle musique) – обобщающее понятие, введённое в 1919 году немецким музыкальным критиком Паулем Беккером и подразумевающее различные течения в европейской академической музыке XX века, в которых достаточно ярко выражены инновационные тенденции.

Пантомима (от др.-греч. παντο-μιμος – пантомим (актёр, играющий с помощью одних телодвижений – мим, актёр; подражание, воспроизведение) – вид сценического искусства, в котором основным средством создания художественного образа является мимика и жесты, без использования слов. Может сопровождаться музыкой.

Пародия (от др.-греч. παρά «возле, кроме, против» и др.-греч. ᾠδή «песня») – вид комической стилизации, целью которой является высмеивание имитируемого объекта, которым может быть произведение искусства, творчество какого-либо автора или жанр, а также манера исполнения и характерные внешние признаки исполнителя (если речь идёт об актёре или эстрадном артисте). По-другому, пародия – «это комический образ художественного произведения, стиля или жанра»

Пуантилизм – один из методов композиции XX века, при котором в музыкальном произведении повторяются отдельные звуки, разделённые паузами.

Полимодалность – одновременное использование в произведении нескольких (например, мажорного и минорного) звукорядов (ладов).

Полиритмия – одновременное использование отчетливо контрастных ритмических рисунков в разных голосах.

Полистилистика (от поли + стиль) – эстетический принцип и техника музыкальной композиции, намеренное объединение в рамках одного музыкального произведения разнородных стилизованных элементов.

Политональность – одновременное звучание двух и более тональностей.

«Плюрализм» (от лат. pluralis – множественный) стилей – главная черта музыкального искусства XX века.

Рэгтайм, рэгтайм (англ. ragtime, происходит от rag – обрывок + time – время, темп, такт) – «пред-джазовый» жанр фортепианной американской музыки, оформившийся в последней четверти XIX века.

Свинг (англ. swing – покачивание) – джазовый ритмический рисунок, при котором первая из каждой пары играемых нот продлевается, а вторая сокращается.

Сонорика, сонорная техника (нем. Sonorismus, англ. sonorism; от лат. Sonorus – звонкий, звучный) – техника современной музыкальной композиции, оперирующая тембровзвучностями как таковыми, сообразно их специфическим имманентным закономерностям.

Spirituals, Spiritual music – духовные песни афроамериканцев-протестантов.

Sprechstimme (нем.) – «декламирующая», Sprechgesang – «декламационное пение» – техника вокального письма, разработанная А. Шёнбергом и его последователями и состоящая в том, что певец не воспроизводит звуки точной высоты, но как бы скользит, глиссандирует от одного звука к другому; при нотации на штилях нот ставятся вместо «головок» – «крестики» (♯).

Театр миниатюр – это содружество артистов, предпочитающих виды малых форм искусства (монолог, куплет, скетч) и выбирающих для репертуара театра небольшие одноактные пьесы и театральные постановки комедийных и сатирических жанров, которым свойственны гротесковые и пародийные направления; а иногда в лирических формах, выраженных в миниатюре.

Театр теней – форма сценического визуального искусства, зародившаяся в Китае свыше 1700 лет назад. Театр теней использует большой полупрозрачный экран и плоские марионетки, управляемые на тонких палочках. Марионетки прислоняются к экрану сзади и становятся видны.

Фарс – комедия лёгкого содержания с внешними комическими приёмами.

Электронная музыка – музыка, звуковой материал которой создается с помощью синтезатора.

Эстрада (от фр. estrade, «подмостки, помост») – вид сценического искусства, преимущественно популярно-развлекательного характера, включающий такие направления, как пение, танец, цирк на сцене, иллюзионизм, разговорный жанр, пародия, клоунада.

4.3. СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основная литература:

1. Алпатова, А.С. История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре: учебник для вузов / А.С. Алпатова; отв. Ред. В.Н. Юнусова. – Москва: Юрайт, 2020. – 246 с.
2. Лисовой, В.И. История музыки и современная музыкальная культура. Мексика и Центральная Америка: учебное пособие для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям / В.И. Лисовой; под науч. ред. А.С. Алпатовой. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Юрайт, 2020 – 166 с.

Дополнительная литература:

1. Акопян, Л.О. Музыка XX века [Текст]: энциклопедический словарь / Л.О. Акопян. – Москва: Практика, 2010. – 855 с.
2. Аронов, А. А. История русской культуры: узловые вопросы (IX–XX века) [Электронный ресурс]: [учеб.-метод. пособие] / А.А. Аронов; Моск. гос. ун-та культуры. – М.: МГУКИ, 2012. – 283 с.
3. Высоцкая, М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодернизму: учебное пособие // М. Григорьева, М. Высоцкая. – М., 2011. – 440 с.
4. Демченко, А.И. Альфред Шнитке. Контексты и концепты [Текст] / А.И. Демченко. – М.: Композитор, 2009. – 296 с.
5. История современной отечественной музыки: учеб. для студентов муз. вузов. Вып. 2: 1941–1958 / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского; под ред. М.Е. Тараканова. – М.: Музыка, 1999. – 485.
6. История современной отечественной музыки: учебник. Вып. 1: (1917–1941) / М.Е. Тараканов, И.В. Лихачев, Е.В. Дуков и др.; под ред. М.Е. Тараканова. – М.: Музыка, 1995. – 478, [2] с.: нот. – В надзаг.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского.
7. Конен, В.Д. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века / В.Д. Конен. – М.: Музыка, 1994. – 157, [3] с. – Библиогр.: с. 159.
8. Музыкальная литература зарубежных стран: учеб. пособие для муз. училищ и общ. курсов муз. вузов. Вып. 7 / сост. И. А. Гивенталь и др. – М.: Музыка, 2000. – 446, [1] с.
9. Никитина, Л.Д. Советская музыка. История и современность / Л.Д. Никитина. – М.: Музыка, 1991. – 276, [1] с. – Библиогр.: с. 246–253.
10. Папенина, А.Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия [Текст] / А.Н. Папенина. – СПб: Изд-во СПб ГУП, 2008. – 152 с.
11. Титов, В.К. Циклические вокально-инструментальные жанры в творчестве зарубежных композиторов XX века: Лекция / В.К. Титов; Моск. гос. ин-т культуры. – М., 1992 (МГИК). – 54 с. – 1-75 Ч. 2. Отечественная музыка второй половины XX – начала XXI в.
12. XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 1-3. – М., 1995–2000.

Учебное издание

МУЗЫКА XX–XXI ВЕКОВ ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОСТИ 6-05-0113-07
МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине

Составитель

ПОЛОЗОВА Франческа Владимировна

Технический редактор

Г.В. Разбоева

Компьютерный дизайн

Л.В. Рудницкая

Подписано в печать 12.08.2024. Формат 60х84 ¹/₁₆. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 5,70. Уч.-изд. л. 7,34. Тираж 35 экз. Заказ 107.

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/255 от 31.03.2014.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.