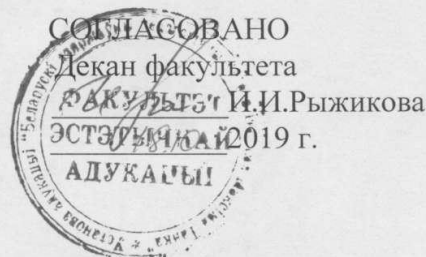


Учреждение образования
«Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка»

Факультет эстетического образования
Кафедра теории и методики преподавания искусства

Рег. № УМ30-1.л. 772-2019

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
Ю.Ю.Захарина
18.10. 2019 г.



ЭЛЕКТРОННЫЙ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ
ДИСЦИПЛИНЕ

«ИСТОРИЯ МУЗЫКИ»

для специальности
1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография

Составители: доцент кафедры теории и методики преподавания искусства,
кандидат искусствоведения, доцент Шатько Е.Г.;
старший преподаватель кафедры теории и методики преподавания искусства
Жилинская Т.Г.

Рассмотрен и утвержден
на заседании Совета БГПУ 21.10. 2019 г.

протокол № 2

ОГЛАВЛЕНИЕ

.....	
ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	3
I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	5
КРАТКИЙ КУРС ЛЕКЦИЙ ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ	5
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА.....	55
ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ	77
ИСТОРИЯ МУЗЫКИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА.....	128
БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА	154
II. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	208
ПЛАН СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ	208
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА.....	212
ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ	213
ИСТОРИЯ МУЗЫКИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА.....	215
БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА	216
III. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	231
УРОВЕНЬ УЧЕБНЫХ ДОСТИЖЕНИЙ – ДОСТАТОЧНЫЙ (ПРОДУКТИВНЫЙ).	231
IV. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	251
РАЗДЕЛ I. ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ	258
РАЗДЕЛ III. ИСТОРИЯ МУЗЫКИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА	265
МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ ДЛЯ ОБЯЗАТЕЛЬНОГО ОЗНАКОМЛЕНИЯ	267
РАЗДЕЛ V. БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА	269
ТВОРЧЕСТВО Л. БЕТХОВЕНА. СОЗДАНИЕ СИМФОНИЗМА НОВОГО ТИПА. НОВАТОРСТВО В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ.	275
НЕМЕЦКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ РОМАНТИЗМ.....	275
ОБЩЕСТВЕННЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ РОМАНТИЗМА.	275
РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО РОМАНТИЗМА В XIX ВЕКЕ.....	276
ПРИМЕРНЫЙ ПЕРЕЧЕНЬ ЗАДАНИЙ И КОНТРОЛЬНЫХ МЕРОПРИЯТИЙ УПРАВЛЯЕМОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ	297
4.3. ГЛОССАРИЙ.....	308
4.4. СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	325

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Электронный учебно-методический комплекс «История музыки» является одной из основных в профессиональной подготовке студентов к практической работе в качестве учителя музыки и хореографии в средней школе. Его изучение обеспечивает включение студента в постижение духовной культуры человечества на всём протяжении его существования. С целью создания у студентов системных представлений о взаимосвязи и взаимозависимости явлений мирового музыкального искусства и приобретения ими навыков музыкально-просветительской деятельности в начальном разделе учебно-методического комплекса («История зарубежной музыки») предполагается последовательное освоение теоретических основ музыкальной культуры (основных терминов и понятий, теории жанров, стилей и направлений, характеристик средств музыкальной выразительности, наиболее распространённых образно-тематических комплексов) в мировой музыкальной культуре от древности до начала XX века. Логическим продолжением данного раздела становится изучение западноевропейской музыки XX века, которое предполагает акцент на изменение эстетических установок, разнообразие стилевых и музыкально-технологических направлений, знакомство с современной терминологией мирового музыкального искусства. Последующие три раздела учебно-методического комплекса обеспечивают актуализацию полученных знаний в практике изучения исторического пути и величайших достижений русской, советской и белорусской музыки.

Целью электронного учебно-методического комплекса по «Истории музыки» является повышение уровня знаний, умений и навыков в области теории и истории музыкального искусства в системе профессиональной подготовки преподавателей музыки и хореографии. Учебно-методический комплекс даёт возможность самостоятельного изучения отдельных тем учебной дисциплины в соответствии с определёнными в учебной (типовой) программе требованиями к уровню освоения материала, углублённого изучения и повторения отдельных разделов, совершенствования знаний об эпохальных, национальных и индивидуальных композиторских стилях, о развитии музыкальных жанров, о наиболее ярких шедеврах мировой музыки, которые будут полезными при подготовке к семинарам, зачетам, экзаменам, а также окажутся полезными в будущей музыкально-просветительской деятельности специалистов.

Важнейшим компонентом изучения электронного учебно-методического комплекса является обязательное ознакомление с музыкальным материалом, список которого приведён в разделе контроля знаний. Знание на слух музыкального материала – важнейший критерий для положительного

оценивания общего освоения студентами учебной дисциплины «История музыки».

Электронный учебно-методический комплекс включает *теоретический раздел*, в котором приведён краткий курс лекций по учебной дисциплине; *практический раздел*, который включает план семинарских занятий, вопросы и задания для изучения учебного материала, примерную тематику для написания рефератов, *раздел контроля знаний*, в котором содержатся критерии оценивания студентов по учебной дисциплине, список музыкального материала для обязательного ознакомления, примерные вопросы к зачётам, примерные вопросы к экзаменам; *вспомогательный раздел*, в котором представлен учебный план обучения студентов по специальности 1-03 01 07 «Музыкальное искусство, ритмика и хореография», типовая учебная программа по учебной дисциплине, рабочий вариант программы (для студентов заочной формы получения образования), глоссарий, список рекомендуемой литературы. Прилагается *пояснительная записка*.

Материал [теоретического раздела](#) даёт возможность самостоятельного изучения учебно-методического комплекса «История музыки» от истоков до начала XXI века. Для лучшего освоения учебного материала по всем пяти разделам электронного учебно-методического комплекса студентам рекомендуется ознакомиться с темой, изложенной в теоретическом разделе, при выявлении терминологических неясностей обратиться к разделу «глоссарий» и изучить литературу, рекомендованную к данной теме в справочном разделе.

[Практический раздел](#) предназначен для самостоятельной подготовки к семинарским занятиям.

[Раздел контроля знаний](#) необходим для подготовки к зачётам и экзаменам.

[Вспомогательный раздел](#) носит информационно-методический характер. В нём представлены специальные термины и понятия, а также список литературных источников, которые рекомендуется изучить для более основательного освоения учебно-методического комплекса.

Структура и содержание учебной дисциплины «История музыки» построены как закономерное чередование самостоятельных и, в определённой мере, герметичных разделов, каждый из которых представляет область музыкально-исторического знания с собственным объёмом музыкального материала и особым понятийно-логическим аппаратом.

I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

КРАТКИЙ КУРС ЛЕКЦИЙ ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ} ТС "КРАТКИЙ КУРС ЛЕКЦИЙ ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ" \f D \l "1" }

ТЕМА 1. РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ДО XVII ВЕКА

Происхождение музыки. Процесс вызревания музыки внутри практической деятельности людей был длительным и постепенным. Среди истоков музыки можно назвать интонации эмоциональной возбуждённой речи, пение птиц и зовы животных, ритмы работы первобытных людей, звуковые сигналы, магические заклинания. В первобытном обществе существовал *синкретический* (нерасчленённый) комплекс как действие, включающее элементы пения, движения, пантомимы. Он содержал зародыши музыки, танца, поэзии.

Целью подобных массовых действ, в которых соединялись в одном лице исполнитель и слушатель, было общение, связанное с организацией труда и ритуалов. Первоначальной основой действ был неорганизованный звуковой хаос, в котором постепенно произошёл переход от шумовых эффектов к звуковысотности. Появились напевы из нескольких звуков, разделённых на устои и неустои. В них главенствовало ритмического начало с преобладанием импровизационности. Многократное повторение сложившихся музыкальных и ритмических формул, их закрепление, постепенно вело к логической организации звуков.

В эпоху разложения первобытного (родового) строя художественная деятельность отделяется от практической и рождается музыка как самостоятельный вид искусства. Первоначально единая музыкальная культура дифференцируется на музыку разных классов, слоёв, на профессиональную и непрофессиональную. Начинает самостоятельное существование фольклор, ставший фундаментом музыкальной культуры общества в целом.

Музыкальная культура стран Древнего мира. Одной из основных черт музыкальной культуры стран *Древнего мира* (Египта, Вавилона, Сирии, Индии, Китая, Греции, Рима) является широкая деятельность профессиональных музыкантов (композиторов и исполнителей в одном лице). Важную роль приобретают практическая и духовная функции музыки: участие в труде, быту, воинской жизни, в гражданских и религиозных обрядах, в воспитании юношества. На этой исторической стадии впервые появляется музыка для слушания, выделяются различные песенные и танцевальные *жанры*. Более совершенными становятся музыкальные инструменты. Важным фактором развития музыкального искусства становится появление первых систем записи звуков (буквами, клинописью, иероглифами).

Мыслители и философы Древнего мира создают первые музыкально-эстетические и теоретические учения о музыке (труды Конфуция, Пифагора, Гераклита, Демокрита, Платона, Аристотеля).

Музыкальная культура античной Греции. Эпоха античности (от латинского – старый, давний) датируется в искусствоведческих источниках хронологическими рамками с XII в. до н. э. по IV–V вв. н.э. Культура *Древней Греции* представляет собой первый исторический этап в развитии европейской культуры. Высочайшие достижения древнегреческого искусства в эпической поэзии, театре, ваянии и зодчестве, в философии оставались идеалом для западноевропейской культуры на протяжении долгих веков её существования.

Музыка играла огромную роль как в общественной, так и в личной жизни греков. В греческих городах-государствах – Афинах, Спарте, Фивах и других – обучение свободных граждан музыке было обязательным. Обучение включало в себя теорию музыки, эстетику и приёмы исполнения. Под музыку проходили гимнастические и художественные состязания. Это были большие общественные мероприятия государственного значения, привлекавшие массы народа из различных местностей Греции. Участвовали в состязаниях певцы-солисты, музыканты-инструменталисты, хоровые коллективы, поэты.

Нотные записи тех времён либо отсутствуют, либо не поддаются точной расшифровке, поэтому источником сведений о древнегреческом музыкальном искусстве служат литературные произведения, скульптуры, барельефы, вазовые росписи.

Древнегреческий *эпос* возник в IX–VII вв. до н.э. в героический период греческой истории. Носителями его были странствующие певцы-сказители – *азды* и *рапсоды*, пользующиеся всеобщим уважением и признанием. Содержанием их искусства являлось воспевание подвигов героев. Свои поэтические повествования рапсоды исполняли нараспев, в характере певучей декламации, сопровождая пение игрой на струнном щипковом инструменте – *форминксе* (черепаший панцирь с натянутыми поперёк струнами).

Тексты сказаний слагались шестистопным стихом – гекзаметром, без рифмы и деления на строфы. Длина строк придавала исполнению особую величавую неторопливость. Гекзаметром написаны два великих поэтических памятника древнегреческой культуры – «Илиада» и «Одиссея», приписываемые легендарному рапсоду Гомеру.

Гнев, о богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,

Грозный, который ахейнам тысячи бедствий содеял;

Многие души могучие славных героев низринул

В мрачный Аид, и самих распростёр их в корысть плотоядным

Птицам окрестным и псам.

(Гомер. «Илиада»)

Древнегреческая лирика возникла позднее эпоса в неразрывной связи с поэзией. Вне пения, вне музыки у древних греков не существовало лирической поэзии. (Буквальное значение слова «лирика» - пение под лиру).

Недаром поэзии и музыке покровительствовала одна муза – Евтерпа.

В Древней Греции поэт всегда был певцом. Пение придавало слову пластичность, выразительность, интонационную определённую. Свою напевную декламацию поэт сопровождал игрой на музыкальном инструменте. Лирика могла быть, как сольной, так и хоровой. Содержание её было самым разнообразным: любовное, философское, гражданское, военное и т.д. Среди творцов хоровой лирики такие полулегендарные поэты-певцы как Арион, Ивик, Пиндар. Создателями сольной лирики, изысканной и утончённой, были поэты Алкей, Анакреон и поэтесса Сапфо.

Конница – одним, а другим пехота,
Стройных кораблей вереница – третьим.
А по мне – на чёрной земле всех краше
Только любимый...

(Сапфо)

Древнегреческое музыкальное искусство было по преимуществу вокальным – пение с инструментальным сопровождением, дублирующим вокальную мелодию. Хоровое пение было одnogолосным, в унисон. Метрическое строение напева определялось стихотворным размером текста. Инструментальная музыка была развита мало, так как её основным назначением являлось сопровождение пения. Наиболее распространёнными инструментами были струнные щипковые – форминкс, лира, кифара, и духовые – сириккс (флейта Пана), авлос (инструмент типа гобоя).

Одним из величайших достижений античной культуры явилась **древнегреческая трагедия**. Она родилась в Афинах в период расцвета рабовладельческой демократии.

Слово «трагедия» по-гречески означает «козлиная песнь». Это название идёт от празднеств в честь бога виноделия Диониса, когда в жертву богу приносили козла, сопровождая обряд исполнением плясок, сказаний и песен. Отсюда и пошел особый вид театрального представления, которое основывалось на участии хора и выделившихся из него солистов-корифеев. Особого расцвета античная трагедия достигла в V в. до н.э. в творчестве великих драматургов Эсхила, Софокла, Еврипида.

Греческие трагедии целиком основывались на мифологии, сюжеты которой были хорошо известны зрителям. Поэтому интерес сосредотачивался не на фабуле, а на трактовке мифа автором. Сквозь мифологическую оболочку драматург отражал в трагедии современную ему общественную жизнь, высказывая свои политические, философские и этические воззрения. При всём многообразии мифологических сюжетов в основе каждого из них лежала одна и та же идея: всемогущество неумолимого рока, в тщетную борьбу с которым вступает человек. Олицетворением рока обычно являлись жестокие и неумолимые боги, обрушивающие на героя неисчислимые страдания и испытания. В этом неравном поединке герой погибал, но морально он нередко оказывался победителем, как, например, герой трагедии Эсхила «Прометей». Этическая роль трагических представлений была огромна. Согласно Аристотелю, зритель, следя за событиями трагедии, испытывает сострадание к

герою, страх за его судьбу. Это сопереживание потрясает зрителя, приводя его к катарсису – очищению души, возвышая его и воспитывая.

Театр Древней Греции был государственным учреждением, и организацию театральных представлений брало на себя само государство, назначая для этой цели специальных лиц. Драмы ставились трижды в год на праздниках в честь Диониса. Разыгрывались представления в огромных открытых амфитеатрах. В самом низу, у основания уходящих вверх каменных скамеек располагалась круглая площадка – орхестра, на которой выступали хор и актёры. К ней примыкала скена – палатка, где актёры переодевались и хранили реквизит. Так как зрители сидели со всех сторон, то не было ни плоскостных декораций, ни занавеса. В качестве декораций использовались статуи, ковры, драпировки, ткани.

Все роли (в том числе и женские) играли актёры-мужчины. Они должны были не только хорошо декламировать стихи, но и уметь петь. Кроме того, греческие актёры должны были владеть искусством танца и вообще искусством движения. Это было тем более важно, что актёры носили маски и мимика из игры была исключена. Маски создавали обобщенные образы – или героические, возвышенные или карикатурно-комедийные. Кроме того, маска позволяла зрителям лучше видеть выражение лиц исполнителей. Играли в специальной обуви на очень высоких подошвах – котурнах, которые увеличивали рост актёров, а также придавали их движениям некоторую величавость.

Основой трагедии являлся хор, состоявший из 12-15 мужчин. Предводитель хора назывался корифеем. Именно он выводил хор на орхестру под звуки флейты. Из хора выделялись актёры (обычно трое), которые могли разыгрывать драматический конфликт и без участия хора. Но хор оставался важнейшей составляющей трагедии – он был выразителем общественного мнения, мудрым истолкователем происходившего на сцене. Хор исполнял свою партию напевной декламацией в унисон. Иногда он вступал в мелодизированные диалоги с солистами. В наиболее патетических местах актёры исполняли напевные монологи – монодии. Сопровождали представление трагедии духовные инструменты флейта и авлос. Как правило, мелодии к трагедиям сочиняли или подбирали сами драматурги.

Древнегреческая трагедия стала первым в истории культуры синтетическим жанром такого уровня. В ней соединились театр, литература, музыка (инструментальная, вокальная - хоровая и сольная), элементы изобразительного искусства, пластика. Влияние древнегреческой трагедии на искусство последующих эпох оказалось огромным. Достаточно сказать, что в XVII веке она стала прообразом жанра оперы.

Музыкальная культура средневековья (V – XIV вв.). Переход от древнего мира к средним векам в Европе был связан с нашествием варварских племён (гуннов, готов, вандалов), что повлекло за собой разрушение и уничтожение многих культурных ценностей античности. Утверждение феодального строя сопровождалось формированием духовного всевластия католической церкви. Таким образом, переход от античности к средневековью

стал идейным переворотом, обусловившим принципиальное различие этих эпох.

Народная музыка эпохи средневековья стала истоком возникновения светского музыкального искусства. Первыми носителями светской музыкальной культуры были странствующие музыканты (жонглёры, шпильманы, ваганты). Их искусство было многообразным и включало в себя пение, пляски, игру на музыкальных инструментах, показ фокусов, цирковые номера, кукольный театр. Поскольку господствующим видом музыки в средневековье была духовная (церковная), представители народного музыкального искусства подвергались гонениям властей и церкви.

Церковная музыка наиболее полно выражала идею христианства, ставшего одним из важнейших факторов развития культуры средневековья. Политическая и идеологическая сила католической церкви была такова, что полностью подчинила себе культуру, науку, мораль общества. Религиозное сознание господствовало во всех сферах духовной жизни.

Двойственность отношения церковных властей к музыке выражалась в осуждении музыки как мирского искусства, но в признании силы её эмоционального воздействия и допущении в богослужение. Формирование стиля церковной католической музыки в Западной Европе произошло в IV–VII вв. Упорядочение христианского богослужения завершилось созданием *антифонария* – сборника строго канонизированных песнопений (антифонов), распределённых в определённом порядке по датам церковного календаря. С музыкой церкви тесно связано понятие *григорианского хорала* (по имени папы римского Григория I), объединяющего все виды песнопений католической церкви. Христианское понимание музыки как воплощения в звуке слова обеспечило примат богослужебного текста над его музыкальным воплощением. Григорианский хорал, обращённый к чувству и сознанию верующих, внушал им отрешённость от земной жизни, погружал в священный трепет. Музыкальным стилем хорала была псалмодия (речитация в узком диапазоне молитвенных прозаических текстов на латыни). Ровный однообразный ритм и принципиальное одноголосие (мужской хор в унисон) обеспечивали отрешённое, «внеземное» звучание. Григорианский хорал стал символом эпохи, выразившей в нём своё понимание жизни и мира.

Музыку церкви разнообразили напевы с более развитыми мелодиями и ритмами – гимны, секвенции (распевные вставки, расцвечивающие молитвенный текст). Проникновение эмоционального начала побуждало церковных певчих к созданию новых секвенций. Секвенция *«Dies ire»* («День гнева») является памятником средневековой музыки, дошедшим до наших дней. Её мелодия неоднократно использовалась в музыке последующих эпох (вплоть до наших дней) как символ рока, смерти.

На основе григорианского пения сформировалась *месса* – главное воскресное богослужение католической церкви. Структура мессы пятичастна: 1. *Kyrie eleison* – Господи, помилуй; 2. *Gloria* – Слава в вышних Богу; 3. *Credo* – Верую во единого Бога; 4. *Sanctus* – Свят господь Бог Саваоф; 5. *Benedictus* –

Благословен грядущий во имя Бога; 6. Agnus Dei – Агнец Божий, взявший на себя грехи мира.

С течением времени мирское начало неизбежно проникало в церковную музыку. Одной из форм такого проникновения стала **литургическая драма** – инсценировка евангельского текста, исполняемая священниками в костюмах, со сценическими аксессуарами, техническими трюками.

В эпоху средневековья начала складываться теория музыки. Её ладовой основой стала диатоника, заимствованная из древнегреческой музыкальной теории. Для средневековья характерны также лады с древнегреческими обозначениями – дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский и разделение певческого диапазона на шестизвучные отрезки – гексахорды с греческой буквой «гамма» в начале каждого. Однако особым достижением эпохи средневековья стало обозначение отдельных звуков гаммы с помощью первых слогов первых шести строк латинского гимна в честь святого Иоанна. Так появилось слоговое обозначение семи нот, действующее в музыке до современности. Вслед за названным нововведением последовала реформа нотного письма, проведённая церковным музыкантом Гвидо из Арrezzo («нотный стан» на основе схемы струн кифары, ключи, обозначающие высоту звука, терцовое соотношение между линиями, ключевые знаки).

Проникновение многоголосия в культовую музыку вызвало бурное развитие хоровой полифонии, приведшее к потребности точной фиксации длительностей отдельных нот напева. Результатом этой «экспансии» многоголосия стало создание мензуральной (мерной) нотации, предполагавшей деление музыкального текста на такты, а также наличие графического выражения длительностей (чёрные и белые ноты).

Светская профессиональная музыка позднего средневековья (XI–XIV вв.) связана с возникновением рыцарского музыкально-поэтического искусства на юге Франции в Провансе. Его представителями стали *трубадуры* – странствующие поэты-музыканты. Круг образов их искусства – это любовная и дружеская лирика, воспевание верности воинскому и служебному долгу. Подобная тематика выражала противостояние искусства трубадуров средневековому аскетизму. Следование музыки за стихотворным текстом привело к созданию мелодического стиля, подчинённого закономерностям рифмованной, основанной на акцентности и периодичности, поэтической речи. Образование поэтической и музыкальной формы рондо знаменовало начало процесса формирования музыкальных форм-структур.

Представителями музыкально-поэтического искусства на севере Франции были труверы. Светское музыкально-поэтическое искусство в Германии получило название миннезанг (12–15 вв.).

Музыкальная культура эпохи Возрождения (XIV–XVI вв.). Возрождение – одна из самых ярких и могучих эпох в истории европейской культуры. Основным содержанием этого периода европейской истории стало возрождение античных идеалов, которое послужило одновременно и мощным толчком к дальнейшему развитию. Ведущей идеей эпохи стал *гуманизм* как вера в творческие силы человека, в его разум. В это время создаются новые методы

научного познания природы и истории. В искусстве появляются новые творческие школы, девизом которых становится художественная правда и человечность. Взрыв энергии во всех видах искусства приводит к утверждению самостоятельного значения художественной деятельности в общественной жизни.

Музыка в Италии. Первый подлинный расцвет светского музыкального творчества начинается в Италии в XIV в. Здесь возникают новые песенные жанры, истоки которых лежат в народном творчестве (вилланелла, баркарола, баллада, фроттола). Многие из этих жанров, распространившись за пределы Италии, приобретают общеевропейское значение. Среди них – главный жанр светской вокальной музыки высокого Возрождения (XVI в.) *мадригал*. Мадригал – это многоголосная (4-5 голосов) куплетная песня лирического содержания, со сложным полифоническим сплетением голосов, без сопровождения. Основой мадригала является лирическая поэзия, что обуславливает тесное слияние в нём слова и музыкального звучания. В мадригале происходит постепенное выделение музыкой отдельных слов и выражений текста, закрепление за сходными поэтическими образами их типичного музыкального выражения. Так формируется своеобразный *музыкально-поэтический словарь*, где каждый образ текста получает собственный мелодический рисунок. Например, хроматические диссонансы в вертикали голосов приходятся на слова, выражающие страдание; восходящее мелодическое движение сопровождает образы, связанные с высотой (небеса, горы); нисходящие интонации воплощают картины земли, пропасти, ада.

Содержание мадригала охватывает широкий круг образов: от любовной лирики до политической сатиры. Среди крупнейших авторов мадригалов – известнейшие композиторы своего времени Л. Маренцио, Дж. Палестрина, К. Монтеверди, Джезуальдо ди Веноза. Музыкальной основой жанра является церковная полифония строгого стиля, характерными чертами которой являются редкость жанровых связей, отсутствие интонационных и ритмических контрастов, гармонического напряжения, избегание диссонирующих созвучий. Отдельного рассмотрения заслуживают мадригалы Дж. Палестрины – крупнейшего представителя хоровой полифонии итальянского Возрождения.

Французский Ренессанс обогатил европейскую музыку своеобразными жанрами и формами. Самым распространённым жанром профессиональной французской музыки стала *шансон* – многоголосная песня со светским текстом и народно-бытовой мелодикой. Реалистическое содержание шансон включало в себя исторические события, бытовые картины, музыкальные пейзажи, человеческие характеры. Наибольшую известность во Франции эпохи Возрождения получил замечательный композитор Клеман Жаннекен – мастер многоголосного письма, создававший хоровыми средствами многочастные звуковые картины («Крики птиц», «Уличные крики Парижа», «Битва»).

Музыка в Германии. Обострение политических противоречий в Германии привело к религиозной революции – Реформации. Реформация послужила началом нового религиозного движения – протестантизма во главе с Мартином Лютером. М. Лютер провозгласил не только новые религиозные идеи, но и

нравственную и воспитательную миссию музыки. Под его непосредственным влиянием произошло радикальное изменение прежней католической церковной службы: изгнание латыни, григорианских мелодий сложной полифонии. Возник новый жанр – *протестантский хорал*, основными чертами которого стало пение молитв на немецком языке всей общиной на достаточно простые напевы, близкие народным. Музыкальный стиль хорала отличался демократичностью: четырёхголосным гармоническим изложением с мелодией в верхнем голосе. Протестантский хорал сыграл роль музыкального фундамента для дальнейшего развития немецкой музыки (органной школы, творчества Генделя и Баха).

Своеобразным явлением светского искусства немецкого Возрождения стало творчество *мейстерзингеров* – мастеров пения. Искусство мейстерзингеров возникло на основе объединения мастеров городских ремесленных цехов для занятий музыкой. Оно носило консервативный характер и подчинялось строгому своду правил сочинения музыки, препятствующему её прогрессу. Своеобразным реформатором этого искусства стал поэт-композитор Ганс Сакс (сапожник по профессии), вышедший за рамки мейстерзанга и создавший огромное количество песен и драматических сценок. Память о мейстерзингерах и о Гансе Саксе была увековечена в опере Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1868).

ТЕМА 2. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XVII – НАЧАЛА XVIII ВВ.

Музыкальная культура эпохи барокко. XVII век называют эпохой государственности, господства абсолютной монархии. Ведущие экономические позиции занимала Англия, Франция и Нидерланды, Италию и Германию отличали упадок и раздробленность на княжества. В Италии, Фландрии, Испании, Франции, Голландии возникают национальные художественные школы. Культуру объединяло стремление ее представителей к целостному и глубокому восприятию действительности, к представлению о мире как о безграничном, изменчивом и противоречивом пространстве. Идеи динамизма и движения распространялись на все виды искусства. Время и ощущение быстротечности жизни стало главной темой творчества. Тема бренности сущего пронизывала поэзию и прозу, наполняла произведения мистикой и страхом. Восприятие иллюзорности мира привело к расцвету и жизнеутверждающих произведений. Человек и окружающий мир стали главным предметом творчества.

Ведущими стилями XVII в. были барокко (частично рококо) и классицизм. Барокко развивалось в феодально-абсолютистских государствах, под влиянием католицизма. Характерные черты: приоритет мистического, иррационального начала, преувеличение выразительности, динамика форм, потрясение зрителей. Классицизм в XVII веке утвердился во Франции и был связан с культом разумной ясности, главенства общественного начала над личным, темами героизма, доблести, моральной чистоты, античной красоты. В искусстве не допускалась преувеличенная эмоциональность, преобладало стремление к рационализму, разуму и порядку, культ возвышенного и героического, идея пропорций.

В XVII в. господствующим становится новый тип мироощущения, для которого мир воспринимается в противопоставлении материального и духовного, природного и божественного, эмоционального и рационального. В философии декларируются противоположные учения и принципы: метафизика (Декарт) и материализм (Гоббс, Локк, Бэкон), идеалистический и материалистический подходы, сенсуализм и рационализм, индуктивный и дедуктивный методы познания, антиномии Канта, диалектика Гегеля, монистизм Декарта и Лейбница, пантеизм Б. Спинозы, теория любви Б. Паскаля. Характерна идея Бога как средоточия высшего разума, справедливости, истины и милосердия. Барокко - художественная система, отражающая мировоззрение людей послеренессансной эпохи, которые усматривали порядок жизни в противоречиях и считали, что нет ничего без оппозиций, антиномий, которые создают своеобразную высшую гармонию.

Европейское барокко охватывает период с 1600 до 1750 гг., от рождения оперы до смерти Баха. Барокко понимается и как историческая эпоха, и как художественный стиль. Существует несколько версий происхождения термина барокко: ит. *barocco* - жемчужина неправильной формы, *barocco* - одна из форм схоластического силлогизма, *barocco* - грубый, неуклюжий, фальшивый. В XVIII в. термин приобретает значение отрицательной эстетической оценки, барочным обозначалось все неестественное и преувеличенное. С 1850-х гг. начинается рассмотрение барокко как исторического стиля, этапа в развитии искусства позднего возрождения. В 1880-е гг. барокко признали как особое художественное явление. В 1920-е гг. возникает интерес к национальным вариантам барокко, обозначается периодизация и исторические границы. Именно в эпоху барокко сложилась парадигма музыки Нового времени: музыка как мысль и речь, как аффект, как философия, этика и эстетика. Произошло становление важнейших жанров: оперы, кантаты, оратории, инструментального концерта, сонаты.

Типичными чертами эпохи являются усиление религиозной тематики, повышенная эмоциональность, значение иррациональных аффектов и элементов, контрастность образов, динамизм, тяготение к обобщающим формам (циклические формы сонаты, концерта, оперы), синтетический характер творческой деятельности, сложность и избыточность. Антиномии эпохи существовали и в музыке. Характерной эмблемой стиля стали тезисы античной риторики. В музыке были преломлены философские категории пространства, времени и движения. Пространство реализовывалось в стереоэффектах крупных композиций. Время выразилось в возникшей системе темповых обозначений, был изобретен метроном. Движение сказалось в развитии балета, инструментальных танцевальных сюит, в становлении музыкальных эмоций, символизировалось при помощи специальных музыкально-риторических фигур. Новаторством стала энергетика моторной ритмики инструментальных жанров, особенно концерта.

Эстетика как наука в эпоху барокко еще не сложилась, эстетические элементы были производны от философии и этики. Определяющей тенденцией барокко было инвенторство (изобретение, открытие): изобретение нового типа

музыки (Каччини), новых жанров (духовные концерты Виаданы), нового стиля. Культ крайностей барокко сходен с эстетикой модернизма и авангардизма XX в. Широко практиковалась импровизационность, расцвел жанр фантазии. Тенденцией, противостоящей текучести и свободе, была идея порядка, которая выразилась в создании равномерной темперации, в идеях централизации гармонии, в числовых пропорциях музыкальных форм (в немецкой традиции), в закреплении одной эмоции за одной формой («теория одноаффектности»).

Порождением духовной атмосферы эпохи стала музыка А. Скарлатти, Д. Скарлатти, Дж. Фрескобальди, К. Монтеверди, И. Пахельбеля, Д. Букстехуде, Ф. Шютца, А. Корелли, А. Вивальди, Г.Ф. Генделя, И. С. Баха.

Стиль барокко в итальянской музыке. Рождение оперы. XVII ст. в истории музыкальной культуры является рубежным - происходит разделение светской и церковной профессиональной музыки, рождается опера. *Опера* - это синтетический вид искусства, объединяющий театр, поэзию, танец и музыку. В недрах оперы складывались жанры инструментальной музыки - увертюра, оркестровая и балетная сюиты, формировалась симфония; она повлияла на жанры духовной музыки - ораторию и кантату. В исторически переломные эпохи опера становилась актуальной темой общественных путей и эстетической мысли.

Родина оперы - *Италия*. Рождению оперы предшествовала интенсивная музыкальная жизнь XVI в. с развитыми формами светского музицирования, распространением музыкально-театрального жанра пасторали, интересом в песне, культурой Флоренции. Итальянская опера представлена несколькими оперными школами: флорентийской, римской, венецианской, неаполитанской.

Флорентийская школа возникла при дворе герцога Медичи благодаря деятельности камераты (ит. «салон, кружок») - творческого объединения просвещённых аристократов, поэтов, музыкантов, ученых и любителей искусств во главе с флорентийским меценатом Дж. Барди и музыкантом Я. Пери. Участников воодушевляла идея возрождения античной, древнегреческой музыки, которую они представляли как поющую поэзию, где музыка усиливает выразительность звучания слов и воссоздает «античный род пения» - музыкальную декламацию. Высшим образцом античного искусства считалась греческая трагедия со слиянием в ней поэзии, музыки и декламации. Винченцо Галилеи, отец астронома, был виртуозом-лютистом, певцом и композитором, автором трактата о господстве сольного вокального пения. Основоположниками флорентийской оперы были поэт О. Ринуччини, ученик Т. Тассо и музыканты Я. Пери и Дж. Каччини. Первая опера - «Дафна» (1594) с текстом Ринуччини, музыкой Пери и Кореи (не сохранилась). Первой из сохранившихся опер - «Эвридика», приуроченная к бракосочетанию короля Генриха IV с Марией Медичи в 1600 г. Авторы - поэт О. Ринуччини и композитор Я. Пери. Опера была написана для солистов, пятиголосного мадригального хора и струнного ансамбля, скрытого за сценой. О начале действия, без увертюры, возвещали трубные фанфары, в подражание античной трагедии действию предшествовал пролог с кратким аллегорическим содержанием пьесы. Преобладающим мелодическим стилем был речитатив,

поддерживаемый цифрованным басом, пение сопровождалось аккомпанементом инструментального ансамбля за сценой, в оперу вводился хор. Публика состояла из узкого круга затоков и любителей-аристократов.

Историческое значение первых опер связано с образованием нового одноголосного вокального стиля, в основе которого речитатив и драматическая декламация. В основе сопровождения лежал принцип басса континуо (ит. «длящийся бас») или «цифрованного баса»: одноголосную мелодию поддерживали устойчивые аккорды, нотами записывался только бас, а аккордовые звуки обозначались цифрами по интервалам над ним. Этот прием способствовал развитию гармонии и инструментальной импровизации, т. к. исполнитель-клавесинист сам выбирал фактуру изложения. Такой стиль стал основой нового жанра *drama per musica* (ит. «драма, положенная на музыку»). Термин «опера» (ит. «труд, сочинение») появился позже.

Инициаторами создания оперного театра в Риме было семейство кардиналов Барберини. В сюжетах пропагандировались христианские идеи с обязательными морально-назидательными выводами, прославлялись деятели католической церкви. К участию в опере привлекались знаменитые певцы и композиторы Ст. Ланди, братья Мадзоки, М. Марадзоли, Л. Виттори. Это был более высокий этап эволюции итальянского оперного искусства. С целью пропаганды христианства оперные представления проводились на площади города с комическими сценками как средством привлечения простого народа. Оркестровая музыка стала играть важную роль: каждому акту предшествовало инструментальное вступление, позже появилась трехчастная увертюра с типичным чередованием контрастных частей. Лучшая опера - «Галатее» Л. Виттори (кастрат папской капеллы, сопранист).

Творчество К. Монтеверди. *Клаудио Монтеверди* (1567-1643) - итальянский оперный композитор, автор опер «Орфей» (1607, текст А. Стриджо), «Ариадна» (1608, текст Ринуччини; сохранились интермедия и Ария Ариадны), «Возвращение Улисса», «Коронация Поппеи» (1642), интермедий «Балет неблагодарных», «Музыкальные шутки», создатель мадригалов. В основу его опер положена драматическая мелодия (*concitato* - ит. «взволнованный стиль»), соединяющая в себе выразительность речевых интонаций, декламации и вокала. Принципы его оперной драматургии были новаторскими: слово определяет мелодию, оперная композиция зависит от драмы и коллизии сюжета, а задача композитора - средствами музыки показать характеры и ситуации. Монтеверди создал тип оперной арии *lamento* (ит. «плач»), арию *da capo* и другие формы сольного пения. Основу оперы составляет драматический речитатив, в кульминационные моменты вводятся музыкальные монологи - арии (ит. «дыхание, воздух»), Монтеверди включил в оперу симфонические эпизоды (увертюры, симфонии - с противопоставлением двух тем) с применением всех групп инструментов, вводил новые технические приемы исполнения.

Венеция в XVII в. была торговым городом с республиканским устройством. Центрами общественной мысли были философские и литературно-художественные академии, первая из которых возникла в XV в. при дворе Л.

Медици. Во власти доминировала богатая буржуазия, что способствовало открытию в 1637 г. первого общедоступного оперного театра Сан-Касьяно. Опера демократизируется, выходит к городскому населению. Конкуренцию поддерживало применение особых технических эффектов, зрелищность, легко запоминающаяся музыка. Либретто опер основывались на любовных интригах, перипетиях сюжетов, свободной трактовке античных мифов с обилием массовых сцен. Традиционными были вставки комических эпизодов, не связанных с сюжетом. Из таких сцен возникла *опера-буффа* (комическая). Деловые условия антрепризы вынуждали импресарио постоянно обновлять репертуар. Постепенно устранялись балет и хор, ограничивался оркестр, сольное пение стало заменяться ариями, усилилось влияние народной музыки (песни-баркароллы). Композиторы венецианской школы: Франческо Кавалли (1602-1676) и Марко Антонио Чести (1623-1669). Кавалли разрабатывал разные формы сольного пения, а Чести создал тип парадной придворной оперы, был автором оперы «Золотое яблоко» на сюжет мифа о Парисе и Елене. С Венецией связан последний период творчества Монтеверди (опера «Коронация Поппеи»),

Неаполитанская опера со второй половины XVII в. стала ведущей в истории итальянского музыкального театра. В XVI в. в Неаполе было четыре консерватории (приюты для бедных детей и сирот), была развита светская музыка. В консерваториях обучение длилось 10-12 лет, преподавали выдающиеся мастера итальянской музыки Скарлатти, Порпора, Дуранте. Главный оперный жанр - опера-сериа (ит. «серьезная») - опера солистов и сольного пения *bel canto* (ит. «красивое пение»). Опера основана на мифологических или исторических сюжетах, в центре - запутанная любовная интрига с условным изображением персонажей и ситуаций. Хоров нет, из ансамблей - только дуэты. Ария в опере-сериа - композиционно замкнутая вокальная форма песенного типа, воплощает один образ. Строение было трёхчастным, с видоизменённой репризой - *da capo* (ит. «с начала»): первая часть была изложением темы, середина - развивающего типа, затем следовало повторение сначала с украшениями, сочиненными певцом или по заказу. Типы арий различны, связаны со сценическими ситуациями и эмоциональными состояниями: патетические, гнева, ревности, отчаяния, страсти, воинственные, героические, жалобные, идиллические, любовные, застольные, танцевальные, шуточные и др. Арии соединялись речитативами двух типов. Речитатив *secco* (ит. «сухой») - исполнялся импровизационно, напевным говором, под клавесин, на нём строилось развитие действия. Речитатив *accompagnato* (ит. «аккомпанированный») - развит мелодически, исполнялся под оркестр, предшествовал арии, стал одной из наиболее драматических форм оперной музыки. В неаполитанской опере впервые появилась увертюра, т.е «симфония», состоявшая из трех контрастных по характеру частей - героической, лирической и бытовой.

Основатель неаполитанской оперной школы - **Алессандро Скарлатти** (1660-1725) - итальянский композитор эпохи барокко, автор более 100 опер. Он утвердил форму «итальянской увертюры» (опера «От зла - добро», 1686) и арию *da capo* (оперы «Розаура», «Пирр и Деметрий»), Кроме опер, ораторий и

серенад, Скарлатти создал более пяти сотен камерных кантат для голоса соло и несколько месс. Отличительные черты опер Скарлатти: преобладание музыкального начала над драмой, предпочтение замкнутым формам сольного пения, отделение речитатива от арии, утверждение типа арии *da capo*, двух видов речитатива (*secco* и *accompagnato*). бытовых жанров (сицилиана).

Итальянская инструментальная музыка. В эпоху барокко наблюдается расцвет скрипичного искусства. Широкое распространение в этот период получила виола (предшественница современного скрипичного семейства). Она имела несколько разновидностей: виола да гамба, виола д'амур, виола бастарда. Однако вскоре виолу вытеснила скрипка, расцвету которой способствовала деятельность прославленных итальянских скрипичных мастеров - Николо Амати, Антонио Страдивари, Джузеппе Гварнери (мастеров в создании скрипок, альтов, виолончели). Наиболее распространенным скрипичным жанром была трио-соната. Название жанра установилось в связи с исполнительским составом, который включал три партии: два инструмента средней и высокой тесситуры и басса континуо. Основу цикла составляли медленное торжественное вступление, аллегро (быстрая часть) типа фуги, медленная лирическая часть и быстрый танцевальный финал. По структуре к трио-сонате близок старинный концерт: сольный и концерто grosso.

В эпоху барокко приоритет в развитии скрипичной музыки принадлежит итальянской скрипичной школе. Её основоположником считают **Арканджело Корелли** (1653-1713) - автора жанра концерто grosso (12), который внес большой вклад в развитие трио-сонаты (4 сборника) и старинной скрипичной сонаты.

Творчество А. Вивальди. **Антонио Вивальди** (1678-1741) - скрипач-виртуоз, композитор, педагог и дирижер, католический священник. Один из крупнейших представителей итальянского скрипичного искусства XVIII в., утвердил новую драматизированную, так наз. «ломбардскую» манеру исполнения. Творческое наследие композитора включает 90 опер (сюжеты К. Гольдони), более 500 концертов, свыше 100 сонат для различных инструментов, светских кантат, серенад, симфоний, *Stabat Mater* и др. В основном известен как мастер ансамблево-оркестрового концерта (*concerto grosso*), создатель инструментальных скрипичных концертов и жанра сольного инструментального концерта, оказал влияние на развитие виртуозной скрипичной техники. Всего у него 465 инструментальных концертов: из них 49 концерто grosso, 331 сольных концертов с басса континуо, 38 концертов для 2-х инструментов с басса континуо, 32 концерта для трех и более инструментов с басса континуо. Вивальди установил для сончерто grosso трехчастную циклическую форму, выделил виртуозную партию солиста. Цикл «Времена года» из четырех концертов является одним из ранних образцов программной музыки. Ему принадлежит единственный в истории музыки концерт для двух мандолин. Творчество Вивальди оказало огромное влияние на итальянских и немецких композиторов (на И. С. Баха).

Крупнейшим представителем итальянской скрипичной школы также был **Джузеппе Тартини** (1692-1770). Он внёс значительный вклад в развитие

инструментальных жанров сонаты (175 сонат для скрипки с basso continuo, соло и трио-сонаты) и концерта (125 концертов для скрипки с оркестром). Его стиль отличает развитая техника, богатство штрихов. Некоторые сонаты имеют программные заголовки: «Покинутая Дидона», «Дьявольская трель». Название последней связано с приснившимся Тартини сном, в котором дьявол порастил его воображение сыгранной сонатой, под впечатлением от чего Тартини создал свою сонату (трель звучит в быстрой части финала сонаты).

Стиль классицизм во французской музыке. «Лирическая трагедия». Развитие французской оперы связано с расцветом французского абсолютизма. В 1567 г. в Париже была основана «Академия поэзии и музыки» с девизом обращения к античности и идеалам гуманизма. Центром становится Версаль. Первые французские оперы находились под влиянием итальянской оперы. Инициаторами создания оперы были поэт Пьер Перрен и музыкант Робер Камбер. Первый музыкальный театр - Гранд Опера. Особенности драматургии французских опер связаны с влиянием французского театра и классической трагедии Корнеля и Расина. Это пятиактная композиция с прологом, декоративностью форм, условной системой сценического поведения актеров, и особым пониманием роли речитатива - речитатив стал выразителем декламационности. Важнейшей составной частью оперы стал балет, утвердилось значение так наз. французской увертюры из трех частей (медленная, быстрая, медленная).

Жан Батист Люлли (1632-87) - композитор, скрипач, танцор, дирижер и педагог, создатель французской национальной оперы (19 опер). Был крупнейшей фигурой музыкальной жизни Франции при Людовике XIV. В своих *операх в жанре «лирической трагедии»* Люлли стремился усилить музыкой драматические эффекты, придать экспрессию декламации и драматическое значение - хору. Благодаря эффектности постановки, балета, достоинствам либретто и музыки, его оперы были известны в Европе и оказали влияние на развитие этого жанра. При Люлли певцы впервые стали выступать без масок, женщины - танцевать в балете; впервые трубы и гобои были введены в оркестр, возник тип французской увертюры. Кроме лирических трагедий, Люлли создал балеты, симфонии, трио, арии для скрипки, дивертисменты, увертюры и мотеты.

Немецкая опера возникла в условиях господства догматизма, религии и богословия во всех видах искусства, которое зависело от вкусов мелких дворов и протестантской церкви. Предпочтение отдавалось иностранным артистам. Первые оперные театры возникли в Мюнхене и Вене. Первой стала опера «Дафна» (1627) Генриха Шютца (1585-1672) - композитора, ученика Дж. Габриели. Центром немецкой оперной национальной школы стал Гамбург, который называли северной Венецией, там открылся первый оперный театр (1678), стали выходить газеты, музыкальный журнал, возникло общество музыкантов-любителей - Коллегиум Музикум во главе с композиторами Н.З. Куссером и Р. Кайзером (1674-1739). Кайзер - крупнейший немецкий оперный композитор, автор речитативов-ариозо, автор опер «Октавия» и «Нерон».

Гамбургский оперный театр прекратил своё существование к концу 30-х гг. XVIII в.

Стиль рококо в инструментальной музыке. Клавесинизм. Инструментальная музыка эпохи барокко развивалась в трех направлениях: органная, клавирная и скрипичная музыка.

Орган - ведущий инструмент эпохи барокко. Главным жанром органной музыки стала fuga. Для органа писали канцоны, ричеркары, токкаты, фантазии, прелюдии, каприччио, чаконы, пассакалии, хоральные прелюдии. Крупнейшими композиторами и исполнителями до И.С. Баха были: Джироламо Фрескобальди (Италия), Ян Питерсон Свелинк (Нидерланды), Иоганн Якоб Фробергер, Самуэль Шайдт, Иоганн Адам, Георг Бём, Иоганн Пахельбель и Дитрих Букстехуде (Германия).

Органисты были также исполнителями *на клавикорде и клавесине*. Разновидностями клавесина в Италии было чембало, в Англии - вёрджинел, во Франции - спинет. Основными жанрами клавирной музыки барокко были сюита, соната и концерт в его разновидностях. Сюита (франц. «ряд», «последовательность»; итал. партита) - это инструментальный цикл, чаще всего танцевальный. В состав сюиты в качестве обязательных танцев входили: немецкая аллеманда, подвижная французская куранта, медленная испанская сарабанда, стремительная английская жига. Нередко к ним присоединялись дополнительные: французский буре, гавот, менуэт, польский полонез. Включались и нетанцевальные пьесы - ария, рондо. Преамбулой, вступительной пьесой служила прелюдия или французская увертюра. Соната (итал. sonata - «звучать») существовала в двух разновидностях: сольная клавирная и ансамблевая (скрипичная, виолончельная, флейтовая с фортепианным сопровождением). Концерт (лат. «состязание») - это циклическое произведение, в основе которого лежит контраст звучания полного исполнительского состава tutti (либо отдельных инструментальных групп) и solo. Разновидностями концерта были: сольный концерт (оркестру противостоит один инструмент), concerto grosso, или «большой концерт» (всему составу оркестра – tutti, т.е. concerto grosso противостоит группа инструментов - concerto), духовный (с органом) и светский (с клавесином). Крупнейшие композиторы- клавесинисты: Доменико Скарлатти (Италия) - мастер клавесинных сонат (ок. 300), или экзерсисов (виртуозные произведения типа этюдов), новатор в области клавирной техники; Франсуа Куперен, Жан Филипп Рамо и Луи Клод Дакен (Франция); Генри Перселл (Англия).

Английская музыка в XVII веке. Творчество Г. Пёрселла. Английская опера имела кратковременную историю, которая была связана с деятельностью пуритан и аристократов. Спектакли с песнями и танцами были традицией для английского театра, в котором музыка была частью драматического действия. Оригинальными английскими жанрами были «маски» - дивертисмент из разных номеров, сопровождаемых пением, танцами и инструментальной музыкой, драматические сцены сочетались с хоровым и сольным пением; «кэтчи» - шуточные полифонические каноны (англ. «догонять, поймать»); «граунды» (англ. «земля, основание») - пьеса, в которой на постоянно повторяющуюся

мелодию баса наслаиваются возникающие новые голоса. В церквях звучали национальные хоровые гимны - антемы. Основу светских театральных представлений составляли античные сюжеты развлекательного плана или фантастические истории. В Англии сложилось творчество великого композитора **Генри Пёрселла** (1658-95) - автора первой национальной оперы «Дидона и Эней» (1689). Главная область его творчества - музыка для театра (ок.50-ти театральных пьес. Наследие композитора включает светскую и духовную музыку, хоровые, органные, камерно- ансамблевые, клавесинные произведения). Его творчество стало обобщением английских музыкальных традиций. Появление «Дидоны» стало рождением английской национальной музыкальной драмы, в которой . принципы европейского оперного искусства сочетаются с традициями национального английского театра, с характерными чертами английской и шотландской народной песни, танца, бытовой инструментальной музыки. После ранней смерти композитора (в 37 лет) закончился и расцвет английской музыки вплоть до ее возрождения уже в XX ст. в творчестве Б. Бриттена.

ТЕМА 3. НЕМЕЦКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XVIII ВЕКА

Барочная музыка в Германии представлена разнообразными жанрами и творчеством ее крупнейших представителей - И.С. Баха и Г.Ф. Генделя.

Творчество Георга Фридриха Генделя (1685-1759) - ярчайший образец музыкального искусства позднего этапа барокко.

Своим происхождением композитор обязан семье с прочными силезскими корнями. Уже в детстве, в Галле, он научился у своего учителя Цахау различным стилям. Это воспитание было довершено тремя поездками в Италию и полувековым пребыванием в Англии. Манера письма Генделя принципиально отлична от баховской: он писал будто импровизировал, его искусство поражало современников. Он обладал превосходным чувством формы. В отличие от Баха, никогда не был церковным музыкантом и почти никогда не писал для церкви. Исключая Псалмы и Te Deum, он писал только инструментальную музыку для концертов и празднеств на открытом воздухе, оперы и оратории (для театра).

Гендель обязан рождением своего стиля Гамбургу. Здесь закончилась пора ученичества, здесь композитор пробует свои силы в опере и оратории - ведущих жанрах его зрелого творчества. И если к оратории он вернется много лет спустя, то опера полностью заняла его воображение в ближайшие десятилетия. Начиная с Гамбурга (первая опера - «Альмира», написана и поставлена в 1705 г.) и заканчивая Лондоном начала 40-х годов (последняя опера - «Деидамия», 1741), Гендель был оперным композитором. В Гамбурге он полностью овладел формой и стилем оперы-серия, научился писать арии и речитативы. Развитая линия голоса, инструментальный тип мелодии, оркестровая фигурация - черты генделевского оперного стиля. В оркестровом письме композитора, в увертюре и балете сказывается французское влияние.

Гендель поехал в Италию в 1706 г. В 1707-1708 гг. в Риме он познакомился с латинской ораторией, сочетающей текст нравственно-религиозного содержания с пением в сопровождении инструментов, достигает публичного

успеха как композитор. При посредстве герцога Ф. Тосканского ставит свою первую итальянскую оперу «Родриго», в Венеции знакомится с принцем Э. Августом из Ганновера и английским посолом графом Манчестерским. Возвращается в Рим, выступает на публичных состязаниях, в т.ч. с Д. Скарлатти. Его игру на клавесине называют дьявольской. Он пишет для кардинала Оттобони две оратории, затем создает серенаду «Ацис, Галатея и Полифем», оперу «Агриппина» (1709). В 1710 г. в Лондоне пишет оперу «Ринальдо». В 1713 г. Гендель пишет монументальный «Те Деум» - гимн для хора, симфонического оркестра с участием певцов-солистов и органа на текст католического песнопения, а также «Оду ко дню рождения королевы». 1716 г. король Англии Георг I приглашает композитора в Ганновер, где Гендель пишет новые «Страсти». До 1720 г. Гендель находился на службе у герцога Чендосского. освоил английский стиль, там писал антемы и две Маски. Одно из произведений стало английской оперой («Ацис, Галатея и Полифем»), другое - первой английской ораторией («Эсфирь»), Влияние антемов и оперного стиля явственно ощущается и в первых ораториях Генделя - «Эсфири» (1732), «Деборе», «Аталии» (1733). Произведения этого периода - оперы «Радамистро», «Отгон», «Флавио», «Юлий Цезарь», «Тамерлан», «Ксеркс» оратория «Мессия» (1741). В 40-е гг. Гендель стал эталоном британского стиля.

В инструментальных жанрах сказалось выдающееся дарование Генделя как композитора и солиста на органе и клавесине. Концертность была характерна для творчества и игры Генделя. Его стиль клавесинной игры отличался силой, блеском звучания. В стиле органной игры доминировали праздничная торжественность, темпераментность и импровизационность. В клавирном творчестве центральное место занимала гомофонная сюита. Строение генделевских сюит: танцевальные пьесы (аллеманда, сарабанда, куранта и жига), прелюдии, фуги, увертюры, вариации. Произведения Генделя для камерных ансамблей по времени написания и стилю разделяются на две группы: юношеские и зрелые сочинения 1730 - нач. 40-х гг. Это 15 сольных сонат для скрипки или гобоя и basso continuo. Одно из центральных мест творчества Генделя занимают концерты для различных инструментов: орган-ные и concerti grossi, а также двойные концерты «Музыка на воде» (1715-17) и «Музыка фейерверка» (1749).

Творчество Иоганна Себастьяна Баха. Особенность исторического положения И. С. Баха (1685-1750) заключается в том, что он в своем творчестве поднимается до высокого обобщения духовной жизни в концепциях общечеловеческого значения. Интеллектуальное начало является одним из оснований его искусства. Для музыки Баха характерна эмоциональность и импровизационность, трагичность и пафос, концептуальность и предельная обобщенность образов. Бах работал во всех жанрах кроме оперы.

Ораториально-кантатные жанры составляют, наряду с органными произведениями, своеобразный центр творчества Баха, отразивший суть его художественной личности. Именно в этой области он смог высказаться с предельной глубиной. Хоровую музыку Баху пришлось сочинять с первых лет его служебной деятельности, по заказу церковных и светских властей. Бах не писал

опер, но достижения выразительности музыкального языка и драматургии оперы он перенес в хоровые жанры. Самая большая группа вокальных сочинений - это духовные и светские кантаты. Это небольшие циклы, состоящие из арий, ариозо, ансамблей, речитативов, хоров, иногда с инструментальным вступлением. Светские кантаты создавались на случай, приурочены к какой-либо праздничной дате или чествованию. Сюжеты брались из античной мифологии («Состязание Феба и Пана») или быта («Крестьянская», «Кофейная»). Почти половину хорового наследия Баха составляют духовные кантаты на религиозные темы. Они разнообразны по содержанию, характеру и строению, основаны на протестантских хоралах, предназначались для исполнения в церкви после воскресной службы и проповеди. Среди них духовные размышления, библейские картины.

В центре вокального творчества Баха находятся вокально-инструментальные композиции ораториального плана: «На вознесение Христово», «Пасхальная», «Рождественская», «Магнификат», «Страсти по Матфею» и «Страсти по Иоанну», Высокая месса си минор. Страсти (или Пассивны) связаны со старинными традициями народных представлений по евангельскому рассказу о последних днях жизни и смерти Христа. Бах написал четыре пассиона соответственно четырём евангелиям Нового завета - от Матфея, Марка, Луки и Иоанна. «Страсти по Матфею» (1729) - грандиозная ораториальная композиция из 24-х сцен, 78 номеров. Исполняются двумя четырехголосными хорами, двумя оркестрами, группой солистов, сопровождаются органом и клавесином. По форме «Страсти» - это оратория с присоединением рассказа от лица Евангелиста (тенор) на прозаический евангельский текст на немецком языке под клавесин. Евангелист рассказывает о драматических событиях последних дней жизни Христа. В речитативе сосредоточена событийная линия произведения, в сольных и хоровых эпизодах выражена духовная, проповедническая сущность Евангелия. Арии и ариозо созданы на стихотворный текст Пиканедера под оркестр. Особое значение имеют хоралы, которые воплощают возвышенную суть проповеди Христа. Главное место в музыке занимает сольная ария (ария скорби). Произведение оказалось забытым, лишь в 1829 «Страсти по Матфею» нашел и с успехом исполнил Ф. Мендельсон.

Высокая месса си минор (1738) - последнее великое музыкально-философское произведение Баха. По своим художественным достоинствам оно стоит в одном ряду со «Страстями по Матфею». Месса связана с религиозным текстом на латинском языке. Бах сохранил канонизированную структуру мессы. Произведение состоит из 24-х номеров: хоры чередуются с ариями в стиле неаполитанской оперы и камерными дуэтами. Месса содержит разнообразные интонационно-ритмические варианты: пасторальные мелодии, фанфарные героические интонации, скорбные БатсгШ. танцевальные ритмы. Месса - энциклопедия контрапунктического мастерства, искусство канона и фуги подчинено образно-смысловым задачам и доведено до совершенства. В мессе господствуют две основные тематические сферы - образы страдания, скорби и образы радости. Эмоциональный строй какадой из сфер

характеризуется доминированием определенных выразительных средств. Линия движения этой образной сферы начинается с экспозиции в хоре «Kyrie eleison» («Господи, помилуй»), кульминации достигает в «Credo» («Верую»), в центре находится «Crucifixus» («Распят»), Другая контрастная тематическая сфера - это образы света. Экспозиция представлена в пятиголосной двойной фуге «Gloria» («Слава»). В Credo образы радости оттеснены мрачными образами смерти, к концу части прорываются в хоре «Et resurrexit» («И воскрес»). Утверждение победы жизни над смертью воплощено в шестиголосном хоре «Sanctus» («Свят»). Это вершина всего произведения.

В инструментальной музыке Баха центральное место занимает музыка для клавира и органа. Клавир - творческая лаборатория композитора. Его клавирный стиль отличается особым эмоциональным строем, богатством и разнообразием фактуры, интонационной насыщенностью. Клавирное наследие включает: Маленькие прелюдии и фуги, прелюдии и фуги («Хорошо темперированный клавир»), сюиты, концерты, токкаты, фантазии, «Искусство фуги». Органный стиль наложил отпечаток на все инструментальное мышление композитора. Именно органу принадлежит жанр, связывающий инструментальную музыку с духовными кантатами и пассионами - обработки хоралов (более 150). Писал Бах и для других инструментов: виолончельные сюиты, камерные ансамбли, сюиты для оркестра.

ТЕМА 4. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА 2-Й ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Формирование новых оперных жанров в Италии, Франции и Германии. Кризис европейского оперного искусства в середине XVIII века был связан с изменениями в общественной жизни. Началась борьба оперных направлений в европейской музыке XVIII века, отразившая столкновение интересов различных социальных слоёв.

Итальянская опера. В Италии XVIII в. наступил кризис серьёзной оперы (сериа), отражавшей вкусы аристократии и превратившейся в роскошное, помпезное, развлекательное зрелище. В опере-сериа усилилась роль сольного вокального начала, подчинившего себе все остальные элементы музыкальной выразительности. Эта ситуация обусловила возникновение нового направления – *оперы-буффа*, комической оперы, выражавшей устремления и взгляды демократических слоёв общества. Классическим образцом нового жанра стала «Служанка-госпожа» Дж. Перголези (1733) – опера на бытовой сюжет из современной жизни с противопоставлением умных слуг и глупых господ. Для произведения были характерны быстрое развитие действия, близкая к народной музыка, меткие и яркие вокальные характеристики героев. Дальнейшее развитие жанра оперы-буффа привело к усложнению музыкальной драматургии, к появлению многоголосных ансамблей в узловых моментах действия (финалов).

Французская комическая опера. Предреволюционная ситуация во Франции определила особую остроту противоборства различных оперных направлений. Французская серьёзная опера – «лирическая трагедия» стала олицетворением уходящего в прошлое придворно-аристократического

искусства. Гастроли в Париже итальянской комической оперной труппы вызвали бурную полемику во французском обществе (так называемая «война буффонистов и антибуффонистов») и стали толчком к возникновению первой французской комической оперы «Деревенский колдун» философа, писателя, музыканта-любителя Ж.Ж. Руссо (1752). Простота и бесхитростность сюжета (история ссоры и примирения влюблённой крестьянской пары), чередование вокальных, песенных и романсных номеров с разговорными диалогами обусловили произведению долгую жизнь на оперной сцене.

Немецкий и австрийский зингшпиль. В Германии до середины XVIII в. отсутствовала серьёзная национальная опера. Её своеобразной заменой был зингшпиль – немецкая разновидность европейской музыкальной комедии. (Зингшпиль – буквально «пение с игрой»). В тематике зингшпиля нашла отражение патриархальная атмосфера отсталой Германии (бытовая комедия, сказка, морализующая история о достоинствах простых людей). Зингшпиль состоял из чередования песен в простой куплетной форме с разговорными диалогами.

Оперная реформа К.В. Глюка. Кристоф Виллибальд Глюк (1714-1787) – знаменитый композитор XVIII столетия, реформатор классической оперы. Родился в семье простого крестьянина. В 1717 году семья переехала в Чехию.

С 1726 года в течение 6 лет учился в иезуитской коллегии. Овладел такими музыкальными инструментами, как клавир, орган и виолончель, греческим и латинским языками, а также увлёкся античной литературой. В те времена, когда главной тематикой оперного искусства являлись греческие и римские древности, подобные знания и умения были просто необходимы оперному композитору.

В 1732 году Глюк поступил в Пражский университет и переехал из Комотау в столицу Чехии, где продолжил свое музыкальное образование. Первым настоящим учителем музыки для Кристофа Виллибальда Глюка стал композитор и органист Богуслав Черногорский. Знакомство молодого человека с «чешским Бахом» произошло в одном из пражских храмов, где Глюк пел в церковном хоре. Черногорский познакомил Глюка с генерал-басом (гармония) и контрапунктом.

В 1736 году получил должность камерного музыканта и главного певчего капеллы графа Лобковица в Вене. Здесь знакомство с известнейшим драматургом и либреттистом П. Метастазии вылилось в написание Глюком первых оперных произведений.

С 1737 по 1741 год, продолжалась учеба Глюка в Милане под руководством прославленного итальянского композитора, органиста и дирижера Дж. Б. Саммартини. Результатом итальянского путешествия стало увлечение Глюка оперой сериа и написание произведений на тексты П. Метастазии («Артаксеркс», «Деметрий», «Клитемнестра» и др.)

В 1746 году Глюк переехал в Англию. Для высшего лондонского общества им были написаны оперы сериа «Артамена» и «Падение гигантов». Из Англии Глюк отправился в Германию, затем в Данию и Чехию, где занимался

написанием и постановкой опер сериа, драматических серенад, работал с оперными певцами и в качестве дирижера.

В середине 1750-х годов композитор возвратился в Вену, где начал работу во французском театре в качестве композитора. В период с 1758 по 1764 год Глюком был написан ряд французских комических опер: «Остров Мерлина» (1758), «Исправленный пьяница» (1760), «Одураченный кади» (1761), «Неожиданная встреча, или Пилигримы из Мекки» (1764) и др.

Начало реформаторской деятельности Глюка связано с его сближением с итальянским поэтом, драматургом и либреттистом Кальцабиджи, противопоставлявшим придворной эстетике сочинений Метастазियो, простоту, естественность и свободу композиционного построения, обусловленную развитием самого драматического действия.

Опера «Орфей». Первой реформаторской оперой Глюка, написанной на текст либреттиста-единомышленника, стала «Орфей и Эвридика», поставленная на сцене Венского оперного театра 5 октября 1762 года.

Сюжет оперы, заимствованный из античной литературы, заключается в следующем: у фракийского певца Орфея, обладавшего удивительным голосом, умерла жена Эвридика. Вместе с друзьями он оплакивает любимую. В это время неожиданно появившийся Амур объявляет волю богов: Орфей должен спуститься в царство Аида, отыскать там Эвридику и вывести ее на поверхность. Главное условие — Орфей не должен смотреть на жену, пока они не выйдут из подземного мира, иначе она останется там навсегда. Это первое действие произведения. Второе действие, состоящее из двух картин, начинается вхождением Орфея в мир теней. Здесь волшебный голос певца успокаивает гнев грозных фурий и духов подземного мира, и он беспрепятственно проходит в Элизиум — место обитания блаженных теней. Найдя любимую и не глядя на нее, Орфей выводит ее на поверхность земли.

Третье действие происходит в мрачном ущелье, по которому главный герой, не оборачиваясь, ведет свою любимую. Эвридика, не понимая поведения мужа, просит его хотя бы раз взглянуть на нее. Взгляд, брошенный Орфеем на жену, убивает ее. Страдания певца бесконечны, боги сжаливаются над ним и посылают Амура для воскрешения Эвридики. Счастливая супружеская пара возвращается в мир живых людей и вместе с друзьями прославляет силу любви.

Музыкально-драматургические принципы, обозначенные в «Орфее и Эвридике», нашли развитие в последующих оперных сочинениях Глюка — «Альцеста» (1767), «Парис и Елена» (1770) и др. В творчестве композитора 1760-х годов отразились особенности складывающегося в тот период венского классического стиля, окончательно сформировавшегося в музыке Гайдна и Моцарта.

В 1773 году начался новый этап в жизни Глюка, ознаменовавшийся переездом в Париж—центр оперного искусства Европы. Вена не приняла реформаторские идеи композитора, предусматривающие превращение оперы в музыкальную трагедию, проникнутую благородной простотой, драматизмом и героикой в духе классицизма. Музыка должна была стать лишь средством эмоционального раскрытия душ героев; арии, речитативы и хоры, сохраняя самостоятельность, объединялись в крупные драматические сцены, причем

речитативы передавали динамику чувств и обозначали перехода из одного состояния в другое; в увертюре следовало отражать драматическую идею всего произведения, а использование балетных сцен мотивировалось ходом действия оперы.

Внесение в античные сюжеты гражданских мотивов способствовало успеху произведений Глюка в среде передового французского общества. В апреле 1774 года в «Королевской академии музыки» в Париже была показана первая постановка оперы «Ифигения в Авлиде», в полной мере отразившая все нововведения Глюка. Продолжением реформаторской деятельности композитора в Париже стали постановки опер «Орфей» и «Альцеста» в новой редакции, приведшие театральную жизнь французской столицы в большое волнение. На протяжении ряда лет не утихали споры между сторонниками реформиста Глюка и итальянского оперного композитора Никколо Пиччини, стоявшего на старых позициях (война глюкистов и пиччинистов).

Последними реформаторскими произведениями Глюка стали «Армида», написанная на средневековый сюжет (1777), и «Ифигения в Тавриде» (1779).

Последние годы жизни знаменитого композитора-реформатора прошли в Вене, где он работал над написанием песен на тексты различных поэтов. Умер прославленный композитор в Вене 15 ноября 1787 года. Его творчество оказало влияние на развитие всего музыкального искусства, и оперного в том числе.

Формирование новых жанров и форм инструментальной музыки: сонатно-симфонический цикл, сонатная форма. Классический этап в истории музыки составило творчество композиторов Венской классической школы - творческого направления, сложившегося в Австрии во второй половине XVIII – первой четверти XIX вв. - Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена. Их историческая заслуга - в возведении на высшую ступень искусства музыки чисто инструментальной, наделенной наиболее значительным для эпохи художественным мышлением, полнотой выражения человеческих эмоций, мастерством композиции, ставшим эталоном на века. В музыке классиков запечатлелся опыт ее исторического взаимодействия с поэтическим словом, танцем, сценической драмой, ораторской речью, литературными сюжетами. В ней специально вырабатывались грамматика словесной речи, логика риторической диспозиции и приемы украшения речи, эмоциональные эффекты драмы, стройность пропорций архитектуры, сохранялись связи с другими музыкальными жанрами - оперой, песней, мессой, светской ораторией и т.д. Композиционное совершенство было неотъемлемым идеалом «венских классиков», тщательная работа над музыкальным материалом принесла им славу мастеров музыкальной формы. Каждый из композиторов обладал яркой творческой индивидуальностью, которая определяла характер музыки, выбор жанров и особенности музыкального языка: в музыке Гайдна преобладают светлые, радостные настроения, ведущую роль играют жанрово-бытовые элементы; у Моцарта особенно выделяется лирико-драматическое начало; главенствующая черта музыки Бетховена - героика борьбы и преодоления.

Становление венской классической школы пришлось на время развития австро-немецкого Просветительства. Переживает свой расцвет немецкая поэзия, возникает художественная критика, достигает высокого развития философия. Крупнейшие художники и мыслители эпохи - Гердер, Гете, Шиллер, Лессинг, Кант, Гегель. Новые гуманистические идеалы, провозглашенный Руссо лозунг свободы и естественности нашли воплощение в творчестве композиторов-классиков. Кроме того, на творчество Бетховена оказали влияние идеи Великой французской революции (1789). Композиторы венской классической школы унаследовали достижения ранней венской школы (Вагензейль, Монн, Муффат, Стартер). Непосредственным предшественником был оперный композитор К.В. Глюк. Важнейшим музыкальным истоком была народная музыка многонациональной Австрии. Композиторы венской классической школы обобщили предыдущий опыт мирового музыкального искусства.

При сохранении главенствующей роли немецкого и австрийского национального элемента композиторы выработали свой универсальный язык, которому свойственны красота, ясность, выразительность. Венская классическая школа принесла обогащение гармонии и формообразования, новое понимание функций и возможностей мелодии как носителя определенной выразительности и яркого художественного образа с потенциальными возможностями развития. Композиторы достигли высочайшего мастерства в области тематического развития, мотивной разработки. Основной и наиболее характерной для венской классической школы музыкальной формой является сонатное аллегро. Ведущим принципом формообразования стал контраст и идея единства. *Сонатное аллегро* является ведущим принципом многочастных инструментальных форм. В их творчестве складывается тип *четырёхчастного сонатно-симфонического цикла* - с медленной лирической второй частью, менуэтом или скерцо в качестве третьей части и оживлённым финалом. Сонатно-симфонический цикл представляет собой логически стройное и целесообразное объединение частей, единая идейная концепция обуславливает тематические связи между отдельными частями. Цикл лежит в основе крупных инструментальных сочинений - симфоний, камерных ансамблей (трио, квартеты, квинтеты и т.п.), сонат для инструментов соло и с сопровождением. Классический концерт строится как трёхчастный цикл - в нём отсутствуют менуэт и скерцо.

Развитие инструментальной музыки в творчестве композиторов венской классической школы связано с развитием инструментария, исполнительских ансамблей, возникновением симфонического оркестра. Состав классического симфонического оркестра установился во второй половине XVIII века в творчестве Гайдна. Ведущее место заняли скрипка и струнные инструменты, в группу духовых вошли кларнет и валторна. Тромбон вошёл в симфонический оркестр только с Пятой симфонии Бетховена. При большой струнной группе утвердился парный состав деревянных (кроме флейты) и медных духовых инструментов, из ударных постоянно применялись литавры. Духовые стали самостоятельной группой, обладающей характерными тембровыми

возможностями. Все инструменты использовались в естественных объемах и регистрах.

ТЕМА 5. ВЕНСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ШКОЛА

Творчество Й. Гайдна. Создание классического типа симфонии. *Йозефа Гайдна* (1732-1809) считают «отцом» симфонии и квартета, основателем классической инструментальной музыки и современного оркестра.

Франц Йозеф Гайдн родился в Нижней Австрии, в г. Рорау. Предки были потомственными австро-немецкими ремесленниками-крестьянами. Музыкальность отца, его любовь к музыке унаследовали дети. Гайдн обладал прекрасным слухом, памятью, чувством ритма, голосом. Благодаря своим выдающимся музыкальным способностям попал в церковный хор, затем в хорую капеллу при кафедральном соборе Св. Стефана в Вене. В игре на скрипке и клавиноде он также достиг успехов. После ухода из хора Гайдн стал давать уроки пения и музыки. По заказу сочинил несколько произведений, начал изучать теоретические труды. Опера «Кривой бес» стала дебютом (1751-1752). Под руководством Н. Порпоры, итальянским композитором и капельмейстером, представителем неаполитанской школы, Гайдн изучал произведения прославленных композиторов. В 1750-х гг. написал маленькую мессу, струнный квартет, трио, концерт до мажор. На службе у графа Морцина, в качестве композитора и капельмейстера, Гайдн создал первые симфонии, а также женился (1760). Дальнейшая судьба композитора была связана с работой у князя Павла Антона Эстергази. За период службы у князя Гайдн написал большинство из своих опер, квартетов и симфоний (всего 104). Имя композитора стало широко известно и в Англии, Франции, России. Шесть симфоний, прозвучавших в 1786 г. в Париже, получили название «Парижских». Во время пребывания в Вене, Гайдну удалось увидеть друзей, Моцарта. Увлекательные беседы сменялись исполнением квартетов, Гайдн играл на скрипке, а Моцарт на альте. Гайдн имел возможность работать только в придворных капеллах или руководить церковным хором. В 1791 г., когда Гайдну было уже около 60 лет, умер старый князь Эстергази. Его наследник распустил капеллу, и Гайдн уехал в Англию. Концерты, в которых он дирижировал своими произведениями, проходили с триумфальным успехом. Это было первое открытое массовое признание его музыки. Университет Оксфорда избрал его почетным членом. Гайдн дважды посетил Англию, где написал двенадцать «Лондонских симфоний». Под впечатлением от музыки Генделя Гайдн написал две оратории - «Сотворение мира» и «Времена года» на тексты ван Свитена. «Лондонские симфонии» и оратории были вершиной его творчества. Умер и похоронен в Вене. Впоследствии его останки перенесли в Эйзенштадт.

Творчество В.А. Моцарта. *В. А. Моцарт* (1756-1791) - великий австрийский композитор, представитель венской классической школы, музыкант универсального дарования. В музыке Моцарта отразились идеи немецкого Просвещения и движения «Буря и натиск», претворен художественный опыт различных национальных школ и традиций. Он автор св.

20 опер и 50 симфоний, концертов для фортепиано и для скрипки с оркестром, камерно-инструментальных сочинений, фортепианных произведений (сонаты, вариации, фантазии), «Реквиема», месс, хоровой музыки и др.

Его отец, Леопольд Моцарт, отказался от продолжения собственной карьеры и всецело посвятил себя воспитанию детей. Моцарт был гениальным ребенком с феноменальными способностями, которые проявились очень рано: в пять лет сочинял менуэты, а в шесть играл на клавире для курфюрста Баварии и австрийской императрицы. Леопольд Моцарт решил вывезти детей из провинциального Зальцбурга и продемонстрировать всему миру. В середине 1763 г. семья отправилась в трехлетнее путешествие по странам Европы. С искусством «чудо-детей» познакомились аристократические аудитории Парижа, Лондона (где Вольфганг взял несколько уроков композиции у И.К. Баха), а также городов Германии и Нидерландов. Этим периодом датируются первые симфонии и ряд сонат Моцарта. В середине 1767 г. была предпринята большая поездка в Вену, где Моцарт написал свою первую итальянскую оперу-буффа «Мнимая простушка».

В 1770 г. Моцарт занимался у самого известного европейского педагога композиции Дж. Б. Мартини (Падре Мартини, 1706-84), был избран в болонскую Филармоническую академию и сочинил для Милана оперу-сериа «Митридат, царь Понтийский». Позднее в Милане были поставлены серенада «Асканио в Альбе» и опера-сериа «Луций Сулла». В них юный Моцарт обнаружил совершенное владение итальянским оперным стилем. В 1777 г. отправился в Мюнхен и Мангейм, где сблизился с К. Каннабихом - видным представителем мангеймской школы. На службе у архиепископа зальцбургского И. фон Колоредо в 1779-1780 гг. создал ряд произведений для церкви, в т.ч. «Коронационную мессу», несколько оркестровых серенад, концертных арий, принял заказ на оперу-сериа для баварского придворного театра. Моцарт выехал в Мюнхен, готовя к постановке оперу «Идоменей, царь Крита» на сюжет из греческой мифологии. В 1781 г. архиепископ вызвал его в Вену, куда зальцбургский двор выехал для участия в торжествах по случаю вступления на императорский престол Иосифа II. Моцарт избрал жизнь свободного художника. В последующие годы Моцарт зарабатывал преподаванием, публикацией своих произведений, выступлениями в аристократических салонах или в открытых концертах («академиях»), сочинением музыки по заказам. В 1787 г. Моцарт получил должность «камерного музыканта», был обязан писать танцевальную музыку для придворных балов. В 1782 он женился на певице К. Вебер. В 1782 г. в Вене было поставлено «Похищение из сераля», ставшее ответом Моцарта на намерение императора Иосифа II развивать в Вене немецкую национальную оперу. «Похищение из сераля» имело большой успех и вошло в репертуар многих провинциальных трупп. Шесть масштабных, изобилующих контрастами и насыщенными полифонией струнных квартетов, созданных между 1782 и 1785 гг., Моцарт посвятил Гайдну. В 1782-1786 гг. одним из главных жанров творчества Моцарта был фортепианный концерт. Он написал 15 концертов для публичных выступлений. В 1783 г. дважды принимался за сочинение опер-буффа на итальянские либретто («Каирский

гусь» и «Обманутый супруг»), но прекращал работу в самом начале. За венской премьерой оперы «Свадьба Фигаро» (1786) последовала ее триумфальная постановка в Праге. По заказу пражского импресарио П. Бондини Моцарт написал оперу «Дон Жуан», также на либретто Да Понте (1787). Третья опера на либретто Да Понте - «Так поступают все женщины» (1790).

Позднее инструментальное творчество Моцарта включает несколько фортепианных и скрипичных сонат, три струнных квартета для короля Пруссии, крупные камерно-инструментальные циклы, пьесы. К этому же периоду относятся 38 симфония («Пражская») и симфонии №№ 39-41. Последними опытами в концертном жанре стали 27-й концерт для фортепиано с оркестром и Концерт для кларнета с оркестром. В венское десятилетие своей жизни Моцарт предпринял несколько поездок, в том числе в Берлин, где он надеялся найти постоянное место службы (1789), и во Франкфурт на торжества по случаю коронации императора Леопольда II (1790), где исполнил 26-й фортепианный концерт, получивший название «Коронационного». Последняя поездка Моцарта в Прагу была связана с коронационными торжествами, для которых он написал оперу-серию «Милосердие Тита». По возвращении завершил оперу «Волшебная флейта» для труппы Э. Шиканедера в духе зин-шпиля, оперы-серию, лирической оперы-сказки и литургической драмы с масонским подтекстом (сам был членом венской ложи с 1784). В 1791 г. Моцарт получил анонимный заказ на сочинение Реквиема (заказчиком был граф Вальзегг-Штуппах). Вскоре умер от скоротечной болезни. Реквием был завершён его учеником Ф.К. Зюсмайром. По легенде, похоронен в неизвестной могиле для бедняков.

Творчество Л. Бетховена. *Людвиг ван Бетховен* (1770-1827) - великий немецкий композитор, представитель венской классической школы. Мировоззрение Бетховена сложилось под воздействием идей Просвещения, немецкой классической литературы и философии. Творчество проникнуто высокой идейностью, подлинным демократизмом, революционной героикой. Создал героико-драматический тип симфонизма. Творческое наследие включает 9 симфоний, оперу «Фиделио», увертюры «Кориолан» и «Эгмонт», инструментальные ансамбли, сонаты, концерты, вокальные сочинения.

Родился в Германии в городе Бонне. Отец обучал игре на фортепиано и скрипке. В 1778 г. состоялось первое выступление. Занятия с Х.Г. Нефе пробудили интерес к творчеству Баха и Генделя. Первые сочинения Бетховена: Вариации на тему марша Дресслера, 3 сонаты для фортепиано. Дальнейшее формирование проходило под влиянием изучения древних языков, истории, литературы, философии, немецкой поэзии (Шиллер, Гёте), английской литературы (Шекспир). Предреволюционная атмосфера 80-х, просветительские идеи энциклопедистов дошли и до Бонна: открывается университет, библиотека, национальный театр. 1789 г. - взятие Бастилии. Бетховен воодушевлен идеями равенства всех людей, борьбой с тиранией. В 1787 г. - поездка в Вену и встреча с Моцартом. В 1789 г. поступил в Боннский университет. 1792 г. - занятия с Гайдном и Сальери. 1795-1802 гг. - 19 фортепианных сонат, 3 концерта для фортепиано с оркестром, 2 симфонии, 6 струнных квартетов.

Последние годы были омрачены глухотой, несчастной любовью к Джульетте Гвиччарди, взаимной с Жозефиной Дейм. В творчестве: 3 фортепианный концерт, «Лунная» соната, Крейцера соната для скрипки и фортепиано. Поздний период (1803-1812) отличается грандиозными масштабами, эпическим размахом (3 и 5 симфонии, опера «Фиделио», фортепианные сонаты). 1813-1818 гг. - кризис. 1822 г. - романтический цикл песен «К далёкой возлюбленной», 9 симфония с одой Шиллера «К радости». В произведениях Бетховена нашли отражение романтика природы, интонации и ритмы французских революционных песен и маршей, немецких, венгерских и других народных танцев. Последние произведения Бетховена (сонаты и квартеты) отмечены поисками психологически утонченных средств выразительности, где он выступает как романтик.

ТЕМА 6. НЕМЕЦКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ РОМАНТИЗМ

Общественно-политические условия возникновения романтизма. Романтизм - это эстетическое и художественное направление, которое сложилось на рубеже XVIII-XIX вв. Его возникновение было связано с крахом идей Великой французской революции, с потерей веры в справедливое общественно-политическое устройство. Первоначальными настроениями художников этой эпохи были пессимизм и безнадёжность, позднее вылившиеся в интерес к отдельной человеческой личности, в исследование мира человеческих чувств.

Романтизм как целостное мировоззрение. Новые темы, образы, жанры. Впервые термин романтизм ввел по отношению к музыке писатель Э. Гофман. Романтизм как направление сложился под воздействием раннего немецкого романтизма в литературе и философии: Шеллинг, «йенские» и «гейдельбергские» романтики, Жан Поль. Его развитие связано с различными течениями в литературе, живописи и театре: Байрон, Гюго, Делакруа, Гейне, Мицкевич. Пропагандистами романтизма выступили А. Стендаль, В. Гюго, Фр. Шлегель, Г. Фихте, В. Гете.

Эстетика романтизма основывалась на определенной системе образов и идей. Господствовали образные антитезы (реальное-идеальное, комическое-возвышенное, идеал-повседневность), драматическая конфликтность; трагические мотивы одиночества, тема путешествия и скитальчества, идеализация и поэтизация прошлого, народный быт и образы природы. Ведущими темами творчества стали разрыв идеала и действительности, переплетение сказочно-фантастического и реально-бытового, параллельное существование героя в двух мирах, образы двойников, идеи безграничности и вечного движения, темы смятения и поисков, одушевление и поэтизация природы. Произошло расширение диапазона искусства за счет фольклора, средневековой рыцарской и христианской тематики, воплощения тем Востока и Азии. Романтическим приоритетом становится выражение ярко индивидуального, оригинального, протест против рационального, практического и повседневного, интерес к герою исключительному, отвергнутому обществом, возвышающемуся над своим окружением. Внешний мир воспринимался

субъективно, создавался воображением в причудливой, фантастической форме. Романтизм захватил все сферы духовной культуры: литературу, музыку, театр, философию, эстетику, филологию, гуманитарные науки и пластические искусства. Он не был ясно очерченной программой или стилем, это широкий круг идейно-эстетических и национально-характерных тенденций. Романтизм усматривал во всех видах искусства единый смысл и цель - слияние с таинственной сущностью жизни, поэтому новое значение приобретает идея синтеза искусств.

К важнейшим сферам творчества музыкального романтизма относятся: лирика как голос сердца; фантастика как свобода воображения, мысли и чувства; народное и национально-самобытное как стремление воссоздать подлинность и цельность; интерес к истории, фольклору, культ природы. Характерен большой вклад в собирание фольклора, стремление к передаче народно-национального художественного стиля - это общая черта музыкального романтизма разных стран и школ. Кроме того, романтиков привлекали образы характерного - всё странное и эксцентричное.

Музыка заняла ведущее положение в иерархии искусств, она наиболее соответствовала стремлениям и идеалам романтиков в изображении эмоциональной сферы жизни человека. Выделяются несколько этапов в развитии музыкального романтизма. Начальный этап - до 1830-х гг.: творчество Ф. Шуберта, Э.Т.А. Гофмана, К.-М. Вебера, Н. Паганини, Дж. Россини, Дж. Фильда. Период 1830-50-е гг. - творчество Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Г. Берлиоза, Дж. Мейербера, В. Беллини, Ф. Листа, Р. Вагнера, Дж. Верди, Ж. Бизе. Поздний романтизм - до конца XIX в.: И. Брамс, А. Брукнер, Х. Вольф, «поздний» Ф. Лист и Р. Вагнер, «ранний» Г. Малер и Р. Штраус. Романтизм особенно широко представлен в музыке Германии и Австрии (Шуберт, Гофман, К.М. Вебер, Л. Шпор), в творчестве композиторов лейпцигской школы (Мендельсон-Бартольди, Шуман), во второй половине XIX в. - Вагнер, Брамс, Брукнер. Во Франции - Берлиоз, Бизе, в Италии - Россини и Верди. Сложились национальные композиторские школы: венгерская - Ф. Лист, польская - С. Монюшка и Ф. Шопен, чешская - А. Дворжак и Б. Сметана, норвежская - Э. Григ, финская - Я. Сибелиус, испанская - И. Альбенис.

Открытиями музыкального романтизма стали особые образные сферы творчества: индивидуальный мир личности, раздвоенность лирического героя (Шуберт, Шуман, Шопен, Вагнер, Брамс); личная драма художника, тема безответной любви, социального неравенства с оттенком биографичности и исповедальности (Шуберт, Шуман, Берлиоз, Лист, Вагнер). Для романтического метода характерной стала последовательная трансформация образов («Симфонические этюды» Шумана, Соната Листа, «Фантастическая симфония» Берлиоза), идея синтеза искусств - в опере (Вагнер), программной музыке (Лист, Шуман, Берлиоз). В этот период расцветает программная музыка (Лист, Шуман, Шопен), возникают новые жанры инструментальной и камерно-вокальной музыки: миниатюры и крупные одночастные формы, циклы. Происходит обогащение выразительных средств в области мелодики, гармонии,

ритмики, фактуры, инструментовки; обновляются классические закономерности формы, разрабатываются новые композиционные принципы.

Творчество Ф. Шуберта. *Франц Шуберт* (1797-1828) - австрийский композитор. Родился в Лихтентале (пригород Вены) в семье школьного учителя и виолончелиста-любителя. Благодаря своим успехам в учении и хорошему владению голосом Шуберт в 1808 был принят в Императорскую капеллу и в Конвикт - лучшую в Вене школу с пансионом. В течение 1810-13 написал множество сочинений: оперу, симфонию, фортепианные пьесы и песни. Юным музыкантом заинтересовался А. Сальери, и с 1812 по 1817 Шуберт занимался с ним композицией. В 1813 он поступил в учительскую семинарию и через год начал преподавать в школе, где служил его отец. В свободное от работы время он сочинил свою первую мессу и положил на музыку стихотворение Гёте «Гретхен за прялкой».

За 1815-16 годы были написаны две симфонии, две мессы, четыре оперетты, струнные квартеты, ок. 150 песен. В 1816 г. появились две симфонии – «Трагическая» и Пятая, а также месса и свыше 100 песен, в т.ч. «Скиталец» и «Лесной царь». Через своего преданного друга Й.фон Шпауна Шуберт познакомился с художником М.фон Швиндом и поэтом-любителем Ф.фон Шобером, который устроил встречу Шуберта с известным баритоном М. Фоглем. Благодаря вдохновенному исполнению песен Шуберта Фоглем они завоевали популярность в венских салонах. Сам композитор продолжал работать в школе, в 1818 г. оставил службу и уехал в Желиз, летнюю резиденцию графа И. Эстерхази, где выполнял обязанности учителя музыки. Написал Шестую симфонию, Вариации на французскую песню для двух фортепиано, (посвященные Бетховену), оперетту (зингшпиль) «Братья-близнецы» (1820), фортепианный квинтет «Форель», оперу «Альфонсо и Эстрелла» (1822), Восьмую «Неоконченную» симфонию, оперы «Заговорщики» и «Фьеррабрас», вокальный цикл «Прекрасная мельничиха», музыку к драматической пьесе «Розамунда». В 1824 г. работал над струнными квартетами ля минор и ре минор («Девушка и смерть»), над Октетом фа мажор, сочинил Сонату до мажор и Вариации на оригинальную тему. В 1825 г. он вновь отправился с Фоглем в Верхнюю Австрию. Песни на слова В. Скотта (в т.ч. «Аве Мариа»), фортепианная Соната ре мажор, последний струнный квартет и песни на слова Шекспира (в т.ч. «Утренняя серенада») отражают душевное обновление.

В Вене шубертовские песни были в это время широко известны, в частных домах регулярно проводились музыкальные вечера, посвященные его музыке - т.н. шубертиады. В 1827 г. были написаны вокальный цикл «Зимний путь», Музыкальные моменты и Экспромты. В 1828 г. появились тревожные признаки надвигающейся болезни, но шедевр следовал за шедевром: Симфония до мажор, вокальный цикл «Лебединая песнь», струнный квинтет до мажор, три последние фортепианные сонаты. Умер Шуберт от тифа в 1828 году.

Творчество Р. Шумана. Немецкий композитор *Роберт Шуман* (1810-1856) боролся за прогресс в музыке. Родился в немзыкальной семье. Отец - известный книгопродавец. С семи лет он начал брать уроки фортепиано у

органиста И. Куншта, импровизировал, сочинял пьесы. На двенадцатом году своей жизни сочинил инструментальную и хоровую музыку на 150-й псалом. Позже занимался юриспруденцией в Лейпциге и брал уроки игры на фортепиано у Фр. Вика. Его вдохновили произведения Шуберта, с которыми он тогда впервые познакомился. В 1830 Роберт решил посвятить себя музыке, переехал в Лейпциг, стал учеником и жильцом Вика, брал уроки у директора музыки Кунтша и Г. Дорна. Шуман, вместе с Ф. Виком, Л. Шунке и Ю. Кнорром, основал журнал «Новая музыкальная газета» (1833), который имел огромное влияние на развитие музыкального искусства в Германии. В течение многих лет он сам писал в журнал под различными псевдонимами статьи, боролся с так наз. филистерами - теми, кто своей ограниченностью и отсталостью тормозил развитие музыки. Как музыкальный критик, оценил значение Ф. Шопена, Г. Берлиоза, И. Брамса, Баха, Бетховена, Моцарта и Шуберта.

В 1830-е гг. в Лейпциге Шуман создает программные фортепианные циклы миниатюр: «Бабочки» (1831), «Карнавал» (1835), «Давидсбюндлеры» (1837), «Фантастические пьесы» (1837), «Крейслериану» (1838). Шуман обладал удивительной способностью создавать в музыке портреты людей. Кроме того, в эти годы он создал три сонаты, «Симфонические этюды» (1834), Фантазию (1837), «Новеллеты» (1838), концерт для виолончели ля минор, камерные сочинения. Шуман считал фортепиано инструментом для выражения чувств и настроений, навеянных эмоциональными переживаниями и литературными сюжетами. Интерес к фортепиано у Шумана возрос благодаря счастливому браку с пианисткой Кларой Вик, для которой он написал фортепианный концерт ля минор. Огромное влияние на творчество Шумана оказал Мендельсон. В начале 1839 Шуман возвращается в Лейпциг. 1840 год был переломным: Лейпцигский университет присвоил композитору звание доктора философии, состоялось бракосочетание Роберта с Кларой. Шуман создал вокальные циклы «Круг песен», «Любовь и жизнь женщины», «Любовь поэта», «Мирты», Первую симфонию и ораторию «Пери и рай» (1843). Дважды Шуман отправлялся в концертное путешествие: в Петербург и Москву (1844), в Прагу и Вену (1847). В 1846 завершает Вторую симфонию. Всего Шуман написал четыре симфонии, среди которых выделяется Первая «Весенняя» (1841) и Четвертая (1851). Опера «Геновеа» (1847) не сделала Шумана популярным. С 1849 г. он создает: ораторию «Странствование Розы», музыку к трагедиям «Фауст» В. Гёте и «Манфред» Д. Байрона, увертюры, симфонии, трио, фортепианные пьесы, хоры и песни. В 1850 г. получил приглашение на должность городского директора музыки в Дюссельдорфе, но в 1853 г. контракт не был возобновлен. Последним лучом света было путешествие его в Голландию (1853), где его и Клару принимали с радостью. Смерть постигла Шумана в 1856 году.

Творчество **Ф. Мендельсона. Якоб Людвиг Феликс Мендельсон** (1809-1847) является талантливым и плодовитым композитором XIX в.

Родился в Гамбурге в известной еврейской семье. Мать была его первым учителем музыки, после был Л. Бергер, пианист и композитор. Феликс делал

успехи, выступал на публичном частном концерте, учился на альте. В одиннадцать лет поступил в Берлинскую Певческую академию, где его учителем стал руководитель академии К. Фр. Цельтер. Уже в тринадцать лет Феликс работал почти во всех жанрах вокальной и инструментальной музыки. В 1824-25-х гг. он автор Первой симфонии, второго концерта для двух фортепиано и оркестра, фортепианного секстета, струнного октета. Мировую славу принесла увертюра к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» (1826), включающая «Свадебный марш». В 1829 г. в Берлинской Певческой академии состоялось первое концертное исполнение «Страстей по Матфею» Баха, которым дирижировал двадцатилетний Мендельсон. Композитор дал импульс к возрождению Баха в XIX в.

В Англии дирижировал своей симфонией и концертом для двух фортепиано с оркестром. Поездка в Шотландию и путешествие по Европе в 1830 г. (Мюнхен, Париж, Зальцбург, Вена, города Италии, Швейцарии) вдохновили его на сочинение следующих произведений: увертюра «Гебриды», музыка к «Первой Вальпургиевой ночи», наброски к «Итальянской» и «Шотландской» симфониям, клавирный концерт, «Реформационная симфония». В Париже он добивается успеха как пианист. В Берлине завершает «Итальянскую» симфонию (исполнена в Лондоне, 1833), Позже композитор стал руководителем музыкальной жизни Дюссельдорфа, где создал ораторию «Павел», фортепианные «Песни без слов», струнные квартеты. В 1835 становится главой лейпцигского Гевандхауза, организует фестивали в Бирмингеме, Дюссельдорфе, Аахене, руководит церковным хором в Берлине, директорствует во Франкфурте. В 1840-х гг. Мендельсон продолжал и композиторскую деятельность: завершил «Шотландскую симфонию», концерт для скрипки, ораторию «Илия», струнный квартет - «Реквием для Фанни». Как пианист в последний раз он выступал в 1846 на благотворительном концерте. Умер в 1847 году.

ТЕМА 7. РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО РОМАНТИЗМА В XIX ВЕКЕ

Творчество Г. Берлиоза. *Гектор Берлиоз* (1803-1869) - французский композитор, дирижер, музыкальный критик эпохи романтизма, вошел в историю как композитор-новатор, создатель программной симфонической музыки.

Гектор родился в Ла-Кот-Сент-Андре близ Гренобля в семье врача. В детстве учился играть на флейте и гитаре, по учебникам занимался гармонией, сочинял романсы и небольшие камерно-ансамблевые пьесы, однако систематического начального музыкального образования не получил. В 1821 по настоянию отца поступил в парижскую Медицинскую школу, но в 1824 оставил ее, решив всецело посвятить себя музыке. В 1826-1830 гг. Гектор учился в Парижской консерватории у Ж-Ф. Лесюэра. В 1830 г., с четвертой попытки, получил Римскую премию - самую почетную консерваторскую награду, дававшую право на двухлетнее пребывание в Италии (на соискание премии Берлиоз представил кантату «Смерть Сарданапала»). Много в творчестве и судьбе Берлиоза определила любовь к Шекспиру и актрисе, исполнительнице

шекспировских ролей Гарриет Смитсон, на которой он, после долгого и мучительного периода неопределенности в отношениях, женился в 1833 г. Другими источниками влияний были оперы Глюка, симфонии Бетховена, «Фауст» Гёте, творения британских писателей-романтиков Т. Мура, В. Скотта и Байрона. Еще до окончания консерватории Берлиоз создал одно из своих лучших и самых оригинальных произведений — «Фантастическую симфонию» (1830). В симфонии реализуется внемузыкальный программный замысел, что отражено в ее подзаголовке: «Эпизоды из жизни артиста». В пяти частях симфонии присутствует мотив, символизирующий возлюбленную, по ходу развития он утрачивает идеальный облик, перерождаясь под конец в трагически-гротескную картину шабаша.

Пятнадцать месяцев, проведенных Берлиозом в Италии (1831-1832), обогатили его бесценными новыми впечатлениями. Но его творчество этого периода ограничивается малоудачной попыткой продолжить «сюжет» «Фантастической» в вокальной симфонии «Возвращение к жизни» (в 1855 г. она была переименована в «Лелио»), а также двумя увертюрами - «Король Лир» и «Роб Рой». Первое десятилетие по возвращении в Париж стало самым продуктивным: созданы программная симфония по Байрону «Гарольд в Италии» (с солирующим альтом, 1834), опера «Бенвенуто Челлини» (1838), Реквием («Большая месса по умершим», 1837), драматическая симфония «Ромео и Джульетта» для солистов, хора и оркестра (слова Э. Дешана по Шекспиру, 1839), «Траурно-триумфальная симфония» для духового оркестра (с хором и струнными, 1840), вокально-симфонический цикл «Летние ночи» (слова Т. Готье, 1841). Музыку Берлиоза находили странной, нарушающей нормы хорошего вкуса: премьера «Бенвенуто Челлини» (1838) завершилась провалом. Чтобы обеспечить себе средства к жизни, Берлиоз был вынужден заняться журналистикой (с 1834). Вскоре полоса парижских неудач сменилась периодом успехов за границей. В 1842-63 гг. Берлиоз гастролировал в Германии, Австрии, Англии, России как дирижер-исполнитель собственных сочинений. Он завязал дружеские отношения с Листом и Вагнером. В 1847 г. и 1867-68 гг. совершил две длительные поездки в Россию, во время которых дирижировал своими произведениями в Москве и Петербурге, встречался с русскими музыкантами. Его выступления произвели огромное впечатление на русскую публику; музыкально-эстетические взгляды В. Стасова и творческие принципы «Могучей кучки» складывались под сильным влиянием его творчества. К этому периоду относятся драматическая легенда «Осуждение Фауста» для солистов, хора и оркестра (по Гете, 1846), Те Бейт для солистов, трех хоров, оркестра и органа (1849), оратория «Детство Христа» (1854), оперная дилогия «Троянцы» («Взятие Трои» и «Троянцы в Карфагене», 1858, 1863, обе части - 1890), основные литературные труды, в т.ч «Мемуары» (опубликованы посмертно, 1870). Запоздалое признание пришло к Берлиозу и на родине; в 1856 он стал членом Института Франции. Последние годы жизни композитора не были счастливыми: к тяжелым обстоятельствам личной жизни прибавилось чувство духовного отчуждения от новых тенденций французской и европейской

музыки. После оперы «Беатриче и Бенедикт» (по комедии Шекспира «Много шума из ничего», 1862) он ничего не написал.

Идеалист с богатым воображением, склонный к резким эмоциональным перепадам и спасающийся от разочарований с помощью иронии, Берлиоз олицетворял собой тип художника-романтика. Как и для других романтических натур, рамки «чистой», абсолютной музыки были для него тесны, поэтому он обращался к помощи театра, литературы, поэзии, религиозной символики. В его творчестве богато представлены смешанные жанры: программная симфония-концерт («Гарольд в Италии»), симфония-оратория с элементами симфонической поэмы («Ромео и Джульетта»), философская оратория-опера («Осуждение Фауста»), театрализованные формы церковной музыки (Te Deum). Для стиля характерны мелодии широкого дыхания, свободный контрапункт. Берлиоз преобразовал искусство оркестрового письма: первым использовал многие необычные тембры и их сочетания, ввел новые штрихи у струнных. Свой опыт в этой области он обобщил в «Большом трактате о современной инструментовке» (1844). Композиторская техника была достаточно ограничена, однако, Берлиоз создал неповторимый художественный мир, в котором сочетаются простота и монументальность, энергетический напор и возвышенная лирика.

Творчество Ф. Шопена. *Фридерик Франсуа Шопен* (1810-1849) - великий польский композитор-романтик, пианист, уникальный талант. Родился недалеко от Варшавы в местечке Желязова Воля. После рождения сына отец получил место учителя в Варшавском лицее, и вся семья переехала в столицу. Маленький Шопен рос в окружении музыки: отец играл на скрипке и флейте, мать пела и играла на фортепиано. К пяти годам мальчик уже уверенно исполнял несложные пьесы под руководством старшей сестры Людвики. Вскоре его педагогом стал известный в Варшаве чешский музыкант Войцех Живный. Первое выступление состоялось в Варшаве, когда ему исполнилось семь лет. Концерт имел успех, и имя Шопена скоро узнала вся Варшава. Одно из первых сочинений - полонез для фортепиано. К двенадцати годам Шопен не уступал лучшим польским пианистам. Живный отказался от занятий с юным виртуозом, заявив, что ничему больше не может научить его. Одновременно с занятиями музыкой мальчик получил хорошее общее образование, свободно владел французским и немецким языками, интересовался историей Польши. Тринадцати лет поступил в лицей и через три года успешно его закончил, хорошо рисовал, особенно карикатуры, обладал театральными талантами. После окончания лицея поступил в Высшую школу музыки, где его педагогом стал И. Эльснер. Достиг зрелости талант композитора: два концерта для фортепиано с оркестром (1829-30), песня «Желание» и др.

В 1829 Шопен отправился в Вену с концертами, а в 1830 Шопен расстался с родиной навсегда, направился в Париж, потому что в Варшаве началось восстание против русского самодержавия, организованное польскими патриотами. С мыслями о трагических судьбах родины был связан знаменитый «Революционный» этюд. Франция не стала второй родиной композитора, Шопен оставался поляком. Завоевал славу как пианист, поразил слушателей

поэтичным и одухотворенным исполнением. Подобно Листу, он был признан лучшим пианистом мира. На концертах исполнял собственные сочинения: концерты для фортепиано с оркестром, концертные рондо, мазурки, этюды, ноктюрны, Вариации на тему из оперы Моцарта «Дон Жуан». В Париже расширяется круг его знакомых: Лист, Берлиоз, художник Делакруа, поэт Гейне, поэт Адам Мицкевич, благодаря которому родились Баллады. На многие годы Шопен связал свою жизнь со знаменитой французской писательницей Авророй Дюдеван, или Жорж Санд. С годами отдался всецело творчеству: писал сонаты, скерцо, баллады, экспромты, новую серию этюдов, ноктюрны, прелюдии, мазурки и полонезы. Его вторая соната (с похоронным маршем), принадлежит к числу высших достижений композитора, всей польской музыки и романтического искусства в целом.

Последние годы жизни композитора были печальны: умер друг Ян Матушиньский, отец, разрыв с Ж. Санд сделали его одиноким, обострилась болезнь легких. Последние два года почти ничего не писал, но предпринял поездку в Лондон по приглашению друзей. Свой последний концерт в Лондоне он дал в пользу польских эмигрантов. В Париже последним произведением была мазурка фа-минор, которую записала на бумаге сестра Людвика, на руках которой он умер. Похороны Шопена были торжественными. Лучшие артисты Парижа исполнили Реквием Моцарта и его сочинения. Друзья принесли на его могилу кубок с родной польской землей. Похоронен Шопен в Париже, а сердце его было отправлено в Польшу.

Творчество Ф. Листа. *Ференц Лист* (1811-1886) - знаменитый венгерский пианист-виртуоз, композитор, педагог, капельмейстер, критик, основатель Будапештской консерватории.

Родился в Венгрии; обладал необычайными музыкальными способностями. После трехлетних занятий у отца выступил в публичном концерте. Шесть венгерских магнатов обеспечили Листу получение музыкального образования. С 1821 г. он занимался в Вене игрой на фортепиано у К. Черни, теорией у Сальери. Выступая в концертах, Лист вызывал громадную сенсацию в венской публике; во время одного из них Бетховен, после импровизации мальчика, поцеловал его. В 1823 г. поехал в Париж, где занимался у Паэра, потом у Рейха. В эти годы пишет одноактную оперу «Дон Санчо», фортепианный концерт а-молл, этюды, знакомится с Гюго, Бальзаком, Гейне, Альфред де Мюссе, Жорж Санд. Большое влияние на Листа оказал Паганини (1831), Шопен и Берлиоз. На некоторое время Лист отказался от концертирования, усиленно работал над техникой, переложил для фортепиано капризы Паганини в виде шести этюдов. В 1830-е гг. пишет статьи о социальном положении артистов во Франции, о Шумане, начинает педагогическую деятельность, предпринимает путешествие по Швейцарии и Италии. К этому времени относятся его сборник пьес «Годы странствий», фантазии на темы опер, переложения Пасторальной симфонии Бетховена, сочинений Берлиоза. Дав несколько концертов в Париже и Вене, Лист возвращается в Италию (1839), где пишет для фортепиано, завершает переложение симфоний Бетховена. В 1839-48 гг. Лист объехал всю Европу с сольными концертами, был в России (1842 и 1848), Испании,

Португалии, Турции. Результатом было большое состояние, давшее Листу возможность подвинуть дело постановки монумента Бетховену в Бонне. Для музыкального торжества, сопровождавшего открытие памятника (1845), Лист написал кантату памяти Бетховена. Как пианист-виртуоз Лист властвовал над публикой, создал школу, представителями которой являются Таузиг, Бюлов и др. В 1848 г. Лист посвятил себя капельмейстерской деятельности, поселившись в Веймаре. Благодаря ему, Веймар становится средоточием музыкальной жизни Германии. На оперной сцене и концертах, под управлением Листа выдвигается вперед все выдающееся в музыкальном искусстве, все молодое и талантливое: «Тангейзер» Вагнера, не имевший успеха в Дрездене, получает оценку в Веймаре; впервые ставится «Лоэнгрин»; Берлиоз, потерпевший неудачу с оперой «Бенвену-то Челлини», имеет полный успех в Веймаре; то же происходит и с оперой «Геновева» Шумана. Лист с одинаковой симпатией относился к композиторам своей страны и чужих стран. Во время веймарского периода написаны месса и почти все оркестровые сочинения, симфонии и симфонические поэмы, фортепианные рапсодии, этюды, полонезы, ноктюрны.

В начале 60-х годов переселился в Рим, принял пострижение и звание аббата. Там он пишет оратории «Св. Елизавета», «Христос», четыре псалма, реквием и венгерскую коронационную мессу. В 1870-х гг. выступал как дирижер в Веймаре и Вене, в Пеште был выбран президентом основанной музыкальной академии. В 1886 г. Лист прощался с Европой: в Лондоне и Париже в его присутствии была исполнена его оратория «Св. Елизавета». Скончался в Байрейте, где и погребен. Последними композиторскими его трудами были второй Мефисто-вальс, симфоническая поэма «От колыбели до могилы» и несколько фортепианных пьес. Оратория «Св. Станислав» осталась незаконченной.

Творчество И. Брамса. *Иоганнес Брамс* (1833 - 1897) – немецкий композитор и пианист, один из главных представителей музыкального романтизма.

Родился в Гамбурге. Первые уроки музыки дал отец, который привил ему навыки игры на различных струнных и духовых инструментах. После мальчик обучался игре на фортепиано и теории композиции у О. Косселя и Э. Марксена. В четырнадцать лет окончил частное реальное училище. По рекомендации друга, скрипача И. Иоахима, Брамс познакомился с Р. Шуманом (1853), был принят им как ученик и сын, жил в доме до самой смерти Шумана (1856), всю жизнь находился в плену обаяния Клары Шуман. В 1857-59 был учителем музыки и хоровым дирижёром при дворе Детмольда, написал две оркестровые серенады.

«Гамбургский период» начался с триумфального исполнения фортепианного концерта ре-минор. В эти годы создаются квартеты, трио Симажор, три фортепианные сонаты, множество скрипичных пьес. На один сезон он получил место хормейстера Венской вокальной академии (1863), в 1864 г. вернулся в Гамбург, создает трио для валторн Ми-мажор, работает над «Немецким реквиемом» (1868). В 1870-е гг. Брамс начал свою деятельность в

качестве артистического директора «Общества друзей музыки» в Вене, выступал с концертами в Лейпциге, под Мюнхеном начал работать над большой симфонической формой, создал два скрипичных квартета, Первую и Вторую симфонии, скрипичный концерт Ре- мажор и сонату для скрипки Соль-мажор, стал почётным доктором университета в Бреслау.

В 1880-е гг. Брамс встретился и подружился с И. Штраусом, завершил Второй фортепианный концерт, Третью и Четвертую симфонии, вторую и третью сонаты для скрипки, фортепианное трио, концерт для скрипки и виолончели. Брамс был в зените славы. Заключительная фаза его жизни была спокойной и размеренной. Брамс не переставал работать, в последние годы завершил цикл немецких народных песен.

Брамс работал практически во всех жанрах кроме оперы, им написано более 80-ти произведений: песни, серенады для оркестра, вариации на гайднов-скую тему для оркестра, два секстета для струнных инструментов, два фортепианных концерта, несколько сонат для фортепиано и для фортепиано со скрипкой, с виолончелью, кларнетом и альтом, фортепианные трио, квартеты и квинтеты, вариации, пьесы для фортепиано, кантата «Ринальдо», рапсодия для соло-альта, мужского хора и оркестра, «Немецкий реквием», скрипичный концерт, концерт для скрипки и виолончели, две увертюры, симфонии.

ТЕМА 8. РАЗВИТИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ОПЕРЫ В XIX ВЕКЕ

Итальянская опера. Два искусства – литература и музыка – выступили на передовые позиции в формировании итальянского романтизма. В 1816 г. (в год создания оперы «Севильский цирюльник» Россини) писатели-романтики опубликовали манифест в журнале, главным редактором которого был один из карбонариев. Началась борьба с нормами классицизма в литературе. Писатели-романтики провозгласили отказ от использования средневековых тем и идеализации старины, но сюжеты из истории Италии продолжали считать лучшим проявлением патриотизма и героики.

В музыке формирование национальной школы было вначале не столь явным, как в литературе. Но именно в музыке Италии сформировалась национальная школа, значение которой широко выходит за пределы итальянской культуры

Главная черта итальянской музыки – господство в ней **оперы**. К XIX веку итальянская опера уже прошла двухвековой путь развития, а в XIX столетии стала выражать не интернациональные, а итальянские идеи и чаяния. Генрих Гейне писал об итальянской опере: «Бедной порабощённой Италии запрещается говорить, и она может лишь музыкой поведать чувства своего сердца. Всё своё негодование против чужеземного владычества, своё воодушевление свободой, своё бешенство перед сознанием собственного бессилия, свою скорбь при мысли о прошлом величии, и, вместе с тем, свои слабые надежды, своё ожидание, свою страстную жажду помощи – всё это претворяет она в мелодии». Действительно, мелодия – душа итальянской музыки. Мелодии итальянских песен и итальянских опер просты и естественны, легко запоминаются и входят в музыкальный быт итальянцев.

Эпоха классицизма создала блестящий виртуозный типично итальянский стиль пения – *bel canto* («прекрасное пение»). В этом стиле писались старые оперы-*seria*, которые со временем превратились в «концерт в костюмах». Демократичные и простые мелодии легче находили себе дорогу в комических операх-*buffa*. Но и этот жанр к началу XIX века требовал обновления.

Обновление итальянского музыкального искусства произошло именно в жанре оперы. Создателем новой национальной оперной школы был Джоаккино Россини. Своё наивысшее выражение она получила в музыке Джузеппе Верди. Благодаря творчеству этих двух композиторов итальянская музыка XIX века возвысилась до общеевропейского уровня и стала любимой во всём мире.

Джоаккино Россини (1792 – 1868) - выдающийся итальянский оперный композитор, автор 38 опер. Его музыка отличается легкостью, красотой, простотой и доступностью для восприятия. Она полна чистой радости, неподдельного веселья, жизнерадостного оптимизма. Итальянцы ласково называли Россини «лебедь из Пезаро» (Пезаро – город, где родился композитор). Чрезвычайно музыкально одарённый, Россини написал первую оперу ещё в 14 лет. Потом оперы появлялись одна за другой. Музыкальная плодовитость композитора удивительна. Он создатель выдающихся опер-*buffa* и реформатор оперы-*seria* («Танкред», 1813). В жизни Россини выделяется период работы в Неаполе (1814 – 1823) и парижский период (1824 – 1836).

Композитор был удивительным жизнелюбом и потрясающим красавцем. Ему пришлось пережить жизненный кризис – созданная им в 1829 г. опера «Вильгельм Телль» о национальном швейцарском герое-освободителе (особую известность получила увертюра к «Вильгельму Теллю») была холодно принята публикой, после чего Россини не написал больше ни одной оперы. Началось так называемое «сорокалетнее молчание Россини». Тем не менее, в последние годы композитор создал много духовной музыки и стал автором великолепной книги кулинарных рецептов, которая пользуется популярностью у итальянцев и по сей день.

Среди опер Россини – «Золушка», «Сорока-воровка», «Дева озера» (по В. Скотту), «Моисей в Египте», «Отелло», «Итальянка в Алжире» и др., но жемчужиной творчества композитора считается **опера «Севильский цирюльник» (1816).**

Опера была создана за неправдоподобно короткий срок – всего за 20 дней. Была предназначена для постановки в Риме во время карнавальных праздников. По контракту с импресарио Россини должен был написать оперу за три недели, сообразуясь «с природой голосов» и «требованиями синьоров-певцов». Композитор блестяще справился с заданием, используя в опере музыкальный материал из ранее написанных сочинений.

На первом представлении опера провалилась. Против Россини использовали специально нанятых людей (клакеров), которые освистали произведение. Но уже второе представление прошло с огромным успехом. По жанру «Севильский цирюльник» – опера-*buffa*. Либретто оперы было написано либреттистом Стербини по комедии Бомарше – первой части знаменитой

трилогии. Действие в «Севильском цирюльнике» происходит раньше, чем в «Свадьбе Фигаро» Моцарта.

Комедия Бомарше о хитром слуге, который устраивает личное счастье своего господина, значительно переработана. Из неё исчезла социальная сатира, главный акцент перенесен на веселье, комизм положений, наивный юмор демократического театра. Персонажи французской комедии приближены к действующим лицам итальянского народного театра (комедии масок). Это такие типажи как монах, ханжа, ученый, слуга, легкомысленная девица, одураченный старик. Изысканный аристократ граф Альмавива превращен в пылкого и искреннего юношу, вызывающего сочувствие публики. Опекун юной красавицы Розины – Бартоло – типичный ворчливый старик. Розина – веселая плутовка, готовая на всё ради любви. Главная идея оперы состоит в прославлении смелости и предприимчивости и осмеянии тупости и лицемерия.

В опере номерная драматургия с господством сольных номеров. Соблюдена типичная композиция оперы-buffa – двухчастная, с двумя большими финалами в конце I и II действия. Всего в опере два действия, 4 картины (по две в каждом действии). Завязка связана с влюблённостью графа Альмавивы в Розину. Взаимное чувство молодых людей наталкивается на неожиданное препятствие в лице старого опекуна девушки. Помочь графу берётся «мастер на все руки», ловкий слуга Фигаро. Экспозиция рассредоточена в двух картинах. В первой картине, в замечательной «Серенаде» показан лирический образ Альмавивы и образ Фигаро. Вторая картина посвящена показу Розины, её опекуна дон Бартоло и советчика Бартоло – монаха дон Базилио (со знаменитой арией о клевете). Кульминация достигается в финале I действия и связана с переодеванием графа в солдата, которое является разбиратель офицер с командой солдат. Очередные суматохи и переодевания в 3 и 4 картинах ведут к развязке, когда стараниями Фигаро заключается брак между Розиной и Альмавивой, а дон Бартоло остаётся с носом.

В «Севильском цирюльнике» Россини обновил приёмы старой оперы-buffa, обогатил и преобразил традиционные оперные формы. И в творчестве самого Россини, и во всей мировой музыкальной культуре «Севильский цирюльник» стал высшей точкой и, одновременно, завершением развития комической оперы как жанра.

Джузеппе Верди (1813–1901) – выдающийся итальянский оперный композитор. Он выступил как реформатор итальянской оперы после кризиса 30–40-х гг. XIX в., связанного с культом красивого голоса и виртуозности. В оперу, из которой в угоду виртуозным ариям исчез драматический смысл, Верди вернул драматургическую цельность, динамизм, целенаправленность развития действия.

Верди называют композитором-реалистом, т.к. в своих лучших сочинениях он отразил мысли и чувства, свойственные его соотечественникам, сумел создать сценические ситуации, которые поражают своей жизненной правдивостью.

В своих операх Верди отразил лучшие традиции итальянской оперы (особенно Россини), которые проявились в яркой сценичности его произведений. Его оперы смотрятся с неизменным интересом, который только усиливается по мере приближения к развязке.

Оперное творчество Верди является одним из высочайших достижений мировой музыкальной культуры наряду с операми Моцарта, Россини, Чайковского и др.

За период с 30-х по 90-е гг. XIX в. Верди создал 26 опер. Их отличительная черта – сюжеты, раскрывающие социальную несправедливость. Таковы оперы «Риголетто» (1851), «Травиата» (1853) – редчайший пример оперы на современный сюжет, «Аида» (1870). Большой известностью пользуются также две оперы на сюжеты В. Шекспира – «Отелло» (1887) и последняя опера «Фальстаф» (1893), жизнерадостная комедия, которую иногда называют прощальной улыбкой гения.

Итальянский оперный веризм. Музыкальный веризм (название происходит от итал. *vero*, что значит «истинный, правдивый») – это ведущее направление итальянской оперной музыки, возникшее во второй половине XIX в. и продолжившее развитие до начала XX в. Это направление, ставившее перед собой цель правдиво отражать действительность, отвечало вкусам широких масс оперной публики. Творческие искания композиторов-веристов, которые оттачивались от реалистических традиций музыки Верди и Бизе и французской лирической оперы (Гуно), были весьма прогрессивными. Для опер веристов были характерны демократичность сюжетов, образов, стремление к простоте и доступности музыкального языка. К ведущим чертам оперного веризма относятся:

- сжатость, напряженность действия;
- изображение жизни простых людей: бродячих комедиантов («Паяцы» Р. Леонкавалло), нищих студентов («Богема» Дж. Пуччини), сицилийских крестьян («Сельская честь» П. Масканьи);
- подмена драмы характеров драмой ситуаций;
- замена арий лаконичными ариозо;
- преобладание женских образов.

К отрицательным чертам веристской драмы относят отсутствие глубоких художественных обобщений, тяготение к чертам натурализма и мелодрамы. В этих операх, в соответствии с традициями итальянской музыки, при значительном обогащении оркестра сохранялась ведущая роль певца.

Джакомо Пуччини (1858-1924) – наиболее значительный итальянский оперный композитор рубежа XIX–XX в. В его творчестве нашли продолжение лучшие традиции итальянской оперной классики и французской реалистической оперы. Пуччини является одним из наиболее крупных представителей «веризма».

Родился в Лукке (Италия), в семье музыканта. Еще прапрадед Джакомо был городским композитором. Когда в возрасте 5 лет мальчик лишился отца, городской магистрат из уважения к 4-м поколениям музыкантов обеспечил ему наследственную должность городского органиста.

Мальчик рано полюбил музыку. В школьные годы он пешком ходил в Пизу, чтобы послушать «Аиду» Верди. Пуччини обучался музыке в Лукке, где

его покровителем стал местный врач, и в Миланской консерватории, которую закончил в 1883 г. Годы учебы в консерватории стали источником сюжета оперы «Богема». Хозяйка квартиры, которую композитор снимал вместе с друзьями, запрещала Пуччини не только играть по вечерам, но и топить печку, чтобы не портить мебель копотью.

Оперным творчеством он занялся лишь после завершения своего музыкального образования и сразу же достиг значительных успехов (опера «Манон Леско» по произведению аббата Прево, посвященная Эльвире Бонтури – замужней женщине с двумя детьми, которая, не боясь общественного мнения и знатных родственников, переехала жить к композитору). Но мировую известность ему принесла опера «Богема».

Большую часть своей жизни Пуччини провел в своей вилле под Луккой и в Виареджо, занимаясь там сочинением музыки. Время от времени он совершал турне по Европе.

В творческом наследии Пуччини главное место занимают оперы, из которых наиболее известны «Манон Леско», «Богема», «Тоска», «Чио-Чио-Сан». В них выражены важнейшие черты его творчества: жизненный сюжет с умело выбранными острыми драматическими ситуациями, глубокое сочувствие к жизни простых людей, концентрированность действия, сценичность, яркий, эмоциональный стиль. Кроме того, он писал одноактные оперы («Плащ», «Сестра Анжелика», «Джанни Скикки»), а также произведения для оркестра и хора.

Мелодия у Пуччини сентиментальна и довольно проста по колористике музыкальных приемов. Вокальные партии у него почти полностью дублируются инструментами. Особенно широко разработаны им речитативы, что является характерной чертой «веризма». Однако у Пуччини встречаются яркие гармонические находки, и он умело оперирует голосами певцов.

Развивая принципы Верди, Пуччини создал новый для итальянского оперного искусства речитативно-ариозный стиль, ставший одним из главных компонентов современной европейской оперы.

Французская опера. *Жорж Бизе* (1838-1875) - французский композитор XIX в., автор оперной и симфонической музыки. Бизе родился в Париже. Его нарекли звучными именами трех полководцев: Александра - Цезаря - Леопольда, но в семье называли Жоржем. Родители отличались музыкальностью, в доме много музицировали. Выдающиеся способности мальчика обнаружились рано: четырёх лет он уже знал ноты, десяти - поступил в Парижскую консерваторию, где пробыл девять лет, неоднократно получал премии на внутриконсерваторских конкурсах - по фортепианной и органной игре, полифонии и композиции, что завершилось в 1857 получением большой Римской премии, предоставлявшей право на длительную заграничную командировку.

Бизе учился у Гуно и Ф. Галеви. В годы консерваторского обучения Бизе создал симфонию, кантату, оперетту «Доктор Миракль», в качестве пианиста добился всеобщего признания. 1857-1860 гг. как лауреат консерватории Бизе провёл в Италии. Написал комическую оперу «Дон Прокопио», симфонию-

кантату «Васко да Гама» на сюжет Л. Камозенса, ряд оркестровых пьес. В Париже содержит семью частными уроками, сочинением музыки в лёгком жанре, переложениями и корректурой чужих сочинений, он отказался от карьеры пианиста, хотел отдаться композиторской деятельности. В 1863 состоялась премьера оперы «Искатели жемчуга», «Пертской красавицы» по роману В. Скотта (1867). 1872 состоялась премьера музыки к пьесе А. Доде «Арлезианка». Две сюиты из 1872 и 1885 гг. вошли в золотой фонд мировой симфонической литературы.

Бизе заинтересовался сюжетом «Кармен», в 1873-1874 гг. приступил к написанию музыки. Сюжет оперы заимствован из новеллы П. Мериме, Мельяк и Галеви создали либретто. В 1875 г. премьера была неудачной. Спустя три месяца, Бизе внезапно скончался, и лишь после его смерти начался её триумфальный успех. Историческое значение оперы не только в её художественной ценности, в ней впервые была с мастерством обрисована драма простых людей, утверждающая этические права и достоинство человека. В Париже постановка оперы была возобновлена в 1883 г. и занимает одно из первых мест в репертуаре мирового музыкального театра.

Немецкая опера. *Рихард Вагнер* (1813-1883) - один из наиболее выдающихся немецких композиторов, музыкант гениальной одаренности, творчество которого оставило глубочайший след в истории европейского музыкального искусства.

В немецкой музыке послебетховенского времени не было композитора с такими новаторскими замыслами и настойчивостью в борьбе за их осуществление, как Вагнер. Он вошел в историю музыки как реформатор оперного искусства, как создатель музыкальной драмы. Вагнер восстал против диктатуры певца, не считающейся с драматическим смыслом, против пустой вокальной виртуозности, характерной для итальянских опер того времени, против нагромождения внешних эффектов в «большой» французской опере. Вел борьбу за немецкое национальное искусство, пришел к идее синтеза музыки и драмы и к громадному перевесу инструментально-симфонической музыки. Оперы Вагнера изобилуют страницами программно-симфонической музыки. В его творчестве произошло превращение оперы в грандиозную драматизированную программную вокально-симфоническую.

Рихард родился в семье полицейского чиновника, его отец вскоре умер. Вагнер посещал школу в Дрездене, затем в Лейпциге, рос в театральной среде. В 15 лет он написал свою первую театральную пьесу, а в 16 начал сочинять музыку. В 1831 г. поступил в Лейпцигский университет, начал заниматься теорией музыки под руководством К.Т. Айнлига, кантора церкви св. Фомы. Год спустя созданная Вагнером симфония была с успехом исполнена в главном концертном зале Лейпцига Гевандхаузе. В 1833 г. получил место театрального хормейстера в Вюрцбурге и сочинил оперу «Феи» (по пьесе К. Гоцци «Женщина-змея»), Отныне и до конца жизни Вагнер сам писал либретто своих опер. В 1835 г. написал свою вторую оперу «Запрет любви» (по комедии Шекспира «Мера за меру»). Вагнер дебютировал как дирижер, женился на певице Минне Планер и вместе с ней обосновался в Кенигсберге, где ему была

предоставлена должность музидиректора городского театра. В 1837 г. занял аналогичную должность в Риге, начал писать оперу «Риенци» (по роману английского писателя Э. Булвер-Литтона). В Риге развернул активную дирижерскую деятельность, исполняя музыку Бетховена.

Вагнер произвел подлинную революцию в искусстве дирижирования: для достижения полного контакта с оркестром он отказался от обычая дирижировать, стоя лицом к публике, и повернулся лицом к оркестру, также он осуществил разделение функций правой и левой рук. В 1839 г. в Париже он сблизился с Мейербером, Листом, Берлиозом. Источником его заработков была работа для издательств и театров. Опера «Летучий голландец» (1843) была воспринята сдержанно. Начиная с нее, Вагнер постепенно отходит от традиционной для номерной структуры. Центральная для оперы тема искупления женской любовью становится сквозным сюжетом всего творчества Вагнера: оперы «Тангейзер» (1845) и «Лоэнгрин» (1848). Роль носителя музыкального содержания принимает на себя оркестр, отрывки и целые сцены переходят друг в друга без отчетливо выраженных цезур, в сольных вокальных партиях преобладает гибкий и свободный ариозный стиль.

Вагнер принял участие в дрезденском антиправительственном мятеже и после его поражения (1849) бежал сначала в Веймар (к Листу), а затем, через Париж, в Швейцарию. Будучи объявлен государственным преступником, он 13 лет не пересекал границы Германии. В 1850-51 гг. написал антисемитский памфлет «Еврейство в музыке» и работу «Опера и драма», обобщившую его идеи о музыкальном театре; начал работать над словами и музыкой цикла опер по древним скандинавским сагам и средневековому германскому эпосу. К 1853 г. текст будущей тетралогии «Кольцо нибелунга» был отпечатан и прочитан друзьям, к числу которых принадлежали меценат О. Везендонк и его жена Матильда. Пять ее стихотворений послужили основой песен Вагнера для голоса и фортепиано, а драматическая история запретных отношений Вагнера с женой друга нашла свое отражение в музыкальной драме «Тристан и Изольда». В 1858 г. Вагнер покинул Швейцарию, а в 1860 воссоединился с женой в Париже. В 1861 г. в Парижской опере был поставлен «Тангейзер». В 1862 г. Вагнер получил полную амнистию и право на беспрепятственный въезд в Германию и тогда же окончательно разошелся со своей женой. В 1863 г. он с успехом дирижировал в Вене, России, европейских странах, по приглашению короля Баварии Людвига II поселился близ Мюнхена, завершил оперу «Нюрнбергские майстерзингеры» (1868). Из-за придворных интриг пребывание в Баварии оказалось недолгим. В Мюнхене были поставлены первые оперы «Золото Рейна» и «Валькирия». В 1872 г. завершил последнюю оперу цикла «Закат богов». Открытие байрейтского фестивального театра состоялось летом 1876 постановкой всего «Кольца нибелунга» (около 18 часов) под управлением Г. Рихтера. Форма оперы поддерживается системой лейтмотивов, каждый из которых несет символический смысл, указывая на определенного персонажа, понятие или предмет. В 1877 г., надеясь возместить понесенные потери, Вагнер дирижировал концертами в Лондоне, приступил к сочинению оперы «Парсифаль» по мотивам романа средневекового поэта-рыцаря В. фон

Эшенбаха. Большую часть 1880 Вагнер провел в Италии. Вскоре «Парсифаль» был завершен, и на последних в жизни Вагнера байрейтских торжествах 1882 состоялась его премьера под управлением Г. Леви. В 1882 Вагнер выехал в Венецию, где вскоре умер от сердечного приступа. Похоронен в Байрейте.

ТЕМА 9. НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОМПОЗИТОРСКИЕ ШКОЛЫ 2-Й ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Чешская музыкальная культура. Чехия потеряла независимость в битве при Белой Горе (близ Праги) в 1620 г. С тех пор она попала под власть династии Габсбургов. Происходило онемечивание чешского народа. До сих пор многие чехи говорят на немецком языке. Но в XVIII–XIX веках началось движение «будителей», которое утверждало национальную самобытность чешского народа. Первый этап этого движения – с 1770 по 1820-е годы, – связан с деятельностью чешских просветителей, с интересом к прошлому народа. Во время второго этапа (с 1820-х по 1848 год) возрастает интерес к истории и происходит «создание» эпоса. Им стала «Краледворская рукопись» Вацлава Ганки – литературная мистификация, которая стала заменой настоящего чешского эпоса. В этот же период Франтишек Ладислав Челяковский издаёт сборники восточнославянских и чешских народных песен, с которых начинается изучение чешского фольклора. В 40-х годах XIX века Карел Эрбен выпускает 3 тома «Чешских народных песен». Тогда же из «будителей» выдвигаются талантливые поэты и писатели.

Третий этап национально-освободительной борьбы начался с середины 1850-х годов (после революции 1848 г. и реакции) и набрал силу после поражения (хотя и не окончательного) империи Габсбургов. В это время выдвинулись 3 классика чешской культуры: Ян Неруда (1834–1891) в литературе; Йозеф Манес (1820–1871) в живописи; **Бедржих Сметана** (1824–1884) в музыке. Этот композитор, автор замечательной оперы «Проданная невеста», повторил судьбу Бетховена (в конце жизни его настигла глухота).

Роль чешских музыкантов в мировом музыкальном искусстве всегда была чрезвычайно большой. Чехами были многие композиторы знаменитой Мангеймской капеллы (Ян Стамиц и др.), наставником Шопена был чешский музыкант и педагог Войцех Живный, в России писал балеты чех Минкус.

Консерватория в Праге была открыта еще в 1811 г. Однако слава Праги как музыкального центра Европы еще с XVIII века была связана с блистательными постановками опер Моцарта («Дон Жуан», «Свадьба Фигаро»).

Чешская национальная музыка основывается на народной песне. Кроме древних пластов фольклора, дошедших от XV–XVI вв. (для них характерна метрическая и ритмическая неквадратность) существуют эпические песни, связанные с эпохой гуситских войн. Самый знаменитый гуситский гимн (такие гимны во многом схожи с протестантскими хоралами в Германии) – гимн таборитов «Кто вы, Божьи воины».

В первой четверти XIX века особое значение в музыкальной культуре приобретает танец как выражение неукротимости чешского духа. Чехия – родина польки. Популярными были также обрядовые танцы «коло» (круг),

«фидловачка» (славление весны). В Чехии не было деления на «бальные» и народные (т.е. простые) танцы. В городе и в деревне танцевали одно и то же. Общедоступные танцевальные вечера были выражением патриотизма. Они назывались «чешскими балами». Множество танцевальных оркестров было в Праге 30-х годов XIX века (30 оркестров). В это время в стране работала целая плеяда композиторов – авторов танцевальной музыки.

Кроме бытовой *польки*, в лучших образцах которой выявляется дух чешского народа от героики до лирики (подобно полонезам Шопена), популярны были *скочна* и трехдольный танец *соуседска*. Типично чешским явлением был также танец *фуриант* (в переводе с чешского «гордец»). Вначале этот танец был пародией на зажиточного крестьянина, позже стал выражать удаль и молодечество. Для фурианта, который примыкает к группе танцев «матеников» (от чешского «путаница, беспорядок») характерен затейливый ритм, где свободно совмещаются четные и нечетные размеры.

Младший современник Сметаны, композитор Дворжак сделал фуриант воплощением героического духа вольнолюбия, присущего потомкам гуситов.

Антонин Дворжак (1841–1904) – замечательный чешский композитор, охватил в своем творчестве все жанры: оперу и симфонию, ораторию и кантату, концерт, камерно-инструментальную и вокальную музыку. Он создал 10 опер, 9 симфоний, 2 тетради «Славянских танцев», свыше 70 песен и романсов, хоры и др. сочинения.

Будущий композитор родился 8 сентября 1841 г. в деревне Нелагозевес недалеко от Праги, в семье мясника. С 13 лет работал помощником мясника, но с детских лет отличался музыкальностью и научился играть на скрипке, позже на альте и органе.

С 1857 г. (с 16 лет) Антонин учился в Пражской органной школе. Здесь он приобрел навыки композиции, а также начал играть в оркестре оперного театра. Период с 1867 по 1877 – годы становления. Его музыкальными кумирами в это время были Бетховен, Шуберт, немецкий композитор Вагнер, Лист и Сметана. В это время композитор много сочиняет. В 1865 г. появляются 1 и 2 симфонии, вокальный цикл «Кипарисы», в 1873-74 гг. – 3 и 4-я симфонии. В 70-е годы начинается оперное творчество Дворжака: созданы оперы «Альфред» (на средневековый сюжет из рыцарской жизни в Дании, 1870), «Король и угольщик» (на сюжет популярной чешской сказки, 1871), «Упрямы» (на сюжет из народной жизни, 1874), «Ванда» (польский патриотический сюжет, 1875), «Хитрый крестьянин» (1877). В эти же годы композитор обращается и к патриотической теме – в кантате «Наследники Белой горы» и вокальных «Моравских дуэтах».

В 1873 г. А. Дворжак женится. Возникают трудности с содержанием семьи, и он обращается к правительству за предоставлением государственной стипендии. В жюри, рассматривавшем просьбу, был немецкий композитор Брамс, который высоко оценил творчество Дворжака и предоставил ему не только стипендию, но и возможность издавать произведения. В 1879 г. состоялось личное знакомство двух композиторов. С этого момента они стали друзьями.

С конца 70-х годов начинается расцвет творчества и признание Дворжака на родине. Особую известность композитор приобрел после исполнения первой тетради «Славянских танцев» (написана в 1878 г.). В Праге был проведен концерт только из его произведений. В 1884 г. прошли триумфальные гастролы в Лондоне. Позже композитору присудили почетную степень доктора музыки Кембриджского университета (кроме него такой чести были удостоены еще русский композитор Чайковский и норвежец Григ). В этом же году он создал ораторию «Святая Людмила», которая стала первой чешской ораторией. В 1882 г. он написал оперу «Димитрий» на сюжет из русской истории, в 1883 – «Гуситскую увертюру» для оркестра. Композитор был крайне требовательным к себе, поэтому он решил не учитывать свои ранние четыре симфонии. Таким образом, в 80-е годы он пишет новые 2, 3 и 4 симфонии (1885, 1887, 1889), и еще одну тетрадь «Славянских танцев» (1886).

В 1888 г. он знакомится с Чайковским. Композиторы становятся друзьями, и в 1890 г. Чайковский приглашает Дворжака на гастролы в Россию. Гастролы в Москве и Петербурге проходят с большим успехом. С этого момента начинается признание широкое композитора за рубежом. В 90-х годах он как дирижер собственных сочинений посещает Лондон, Берлин, Будапешт, Нью-Йорк. С 1890 г. возглавляет класс композиции в Пражской консерватории, а с осени 1892 г. на 2,5 года отправляется в США. Здесь Дворжак на выгодных материальных условиях работает как дирижер и руководитель Нью-Йоркской консерватории. Таким образом, у истоков американской музыки стоит чешский композитор. Особую известность во всем мире приобретает его последняя, по новой нумерации 5-я симфония, названная «Из Нового Света» (1893). Её премьера в Нью-Йорке проходит с триумфальным успехом. В симфонии использованы мотивы негритянской и индейской народной музыки. Еще одним произведением американского периода становится Концерт для виолончели с оркестром h-moll.

В последние годы жизни у Дворжака появляется плеяда учеников в Пражской консерватории, многие из которых в будущем станут замечательными композиторами. В 1896 г. он пишет ряд симфонических поэм на сюжеты народных легенд – «Водяной», «Полуденница», «Золотая прялка», «Лесной голубь». Последними произведениями становятся оперы – комическая «Черт и Кача» (1899) и лирическая «Русалка» (1901). В 1904 г. композитор умирает.

Норвежская музыкальная культура. Особенностью музыкальных культур севера Европы (Дании, Норвегии, Швеции) является более позднее становление по сравнению с другими западноевропейскими странами.

Во второй половине XIX века наиболее яркие достижения норвежской музыки связаны с именем Эдварда Грига (1843 – 1907), первого норвежского композитора всемирного значения.

Норвегия второй половины XIX в. была слабой в экономическом отношении страной. С XVI до начала XIX вв. она находилась в подчинении у Дании, в XIX в. – у Швеции. Только в 1905 г. страна приобрела полную независимость.

Годы жизни Э. Грига пришлось на подготовку и разгар освободительного движения. Только в 1885 г. норвежский язык был признан официальным языком нации (до того норвежцы были вынуждены использовать в качестве официального языка датский). С этого момента начинается расцвет национальной литературы. Достигает расцвета творчество норвежских драматургов Генрика Ибсена (1828–1906) и Бьёрнстерне Бьёрнсона (1832–1910). Начинается собирание национального фольклора – песенные и танцевальные мелодии норвежского народа собирает известный скрипач и композитор Улле Буль («Паганини Севера»). Норвежские композиторы пишут музыку в различных жанрах. Кьерульф пишет ряд романсов, Рикард Нурдрок становится автором гимна Норвегии, Свенсен пишет две симфонии, 4 «Норвежские рапсодии», камерно-инструментальные сочинения, Синдинг – оперу «Священная гора», четыре симфонии, песни.

Источником вдохновения для Грига – первого норвежского композитора мирового значения – всегда служил национальный фольклор. Григ писал: «Я почерпнул богатые сокровища в народных напевах моей родины и из этого клада, являющегося непочатым источником норвежского национального духа, попытался создать национальное искусство».

Народная музыка Норвегии весьма разнообразна. Она состоит из:

- а) лирико-эпических песен *скальдов* (народных сказителей эпохи средневековья), которые напоминают русские былины;
- б) пастушьих инструментальных наигрышей *куллок*;
- в) норвежских песен-веснянок с характерным пунктирным ритмом в размере 6/8;
- г) народной фантастики в сказаниях о *гномах-кобольдах*, *троллях*, *домовых*, *водяных* (примером может служить фортепианная пьеса Грига «Кобольд», его же «В пещере горного короля» из музыки к драме «Пер Гюнт»).

Особенностью национальной скрипичной музыки является сложный орнамент с использованием мордентов и трелей (пример – припев «Песни Сольвейг» из «Пер Гюнта»).

Важной частью норвежской народной музыки являются крестьянские танцы, которые исполнялись на норвежской народной скрипке «*слоттер*». Наиболее популярны три танца:

1. *спрингар* – прыжковый парный танец нечётного размера в стремительном движении;
2. *халлинг* – удалой мужской танец, в чётном размере, с неожиданной сменой характера движения;
3. *гангар* – танец-шествие (в размере 6/8) умеренного склада, исполнявшийся обычно на деревенских свадьбах.

Э. Григ воплотил эти танцы и песни в своём творчестве. Это композитор гениальной одарённости, огромной целеустремлённости в решении творческих задач, ставший основоположником норвежской музыкальной классики.

Родился в 1843 г. в г. Бергене, в семье дипломата. Мать была одарённой пианисткой и стала первой учительницей сына. Музыкальное образование получил в Германии, в Лейпцигской консерватории (1828–1862). В 1862–1866

гг. жил в Копенгагене – музыкальном центре Скандинавии, где подружился с норвежским пианистом и композитором романтического направления Нильсом Гаде, скрипачом Улле Булем, композитором Рикардом Нурдроком. Создаёт произведения романтического плана, в которых ещё не выявился его подлинно национальный стиль (фортепианные циклы «Юморески», «Поэтические картинки», фортепианную и скрипичную сонаты).

Наиболее плодотворным становится период жизни в Христиании (ныне Осло) /1866–1874/. Здесь он выступает с концертами, становится руководителем филармонического общества, пропагандирует музыку композиторов-романтиков, ещё не известных в Норвегии (Шумана, Листа, Вагнера) и норвежских авторов, пишет наиболее значительные сочинения, среди которых – фортепианный концерт a-moll и музыка к драме Ибсена «Пер Гюнт». Последнее сочинение принесло ему всенародную любовь и сделало известным в мире. В 1869–1870 совершил поездку в Рим к Ф. Листу, получив от него серьёзную духовную поддержку в деле создания национальной музыки.

С 1870-х и до конца жизни жил в Бергене. Получил признание на родине и за рубежом (избран почетным членом Шведской и Лейденской (Голландия) академий, доктором музыки Кембриджского университета). Наиболее известные сочинения этого периода – 4 тетради замечательных «Лирических пьес», сюита «Из времён Хольберга», романсы и песни (всего их 125, наиболее известен романс «Сердце поэта»). В 1890-х гг. знакомится с Чайковским и совершает большое концертное турне по Европе. В последние годы живет уединённо. Смерть Грига в 1907 г. становится национальным трауром для Норвегии.

ТЕМА 10. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИМПРЕССИОНИЗМ

Во Франции на рубеже XIX-XX вв. возник музыкальный импрессионизм, появлению которого способствовали импрессионизм в живописи и символизм в литературе. Этот стиль характерен для творчества Дебюсси, его черты присутствуют в музыке Равеля. Клод Дебюсси и Морис Равель – два великих французских композитора XX в., определивших тенденции развития французской музыки с 1880-х гг. до середины XX в.

Клод Ашиль Дебюсси (1862-1918) – французский композитор, представитель музыкального импрессионизма. От импрессионизма в живописи он воспринял особое отношение к пространству и времени, радостное мирозерцание, стремление к обновлению параметров выразительности. От символизма в литературе – эстетику суггестии: поэтический или музыкальный язык должен обладать мощной внушающей функцией. Дебюсси определял сущность своего стиля через понятие «арабеска» (букв. «извилистая линия в орнаментике») – это образ, схваченный мгновенно в его вибрирующих красках, это таинственность в незаконченном.

Родился в г. Сен-Жермен-ан-Ле в семье скромного достатка. Первые уроки фортепианной игры получил от А.-Ф. Моте. В 1873 г. поступил в Парижскую консерваторию, 11 лет учился у А. Мармонтеля (фортепиано), А. Лавиньяка, Э. Дюрана и О. Базиля (теория музыки). В 1876 г. сочинил первые романсы на

стихи Т. Де Банвиля и П. Бурже. С 1879 по 1882 гг. проводил летние каникулы как «домашний пианист» в замке Шенонсо, а затем у Н. фон Мекк в Швейцарии, Италии, в Вене, России. Особенно важным оказалось знакомство с музыкой русских композиторов петербургской школы. В 1884 получил Римскую премию за кантату «Блудный сын», провел в Риме два года, где познакомился с поэзией прерафаэлитов, сочинил поэму для голоса с оркестром «Дева-избранница» на текст Г. Россетти. Посещал оперные спектакли в Байрете, вагнеровское влияние отразилось в вокальном цикле «Пять стихотворений Бодлера». Увлекался экзотическими оркестрами, яванским и аннамитским, которые он услышал на парижской Всемирной выставке (1889), восхищался сочинениями Мусоргского, григорианским пением.

В 1890 начал работу над оперой «Родриг и Химена» на либретто К. Мендеса (долгое время рукопись считалась утерянной, инструментована Э. Денисовым). В эти годы композитор стал постоянным посетителем кружка поэта-символиста С. Малларме, увлекся творчеством Э. По. В 1893 г. приступил к сочинению оперы по драме М. Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» (поставлена в 1902), а год спустя по эклоге С. Малларме закончил симфоническую прелюдию «Послеполуденный отдых фавна». С юности был знаком с писателем П. Луис, А. Жидом, ученым-лингвистом Р. Годе. Первый концерт прошел в Брюсселе (1894) на фоне новых полотен Ренуара, Писсаро, Гогена.

1894-99 гг. - годы создания трех Ноктюрнов для оркестра, задуманными как скрипичный концерт для Э. Изаи. Среди других сочинений - струнный квартет соль минор (1893), в котором отразилось увлечение восточными ладами, вокальный цикл «Лирические прозы» (1893) на собственные тексты, «Песни Билитис» по стихотворениям П. Луиса, «Ивняк», незаконченный цикл для баритона с оркестром на стихи Россетти, фортепианный цикл «Эстампы», три симфонических эскиза «Море» (1904), вокальные циклы «Три песни Франции», вторая тетрадь «Галантных празднеств» на стихи П. Вердена. Начинает выступать в периодической печати с остроумными рецензиями на события текущей музыкальной жизни (после смерти Дебюсси собраны в сборник «Господин Крош - антидилетант», 1921). Появляется большинство его фортепианных произведений: «Образы» (1905-07), сюита «Детский уголок» (1906-08), посвященная дочери Шушу, Прелюдии для фортепиано (1910-13). Затем Дебюсси совершил несколько концертных поездок - дирижировал собственными сочинениями в Англии, Италии, России. В 1911 гг. он написал музыку к мистерии Г. д'Аннунцио «Мученичество св. Себастьяна» (завершил А. Капле), оркестровый цикл «Образы» (1912), музыку к балету «Игры» для труппы «Русских сезонов» С. Дягилева (1913), начал работу над детским балетом «Ящик с игрушками» (завершил Капле).

Творческая деятельность была приостановлена Первой мировой войной, но уже в 1915 г. появились фортепианные произведения, в т.ч. «Двенадцать этюдов», посвященных памяти Ф. Шопена. Дебюсси начал серию камерных сонат, опирающихся на стилистику французской инструментальной музыки ХУП-ХУШ вв., успел завершить три сонаты: для виолончели и фортепиано (1915), для флейты, альты и арфы (1915), для скрипки и фортепиано (1917), переделал

оперное либретто по повести Э. По «Падение дома Эшеров». Умер Дебюсси в Париже.

Дебюсси стремился к синтезу искусств. Это отразилось в сочинениях «Море» и «Образы» - они подобны видениям-снам на полотнах Тернера, или в произведениях Э. По; это искусство ощущений, воспоминаний о пережитых ощущениях, близкое концепции М. Пруста. Утонченность, исключительное внимание к деталям, тяготение к изысканности отделки - характерная черта его творчества. Дебюсси обогатил музыкальный язык применением средневековых церковных ладов, целотоновой гаммы и пентатоники, использовал новые модели форм и оригинальный фортепианный стиль.

Антиромантические тенденции, выраженные в его музыке, в ярком виде проявились в музыке *Мориса Равеля* (1875-1937) - мастера графических четких мелодических построений, самобытной ритмической стихии, колорист, создавший «Испанскую рапсодию», балет «Дафнис и Хлоя», хореографическую поэму «Вальс» и знаменитое «Болеро».

Равель родился в г. *Сябур*, недалеко от испанской границы в семье француза и представительницы басков. В 1882 начал заниматься фортепиано у Анри Гиза, с 1887 года занимался гармонией у Шарля Рене. К двенадцати годам поступил в младший класс Парижской консерватории, а в четырнадцать стал ее студентом. В 1889 Равель поступил в Парижскую консерваторию, которую закончил по классу фортепиано (класс Ш. де Берио). Интерес к импровизации и композиции появился после знакомства с творчеством

Э. Сати и Р. Вийьесом. На последнем году обучения он попал в класс к композитору Г. Форе. По его инициативе Равель сочинил цикл произведений на испанские мелодии - «Хабанеру», «Павану на смерть инфанты», «Античный менуэт». Под влиянием музыки Э. Шабрие возникла фортепианная «Гротескная серенада» (1893). Творчество Равеля не сразу было признано, он трижды безуспешно участвовал в конкурсе на получение Римской Премии (1901, 1902 и 1903).

Формирование личности проходило в тесном контакте с семьей: отец - инженер-изобретатель - привил любовь к математике, музыке, литературе, театре, живописи, познакомил с лидером «Шестёрки» Э. Сати. Колокола «Бориса Годунова», балакиревский «Исламей», «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» Бородина, «Шехеразада» Римского-Корсакова пробудили интерес к русским композиторам, к музыке Э. Грига. В эти годы Равель переложил для фортепиано в 4 руки симфонические произведения Дебюсси, написал фортепианную пьесу «Игра воды», цикл «Отражения», Квартет (1902-03 гг.). В 1902-04 гг. его имя было достаточно известно в музыкальных кругах, становится центром притяжения для литераторов, композиторов, художников. Среди друзей Равеля были Стравинский, Дягилев, Нижинский, Ида Рубинштейн, Фокин. Первый крупный успех (1908) связан с исполнением «Испанской рапсодии». Следующим этапом стала одноактная опера «Испанский час» на либретто Франк-Ноэна и балет «Дафнис и Хлоя», (1912) в антрепризе Дягилева. Дружба со Стравинским, Фокиным, Дягилевым сблизила Равеля с русским искусством, вызвала появление пьесы «В манере Бородина»,

инструментовки «Женитьбы», «Хованщины» и «Картинок с выставки» Мусоргского. Участница балетной труппы Дягилева Ида Рубинштейн, заказала Равелю «Испанскую танцевальную сцену» для солирующей танцовщицы и группы балетных кавалеров. Равель многократно обращался к балетному жанру, что было связано с парижскими сезонами Русского балета: детский балет «Моя матушка гусыня», хореографическая поэма «Вальс», оркестровка «Карнавала» Шумана (1914). После участия в Первой мировой войне (1916), он пишет несколько хоров на собственные тексты, циклы Греческих, Еврейских и Мадагаскарских песен. Влияние негритянской музыки проникает в его Скрипичную сонату и Фортепианный концерт, цыганско-венгерская музыка звучит в скрипичной рапсодии «Цыганка», написанной по заказу скрипачки д'Араньи. Духом французской культуры овеян фортепианный цикл «Могила Куперена», каеда из шести частей которого посвящена памяти одного из его фронтовых товарищей.

Послевоенные годы стали годами триумфа, Равель выступает с турами в Италии, Голландии и Англии. По заказу С. Кусевицкого Равель выполняет оркестровку «Картинок с выставки» Мусоргского; работает над «Болеро» (по замыслу И. Рубинштейн), в котором соединяет классические традиции с колоритом испанской музыки. В 1925 г. Равель завершил работу над оперой-балетом «Дитя и волшебство», становится Почётным доктором музыки Оксфордского университета (1929). В 1932 г. совершает турне по Европе вместе с пианисткой М. Лонг, работает над балетом «Жанна д'Арк». Он был блестящим пианистом, автором двух концертов (1931): первый написан для левой руки по заказу пианиста П. Витгенштейна, потерявшего правую руку на войне, другой посвящен М. Лонг и написан в духе концертов Моцарта и Сен-Санса. Из камерных пьес популярностью пользуется фортепианная сюита «Ночной Гаспар». Последние годы жизни были трагическими. Последним произведением тяжело больного композитора были «Три песни» к первому звуковому фильму «Дон Кихот» для Ф.И. Шаляпина.

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА

ТЕМА 1. ПАНОРАМА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА

В XX в. композиторское творчество отличается разнообразием и пестротой стилевых течений. Завершается линия романтизма, развиваются импрессионизм (Дебюсси, Равель), оперный веризм (Масканьи, Леонкавалло, Пуччини), экспрессионизм (Г. Малер, Р. Штраус, Нововенцы), неоклассицизм (О. Респиги, А. Казелла, И. Стравинский, П. Хиндемит), русский символизм (А. Скрябин), неофольклоризм (Б. Барток, М. де Фалья) и др.

У истоков экспрессионизма (expression - «выражение») были объединения немецких художников: дрезденская группа «Мост» (1905) и мюнхенская «Синий всадник» (1911). В музыке экспрессионизм представлен творчеством композиторов Нововенской композиторской школы во главе с А. Шёнбергом. Эстетика экспрессионизма опирается на трагическое мироощущение европейской интеллигенции в преддверие мировых катаклизмов, в центре - болезненные, иррациональные состояния души, порожденные страхом и отчаянием, показ негативных сторон действительности, гуманистическая идея сострадания к униженным. Первыми произведениями были оперы «Саломея» и «Электра» Р. Штрауса, последние симфонии Г. Малера, опера П. Хиндемита «Убийца - надежда женщин». Возник на культурной почве Вены в недрах позднего романтизма, усилив свойственные ему субъективность высказывания, стремление проникнуть в психологические тайны сознания. Музыкальный экспрессионизм миновал период т.н. свободной атональности (1908-23) и вступил в период додекафонии, которая стала главным итогом композиционных исканий Шёнберга и его учеников А. Берга и А. Веберна.

Вначале для образной сферы экспрессионизма ведущими темами были предчувствие и ожидание катастрофы, страх, душевная боль и страдание, аналогично романам Ф. Кафки или современных поэтов С. Георге, Р. Демеля, Г. Тракля, А. Жиро. В 1920-30-е гг. экспрессионизм раскрывает тему «социального сострадания» (опера «Воцтек» Берга), трагической скорби (Скрипичный концерт Берга), философскую тему действенности слова и образа («Моисей и Аарон» Шёнберга), «герметичной» лирики (Веберн), социальные мотивы и протест против насилия («Уцелевший из Варшавы» и «Ода Наполеону» Шёнберга). Экспрессионистские тенденции получили продолжение в разных стилях и индивидуальных манерах - в творчестве Хиндемита, Бартока, Шостаковича, Онеггера, Малипьеро, Даллапикколы, Мийо, Бриттена. Додекафония как техника письма стала одной из распространённых и вне сферы экспрессионистского направления.

Неоклассицизм противоположен экспрессионизму объективностью высказывания, «внеличностностью», эмоциональной отстраненностью. Предпосылки неоклассицизма присутствовали в творчестве Брамса, Регера, Франка, Сен-Санса, позднего Дебюсси и Равеля. Неоклассицизм стремился найти устойчивые эстетические и этические ориентиры в утверждении идеи эстетического

«порядка», гармонии мироздания и человека, ясности выражения. Идеалы виделись в искусстве прошлых эпох, а главной задачей была опора на высокие образцы, «модели» прошлого. Основная черта - обращение к эпохам классицизма и барокко. Типичные формулы старинной музыки вводятся в контекст авторского стиля, адаптируются. Использование элементов «чужого» стиля вносит момент «отстранения» личного начала, создаёт временной диалог современности и прошлого. Неоклассицизм в разных культурах имел смысл возрождения традиций национальных мастеров: во Франции - Люлли, клавесинистов, инструментализма XVII-XVIII вв.; в Италии - Вивальди, Корелли, Скарлатти; в Германии - Баха, Генделя, Шютца; в Испании - Моралеса, Виттория; в Англии - вёрджиналистов и Пёрселла. Пережил пору расцвета в 1920 - 30-е гг.

«Новый динамизм» во Франции и «новая деловитость» в Германии позиционировались как реакция к позднему романтизму. «Довольно облаков, туманностей, аквариумов, ундин, ароматов ночи - нам нужна музыка земная, музыка повседневности» - словами Жана Кокто в манифесте «Петух и Арлекин» (1918) это течение сформулировало свои требования, борясь с импрессионизмом, вагнеровскими влияниями и опасностями «русского лабиринта». Программа включала установку на ясность, рельефность мелодии, упрощение фактуры, доступность. Главным призывом было повернуться лицом к техническому прогрессу и отобразить его достижения. Обращаясь к новым сюжетам, композиторы хотели выйти из круга романтической тематики и ее средств. Сочинения 1910-20-х гг.: балет Э. Сати «Парад», коллективный балет «Шестерки» «Новобрачные на Эйфелевой башне», мюзик-холльные балеты Д. Мийо «Бык на крыше» и «Голубой экспресс», фортепианный цикл Ф. Пуленка «Прогулки», симфоническая пьеса А. Онеггера «Пасифик 231», фортепианная сюита П. Хиндемита «1922». Музыка отражает новую природу движения, воспроизводит индустриальные шумы, иронизирует цитатами из музыки разных стилей, воспроизводит новые бытовые танцы - фокстрот, шимми, регтайм, кек-уок.

Неофольклоризм как направление типичен для малых стран центральной Европы - Венгрии, Польши, Чехии, Словакии, Румынии, Болгарии. Его суть состоит в использовании древнейших слоев обрядового фольклора и фольклора географически удаленных мест. Музыкальный материал не подчиняется мажоро-минору и другим принципам европейской профессиональной музыки: из него выводятся новые принципы голосоведения, фактуры, инструментализма, цитирование уступает место свободному комбинированию фольклорных элементов.

Оригинальная музыкальная культура джаза, возникшая на американской почве вследствие соединения негритянского фольклора и местной бытовой музыки, с 1890-х гг. привлекала внимание европейских композиторов в разных ее проявлениях (стиль кантри, спиричуэлы, блюз, регтайм): колорит в симфонии Дворжака «Из Нового Света» (1893), фортепианные пьесы Дебюсси и др. В 1910-20-е гг. регтайм и джаз оказывают влияние на европейские бытовые жанры (фокстрот, шимми), композиторы вводят джазовые элементы в сонату,

балет, концерт, камерные произведения, симфонию и оперу: «Парад» Э. Сати (1917), регтаймы Стравинского и Мийо, фортепианная сюита «1922» и финал Камерной музыки №1 Хиндемита (1921), вторая часть Сонаты для скрипки и фортепиано (1927), отрывки в опере «Дитя и волшебство» (1925), фортепианные концерты Равеля и т.д. В послевоенной Европе джаз становится общекультурным символом «нового образа жизни».

ТЕМА 2. АВАНГАРД В МУЗЫКЕ 1-Й ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА. ЭКСПРЕССИОНИЗМ

Музыка XX века в самом его начале впитала в себя художественные стили конца XIX столетия: поздний романтизм, импрессионизм, символизм. Однако уже перед первой мировой войной в ней стали проявляться более радикальные тенденции. В мироощущении людей того времени господствовали ощущения неустойчивости бытия, близости катастрофы. Грядущий перелом должен был уничтожить систему гуманистических ценностей, которая была фундаментом европейской культуры с эпохи Возрождения. Острота переживаний индивидуума, страдающей человеческой личности достигла в искусстве этого времени небывалого трагизма. Это отразилось в симфониях Густава Малера.

Традиционный романтический конфликт личности и общества приобрёл новый смысл. На культуру XX века огромное влияние оказали идеи немецкого философа Ф. Ницше о герое-сверхчеловеке, попирающем в своём самоутверждении все божественные и человеческие законы. (Философия Ницше стала основой идеологии фашизма). В этом самоутверждении виделась грядущая победа нового мира, отряхнувшего с себя пороки и ложь буржуазной действительности. Идеи и образы Ницше нашли прямое преломление в творчестве композитора Рихарда Штрауса и во многих художественных явлениях, в желании сломать реалистическую изобразительную традицию, в рождении художественного **авангарда**.

Второй стороной конфликта личности и общества стало его предельное обострение, когда темой искусства стали ощущения одиночки, преследуемого ужасами несправедливо устроенного мира. Эти мрачные чувства принимали глобальные масштабы и вытесняли окружающий мир. Так произошло формирование нового художественного направления – **экспрессионизма**.

Основоположник Нововенской школы *Арнольд Шёнберг* (1874-1951) - австрийский композитор первой половины XX века - наиболее полно и последовательно воплотил в своем творчестве эстетические принципы музыкального экспрессионизма. Он стал основателем одного из направлений современной музыки - **додекафонии** и **серийной техники**.

Эволюция музыкального языка Шёнберга позволяет наметить в его творчестве три периода: тональный (с 1897), атональный, или период свободной атональности (с 1909) и додекафонный (с 1923).

Родился в Вене в небогатой купеческой семье, рано потерял отца. Не получил систематического общего и музыкального образования, был самоучкой,

не считая кратковременных занятий с дирижером и композитором А. Цемлинским. Первым значительным произведением был струнный секстет «Просветленная ночь» (1899), программой которого послужило стихотворение Р. Демеля. Истоки музыки Шёнберга - в позднеромантическом искусстве Р. Вагнера, А. Брукнера, Р. Штрауса и Г. Малера. Новый стиль письма характерен для произведений 1903-08 гг.: поэма «Пеллеас и Мелизанда» по Метерлинку, два струнных квартета, Первая камерная симфония для пятнадцати инструментов. Стремление композитора избегать традиционных качеств музыкальной структуры связывалось с новой музыкальной эстетикой - «эстетикой избегания», которая вытекала из общих идейно-эстетических установок экспрессионизма. Среди произведений «тонального» периода выделяется кантата «Песни Гурре» на текст Е.П. Якобсена в переводе Р.Ф. Арнольда (1900-10 гг.). К 900-м гг. композитор завоевал высокий авторитет в музыкальных кругах Вены и Берлина как композитор и педагог, сплотивший большую группу музыкантов, среди которых А. Берг и А. Веберн, а также Э. Кшенек, Э. Веллес, Г. Эйслер. В преподавании не ограничивался изучением новой музыки, а требовал досконального знания классики. Его учебник по гармонии (1911) излагал традиционное классическое учение о гармонии с точки зрения взглядов и практики современного композитора.

Атональный период творчества (с 1909) был отмечен сменой стиля и техники письма: Три пьесы для фортепиано ор. 11, Пять пьес для оркестра ор. 16, Шесть маленьких пьес для фортепиано ор. 19 (1911), вокальные композиции - одноактные музыкальные драмы «Ожидание» на текст М. Паппенхайм (1909) и «Счастливая рука» на собственный текст (1913), мелодрама для голоса и камерного ансамбля «Лунный Пьеро» (1912) - «библия экспрессионизма». В течение 1914-23 гг. Шёнберг почти не публикует новых сочинений, не завершая их. Наиболее значительное произведение - философская оратория «Лестница Иакова» на собственный текст (1915-22 гг.). В 1923 г. в кругу своих учеников Шёнберг сообщает об открытии нового додекафонного (двенадцатитонового) метода композиции, пишет произведения в этой технике: Пять пьес для фортепиано, Серенада для баритона и семи инструментов, Сюита для фортепиано, Квintет для духовых.

С 1925 г. начинаются интенсивные контакты Шёнберга с берлинскими музыкальными кругами, в 1926-33 гг. он становится профессором композиции в Прусской академии искусств. После захвата власти нацистами, покинув Германию, жил во Франции, после переехал в США (1935), где преподавал в Консерватории Малкина в Бостоне, в университете Южной Калифорнии и Калифорнийском университете (Лос-Анджелес). Умер в Brentwood в 1951 г., не завершив ораторию «Лестница Иакова» и оперу «Моисей и Аарон». После Второй мировой войны на волне возрождения интереса к новой музыке Шёнберг обрел всемирную славу композитора-новатора.

Альбан Берг (1885-1935) - австрийский композитор, один из виднейших представителей экспрессионизма в музыке. Родился в Вене в семье антиквара и дочери придворного ювелира. С раннего возраста проявлял интерес к литературе и музыке. Первые композиторские опыты относятся к жанрам вокальной музыки.

Изучал композицию под руководством А. Шёнберга (1904-10 гг.). Известность ему принесла опера «Воцтек» по пьесе Г. Бюхнера (1925), отразившая личные впечатления композитора от пребывания в армии во время Первой мировой войны и социально-критические и антивоенные тенденции. Музыка оперы отличается большой драматической силой и глубиной, экспрессионистским восприятием мира. Берг отличался слабым здоровьем и впечатлительностью, едва достигнув 50-летнего возраста, неожиданно скончался.

Периодизация творчества Берга связана с тремя этапами: тональный период, атональный и додекафонный, а также может быть обозначена как два периода - до оперы «Воцтек» (1917-21 гг., постановка 1925) и после ее создания. Творческий процесс у Берга протекал трудно, с большими перерывами, его композиторская активность не была постоянной. Творческое наследие композитора представлено Вариациями для фортепиано (1908), Семью ранними песнями для голоса и фортепиано (1905-08 гг.), Фортепианной сонатой (1908), Четырьмя песнями на тексты разных авторов и Струнным квартетом (1910), Камерным концертом (1925), Лирической сюитой для струнного квартета (1926), Скрипичным концертом (1935), оперой «Лулу» по пьесам Ф. Ведекинда (1929-35 гг.). В 1979 г. парижской Гранд-опера под управлением П. Булеза опера впервые прозвучала полностью.

Творчество Берга завоевало всеобщее признание за счет социального критицизма своего содержания, романтической выразительности, психологической глубины и одухотворенности лирической сферы.

Антон фон Веберн (1883-1945) - австрийский композитор, представитель музыкального экспрессионизма, ученик А. Шенберга. Музыка Веберна в творческом наследии нововенской школы занимает особое место, прежде всего за счет преобладания в ней миниатюрных музыкальных форм и лаконичности высказывания.

Веберн родился в Вене в семье горного инженера. С детства его духовная жизнь отличалась глубиной и серьезностью. Занимался игрой на виолончели, мечтал стать дирижером. Обучался в гимназии, потом в Граце (1890) и Клагснфурте (1893), где состоялись первые уроки музыки. Изучал философию и занимался музыковедением под руководством Г. Адлера в Венском университете (1902), получил ученую степень доктора философии (1906) за исследование сочинений Г. Изаака. Решающую роль сыграли занятия с Шёнбергом в 1904-08 гг., когда Веберн обрел себя как композитор и дирижер. Жизнь его протекала скромно, в работе и сочинении музыки. В 1920-е гг. композитор получает первые контракты на издание сочинений. Оживление его дирижерской деятельности наступает после создания в Вене под руководством Шёнберга «Общества закрытых исполнений» (1918-22). С 1921 Веберн руководит любительскими хорами, сближается с рабочими оркестровыми и певческими коллективами. В 1924 и в 1932 гг. ему была присуждена музыкальная премия города Вены, в 1927 становится дирижером Венского радио. Композитор находится в расцвете таланта, дирижирует в Берлине, Дюссельдорфе, Донау-Эшингене, Мюнхене, Франкфурте. Цюрихе, Барселоне, Лондоне. Исполнительской работе он отдал более тридцати лет. Его привлекают на радио в

качестве советника, консультанта по вопросам новой музыки, он выступает с лекциями. Первый концерт из его произведений состоялся в 1931. В 1936 г. он в последний раз дирижирует за пределами Австрии. В эти годы Веберн лишился дорогих ему друзей и учеников. Универсальное издательство, вопреки нацистскому режиму, привлекало его к рецензированию сочинений. Однако с 1938 его уже не исполняют. Последние годы прошли в тесном кругу друзей. Веберн погиб в 1945 г. близ Вены от случайной пули американского солдата.

Творчество Веберна можно разделить на три периода: тональный, атональный и додекафонный. К первому периоду относятся ученические произведения, Пассакалия для оркестра и хоровая миниатюра на слова Ст. Георге (1908). Второй период характеризуется полным раскрытием композиторской индивидуальности и охватывает все произведения ор. 3-16 и четыре первых додекафонных сочинения ор. 17-20: Пять пьес для струнного квартета (1909), Шесть пьес для оркестра и др. Начало третьего периода знаменует знаменитая двухчастная Симфония ор. 21 (1928). Приоритетной становится техника «пуантилизма» - особое пунктирное звучание, в котором звуки возникают изолированно, будто рожденные в вакууме. Среди произведений последнего периода выделяются: Концерт для девяти инструментов (1934), Вариации для фортепиано (1936), Струнный квартет (1938), «Свет глаз» для хора и оркестра на слова Х. Йоне (1935), две кантаты (1943). Додекафонная организация идеально соответствовала творческим устремлениям композитора в поисках совершенства музыкальной структуры.

После окончания Второй мировой войны творчество Веберна оказалось в центре внимания композиторов, музыковедов и исполнителей. Его композиторская техника стимулировала поиски авангардистов П. Булеза, Л. Ноно, К. Штокхаузена и др.

ТЕМА 3. НЕОКЛАССИЦИЗМ. НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ. НОВЫЙ ДИНАМИЗМ

Неоклассицизм – направление в музыке XX века (и шире в современном искусстве вообще), для которого характерно обращение к принципам эстетики прошлых веков и стремление адаптировать формы европейского искусства прошлого к современной жизни. Неоклассицизм возник в качестве «отрезвляющей» (термин Ф. Бузони) реакции на такие течения искусства XIX – начала XX вв., как романтизм, символизм, импрессионизм, экспрессионизм. Основные методы неоклассицизма – стилизация и реконструкция музыки прошлых эпох. Лидером неоклассицизма считается И. Стравинский. Ярко это направление представлено в творчестве П. Хиндемита, отдельные черты неоклассицизма проявились в творчестве Ф. Бузони, Б. Бартока, К. Орфа, С. Прокофьева и др.

Прошлое – это модель для музыки неоклассицизма. Одной из наиболее удачных моделей стал стиль музыки барокко с полифонией (он обеспечивал отказ от классической гармонии) и идеей концертирования, чаще всего ансамблевого.

Во многих странах неоклассицизм укрепил национальные традиции (в Италии) и вызвал обращение к *литургическим жанрам*. Для многих композиторов неоклассицизм приобрёл характер духовной опоры, которую они нашли в музыке прошлого. В их числе – И. Стравинский (был связан с этим направлением более 30 лет) и П. Хиндемит.

Неофольклоризм впервые проявил себя в произведении венгерского композитора Б. Бартока «Allegro barbaro» («Варварское аллегро»). Это небольшая фортепианная пьеса с подчеркнуто жёстким ритмом, создающим ощущение устрашающей, древней, доисторической силы. Две руки играют в разных тональностях. Образное содержание пьесы – грозовой разряд энергии, способный снести и разметать всё на своём пути. Следующими неофольклорными опусами стали «Весна священная» Игоря Стравинского и «Скифская сюита» Сергея Прокофьева (премьеры обоих произведений этих русских композиторов состоялись за границей).

Философия неофольклоризма проста: в ней коллективное главенствует над индивидуальным, простейшее, примитивное – над изысканным и изящным, вечно повторяющееся – над непостоянным и изменчивым. Это языческие идеи круговорота природы и круговорота родовой общинной жизни.

В стихийных импульсах древней праистории таились, по мнению неофольклористов, силы, способные обновить дряхлеющую европейскую цивилизацию (о гибели европейской цивилизации писал философ О. Шпенглер в своей знаменитой книге «Закат Европы»). Неофольклоризм был пророчеством гибели старого мира, но пророчеством не мрачным, а светлым, жизнеутверждающим.

Музыкальные средства неофольклоризма:

- 1) определённость *мелодического рисунка* и диатоническая простота мотивов;
- 2) ударность, акцентность *ритма*, его формообразующая роль, что повлекло за собой возникновение форм ритмического периода, ритмических вариаций;
- 3) *гармония* с опорой на краткие диатонические попевки;
- 4) *тематизм* с яркой жанровой окраской;
- 5) в *форме* – принцип монтажного контраста (в крупных построениях), сюитоподобные формы.

Главный герой неофольклоризма – человек действия.

В 20-е гг. XX века появляются новые антиромантические идеи, нашедшие отражение в урбанизме и стиле «новой деловитости», возникшем в музыке Франции. Урбанизм – это музыка города, лязг механизмов, шум машин и грохот станков.

Роль теоретика «нового искусства» взял на себя Жан Кокто, который в 1918 году опубликовал памфлет «Петух и Арлекин». Петух – символ зари, в образе которого воплощен смелый национальный дух Франции, а Арлекин – шут, не придерживающийся твердых этических и эстетических правил. «Довольно облаков, туманностей, аквариумов, ундин и ароматов ночи – нам нужна музыка земная, музыка повседневности» – слова из памфлета декларировали борьбу с импрессионизмом, с вагнеровскими влияниями, с поздним романтизмом. Такое движение получило во Франции название **«новый**

динамизм» – это установка на современные городские образы, ритмы жизни и танцев, ясность, рельефность мелодии, упрощение фактуры. Взрыв интереса к «новому динамизму» пришелся на 20-е годы и ярче всего претворился в творческом содружестве французских композиторов, получивших название «Шестерка». В содружество вошли Артюр Онеггер (1892-1955), Дариус Мийо (1892-1974), Франсис Пуленк (1899–1963), Луи Дюрей (1888-1979), Жермен Тайфер (1892-1983) и Жорж Орик (1899-1983).

В первые годы существования содружества, в творчестве всех её членов наблюдается общность устремлений, и главное – дух отрицания искусства старшего поколения, романтизма и импрессионизма, сделавших, по их мнению, французскую музыку излишне утончённой. Другим был свойствен задор, стремление к ниспровержению авторитетов, к эпатажу публики. Образы для собственных произведений члены «Шестёрки» искали в звуковом мире современного города, в новых формах музыки (джаза, кабаре и мюзик-холла), а также в национальных и старинных традициях французской культуры.

Один из главных лозунгов «Шестерки» – приближение музыки к современности, которая воплощена в темпах жизни города. Почвой для такой музыки «новой простоты» и «повседневности» должен стать слой бытовой музыки. Члены «Шестерки» собирались на веселые сборища по субботам. Мийо так вспоминает: «На этих собраниях, проходивших в атмосфере веселья и безмятежности, определился характер произведений, возникших под влиянием эстетики мюзик-холла» (мюзик-холл – вид эстрадного театра, возникший в Европе в середине XIX века).

Черты музыки «шестёрки»:

- 1) использование интонаций музыки быта, ритмов модных танцев, мелодики уличных песенок и т.п.;
- 2) простые и примитивные линии голосов, прочерченные ясно и жёстко, при этом не гармонирующие друг с другом;
- 3) *политональность* – голоса и пласты фактуры написаны в разных, часто далёких тональностях;
- 4) пристрастие к музыкальному театру («Бык на крыше» и другие балеты Мийо, коллективная опера-балет «Новобрачные на Эйфелевой башне»);
- 5) гротескные тексты и сюжеты (вокальный цикл Мийо «Сельскохозяйственные машины» на тексты из каталога сельскохозяйственных машин).

Одним из самых известных сценических произведений «Шестёрки» стал балет «Бык на крыше» Дариуса Мийо по сценарию Жана Кокто, поставленный в 1920 году. Балет сразу приобрел скандальную репутацию из-за экстравагантности сюжета и включения «музыки улицы». Мийо хотел использовать музыку к популярному кинофильму Чарли Чаплина, но Кокто предложил поставить спектакль. Название балета заимствовано из модной уличной бразильской песенки. Сюжет балета комичен, действие происходит в Америке во времена «сухого закона». Во время налёта полицейских на подпольный бар, владельцы тут же превращают его в кафе-молочную. В балете было много акробатических трюков, поставленных для братьев Фраттеллини.

«Бык на крыше» – это остроумная эксцентриада, пантомима -фарс. Музыка основана на эстрадно-танцевальных ритмах; мелодиях латиноамериканского фольклора. Два года Мийо жил в Бразилии, где работал секретарем французского посла – поэта Клоделя. Бразильские впечатления отразились в его творчестве: «В музыке и стремился только, сочиняя «Быка на крыше», создать веселый, невзыскательный дивертисмент в память о бразильских ритмах». Музыка развивается стремительно, как в калейдоскопе, сменяются мелодии песен и танцев. Это темы танго, блюза, самбо, чарльстона и португальской песни фадо, бразильского танца машише, в Америке известного как «ту-степ». Контрастом к стремительной музыке служили движения актеров, как в замедленной съемке кино, это придавало действию характер «сновидения».

В Германии 20-х годов урбанизму был близок Пауль Хиндемит, в музыке которого проявил себя стиль «новой деловитости» или «новой вещности». К его урбанистическим опусам относятся оперы «Новости дня» и «Туда и обратно». Черты стиля немецкого урбанизма: линейное письмо (в инструментальных опусах), жёсткий ритм, конструктивная ясность и упорядоченность.

ТЕМА 4. НЕМЕЦКАЯ, ФРАНЦУЗСКАЯ, ПОЛЬСКАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА

Немецкая музыка. *Пауль Хиндемит* (1895-1963) - одна из крупнейших фигур в музыке XX в. Выдающийся композитор, музыкально-общественный деятель, педагог, публицист, исполнитель (скрипач, альтист), дирижер, универсальный талант, музыкант-философ.

Выходец из рабочей среды, с 1902 г. жил во Франкфурте. Получил образование в консерватории как скрипач и композитор. После демобилизации из армии, к 1920-м гг. приобретает известность как исполнитель, композитор и музыкально-общественный деятель, участвует в создании Общества друзей новой камерной музыки, организации фестивалей в Донауэшингене, начинает концертную деятельность как альтист в составе квартета Л. Амара. Появляются его одноактные оперы «Убийца, надежда женщин» (1919) и «»Нуш- Нуши» (1920), первая из восьми «камерных музык» (1921), опера «Святая Сусанна» (1922), вокальный цикл «Житие Марии» (1923), опера «Кардильяк» (1926). Работает концертмейстером Франкфуртского оперного театра, совершает концертное европейское турне, становится профессором композиции в берлинской Государственной высшей музыкальной школе (1927). На рубеже 1920-30-х гг. сотрудничал с деятелями немецкой культуры М. Шиффером (скетч «Туда и обратно», опера «Новости дня»), Б. Брехтом (музыка к «Поучительной пьесе» и радиопьесе «Полет Линдберга»), Г. Бенном (оратория «Беспрерывное»), изучает старинную музыку. В 1934 г. после премьеры симфонии «Художник Матис» началась травля композитора нацистами, и с 1935 г. он покидает страну, живет в Швейцарии, США, где ведет педаго-

гическую деятельность и пишет музыку: опера «Гармония мира» (1957), опера «Долгая рождественская трапеза», вокальные и инструментальные сочинения. Последним выступлением была премьера Мессы для хора без сопровождения (1963). Умер композитор в клинике Франфурта-на-Майне.

Особую область его творчества образуют произведения для сольных инструментов: сонаты для флейты, гобоя, английского рожка, кларнета, фагота, валторны, трубы, тромбона, альтгорна, тубы и арфы (1936-43 гг.). Важное место занимает музыка, созданная для солирующего инструмента, а также музыка для ансамбля или оркестра. В Концерте для альта (1935) использованы напевы старинных песен, и партитура сопровождается текстовой аннотацией. Лирично «вучит музыка Хиндемита в Скрипичном концерте, Виолончельный концерт (1940) захватывает драматизмом, Концерт для фортепиано легко воспринимается благодаря ясности мелодических линий и простоте интонаций. Принцип концертирования положен в основу многих симфонических партитур Хиндемита: Бостонская симфония (1931) - Концерт для струнного оркестра и медных инструментов, Филармонический концерт (1932, в ознаменование 50-летия Берлинского симфонического оркестра). Балетная музыка «Четыре темперамента», написанная для труппы Дж. Баланчина, может быть названа фортепианным концертом. Цикл фортепианных фуг «Бийик 1омаП 5» включает двенадцать трехголосных фуг и одиннадцать интерлюдий, расположенных в точном соответствии с созданной Хиндемита системой родства тональностей.

Мировоззрение и музыкально-эстетические взгляды Хиндемита отражены в его книге «Мир композитора» (1949-50 гг.), музыкально-теоретическая концепция - в «Руководстве по композиции» (1937-39 гг.).

Карл Орф (1895-1982) - крупнейший немецкий композитор XX в., центральным жанром творчества которого был вокально-театральный. Новаторский театр Орфа составляет вклад композитора в общеевропейскую культуру XX ст. Созданная им педагогическая система получила международное признание во многих странах мира.

Родился в Мюнхене в семье потомственных военных и музыкантов-любителей. С детства развивался свободно, самостоятельно. В гимназии, куда его отдали в 6 лет, интересовался древними языками и музыкой: солировал в хоре, играл в оркестре на виолончели, литаврах, органе, увлекался театром (Шекспир, Вагнер, Моцарт, Р. Штраус). Закончил музыкальную академию (1912-14 гг.), позже занялся дирижерской деятельностью. Ранние произведения Орфа: Весенние песни (1911) на слова Л. Уланда, песни и баллады для голоса и фортепиано на стихи романтиков и современных авторов, «Заратустра» на текст Ф. Ницше для солиста, трех мужских хоров и оркестра. Увлечение культурой Востока вызвало появление оперы на собственный текст «Гизай, приносимый в жерству» (1913), под влиянием творчества М. Метерлинка возникли оперы «Аглагсена и Селизета» и «Смерть Тентажи-ля» (1914), картина-видение для танцоров, голосов, хора и оркестра «Песни теплиц», сценические «Песни Катулла», оркестровая пьеса для танцоров «Танцующие фавны».

С 1914 г. Орф начал работать в оперном и камерном театре как дирижер, концертмейстер, суфлер, рабочий сцены; брал уроки у пианиста, дирижера и композитора Г. Цильхера, сотрудничал с режиссером-экспериментатором О. Фаоткенбергом, познакомился с Б. Брехтом. В эти годы появляется музыка к пьесам Стринберга и к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». После окончания мобилизации в 1917, вернулся к работе: музыка к комедии Г. Бюхнера «Леоне и Лена», кантата «Возведение башни» на слова Ф. Верфеля. В 1920-х гг. увлекается произведениями композиторов эпохи Возрождения, немецкого барокко. Создает обработку «Искусства фуги» Баха, редактирует «Орфея» и «Ариадну» К. Монтеверди, сочиняет «Маленький концерт» для клавесина и духовых инструментов на лютневые темы. В эти годы начинается педагогическая деятельность Орфа. В 1924 г. принимает участие в организации школы гимнастики и танца Д. Гюнтер, разрабатывает собственную систему музыкального воспитания на основе синтеза искусств (книга «Шульверк Орфа - начальное музыкальное воспитание», 1930).

Центральный период творчества - 1930-е гг. связан с вокальными жанрами (хоры и кантаты) и сценическим триптихом кантат: «Кармина Бурана» («Бойренские песни», 1936), «Катулли Кармина» (1943) и «Триумф Афродиты» (1951) - сочинения для хора, солистов, танцоров и оркестра. Такой жанр сочетает черты оратории, кантаты, оперы, драматического спектакля и хореографии, с влиянием средневекового театра. В 1938-47 гг. Орф разрабатывает новый жанр народно-сказочных пьес, создает три одноактных произведения на фольклорные сюжеты: «Луна» на сюжет сказок братьев Гримм (1938), «Умница» по мотивам сказок об умной крестьянской девушке, ставшей женой короля (1942), «Хитрецы» на тему интермедии Сервантеса (1947). Две трагедии «Бернауэрин» по мотивам «баварской драмы» памяти К. Хубера и немецкого Сопротивления (1946) и «Антигона» по Софоклу (1948) утверждают протест против насилия и тирании. В 1950-е гг. Орф пишет хоровую музыку, разрабатывает жанр античной трагедии: «Царь Эдип» (1958), «Прометей» (1966), занимается сценическими духовными произведениями с латинскими названиями (мистерии). Всемирное признание получает его педагогическая деятельность, в 1961 открыт «Институт Орфа» в Зальцбурге. В последние годы композитор посетил самые отдаленные страны (Японию, Канаду, Португалию, Египет, Сенегал) с чтением докладов о своей педагогической системе. Умер в Баварии.

Французская музыка. «Шестерка» - содружество французских композиторов, сложившееся после первой мировой войны и существовавшее до середины 1930-х гг. Представители: Л. Дюрей, Д. Мийо, А. Онеггер, Ж. Орик, Ф. Пуленк, Ж. Тайфер. Идеальный вдохновитель - поэт и художник Жан Кокто, автор манифеста «Петух и Арлекин», и композитор Эрик Сати. «Шестерка» не была направлением с единой художественной программой, каждый обладал самобытной творческой индивидуальностью и стилем. Участников группы сближало стремление к новаторству, к поискам новых принципов композиции. Творчество «Шестерки» оказало существенное влияние на развитие французской музыкальной культуры первой половины XX в.

Дариус Мийо (1892-1974) - французский композитор-новатор, разработал технику политонального письма (одновременное сочетание двух и более тональностей). Знаменит экспериментами с необычными инструментальными составами и оригинальными ритмическими находками, связанными с обращением к нетрадиционным источникам (американский джаз и бразильский фольклор).

Родился в Экс-ан-Провансе. Учился в Парижской консерватории у К. Леруа (гармония), А. Жедальжа (контрапункт) и Ш.-М. Видора (фуга). В юности Мийо проникся любовью к опере Дебюсси «Пеллеас и Мелисанда», в первых опусах заметно влияние его стиля. В 1916 вместе с поэтом и дипломатом П. Клоделем отправился в Рио-де-Жанейро, интересовался бразильским фольклором, народными песнями, что отразилось в «Бразильских напевах» (1920-21). После возвращения в Париж в 1918 сотрудничал с Ж. Кокто и с бельгийцем П. Коллером, вошел в группу «Шесть». В 1920-е гг. создал сюиту «Протей», оперу «Эвмениды» (1917-22, поставлена в 1949) по трагедии Эсхила в переводе Клоделя. Известность Мийо принесли балеты «Бык на крыше» (1919), «Сотворение мира» (1923), «Салат» (1924), «Голубой экспресс» (1923-24), оперы «Несчастья Орфея» (1924), «Эстер де Карпентра» (1925), «Бедный матрос» (1925), «Христофор Колумб» (1930), «Медея» (1938) на либретто своей жены Мадлен.

Во время Второй мировой войны Мийо эмигрировал в Америку, где стал профессором композиции в Миллс-колледже (Калифорния). Там появились десять больших симфоний и две оперы - «Боливар» (1943) и «Давид» (1952). За свою долгую жизнь он написал концерты почти для всех инструментов, в т.ч. для маримбы соло и для ударных. После войны преподавал композицию в Парижской консерватории и в Миллс-колледже. Мийо привлекали оригинальные сочетания небольшого числа инструментов, он был мастером тембра, камерного письма и с больших композиций - автор 12 симфоний, фортепианных концертов. В 1949 г. в Париже вышла автобиография Мийо «Заметки без музыки». В 1972 г. он был избран членом французской Академии изящных искусств. Умер Мийо в Женеве.

Мийо - один из самых разносторонних композиторов XX в., список его произведений насчитывает 450 опусов, он оставил несколько книг и статей о музыке, был активным общественным деятелем.

Артур Онеггер (1892-1955) - французский композитор швейцарского происхождения, крупнейший симфонист XX в. Родился в Гавре. Первоначальное музыкальное образование получил в Цюрихской консерватории (1909-11), вся его дальнейшая деятельность связана с Францией. Творчество Онеггера относится к французской композиторской школе XX в. Среди его учителей - А. Жедальж, Ш.М. Видор и В. д'Энди. К 1920-м гг. он приобрел известность и стал лидером творческой группы «Шесть», создал ряд оркестровых и театральных произведений, в которых в полной мере проявилась независимость его творческой позиции: оратория «Царь Давид», симфоническая пьеса «Пасифик-231». Многие сочинения Онеггера свидетельствуют о мощи его таланта, которая ослабела лишь в последние годы жизни. Умер Онеггер в Париже.

Среди крупных сочинений - опера на библейский сюжет «Юдифь» (1925, вторая редакция 1926), симфонические «Движения» (1920-30-е гг.), кантата «Крики мира» (1932), драматическая оратория «Жанна д'Арк на костре» (1935), «Симфония трех ре» (1951), музыка для театра. В 1951 вышла автобиография «Я - композитор».

Франсис Пуленк (1899-1963) - французский композитор и пианист. Родился в 1899 в Париже, был самоучкой. Настроенный антиромантически, попал под влияние Э. Сати, в 1920-е гг. стал членом французской «Шестерки». Впоследствии сохранил верность эстетической программе группы и продолжал сочинять музыку, которая культивировала простоту, безыскусственность, использовал мюзик-холльные мотивы. Пуленк обратил на себя внимание современников оригинальными сонатами для духовых инструментов и фортепианными пьесами. Видное место в его наследии занимают вокальные сочинения - светские (песни, хоры, кантаты) и духовные. Он много писал на тексты современных ему поэтов (Кокто, Элюар, Арагон, Аполлинер, Ануй), на тексты поэта XVI в. Ронсара. Вокальные циклы «Стихи Ронсара» (1924-25) и «Галантные празднества» (1943) - наиболее исполняемые произведения. Пуленк был первоклассным аккомпаниатором в исполнении собственных вокальных сочинений. Известностью пользуются его моноопера «Человеческий голос» (1959) и кантата «Лик человеческий». Большой вклад он внес в инструментальную музыку фортепианными миниатюрами, фортепианными, клавесинными и органными концертами: фортепианные «Вечные движения» (1918) и «Вечера в Назелле» (1936), «Месса» (1937), концерт для двух фортепиано с оркестром (1932), Концерт для органа с оркестром (1938). Среди других сочинений хоровые и инструментальные циклы, музыка для театра, кино, балета, две оперы - «Грудь Тиресия» (1944) и «Диалоги кармелиток» (1957). Умер в Париже.

Польская музыка. Музыка Польши в XX в. представлена именами двух ярких композиторов, имеющих европейскую известность. **Витольд Лютославский** (1913-1994) – польский композитор. Родился и прожил всю жизнь в Варшаве. Отец композитора был расстрелян в Москве в 1918 г. по приказу Дзержинского, мать одна воспитывала троих детей, и из-за отсутствия материальных средств его занятия музыкой носили нерегулярный характер. Но все же в 1932 г. он стал студентом Варшавской консерватории по классу композиции. В конце 30-х гг. состоялись первые композиторские дебюты. В годы войны после службы в армии, Лютославский выступал в артистических кафе оккупированной Варшавы, в 1941 г. появился известный парافраз «Вариации на тему Паганини». В 50-е гг. Лютославский тяготеет к фольклорному направлению и неоклассицизму, затем кратковременно увлекается додекафонией, но концу 50-х гг. сложатся его уникальный стиль. Он отличался жестко избирательной позицией к новым приемам композиционной техники. Новый этап эволюции Лютославского начался с «Венецианских игр» для камерного оркестра (1961), где он впервые испытал новый метод «ограниченной алеаторики». Однако композитор всегда оставался на фундаменте европейских музыкальных традиций, но новаторски преломленных

(Вторая симфония, «Книга для оркестра», Виолончельный концерт). В последний период творчества (80- нач.90-х гг.) Лютославский продолжает работать в области симфонической формы: с одной стороны, заметно его стремление к развитию находок 60-х г. (Двойной концерт, «Цепи 1-3») с другой – поиски свежих контактов с классическими традициями (Партита, Фортепианный концерт, Третья и Четвертые симфонии). Все произведения Лютославского записаны на диски лучшими фирмами грамзаписи, он получил все самые престижные премии, звания и награды, а его последнее сочинение – Четвертая симфония (1992) – была признана в 1993 г. лучшим произведением в мире.

Кшиштоф Пендерецкий (род.1933) – польский композитор и дирижер. Родился в Дембице, после окончания Государственной высшей музыкальной школы в Кракове стал профессором полифонии и композиции, позже преподавал те же дисциплины в Германии и США. Пендерецкий – один из лидеров музыкального авангарда. Международная известность пришла к нему в 1960 г., когда был исполнен «Плач по жертвам Хиросимы», где использованы средства сонористики. За «Плачем» последовала «Полиморфия», основанная на энцефалограммах больных людей, сделанных во время прослушивания ими «Плача». В своих сочинениях он успешно соединяет новейшие приёмы композиторской техники с глубоким духовным содержанием музыки, обращаясь при этом к традиционным жанрам и формам церковного музицирования. Примеры тому – «Страсти по Луке» (1965), «Утреня» на православные тексты на церковнославянском языке (1971), оратория «Магнификат» (1974) и «Польский реквием» (1983). Оперы Пендерецкого привлекли внимание театров разных стран («Дьяволы из Лудена» (1969), «Потерянный рай» (1978), «Король Убу».(1991). В конце 70 -х годов композитор обратился к неоромантизму.

ТЕМА 5. АНГЛИЙСКАЯ И АМЕРИКАНСКАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА

Английская музыка. Ряд столетий английская музыка не приносила в сокровищницу мирового музыкального искусства ничего нового. Поднять английскую оперу на новую высоту удалось Б. Бриттену. Наибольший успех выпал на долю его первой оперы – «Питер Граймс» (1945). «Поворот винта» (1954) и «Поругание Лукреции» – камерные оперы, «Сон в летнюю ночь» (1960) – сказочно-романтическая. В 1960-е гг. Бриттен много внимания уделял операм-притчам («Пещное действо», 1966, «Блудный сын», 1968). Последние произведения композитора – телеопера «Оуэн Уингрейв» (1971) и «Смерть в Венеции» (1973) – одно из вершинных оперных достижений композитора.

Бенджамин Бриттен (1913-1976) - английский композитор, дирижер, пианист. Бриттен родился в 1913 году, обучался в лондонском Королевском музыкальном колледже под руководством Дж. Айрленда (композиция) и А. Бенджамина (фортепиано). Первым значительным произведением Бриттена-композитора стала симфонietta для камерного оркестра (1932) Затем

появились «Простые вариации» для струнного оркестра (1934) и «Семь сонетов Микеланджело» (1940).

Опера «Питер Граймс». Настоящий успех композитору принесла премьера оперы «Питер Граймс» (1945), состоявшаяся сначала в Англии, а затем в ряде европейских и американских театров. Действие оперы разворачивается в маленьком рыбацком поселке. Главный герой - Питер Граймс, неудачник, которого не понимают односельчане. Они выдвигают против него обвинения, подозревая его в причастности к гибели мальчика-рыбака, и Граймс не в силах опровергнуть их. Доведенный до отчаяния, он уходит в море на старой утлой лодке, чтобы никогда не возвращаться в этот жестокий мир. Настроения пессимизма, пронизывающие оперу, отступают в последней сцене, где над затихшим морем восходит солнце, воплощающее вечную красоту природы и символизирующее жизнь. Бриттен включил в некоторые эпизоды речитатив. Таков, например, пролог, в котором допрашивают Питера Граймса. Большинство сцен наполнены эмоциональной и выразительной музыкой, помогающей раскрыть смысл событий и охарактеризовать героя, совершенно напрасно заподозренного в преступлении. Опера показывает мелодическое дарование композитора, его мастерство в области музыкальной драматургии. Хор принимает активное участие в действии, комментирует происходящие события.

Психологизм в раскрытии характеров и яркая обрисовка жизненных эпизодов, свойственные «Питеру Граймсу», не получили дальнейшего развития в следующей опере Бриттена «Поругание Лукреции» (1946). Античный сюжет композитор трактует с морально-этической точки зрения. «Поругание Лукреции» является камерной оперой, предназначенной для небольшого артистического коллектива и двенадцати музыкантов (ударные, арфа, струнный квинтет и духовой квинтет). По аналогии с хорами древнеримской трагедии развитие действия сопровождается комментариями двух рассказчиков. Партитура оперы отличается мастерски выполненным оркестровым письмом и эмоциональной выразительностью вокальных партий. Поставленная на сценах театров Англии и Америки, опера принесла композитору огромный успех.

В 1947 году появилась вторая камерная опера Бриттена, написанная по новелле Мопассана, — «Альберт Херринг». Она представляет собой комическое произведение со множеством остросатирических эпизодов. На первый план здесь выходит гротескный речитатив, сопровождаемый трактованной также гротескно оркестровой партией. Необыкновенно остроумным языком опера рассказывает о жизни маленького провинциального городка.

Третья камерная опера Бриттена — «Поворот винта» (1954). В аллегорической форме она повествует о борьбе добра и зла. Короткий пролог сменяется Темой — двенадцатизвучной серией, получающей развитие в цикле оркестровых вариаций (всего их пятнадцать), которые перемежаются сценическими эпизодами. Несмотря на подобное построение, в опере все подчинено единой музыкально-драматургической линии, а чудесные вокальные ансамбли делают ее сценичной. Хотя оперное либретто изобилует

мистическими деталями, это не лишает произведение психологизма и эмоциональной выразительности.

Среди настоящих шедевров Бриттена - опера «Сон в летнюю ночь» (1960). В число лучших оркестровых сочинений Бриттена входит «Симфония-реквием» (1940), посвященная памяти матери музыканта. Так же хороша «Весенняя симфония» для сопрано, контральто, тенора, смешанного хора, хора мальчиков и оркестра (1949). Интересен «Путеводитель по оркестру» (вариации и fuga на тему Пёрселла, 1945), предназначенный для людей, впервые слушающих оркестр. Композитор поэтапно знакомит своих слушателей с инструментами и их сочетаниями. Протест против войны впервые проявился в созданной в 1939 году «Балладе о героях», посвященной памяти английского батальона Интербригад, воевавшего в Испании на стороне республиканцев. Осуждение войны, несущей смерть и разрушение, звучит в **«Военном реквиеме»** для смешанного и детского хоров, оркестра, органа и трех солистов (сопрано, тенор, баритон), работу над которым Бриттен завершил в 1961 году. В этом произведении отразились воспоминания композитора о пережитой войне, о друзьях и фате, погибших на фронте. Впервые произведение было исполнено в восстановленном соборе Ковентри, города, который сильно пострадал во время фашистских авиационных налетов.

Латинские фразы заупокойной мессы реквиема сочетаются со стихами английского поэта У. Оуэна, убитого в 1918 году на фронте. Смерть молодого англичанина произошла всего за несколько дней до того, как был заключен мир и закончилась Первая мировая война. В строках, написанных Оуэном, слышится осуждение войн, они пронизаны горечью и скорбью по погибшим.

Музыка «Военного реквиема» поражает своей мощью, драматической напряженностью и выразительностью. В произведении, направленном против войны, звучат гнев и осуждение, и в то же время оно наполнено глубокой печалью. На первый взгляд реквием кажется несколько эклектичным (в нем сочетаются элементы григорианского хора, диссонирующие созвучия, интонации, свойственные произведениям Баха и Генделя, и современные средства письма), его музыка захватывает своей силой и размахом.

Значительны работы Бриттена в сфере камерной музыки (вокальной и инструментальной). Композитор написал ряд струнных квартетов и пьес для одного и двух фортепиано. В его наследии есть соната для виолончели и фортепиано, посвященная М. Ростроповичу, песни, романсы, произведения для драматических спектаклей, радиопостановок, кинематографа, а также обработки народных песен.

В числе лучших вокальных сочинений композитора — цикл «Очарование колыбельных», написанный на стихи английских поэтов, восхищающий легкостью и пластичностью мелодии и фортепианного сопровождения, а также «Серенада» для тенора, валторны и струнного оркестра, отличающаяся масштабностью и потому выходящая за рамки камерного произведения. Интересен и цикл романсов «Эхо поэта» (1965) на слова А. Пушкина.

Бриттен всегда интересовался музыкальным наследием своей родины. Обратившись к творчеству Г. Пёрселла, он создал новую редакцию его 3 оперы

«Дидона и Эней». Композитор работал также над народными песнями, стихами английских поэтов различных эпох, стремись таким образом возродить традиции национальной культуры и привлечь к ним внимание общественности. Интерес Бриттена вызвала также необыкновенно популярная в XVIII веке английская «Опера нищих» Гея и Пепуша, сюжет которой использовали в 1920-е года немецкий поэт Б. Брехт и композитор К. Вайль для создания «Трехгрошовой оперы». Бриттен решил возродить в современном сочинении черты музыкально-комедийного жанра, пользовавшегося таким успехом в прошлом. Композитор подверг сочинение Гея и Пепуша тщательной переработке, отредактировал либретто и гармонизировал большинство вокальных эпизодов. Несмотря на такую подробную переработку, Бриттену удалось сохранить сам дух оригинала.

Умер Бенджамин Бриттен в 1976 году.

Американская музыка. Развитие музыкальной культуры в США началось сравнительно недавно и шло необычными путями. Становление национального направления происходило лишь в XX в. Концертная жизнь достигла к этому времени невероятного размаха, в крупных городах создавались симфонические оркестры мирового класса во главе с такими дирижерами, как Кусевицкий, Стоковский, в Америке гастролировали Чайковский (1891), Малер (1908-1911), Рахманинов (1909 г., с 1918 г. и до конца жизни). Излюбленными жанрами были театральные ревю и эстрада Бродвея.

Особые исторические условия освоения Американского континента, колонизация ее территории Испанией, Англией сопровождалась притоком разных видов фольклора и бытовых жанров этих стран. С появлением в США негров-рабов распространялась древняя афро-негритянская музыка. Американскую музыкальную культуру формировали песенно-танцевальные испанские жанры, английские духовные гимны, балладная опера, негритянская музыка. Негры, восприняв традиции англокельтского фольклора и аскетизм духовного английского гимна, создали духовные хоровые песни - спиричуэлы и сольные негритянские песни в сопровождении банджо или гитары - блюзы. Интонационные и ритмические свойства блюзов были переосмыслены в джазе - форма бытовой музыки Америки, выросшая в одно из ведущих видов музыкального искусства XX в. В стилистике джаза сочетаются выразительные средства разных национальных истоков, что рождает удивительную музыкальную экспрессию и особый колорит. Одна из ранних форм - регтайм (англ. «рваный ритм») - танцевальная музыка с остросинкопированным ритмом для фортепиано соло. Регтайм был распространен в «театре менестрелей» середины XIX в. - разновидности американского спектакля комедийного характера, в котором диалоги перемежаются с песнями, танцами и акробатическими трюками. Музыкальную основу песен и танцев в спектакле составляли английские и американские эстрадные песни, негритянский фольклор и ранние формы джаза. Эти разновидности народно-бытовой музыки в первой половине XX в. стали внедряться в творчество таких профессиональных композиторов США, как Чарльз Айвз, Рой Харрис, Аарон Копленд,

Сэмюэль Барбер, Джан Карло Менотти, Уильям Грант Стил, Леонард Бернстайн и Джордж Гершвин.

Джордж Гершвин (1898-1937) - первый американский композитор первой половины XX века, достигший мировой известности. Гершвин принадлежал к бедной семье иммигрантов из России, родился в Бруклине, Нью-Йорк. Особое воздействие на него оказала демократическая культура негритянских кварталов Гарлема с традицией самобытных народных напевов и инструментальных импровизаций. Первые профессиональные шаги в 12 лет были связаны с занятиями фортепиано с известным композитором и пианистом Чарльзом Хамбитцером. С 1915 по его рекомендации брал уроки гармонии и оркестровки у виолончелиста и композитора Киленого. В 15 лет Гершвин поступает на службу в крупную музыкально-издательскую фирму, в 16 полностью посвящает себя музыке, бросает коммерческую школу, зарабатывает игрой на рояле в клубах, сочиняет песни, становится концертмейстером известных эстрадных певцов. Он осваивает область театральной музыки - мюзиклы, ревю. С 1916 входит в круг музыкантов Бродвея, пишет песни для мюзиклов, становится известным как композитор и импровизатор. Наибольшее влияние на него оказал стиль Дж. Керна. В 1918 после встречи с М. Дрейфусом получает на работу в издательстве Хармса. В 1918 г. на Бродвее состоялся неудачный дебют Гершвина, но уже в 1919-23 гг. он стал автором или соавтором около пятнадцати постановок.

Композитором написано около 300 песен, большинство из которых являются центральными номерами мюзиклов: «Лестницу в рай строю я», «Любимый мой». Признанием ценности его песен стало включение их известной французской певицей Е. Готье в ее камерные концерты. У Гершвина завязываются творческие связи с актером Ч. Чаплиным, скрипачом Я. Хейфецем, дирижером П. Уайтменом. В 1922 г. создана одноактная джазовая опера «Голубой понедельник». По предложению Уайтмена была создана знаменитая «Рапсодия в стиле блюз» (1924) - концертное сочинение в стиле симфоджаза, основанная на разработке тематизма джазового типа для солиста-пианиста и симфонического оркестра. Она была с успехом исполнена оркестром П. Уайтмена в присутствии Л. Годовского, С. Рахманинова, Ф. Крейслера, Л. Стоковского, И. Стравинского, Э. Блоха. Сценическая судьба музыкальных спектаклей Гершвина складывалась удачно. Среди наиболее значительных сочинений «Первоцвет», мюзиклы «Будьте добры», «Тип Тоуз», «Песня пламени». В годы триумфального успеха композитор продолжает обучение композицией, берет уроки у ученика А. Дворжака Р. Гольдмарка (1923).

Расцвет творчества связан с созданием Фортепианного концерта (1925), с успехом исполненным автором в Карнеги-холле под управлением В. Дамроша. Создание концерта сделало композитора одним из первых крупнейших национальных симфонистов, приблизивших местный фольклор к высокоразвитым профессиональным видам музыки. Гершвин совершает европейское турне и во время поездки в Париж общается с М. Равелем, представителями «Шестерки», С. Прокофьевым, И. Стравинским. В 1928 была создана оркестровая программная пьеса «Американец в Париже», премьера

которой состоялась в Нью-Йоркском филармоническом обществе под управлением У. Дамроша. Мюзикл «Безумная девушка» (1930) стал событием в театральной жизни Нью-Йорка даже вопреки слабому либретто. В 1931 г. Гершвин завершает Вторую рапсодию для фортепиано с оркестром и «Кубинскую увертюру», жанрово-национальной основой которой стала афро-испанская музыка. К 1930-м гг. творчество Гершвина приходит к высшему расцвету и в области музыкального театра. После ряда блестящих, но поверхностных по содержанию мюзиклов, был написан последний - «О тебе я пою», название которого было взято из строки патристического гимна «Америка». Премьера оперы «Порги и Бесс» на либретто Хэйворда в Бостоне (1935) стала годом рождения национальной оперы в США. Истоки ее выразительных средств - это блюзы и спиричуэлс, духовные гимны и элементы джаза, трудовые негритянские песни и уличные напевы разносчиков, европейская классическая музыка. Ее подлинное признание произошло благодаря постановке Р. Брина в подлинном виде (1952), и пришло лишь после смерти композитора (1937).

ТЕМА 6. ПОСТАВАНГАРД В МУЗЫКЕ 2-Й ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА. ПОСТВЕБЕРНИАНСТВО

Четыре десятилетия после Второй мировой войны составили новый этап в истории человечества, кардинально изменилась политическая карта мира. Широкое распространение получает философия экзистенциализма, становятся популярными пьесы Ж.-П. Сартра, Ж. Ануя. Большое значение приобретает национально-освободительное движение, образуются новые государства Азии, Африки и Латинской Америки. Культурный взаимообмен активизирует новые средства коммуникации.

В 1950-80-е гг. сосуществуют разные творческие устремления - завершается творческий путь композиторов старшего поколения, классиков XX в. П. Хиндемита, А. Онеггера, И. Стравинского, заявляет о себе авангард «второй волны» или **поставангард**. Эстетическим идеалом для авангарда 1950-х гг. становится рациональное совершенство конструкции, логика композиции. Наибольшее распространение получает метод тотального сериализма. Этот принцип подразумевает присутствие серий из двенадцати или иного количества неповторяющихся элементов, последовательность которых организует всю музыкальную ткань. Основанный на принципах, предложенных в своё время А. Веберном, этот метод получил название **поствебернианство**.

Наряду с тотальным расчетом, для поставангарда второй половины XX в. было характерно расширение диапазона применимых в музыке звучаний, возникает электронная и конкретная музыка, новые приемы игры на традиционных инструментах, новые способы вокального звукоизвлечения. В 1960-х гг. возникли новые техники письма: *алеаторика* (от франц. «случайность») в творчестве Дж. Кейджа и В. Лютославского, *сонористика* - музыка тембров на основе использования кластеров (от англ. «гроздь»). Складываются два варианта *сонористики*: сонорный импрессионизм в творчестве венгерского композитора Д. Лигети («Атмосферы») и сонорный

экспрессионизм в творчестве польского композитора Кш. Пендерецкого («Трен памяти жертв Хиросимы»), В конце 1960-х гг. особое значение приобретает *полистилистика* - техника композиции, основанная на введении цитат из классической музыки, т. е. применении техники коллажа. В 1970-80-е гг. происходит поворот в *неоромантизм* - возвращение устойчивой системы жанров, мелодии, тональности, традиционных типов фактуры и т.п.

Крупнейшие композиторы второй половины XX века: К. Штокхаузен и Д. Лигети (ФРГ), О. Мессиан и П. Булез (Франция), Л. Ноно и Л. Берио (Италия), Кш. Пендерецкий (Польша), Дж. Кейдж, Э. Варез, Ф. Гласс, С. Райх, Т. Райли (США), Э.Л. Уэббер (Англия) и др.

Оливье Мессиан (1909-1992) - французский композитор, органист, педагог. Сын поэтессы Сесиль Соваж. Окончил Парижскую консерваторию (1930), где занимался у П. Дюка (композиция), М. Эммануэля (история музыки), М. Дюпре (орган). С начала 1930-х гг. был органистом собора Ла-Трините в Париже, преподавал гармонию. Вместе с А. Жоливе, И. Бодрие, Д. Лесюром создал творческое объединение «Молодая Франция» (1936). В годы Второй мировой войны был мобилизован после нахождения в лагере для военнопленных в концлагере, где создал «Квартет на конец времени» (1941). С 1942 г. - профессор Парижской консерватории. С конца 1940-х гг. проводил семинары, читал лекции в разных странах, создавал музыку.

На творчество композитора большое влияние оказала эстетика символизма с ее религиозной экзальтацией, культом Христа. Творчество Мессиана пронизано теолого-мистическими и пантеистическими идеями. Идеино-этическая направленность творчества Мессиана нашла отражение в таких произведениях, как органная сюита «Рождество Господне» (1935), фортепианный цикл «20 взглядов на младенца Иисуса Христа» (1944), «Три маленькие литургии божественного присутствия» (1944), оратория «Преображение Господа нашего» (1969), опера «Франциск Асизский».

Мессиан в сочинениях прибегает к расчетам и абстрактно-теоретическим схемам, использует сложные ладовые структуры и ритмические системы. Раскрытию новейших технических приемов посвящен его трактат «Техника моего музыкального языка» (1944). Он сформулировал теорию ладов ограниченной транспозиции, ввел новое понятие полимодальность (одновременное использование различных ладов). Основой музыки Мессиана является один или несколько параллельно наложенных или последовательно проведенных ладов ограниченной транспозиции. В произведениях встречаются вкрапления григорианского хора, ладовых систем арабской, индийской, японской и полинезийской музыки. Особое значение композитор придавал ритмической организации звукового материала. Мессиан изучал ритмы старинной индийской музыки, создал собственный ритмический словарь на базе формул «дечиталас» - «Ритмические этюды» для фортепиано, систематизированных индийским музыкантом XIII в. Чарнгадева. Мессиан использует аметрическую музыку, т.е. музыку со свободной метрикой и симультанный принцип, т.е. одновременное использование ряда неоднородных ритмических формул, при этом возникают различные виды полиритмии и полиметрии. Композитор редко обращается к

классическим формам, преобладают монументальные формы, многочастные циклы, соответствующие образам идеального, надземного. Особую область его творчества занимает музыка виртуозно-колористического характера, основанная на использовании звукового материала пения птиц различных стран. Мессиян более 40 лет записывал голоса птиц, создал систему трансформации их пения для инструментов с темперированным строем: «Каталог птиц» (7 тетрадей, 1956-59), «Экзотические птицы» (1956). Композитор вел активную концертную деятельность как органист и пианист, был исполнителем и интерпретатором собственных сочинений. Блестящий органист-импровизатор, он внес много нового в область церковной музыки. Мессиян часто играл в дуэте с И. Лорие - лучшей исполнительницей его фортепианных произведений. Мессияну-критику принадлежат статьи по различным вопросам, в т. ч. и по вопросам современной поэзии. Он является автором текстов многих своих вокальных циклов. Среди учеников Мессияна - известные композиторы XX в. П. Булез, И. Лорие, Я. Ксенакис, К. Штокхаузен и др.

Эдгар Варез (1883-1965) - французско-американский композитор, один из пионеров электронной и конкретной музыки. Был сыном инженера. Законченного музыкального образования не получил, в 1904-05 гг. *учился* в ведущем парижском учебном заведении *École de Musique* под руководством Ш. Борда изучал старинную музыку. В 1906-07 гг. Варез продолжил учебу в Парижской консерватории. К начальному периоду обучения относится романс в духе подражания стилю Дебюсси на широко известные стихи П. Вердена («Душу сковали мрачные сны»; тот же текст позже использовал Стравинский). В это время создал симфоническую поэму «Прелюд на конец дня», «Три пьесы для оркестра», «Песнь отроков», «Романскую рапсодию» (не сохранились).

Будучи в Берлине, Варез пользовался покровительством Р. Штрауса, по рекомендации которого в 1910 г. состоялась премьера симфонической поэмы «Бургундия» (1910). В 1915 г. эмигрировал в США (Нью-Йорк). Все ранее написанные произведения были уничтожены или пропали. В 1916-17 гг. Варез приобрел известность как хоровой и симфонический дирижер, выступал в печати, отстаивая необходимость сотрудничества музыкантов и инженеров для создания новых инструментов, способных передать дух современной цивилизации, критикуя итальянских футуристов за недостаток воображения.

В 1918 г. он начал писать «Америки» для большого оркестра с беспрецедентно большой (11 исполнителей) группой ударных и пожарной сиреной. Сам Варез трактовал заглавие большой одночастной симфонической поэмы как «символ новых миров - на Земле, в Космосе и в человеческих душах». В год завершения сочинения совместно с К. Сальседо он основал Международную гильдию композиторов, после вместо неё была образована Панамериканская ассоциация композиторов (1927). В 1920-е гг. Варез написал «Жертвоприношения», «Гиперпризму», «Восьмигранник», «Интегралы», «Аркана». Период 1936-54 гг. отмечен кризисом в творчестве, который был прерван произведением «Пустыни» (1954), в котором кроме инструментов использовалась магнитная лента. В 1958 г. на Всемирной выставке в Брюсселе с использованием 300 динамиков была исполнена «Электронная поэма».

Варез умер после недолгой болезни в 1965 г., прах его был развеян над Нью-Йорком. Любимец Роллана и Штрауса, кумир авангардистов, он оставил после себя всего лишь двенадцать произведений общей длительностью около двух часов, но среди них нет ни одного случайного или компромиссного. Творческое наследие композитора включает: «Америки» для большого оркестра (1918-21, ред. 1927), Жертвоприношения на стихи Хосе Х. Таблады и В. Уидобро для сопрано и камерного оркестра (1921), «Гиперпризма» для 9 духовых и 7 ударных (1923), «Восьмигранник» для ударных и контрабаса (1923), «Интегралы» для 11 духовых и 4 ударных (1923), «Аркана» для большого оркестра (1927), «Ионизация» для 41 ударного инструмента и двух сирен (1931), «Экваториал» для баса или одноголосого хора, 8 медных духовых, фортепьяно, органа, двух терменвоксов или «Волн Мартено» и 6 ударных (1934), «Плотность 21,5» для флейты (1936), «Настройка» для оркестра (1947), «Танец для Берджесс» для оркестра (1949), «Пустыни» и «Электронная поэма» (1957-58), «Ночной» для сопрано, хора и оркестра (1961).

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

ТЕМА 1. РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ДО XIX ВЕКА

Истоки русской музыки восходят к творчеству восточно-славянских племен, населявших территорию Древней Руси до возникновения в IX в. первого русского государства. О древнейших видах восточно-славянской музыки можно судить по отдельным историческим свидетельствам, материалам археологических раскопок, по элементам, сохранившимся в позднейших образцах песенного фольклора. Ко времени образования древнерусского государства с центром в Киеве народная песня занимала важное место в семейном и общественном быту, были известны музыкальные инструменты различных типов. Уже в VI в. гусли - один из любимых инструментов славян. Широкое распространение получил обрядовый фольклор, связанный с языческими религиозными верованиями и ритуальными действиями, сложившимися в эпоху общинно-родового строя. Многие языческие обряды продолжали жить в народе и после введения Христианства на Руси (988), несмотря на суровое осуждение и преследования со стороны церкви. Вплоть до XVII в. церковными властями издавались указы, направленные против любимых народом «бесовских» игр и песен. С течением времени язычество как целостная система верований и представлений о мире отмирало и языческий обряд, утрачивая магически-культовое значение, становится элементом игры.

В Древней Руси не существовало развитых форм профессиональной светской музыки, что определяло особенно большую роль фольклора в жизни общества. Народная песня бытовала и в высших феодальных кругах вплоть до княжеского двора. Основными носителями светской художественной культуры были скоморохи, представляющие собой тип средневекового синкретического актера и музыканта. Они различались по социальному положению и характеру своего искусства. Бродячие скоморохи, выступавшие перед простым народом на улицах и площадях, находились вне социальной иерархии феодального общества и были лишены всяких прав. «Служилые» скоморохи, прибывавшие в услужении у феодалов и князей, были более обеспеченными и пользовались защитой своего патрона. Среди скоморохов встречались гуслиеры, гудошники, «свирцы» (исполнители на примитивных духовых инструментах). Репертуар их складывался преимущественно из народных песен и плясок. Лишь в XVII в. под влиянием общекультурных сдвигов скоморошество потеряло свое значение и было оттеснено из центральных областей России на северные окраины.

С принятием в конце X века христианства как государственной религии начала развиваться церковная музыка. Формы древнерусского церковного пения были заимствованы из Византии. Оттуда же была воспринята система их фиксации с помощью особого рода условных знаков, представлявших собой разновидность невменного письма. В результате переосмысления заимствованных форм возник самобытный тип древнерусского певческого искусства - знаменное пение, или знаменный распев. Ранние формы знаменной

письменности не расшифрованы. Первые известные памятники древнерусской музыкальной письменности относятся к концу XI-началу XII вв. Вместе с тем в практике церковного пения бытовала устная традиция. Лишь в XV- XVII вв. все виды церковных песнопений были «положены на знамя» и пение «по крюкам» (крюк - знак знаменного письма). Важнейшими признаками древнерусского певческого искусства стали строго выдержанное одноголосие без инструментального сопровождения, плавность мелодического движения, отсутствие скачков на большие интервалы, связь мелодии со словесным текстом из строк неравной длины, свобода метrorитмической организации, несимметричность структуры напевов, построение напева на основе готовых канонизированных формул посредством их сцепления и вариантного преобразования. Сумма формул-попевок, составляющих мелодический фонд знаменного распева, охватывалась системой осмогласия. Существовал и особый род кондакарного пения, отличавшегося обилием мелодических украшений, длительными распевами слогов. После распада Киевской Руси возник ряд певческих школ, среди которых особенно выделялась новгородская. В период феодальной раздробленности Новгород был основным хранителем древнерусских певческих традиций. С конца XIV в. выдвигается Москва как центр певческого искусства, объединяющий достижения местных школ.

В XVI в. был создан образцовый хор государевых певчих дьяков, который помимо участия в царских богослужениях выполнял функции инспектирования наблюдения за состоянием церковного пения в стране. Сложилась школа московских певцов и распевщиков, сыгравшая важную роль в развитии церковно-певческого искусства. Основателем ее считается Савва Рогов, среди его учеников и последователей пользовались известностью Федор Крестьянин, Иван Нос, Стефан Голыш. В этот период знаменный распев достиг расцвета, возникло множество мелодических вариантов. От знаменного распева ответвились особые разновидности монодического хорового пения - демественный распев и путевой распев.

XVII в. был переломным в истории русской музыки. Кризис средневекового мировоззрения, эпоха смуты, споры по вопросам церковного пения, в которых сталкивались два направления - путем реформ укрепить старую традицию или использовать новые формы. В середине XVII в. были введены киноварные пометы - буквенные обозначения над основным рядом певческих знаков для указания точной высоты звука. В основу этой системы положен так наз. обиходный звукоряд из двенадцати диатонических ступеней, разделявшийся на четыре «согласия» по три звука. Наряду с разработкой и систематизацией теоретических основ знаменного распева происходило его дальнейшее мелодическое обогащение, возникали новые песнопения и их варианты, певческие стили или распевы - киевский, болгарский и греческий.

Во второй половине XVII в. утвердился новый стиль хорового многоголосия - партесное пение (Н. Дилецкий, И. Коренев). Формой партесного пения был хоровой концерт а *capella* для 8-12 голосов. С развитием партесного многоголосия было связано возникновение канта - бытовой многоголосной песни на свободно трактованные религиозные сюжеты (С. Полоцкий). При

дворе и в домах бояр появились новые инструменты: клавесин, орган, виола, создавались домашние инструментальные капеллы. Возник Придворный театр (1672-1676). Партийный концерт оставался важнейшим видом творчества русских композиторов до середины XVIII века (Н. Калашников, Н. Бавыкин, Ф. Редриков).

Под воздействием прогрессивных направлений русской общественной мысли и литературы в последней трети XVIII в. сформировалась национальная композиторская школа. Ее представители стремились соединить в своем творчестве стилистические принципы и формы раннего европейского классицизма с темами и образами из русской жизни, с мелодическим складом русской народной песни. Появились первые печатные сборники народных песен - Трутовского, Львова и Прача. Многие из помещенных в них записей народных мелодий были использованы композиторами. Важнейшее место в творчестве композиторов XVIII в. занимал оперный жанр. Наиболее видные композиторы этого времени - В. Пашкевич, Е. Фомин, Д. Бортнянский, М. Березовский, И. Хандошкин.

ТЕМА 2. РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА 1-ОЙ ПОЛ. XIX ВЕКА. ТВОРЧЕСТВО М.И. ГЛИНКИ, А.С. ДАРГОМЫЖСКОГО

Русская музыкальная культура 1-ой половины XIX века тесно связана с традицией **музыкальных салонов**. Салон как культурно-исторический феномен возник в России на стыке эпохи Просвещения, классицизма, сентиментализма и романтизма, во время правления Александра I. На традиции Московских и Петербургских салонов влияли аристократические салоны Европы, прежде всего Французские. Русский салон переработал эти влияния и стал уникальным культурным явлением. Причиной тому явилось возникновение в России интеллектуального слоя дворянско-аристократической интеллигенции, из среды которых выдвинулись такие яркие личности, как княгиня З.Я.Волконская, граф М.Ю.Виельгорский, графиня Е.П.Ростопчина.

Первая треть XIX века отмечена бурным ростом салонов, вершина которого приходится на 20-30 г., когда в столицах и в провинции появилось множество «бесед», «музыкальных собраний», «ассамблей», «вечеров». В салонах России шлифовалось искусство поэта, художника, композитора, драматурга, журналиста, исполнителя. Особое место в культурной жизни России первой половины века занимали художественные салоны, т.е. те из числа наиболее влиятельных гостиных, где искусство выдвигалось на первый план. Их было немного, ведущую роль играла литературная традиция. Салонов собственно музыкальных было еще меньше, но это были известные в Европе гостиные княгини В.Волконской, В.Одоевского, графов Виельгорских, А.Ф.Львова. На протяжении 30 лет в гостиных большого света обсуждались, порой и решались важнейшие вопросы концертной и театральной жизни России, закладывался фундамент музыкальной классики, публицистики, теории музыки. Здесь исполнялись лучшие образцы мирового искусства. Музыкальное просвещение общества, объединение творческих сил, помощь отечественным талантам, полемическая разработка отдельных вопросов философии и эстетики

музыки, развитие музыкальной критической мысли, постановка задач музыкального образования - все наиболее важное в жизни салонов, так или иначе, группировалось вокруг вопросов развития художественной культуры.

Среди многообразных функций русского салона особая, преобладающая роль принадлежит эстетической функции. Это во многом позволяет объяснить быстрое и мощное развитие литературы и музыки в России. В силу многих социокультурных факторов элитарный слой дворянско-аристократической интеллигенции в России, благодаря салону, стал фундаментом последующего мощного культурного и художественного развития общества.

Самые известные салоны Москвы и Петербурга собирали у себя блистательное дворянское общество, которое состояло из наиболее одаренных и образованнейших людей своего времени. Салоны и светские рауты стали необходимым атрибутом, нормой светской жизни дворян: царского двора, правительства, дипломатического корпуса, родовой аристократии, императорской гвардии. В салонах бытовали рукописный литературный альбом и альбом-коллекция. На почве общих музыкальных интересов в салонах наслаждались слушанием и исполнением любимых произведений. Часто звучали малоизвестные музыкальные произведения, исполняемыми маститыми и начинающими мастерами.

Композиторы того времени, например И. Глинка, нередко именно в салонах начинали свою деятельность. Наряду с профессионалами европейского масштаба, бывали и чисто любительские концерты, в которых участвовали только гости салона, где в их исполнении звучали романсы или песни в сопровождении фортепиано, гитары, арфы и даже гуслей. В провинциальных усадьбах могли звучать и флейта, и ансамбли из деревянных духовых инструментов, и валторн. Такого рода салоны закладывали просветительские традиции, которые в дальнейшем интенсивно развивались. В них органично соединились серьезные, глубокие интересы с развлечением, публичная деятельность с интимным бытом, личное с общественным.

Михаил Иванович Глинка (1804–1857) - русский композитор, родоначальник русской классической музыки. Автор опер «Жизнь за царя» («Иван Сусанин», 1836) и «Руслан и Людмила» (1842), которые положили начало двум направлениям русской оперы - народной музыкальной драме и опере-сказке, опере-былине. Симфонические сочинения: «Камаринская» (1848), «Испанские увертюры» («Арагонская хота», 1845, и «Ночь в Мадриде», 1851) заложили основы русского симфонизма. Считается классиком русского романса. «Патриотическая песня» Глинки стала музыкальной основой государственного гимна Российской Федерации (1991-2000).

Родился в селе Новоспасское Смоленской губернии, в семье смоленских помещиков, начальное образование получил дома, рано проявил тягу к музыке, увлекался игрой оркестра крепостных музыкантов в имении дяди. Музыкальные занятия (игра на скрипке и фортепиано) начались довольно поздно (в 1815-16 гг.) и носили любительский характер. В 1818 поступил в Петербурге в Благородный пансион при Главном Педагогическом институте, где учился вместе с младшим братом Пушкина, познакомился и с самим поэтом. Брал

уроки игры на фортепиано у английского композитора Дж. Фильда и у его учеников. В день выпуска из пансиона с успехом сыграл фортепианный концерт Гуммеля. После окончания пансиона (1822) начал сочинять оркестровую музыку, романсы: «Бедный певец» на стихи В. Жуковского (1826), «Не пой, красавица, при мне» на стихи Пушкина (1828), элегия на стихи Е. Баратынского «Не искушай меня без нужды» (1825). В 1829 г. вышел «Лирический альбом» с пьесами Глинки.

В 1830 г. Глинка отправился в длительное заграничное путешествие. В Италии познакомился с композиторами В. Беллини, Мендельсоном и Берлиозом, создал камерно-инструментальные сочинения, романсы. В Берлине (1834) посвятил себя занятиям теорией музыки и композицией с З. Деном. Тогда же у него зародилась мысль о создании национальной русской оперы. Возвратившись в Россию, в Петербурге посещал вечера у поэта Жуковского, познакомился с Н.В. Гоголем, П. А. Вяземским, В.Ф. Одоевским. Премьера оперы «Жизнь за царя» (1836) стала днем рождения русской героико-патриотической оперы. Спектакль прошел с большим успехом, на нем присутствовала царская семья, а в зале среди многих друзей Глинки был и Пушкин. Вскоре после премьеры Глинка был назначен руководителем Придворной певческой капеллы. В 1835 году Глинка неудачно женился. Лето 1838 провел на Украине, отбирая певчих для капеллы. По возвращении в Петербург Глинка часто посещал кружок братьев Кукольников, на стихи Н. Кукольника написал цикл романсов «Прощание с Петербургом» (1840).

Премьера оперы «Руслан и Людмила» по поэме Пушкина состоялась 1842 г. в Петербурге. Несмотря на то, что царская семья покинула ложу до окончания спектакля, передовые деятели культуры встретили сочинение с восторгом. В 1838 г. Глинка познакомился с Екатериной Керн, посвятил ей «Вальс-фантазию» (1839) и романс на стихи Пушкина «Я помню чудное мгновенье» (1840). В 1844-47 гг. отправился в заграничное путешествие (Берлин, Париж, города Испании). Испанские впечатления легли в основу «Арагонской хоты» (1845) и «Воспоминаний о летней ночи в Мадриде» (1848, 2-я редакция 1851). 1848 г. композитор провел в Варшаве, где написал «Камаринскую». Зимой 1851-52 гг. Глинка провел в Петербурге, сблизился с группой молодых деятелей культуры, а в 1855 г. произошло его знакомство с М.А. Балакиревым. В 1852 г. композитор вновь уехал на несколько месяцев в Париж, и с 1856 г. жил в Берлине до своей смерти в 1857 г.

Александр Сергеевич Даргомыжский (1813—1869) — русский композитор, чье творчество оказало существенное влияние на развитие отечественного музыкального искусства XIX века. Один из наиболее заметных композиторов периода между творчеством Михаила Глинки и «Могучей кучки», Даргомыжский считается основоположником реалистического направления в русской музыке, последователями которого явились многие композиторы последующих поколений.

Даргомыжский родился 2 (14) февраля 1813 года в селе Троицком Тульской губернии. Его отец, Сергей Николаевич, был внебрачным сыном богатого дворянина и владел землями в Смоленской губернии. Мать,

урождённая княжна Мария Борисовна Козловская, вышла замуж против воли родителей; она была хорошо образована, писала стихи и небольшие драматические сцены, публиковавшиеся в альманахах и журналах в 1820-е—30-е годы, живо интересовалась французской культурой. В семье было шестеро детей. Все они воспитывались дома, в традициях дворянства, получили хорошее образование и унаследовали от матери любовь к искусству. Брат Даргомыжского, Виктор, играл на скрипке, одна из сестёр — на арфе, а сам он интересовался музыкой с ранних лет. Тёплые дружеские отношения между братьями и сёстрами сохранились в течение многих лет, так, Даргомыжский, у которого не было своей семьи, впоследствии несколько лет жил вместе с семьёй Софьи, ставшей женой известного художника-карикатуриста Николая Степанова.

До пятилетнего возраста мальчик не разговаривал, его поздно сформировавшийся голос остался навсегда высоким и чуть хрипловатым, что не мешало ему, однако, впоследствии трогать до слёз выразительностью и художественностью вокального исполнения. В 1817 году семья переселилась в Петербург, где отец Даргомыжского получил место правителя канцелярии в коммерческом банке, а сам он начал получать музыкальное образование. Первой его учительницей по фортепиано была Луиза Вольгеборн, затем он начал заниматься с Адрианом Данилевским. Тот был хорошим пианистом, однако не разделял интереса юного Даргомыжского к сочинению музыки (сохранились его небольшие фортепианные пьесы этого периода). Наконец, в течение трёх лет учителем Даргомыжского был Франц Шоберлехнер, ученик известного композитора Иоганна Гуммеля. Достигнув определённого мастерства, Даргомыжский начал выступать как пианист на благотворительных концертах и в частных собраниях. В это время он также занимался у известного учителя пения Бенедикта Цайбига, а с 1822 года осваивал игру на скрипке, играл в квартетах, однако вскоре потерял интерес к этому инструменту. К тому времени он уже написал ряд фортепианных сочинений, романсов и других произведений, некоторые из которых были изданы.

Осенью 1827 года Даргомыжский, следуя по стопам отца, поступил на государственную службу и благодаря трудолюбию и добросовестному отношению к делу быстро начал продвигаться по карьерной лестнице. В этот период он нередко музицировал дома и посещал оперный театр, основой репертуара которого были сочинения итальянских композиторов. Весной 1835 года он познакомился с Михаилом Глинкой, с которым играл на фортепиано в четыре руки, занимался анализом творчества Бетховена и Мендельсона. Глинка также передал Даргомыжскому конспекты уроков теории музыки, которые он получал в Берлине от Зигфрида Дена. Побывав на репетициях готовившейся к постановке оперы Глинки «Жизнь за царя», Даргомыжский задумал самостоятельно написать крупное сценическое произведение. Выбор сюжета пал на драму Виктора Гюго «Лукреция Борджиа», однако создание оперы продвигалось медленно, и в 1837 году, по совету Василия Жуковского, композитор обратился к другому сочинению того же автора, которое в конце 1830-х было весьма популярно в России — «Собор Парижской Богоматери».

Даргомыжский использовал оригинальное французское либретто, написанное самим Гюго для Луизы Бертен, чья опера «Эсмеральда» была поставлена незадолго до того. К 1841 году Даргомыжский закончил оркестровку и перевод оперы, для которой также взял название «Эсмеральда», и передал партитуру в дирекцию Императорских театров. Несмотря на хорошее драматическое и музыкальное решение «Эсмеральды», эта опера через некоторое время после премьеры сошла со сцены и в дальнейшем практически никогда не ставилась. Переживания Даргомыжского по поводу неудачи «Эсмеральды» усугублялись ещё и растущей популярностью работ Глинки. Композитор начинает давать уроки пения и пишет ряд романсов для голоса и фортепиано («В крови горит огонь желанья...», «Влюблён я, дева-красота...», «Лилета», «Ночной зефир», «Шестнадцать лет» и др.).

В 1843 году Даргомыжский уходит в отставку, а вскоре уезжает за границу, где несколько месяцев проводит в Берлине, Брюсселе, Париже и Вене. Он знакомится с музыковедом Франсуа-Жозефом Фети, скрипачом Анри Вьётаном и ведущими европейскими композиторами того времени: Обером, Доницетти, Галеви, Мейербером. Вернувшись в 1845 году в Россию, увлекается изучением русского музыкального фольклора, элементы которого ярко проявились в романсах и песнях, написанных в этот период: «Душечка-девица», «Лихорадушка», «Мельник», а также в опере «Русалка», которую композитор начал писать в 1848 году.

Опера «Русалка» занимает в творчестве композитора особое место. Написанная на сюжет одноимённой трагедии в стихах А. С. Пушкина, она создавалась в период 1848—1855 годов. Даргомыжский сам адаптировал пушкинские стихи в либретто и сочинил окончание сюжета (у Пушкина произведение не окончено). Премьера «Русалки» состоялась 4 (16) мая 1856 года в Петербурге. Крупнейший русский музыкальный критик того времени Александр Серов отозвался на неё масштабной положительной рецензией в «Театральном музыкальном вестнике», что помогло этой опере некоторое время держаться в репертуаре ведущих театров России и добавило творческой уверенности самому Даргомыжскому.

«Русалка» стала значительным явлением в истории русской музыки — это первая русская опера в жанре бытовой психологической драмы. В ней автор воплотил одну из многочисленных версий легенды об обманутой девушке, превращённой в русалку и мстящей своему обидчику.

Позже Даргомыжский сближается с демократическим кружком писателей, принимает участие в издании сатирического журнала «Искра», пишет несколько песен на стихи одного из главных его участников, поэта Василия Курочкина. В 1859 году его избирают в руководство только что основанного Русского музыкального общества, он знакомится с группой молодых композиторов, центральной фигурой среди которых был Милий Балакирев (эта группа позднее станет «Могучей кучкой»). Даргомыжский задумывает написать новую оперу, однако в поисках сюжета отвергает сначала «Полтаву» Пушкина, а затем и русскую легенду о Рогдане. Выбор композитора останавливается на третьей из «Маленьких трагедий» Пушкина — «Каменном

госте». Работа над оперой, тем не менее, идёт довольно медленно из-за начавшегося у Даргомыжского творческого кризиса, связанного с выходом из репертуара театров «Русалки» и пренебрежительным к себе отношением более молодых музыкантов. Композитор вновь едет в Европу, посещает Варшаву, Лейпциг, Париж, Лондон и Брюссель, где с успехом исполняются его оркестровая пьеса «Казачок», а также фрагменты из «Русалки». Одобрительно отзывается о творчестве Даргомыжского Ференц Лист.

Опера «Каменный гость». Вернувшись в Россию, вдохновлённый успехом своих сочинений за границей, Даргомыжский с новыми силами берётся за сочинение «Каменного гостя». Язык, который он выбрал для этой оперы — почти полностью построенный на мелодических речитативах с простым аккордовым сопровождением — заинтересовал композиторов «Могучей кучки». Однако назначение Даргомыжского на пост руководителя Русского Музыкального общества и провал оперы «Торжество Вакха», написанной им ещё в 1848 году и не видевшей сцены почти двадцать лет, ослабили здоровье композитора, и 5(17) января 1869 года он умер, оставив оперу неоконченной. По его завещанию, «Каменный гость» был завершён Кюи и оркестрован Римским-Корсаковым.

В течение долгих лет имя Даргомыжского связывалось исключительно с оперой «Каменный гость» как с произведением, оказавшим большое влияние на развитие русской оперы. Опера написана в новаторском по тем временам стиле: в ней нет ни арий, ни ансамблей (не считая двух небольших вставных романсов Лауры), она целиком построена на «мелодических речитативах» и декламации, положенной на музыку. Как цель выбора такого языка Даргомыжский ставил не только отражение «драматической правды», но и художественное воспроизведение с помощью музыки человеческой речи со всеми её оттенками и изгибами. Позднее принципы оперного искусства Даргомыжского были воплощены в операх М. П. Мусоргского — «Борисе Годунове» и особенно ярко в «Хованщине». Сам Мусоргский уважал Даргомыжского и в посвящениях нескольких из своих романсов назвал его «учителем музыкальной правды».

Большим успехом пользуются камерно-вокальные сочинения Даргомыжского. Его ранние романсы выдержаны в лирическом духе, сочинённые в 1840-х годах — испытывают влияние русского музыкального фольклора (впоследствии этот стиль будет использован в романсах П. И. Чайковского), наконец, поздние наполнены глубоким драматизмом, страстью, правдивостью выражения, явившись, таким образом, предвестниками вокальных работ М. П. Мусоргского. В ряде произведений ярко проявился комический талант композитора: «Червяк», «Титулярный советник» и др.

Новаторство Даргомыжского не разделялось его младшими коллегами, и снисходительно считалось оплошностями. Гармонический словарь стиля позднего Даргомыжского, индивидуализированная структура созвучий, их типическая характеристика были до неузнаваемости «облагорожены» редакцией Римского-Корсакова, приведены в соответствие с требованиями его вкуса, подобно операм Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина», также кардинально отредактированными Римским-Корсаковым. Композитор

похоронен в Некрополе мастеров искусств Тихвинского кладбища, неподалёку от могилы Глинки.

ТЕМА 3. ТВОРЧЕСТВО М.А. БАЛАКИРЕВА, А.П. БОРОДИНА

Во второй половине XIX в., в конце 1850 - начале 60-х гг., в русской музыке формируется творческое содружество композиторов, получившее название «Могучая кучка». Известно также под названием «Новая русская музыкальная школа», Балакиревский кружок, во Франции как «Пятёрка», или «Группа пяти». В состав входили М.А. Балакирев - глава и руководитель, А.П. Бородин, Ц.А. Кюи, М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков. Объединение «Могучая кучка» в своем развитии прошло несколько этапов: формирование (1856 - 1862 гг.), расцвет (1862 - 1871 гг.), распад и яркий расцвет дарования каждого (начало 1870-х гг.). Причин распада объединения было несколько: внешний повод - уход Римского-Корсакова в консерваторию, творческий кризис у Балакирева, но главная причина состояла в том, что каждый из композиторов избрал свой путь.

Творческая программа и эстетика «Могучей кучки» сложились под влиянием демократической идеологии 1860-х гг., в особенности взглядов художественного критика В.В. Стасова, который в своей статье дал кружку меткое наименование «Могучая кучка». Будучи наследниками и продолжателями традиций Глинки и Даргомыжского, композиторы искали новые формы для воплощения тем и образов из отечественной истории и современности, стремились приблизить музыку к насущным запросам жизни. В операх Мусоргского («Борис Годунов» и «Хованщина»), Бородина («Князь Игорь»), Римского-Корсакова («Псковитянка», «Царская невеста») отражены страницы русской истории, передана стихийная мощь народных движений, воплощены патриотические и социально-критические идеи. Образы народного быта, сказки и эпоса занимают большое место в программных симфонических произведениях и в камерном вокальном творчестве композиторов.

Члены кружка высоко ценили народную песню, которая была одной из важнейших основ музыкального языка их сочинений. «Могучая кучка» как цельная группа перестала существовать в середине 1870-х гг., но её идеи и творческие принципы оказали огромное плодотворное воздействие на дальнейшее развитие русской музыки, формирование различных национальных школ, повлияли на развитие западноевропейской музыки XX века, (особенно, на французскую музыку).

Основателем и руководителем «Могучей кучки» был **М.А. Балакирев**. Он был блестящим пианистом, имел обширные знания в разных областях знания, был талантливым генератором новых идей. Эти идеи были связаны с немецкой идеалистической философией, в частности - с воззрениями Шеллинга, повлиявшими на новое поколение славянофилов. Кучкисты были вовлечены в центр социальных кризисов в жизни России. Мусоргский усматривал в действиях царской власти проявление типичной русской антитезы «царь - народ», в его музыке ощущается обличение темных сторон социальной действительности, изобличение деспотизма власти.

Кучкистов объединял комплекс общих идей, прежде всего, идея народности. Народ - главная фигура истории, главная движущая сила. Под народом они понимали только крестьянскую массу, рассматривая себя как продолжатели Глинки во всех музыкальных жанрах. Основная музыкально-практическая тенденция их творчества - фольклорный тематизм. Любовь к опере как ведущему жанру характерна для творчества каждого из них. Через оперу осуществлялось общение с массами, реализовывалась главная тенденция эпохи - проповедовать новые идеи. Музыка композиторов этого объединения обнаруживает склонность не к западноевропейским формам и жанрам, а к формам смешанного типа. В симфонической музыке это тяготение к программным одночастным либо сюитным произведениям, к сфере характерного, неповторимо-индивидуального.

В деятельности композиторов «Могучей кучки» существовали и противоречия: недооценка роли городского фольклора, скептическое отношение к музыке эпохи барокко, отрицательное отношение к профессиональным музыкальным учебным заведениям и к традиционному систематическому музыкальному образованию - композиторы во главе с Балакиревым считали, что академическое образование вредит раскрытию индивидуальности.

Между кучкистами и Чайковским есть как общее, так и различное. Общим было стремление продолжать традиции Глинки, трепетное отношение к народной песне и народному творчеству, понимание его значения для развития русской профессиональной музыки. Однако кучкисты опирались на крестьянский фольклор, Чайковский - на городскую песню и бытовой романс. Также общим было использование в творчестве итальянской, испанской, восточной (ориентальной) тематики. Различными были методы развития тематизма: у кучкистов приоритетное значение имела «русская» вариационность, у Чайковского - западноевропейское секвенцирование и романтическая раскрепощенность высказывания.

Милий Алексеевич Балакирев (1836—1910) — русский композитор, пианист, дирижёр, глава «Могучей кучки». Милий Балакирев родился 2 января 1836 в Нижнем Новгороде в семье Алексея Константиновича Балакирева. В детском возрасте брал уроки игры на фортепиано у Александра Дюбюка. Состоял вольнослушателем на математическом факультете Казанского университета в 1853—1855. Большое участие в его судьбе принял А. Д. Улыбышев, просвещённый дилетант, меценат, автор первой русской монографии о Моцарте. В 1855 году Балакирев встретился в Петербурге с М. И. Глинкой, который убедил молодого композитора посвятить себя сочинению музыки в национальном духе. Серьёзным музыкальным образованием Балакирев обязан, главным образом, самому себе. В 1855 году он впервые выступил перед петербургской публикой в качестве виртуоза-пианиста. 18 марта 1862 года он вместе с Гавриилом Ломакиным основал «Бесплатную музыкальную школу», состоявшую под императорским покровительством. Эта школа на первых порах своего существования развернула оживлённую деятельность. В концертах, устраиваемых школой, вокальными, хоровыми

пьесами дирижировал Ломакин, а оркестровыми — Милий Балакирев. После отказа Ломакина от управления школой Милий Балакирев, как один из её учредителей, принял на себя этот труд и в качестве директора заведовал школой до осени 1874 года. В 1866 году композитор был приглашен в Прагу — заведовать постановкой опер Михаила Глинки «Жизнь за Царя» и «Руслан и Людмила», которые были даны под управлением Балакирева и благодаря его настойчивости и неустанной энергии имели огромный успех, в особенности «Руслан и Людмила».

С осени 1867 года до весны 1869 Милий Балакирев дирижировал симфоническими концертами Императорского русского музыкального общества (в 1867 году вместе с Берлиозом), в которых, по преимуществу, исполнялись сочинения Берлиоза и Листа и оркестровые сочинения русских композиторов: Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского и других. В середине 70-х годов из-за расстроенного здоровья вынужден был на время отказаться от общественной деятельности.

В 1883 году Балакирев был назначен императором заведовать придворной певческой капеллой, в которой, благодаря ему, школьное дело было организовано на прочных педагогических началах. Балакирев все музыкальное дело певческой капеллы сосредоточил в своих руках, им была разработана программа научных классов, а в помощники он пригласил к себе Николая Римского-Корсакова, занимавшего должность инспектора музыкальных классов. При Балакиреве здание певческой капеллы перестраивается заново, приобретает изящный внешний вид с роскошными залами и обширными помещениями для учащихся. Особое внимание Балакирев уделил развитию оркестрового класса при капелле. Это оказало благотворное влияние на певцов капеллы, которые вследствие потери голоса должны были прекратить свои занятия в хоре. Им предоставлялась возможность нового заработка, так как они оставались в привычной для них среде, и отпадала необходимость в поиске себе занятий в какой-либо другой, чуждой для них специальности.

Балакирев умер в 1910 г., похоронен в некрополе Александро-Невской лавры.

Композиторская деятельность Балакирева не обширна, но весьма примечательна. Он написал несколько оркестровых, фортепианных и вокальных сочинений, из которых особенно выделяются оркестровая музыка к королю Лиру (1860 год), состоящая из увертюры и антрактов; увертюра на чешские темы (1856 г.); две увертюры на русские темы, из которых первая сочинена в 1857 году, а вторая, под названием «Русь», написана в 1862 году на открытие памятника тысячелетия России в Новгороде; увертюра на испанскую тему; симфоническая поэма «Тамара» (на текст Лермонтова), исполненная в первый раз в концерте Бесплатной музыкальной школы, в 1882 году. Из фортепианных сочинений, Балакирева известны: две мазурки (As-dur и H-moll), скерцо, фантазия «Исламей» на восточные темы (1867); им же переложены для фортепиано в две руки: «Марш Черномора» из оперы «Руслан и Людмила», «Песня жаворонка» Глинки, увертюра (вступление) ко второй части «La Fuite en Egypte» сочинения Берлиоза, каватина из квартета Бетховена (op. 130),

«Арагонская хота» Глинки. В четыре руки: «Князь Холмский», «Камаринская», «Арагонская хота», «Ночь в Мадриде» Глинки.

Из вокальных сочинений Балакирева большой популярностью пользуются романсы и песни («Золотая рыбка», «Приди ко мне», «Введи меня, о ночь, тайком», «Наступление», «Взошёл на небо месяц ясный», «Слышу ли голос твой», «Еврейская мелодия», «Грузинская песня» и др.). Среди неупомянутых произведений — 2 симфонии (1897; 1908), Сюита для оркестра (1909 — закончена С. Ляпуновым), 2 фортепианных концерта (1855; 1910 — закончен С. Ляпуновым, большое количество фортепианных произведений: соната, мазурки, ноктюрны, вальсы и т.д. Ценным вкладом в область русской музыкальной этнографии является «Сборник русских народных песен», изданный Балакиревым в 1866 году (40 песен).

Творческое дарование М.А. Балакирева особенно ярко проявилось в его первых произведениях, в тонком понимании оркестровки. Музыка Балакирева своеобразна, богата в мелодическом отношении (музыка к «Королю Лиру», романсы), интересна и красива в гармоническом.

Александр Порфирьевич Бородин (1833–1887) – русский композитор и музыкально-общественный деятель, член содружества «Могучая кучка». Александр Бородин родился 31 октября 1833 года в Петербурге. Был сыном князя и солдатской дочери. Поскольку мальчик был рожден вне брака, его записали сыном крепостных Порфирия и Татьяны Бородиных. Отцом же его был Лука Степанович Гедианов, который вёл свой род от татарского князя Гедея.

Детство Саша провел в обстановке аристократического дома, позже в окружении малокультурной мелкобуржуазной среды. В детстве о нем заботилась мать Антонова Авдотья Константиновна. Несмотря на то, что она была малокультурной, она обладала недюжинным умом, энергией и прирожденным чутьем воспитателя. Очень чутко она изучила натуру сына, его ранимую и нежную душу. В последующей жизни Саша был удивительно спокойным и покладистым человеком, не гонялся за комфортом и житейскими удобствами. Незаметно из Бородина сформировался интеллигент-разночинец, просветитель и демократ, рьяный противник дворянства и мещанства.

В 13 лет Александр стал заниматься с учителями по разным предметам: изучал русский язык и историю, математику и географию, рисование и черчение, чистописание, французский, английский и латинский языки. В это время Бородин увлекся химией. Практически в каждой комнате их квартиры стояли различные приспособления для проведения опытов, химическая посуда, банки с растворами. Саша самостоятельно экспериментировал, устраивал химические фокусы, научился изготавливать акварельные краски, самодельные фейерверки и пр. Кроме этого, Бородин увлекался музыкой, уделяя ей все больше внимания.

Саша Бородин жил в то время на Семеновском плацу, на котором часто звучала военная музыка. Приходя домой с прогулки, он садился за фортепиано и на слух подбирал те мелодии, что услышал на плацу. Когда мальчику исполнилось 9 лет, он написал свое первое музыкальное произведение: польку

«Элен». Новый этап музыкального образования начался у Бородина в 1846 году: он стал учиться игре на рояле у немецкого педагога Пормана. Они играли в 4 руки, ходили на концерты, а также участвовали в любительском исполнении камерных ансамблей. Самостоятельно Бородин выучился играть на виолончели. В 14 лет сочинил концерт для флейты с фортепиано, еще через год - трио для двух скрипок и виолончели на темы оперы Мейербера «Роберт Дьявол».

В 16 лет в 1850 году Александр Бородин стал вольнослушателем Медико-хирургической академии, где усерднее всего занимался химией. Будучи на 3 курсе, он обратился к знаменитому профессору химии Зинину с просьбой заниматься в академической лаборатории. Зинин стал его покровителем и наставником. В 1856 г. Александр Порфирьевич окончил курс в академии. В числе четырех выпускников он за успехи в науках был прикомандирован к военно-сухопутному госпиталю в качестве ординатора. В эти же годы Александр познакомился с Мусоргским.

Со всем присущим ему пылом Бородин погрузился во врачебную практику. Во время работы в госпитале особенное впечатление производило на Бородина зрелище израненных спин крепостных крестьян, которых прогоняли сквозь строй. У некоторых ключьями болталась содранная кожа, у некоторых были видны даже кости. Бородин по-прежнему увлекался больше химией, чем медициной. Осенью 1856 года удачно сдал экзамены на степень доктора медицины и приступил к написанию докторской диссертации на тему с химическим уклоном. В 1858 г. Бородин сдал экзамен на доктора медицины и защитил диссертацию. На следующий год его отправили за границу для повышения квалификации и пополнения теоретических знаний. Поселился он в небольшом немецком городе Гейдельберге, где познакомился с Менделеевым и Сеченовым. Помимо своих ученых занятий, Александр много времени уделял и музыке. В своей квартире он поставил фортепиано и иногда играл для друзей и гостей. И. М. Сеченов вспоминал: «Бородин тщательно скрывал, что он серьезный музыкант, потому что никогда не играл ничего серьезного, а только по желанию слушателей какие-либо песни или любимые арии из итальянских опер. Он очень удивлял всех нас тем, что умел играть все, что мы требовали, без нот, на память».

На одном из музыкальных вечеров в Гейдельберге Бородин познакомился с московской пианисткой Е.С. Протопоповой, на которой позднее женился. То, что его спутницей жизни стала талантливая и образованная музыкантша, помогло его окончательному самоопределению как композитора. Осенью 1861 года Александр Порфирьевич вместе с женой переехал в Италию. Он много работал в химической лаборатории, но успевал посещать театры, музеи и народные гулянья, играл на виолончели в оркестре городского театра, а вместе с Екатериной Сергеевной — в местном соборе на органе.

В 1863 г. Бородин вернулся в Россию, где его назначили адъюнкт-профессором кафедры химии Медико-хирургической академии. Он читал лекции по химии в Лесной академии, а с 1872 года — на Женских медицинских курсах. В первые дни после возвращения из-за границы Бородин познакомился

с Балакиревым. Балакирев стал наставником, который учил его композиции, инструментовке и музыкальной форме. Под его влиянием Бородин принялся за сочинение ми-бемоль-мажорной симфонии.

В 1860-е года Александр Порфирьевич большую часть своего времени и сил отдавал чтению лекций в Медико-хирургической академии и занятиям со студентами. В эти годы Бородин познакомился с Римским-Корсаковым, и хотя был старше его почти на 10 лет, между ними завязалась крепкая дружба. В 1866 году Бородин закончил Первую симфонию. Успех был ошеломляющим. После написания Первой симфонии Бородин принялся за работу над вокальными произведениями. В период с 1867 по 1870 год он сочинил несколько романсов: «Спящая княжна», «Песня темного леса», «Фальшивая нота», «Морская царевна», «Море».

В 1869 г. Бородин задумал свою Вторую симфонию. Тогда же приступил к сочинению оперы «Князь Игорь». Работа захватила его, однако примерно через год композитор совершенно охладел к этому произведению и переключился на сочинение симфонии. Лекции в академии, комитеты и лаборатория, домашние дела постоянно отвлекали музыканта от его великого дела.

Бывали моменты, когда Бородин писал много и быстро. В первой половине 1870-х годов он одновременно писал Вторую симфонию и оперу «Князь Игорь», одновременно сочиняя 1-й струнный квартет. В 1876 году Александр Порфирьевич закончил Вторую симфонию («Богатырскую»).

В 1877 г. Бородин совершил заграничное путешествие, во время которого встретился с венгерским композитором Ференцем Листом, высказавшим горячее одобрение по поводу его Второй симфонии.

От музыкальных занятий Бородина отвлекала обширная педагогическая деятельность. Сам композитор рассказывал в письмах, что он создавал своего «Князя Игоря» только когда был болен и не мог читать лекции в академии. Так, во время болезни он сочинил хор славения, во время легкой простуды написал «Плач Ярославны». Летом 1879 г. Римский-Корсаков предложил Бородину помочь в работе над оперой и по собственной инициативе отредактировал I акт оперы и впоследствии оказывал Бородину помощь в технической работе над произведением. Композитор работал над оперой «Князь Игорь» в течение 18 лет, но она так и осталась незаконченной. Завершили ее Римский-Корсаков и Глазунов уже после смерти Бородина.

В 1882 г. Бородин закончил одно из своих поздних сочинений — Второй квартет (ре-мажор), который посвятил своей жене. В этом произведении можно услышать интонации оперы «Князь Игорь».

В 1880-е годы Бородин ведет бурную общественную жизнь: является участником работы Русского физико-химического общества, делегатом VI Всероссийского съезда естествоиспытателей и врачей (1879). В 1883 году Бородина избирают почетным членом Общества русских врачей. Но в большей степени его общественная деятельность была связана с Медико-хирургической академией и Женскими врачебными курсами (первым высшим учебным заведением для женщин в России).

По решению властей Женские врачебные курсы были закрыты. Бородин очень тяжело пережил это событие, которое приблизило его смерть. Последними сочинениями композитора были некоторые номера к опере «Князь Игорь», Второй струнный квартет, начатая Третья симфония для большого оркестра. Ни опера, ни симфония не были закончены.

15 февраля 1887 года, в последний день Масленицы, Бородин умер от разрыва сердца. Похоронили композитора в Александро-Невской лавре рядом с его другом Мусоргским. В последний путь его провожала огромная толпа, состоявшая из его поклонников, всего состава Медико-хирургической академии, женщин-врачей всех десяти выпусков Женских врачебных курсов.

В сочинениях Бородина нашли воплощение любовь к родине, идея величия русского народа, свободолюбие. Центр, место в музыке Бородина занимают богатырские образы русской истории, героического эпоса, к которым он обращался, чтобы понять современность. Эпическая широта сочетается у Бородина с глубоким лиризмом. Его лирика — мужественная, уравновешенная и в то же время страстная, трепещущая. Наряду с чутким проникновением в характер русского музыкального фольклора композитор постигал музыку народов Востока. В его произведениях соседствуют русские образы и восточные — пленительные, полные неги и воинственные.

Не только для образного содержания, но и для всего музыкального стиля Бородина характерна эпичность. Музыкальная драматургия его произведений основана на принципе неторопливого развёртывания музыкального материала, длительного пребывания в одном эмоциональном состоянии. Мелодии по своему строению и ладовым признакам близки русским обрядовым народным песням. Отличительные черты метода Бородина — опора на народную музыку, обобщённое воспроизведение её характерных признаков через оригинальные музыкальные образы; отсутствие фольклорных цитат; использование классических форм. Для гармонического языка, в основе своей диатоничного (хотя композитор использует и изысканные хроматизмы), характерна мелодическая насыщенность, идущая от русской народной подголосочной полифонии.

ТЕМА 4. ТВОРЧЕСТВО М.П. МУСОРГСКОГО: КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ, ОПЕРНОЕ

Модест Петрович Мусоргский (1839-1981) - русский композитор мирового значения, опередивший свое время. Новатор, чье наследие стало источником идей в искусстве XX в., реформатор европейского искусства (наряду с Гойей, Шуманом, Гоголем, Берлиозом, Флобером, Достоевским). Истинно русский художник по величию души, для которого музыка была не профессией, а жизненным предназначением. Обладал уникальным художественным талантом и интуицией. Человек исключительно сложной судьбы и характера, душевно богатый и разносторонний в интересах (история, философия, литература), Мусоргский был великолепным литератором, автором своих песен и либретто, певцом и пианистом. Эстетические взгляды композитора характеризуются независимостью и оригинальностью суждений, убежденностью в своих взглядах

на искусство. Его музыкальными кумирами были Палестрина, Бах, Бетховен, Лист, Берлиоз. Мусоргский - русский романтик, человек «шумановской эпохи»: вслед за Глинкой, Гоголем, Даргомыжским, Достоевским, Репиным переживал классико-романтический рубеж как испытание русской духовности и как личное подвижничество. С другой стороны, Мусоргский - русский художник-реалист, человек времени общественного подъема. Его взгляды сформировались под влиянием социально-обличительных идей народничества. Мусоргский видел в музыке живую, непосредственную беседу с людьми: музыкальные фразы строятся по законам речевой интонационной выразительности. Считал себя вне кружков и школ, в последние годы отмежевываясь от «Могучей кучки», декларировал обособленность своей музыки и воззрений на искусство. Первым среди музыкантов обратил внимание на непостижимую сложность человеческой природы и психики, был мастером трагедии и гротеска и психологом-драматургом в операх.

Родился в селе Карево Псковской губернии в семье помещика, представителя рода Рюриковичей. Занимался игрой на фортепиано со своей матерью, в возрасте 9 лет исполнил концерт Фильда. В 1849 г. он поступил в Петропавловскую школу в Петербурге, а в 1852 г. - в Школу гвардейских подпрапорщиков. Вскоре было издано первое произведение Мусоргского - фортепианная полька «Подпрапорщик». Несколько лет брал уроки игры на фортепиано у А. Герке. В 1856 г. начал писать оперу на сюжет Гюго. В том же году поступил в гвардейский Преображенский полк. В 1857 г. познакомился с А. Даргомыжским и Ц. Кюи, а через них с М. Балакиревым и В. Стасовым, стал участником «Могучей кучки». После нервного и духовного кризиса уволился из армии, стал отдавать своё время сочинению музыки. Музыка Мусоргского начала появляться в программах публичных концертов. В 1863-1865 гг. он работал над либретто и музыкой оперы «Саламбо» по одноименной повести Г. Флобера. В то время служил чиновником одного из министерств, но в 1867 г. он был отчислен со службы. Летом 1867 г. Мусоргский написал свое первое значительное произведение для оркестра - «Ночь на Лысой горе». Следующий оперный замысел Мусоргского - «Женитьба» на текст комедии Гоголя (осталась незавершенной).

В начале 1869 г. он вернулся на государственную службу, смог завершить первоначальный вариант оперы «Борис Годунов» на собственное либретто по Пушкину и Н. Карамзину, после начал готовить ее новую редакцию. В 1872 году опера была отвергнута вновь, но отрывки из нее стали исполняться публично, а клавишник вышел в издательстве В. Бесселя. Наконец Мариинский театр принял оперу к постановке. Премьера «Бориса Годунова» состоялась с большим успехом (1874).

В 1870 году Мусоргский завершил вокальный цикл «Детская» на собственные слова, а два года спустя начал работать над своей второй исторической оперой «Хованщина» (народная музыкальная драма). В течение 1870-х гг. Мусоргский сочинил вокальные циклы «Без солнца» и «Песни и пляски смерти» (на стихи поэта А. Голенищева-Кутузова) и фортепианный цикл «Картинки с выставки», вдохновленный рисунками В. Гартмана. Тогда же

увлекся идеей создания комической оперы «Сорочинская ярмарка» по Гоголю. В 1878 году совершил поездку на юг России в качестве аккомпаниатора певицы Дарьи Леоновой, сочинил «Песню Мефистофеля о блохе». В 1881 г. он был помещен в госпиталь, где умер.

Камерно-вокальное творчество. Конец 1865, весь 1866, 1867 и часть 1868 годов считаются периодом создания целого ряда романсов, являющихся одними из совершеннейших произведений Мусоргского. Его романсы были в основном монологами, что подчеркивал и сам композитор (например, романс «Листья шумели уныло» имеет подзаголовок «Музыкальный рассказ»). Самым любимым был для Мусоргского жанр колыбельной песни. Он использовал его чрезвычайно часто: от «Колыбельной кукле» цикла «Детская» до трагической колыбельной в «Песнях и плясках смерти». В этих песнях присутствовали ласка и нежность, юмор и трагизм, скорбные предчувствия и безнадежность.

В мае 1864 года композиторам была создана вокальная пьеса из народной жизни — «Калистрат» на слова Некрасова. В тоне всего повествования «Калистрата» прослеживается усмешка, терпкий народный юмор, но в большей степени смысл произведения трагичен, потому что это песня-притча об унылой и беспросветной доле бедняка.

В 1866-1868 годах Модест Петрович создал несколько вокальных народных картинок: «Сиротка», «Семинарист», «По грибы» и «Озорник». Они являются зеркальным отображением стихотворений Некрасова и живописи художников-передвижников. В это же время композитор попробовал свои силы в сатирическом жанре. Им были созданы две песни — «Козел» и «Классик», которые выходят за рамки обычной тематики музыкальных произведений. Первую песню Мусоргский охарактеризовал как «светскую сказочку», в которой затронута тема неравного брака. В «Классике» сатира направлена против музыкального критика Фаминцына, являвшегося ярким противником новой русской школы.

В своем знаменитом романсе «Раёк» Мусоргский постарался развить те же принципы, что и в «Классике», еще более заострив их. Этот романс является подражанием народному кукольному театру с раешником-зазывалой. В данном музыкальном произведении показана целая группа противников объединения «Могучая кучка».

В вокальной сценке «Семинарист» показан здоровый, простой сельский парень, который зубрит скучные, совершенно ему ненужные латинские слова, тогда как ему в голову лезут воспоминания о только что пережитом приключении. Во время службы в церкви он засмотрелся на поповскую дочку, за что был здорово бит ее отцом. Комизм вокального сочинения заключается в чередовании невыразительного бормотания на одной ноте скороговоркой бессмысленных латинских слов с широкой, грубоватой, но не лишенной удалства и силы песней семинариста о красоте поповны Стеши и о его обидчике — попе. В «Семинаристе» Мусоргский создал пародию на церковное пение в соответствии с социальным положением своего героя. Протяжное заунывное пение в сочетании с совершенно неподходящим текстом производит комическое впечатление. Рукопись «Семинариста» была отпечатана за

границей, но российская цензура запретила ее, ссылаясь на то, что в этой сценке показаны в смешном виде священные предметы и священные отношения. Этот запрет ужасно возмутил Мусоргского. В письме к Стасову он писал: «До сих пор цензура музыкантов пропускала; запрет „Семинариста“ служит доводом, что из соловьев „кущей лесных и лунных вздыхателей“ музыканты становятся членами человеческих обществ, и, если бы всего меня запретили, я не перестал бы долбить камень, пока из сил бы не выбился».

С иной стороны раскрывается талант Модеста Петровича в цикле «Детская». Песни из этого сборника — это песни о детях. В них композитор проявил себя психологом, который в состоянии раскрыть все особенности детского восприятия мира. Музыковед Асафьев определил содержание и смысл этого цикла как «становление в ребенке размышляющей личности». Тут и ребенок, разговаривающий с няней о буке из волшебной сказки, и дитя, которого поставили в угол, а он пробует свалить вину на котенка, и мальчик, рассказывающий про свой шалашик из прутьев в саду, про налетевшего на него жука, и девочка, укладывающая спать куклу. Ференц Лист был так восхищен этими песнями, что тут же пожелал переложить их для фортепиано.

В вокальном цикле «Песни и пляски смерти» композитор воссоздает русскую действительность, которая оказывается губительной для многих людей. В социально-обличительном плане тема смерти находится далеко не на последнем месте в русском искусстве того времени: в картинах Перова, Верещагина, Крамского, в стихотворениях Некрасова «Мороз, Красный нос», «Арина, мать солдатская» и др. Вокальный цикл Мусоргского стоит в этом ряду. В этом сочинении Модест Петрович использовал жанры марша, пляски, колыбельной и серенады, что вызвано стремлением подчеркнуть неожиданность и нелепость вторжения ненавистной смерти. Мусоргский, сблизив бесконечно далекие понятия, достиг чрезвычайной остроты раскрытия темы

Цикл состоит из четырех песен, которые расположены: по принципу нарастания динамики сюжета: «Колыбельная», «Серенада», «Трепак», «Полководец». Действие постепенно разрастается, из уютной и уединенной комнатной обстановки в «Колыбельной» слушатель переносится на ночную улицу «Серенады», затем в пустынные поля «Трепака» и, наконец, на поле битвы в «Полководце». Противопоставление жизни и смерти, вечная их борьба между собой — это и есть драматургическая основа всего цикла.

В «Колыбельной» показана сцена глубокого горя и отчаяния матери, сидящей у колыбели умирающего ребенка. Всеми музыкальными средствами композитор старается подчеркнуть живую тревогу матери: и мертвое спокойствие смерти. Фразы смерти звучат вкрадчиво, зловеще-ласково. В финале песни фразы матери начинают звучать все отчаяннее, а смерть просто повторяет свое монотонное «Баю, баю, бай».

Во второй песне, «Серенаде», любовь противопоставлена смерти. Во вступлении не только показан пейзаж, но и передана эмоционально накаленная атмосфера юности и любви. Существовало предположение, что композитор показал в песне гибель девушки-революционерки в тюрьме. Однако

Мусоргский запечатлел судьбу многих русских женщин и девушек, которые погибали бесплодно и бесполезно, не найдя приложения своим силам в повседневности того времени, душившей многие молодые жизни.

«Трепак» уже не песня, а пляска смерти, которую она танцует вдвоем с пьяным мужичком. Тема пляски постепенно разворачивается в большую и довольно разноплановую картину. Плясовая тема звучит то простодушно, то зловеще и мрачно. Контраст основан на противопоставлении плясовой и колыбельной.

Песня «Полководец» была написана композитором намного позже остальных, примерно в 1877 году. Основной темой этой песни является трагедия народа, который вынужден посылать на поля войны своих сыновей. Во время сочинения песни на Балканах развивались трагические военные события, которые привлекали к себе всеобщее внимание. Вступление к песне написано как самостоятельная часть. Вначале звучит траурная мелодия «Со святыми упокой», а затем музыка приводит слушателя к кульминации песни и всего вокального цикла — победному маршу смерти. Торжественно-трагическую мелодию для этой части Мусоргский взял из польского революционного гимна «С дымом пожаров», который исполнялся во время восстания 1863 года.

Вокальный цикл «Песни и пляски смерти» является вершиной реалистических устремлений композитора. В XX веке произведение было оркестровано Д.Д. Шостаковичем.

Оперное творчество. В 1868 году Модест Петрович решил написать оперу на тему «Женитьбы» Гоголя. Гениальное произведение Гоголя было по духу очень близко композитору. Мусоргский задумал переложить на музыку все произведение целиком, не стихи, а прозу, а этого до него не делал никто.

В июле 1868 года композитор закончил I действие оперы и приступил к сочинению II действия. Но он недолго занимался этой работой, так как увлекся темой «Бориса Годунова» Пушкина, которую ему предложил один из друзей во время музыкального вечера у Л.И. Шестаковой. Прочтя пушкинское сочинение, Мусоргский был захвачен сюжетом.

Он приступил к работе над оперой «Борис Годунов» в сентябре 1868 года, а 14 ноября уже был полностью написан I акт. В конце ноября 1869 года опера была готова целиком. Быстрота невероятная, если учесть, что композитор сочинял не только музыку, но и текст. Летом 1870 года Мусоргский передал законченную оперу в дирекцию императорских театров. Комитет рассмотрел на своем заседании данное произведение и не принял его. Новизна и необычность музыки поставила в тупик почтенных представителей музыкально-художественного комитета. Кроме того, они упрекнули автора за отсутствие в опере женской роли. Настойчивые уговоры друзей и страстное желание увидеть оперу на сцене заставили его взяться за переработку партитуры оперы. Он довольно значительно расширил общую композицию, добавив отдельные сцены. Например, он сочинил «сцену под Кромами» и весь польский акт.

После долгих мытарств 24 января 1874 года была дана целиком вся опера «Борис Годунов». Это представление стало подлинным триумфом Мусоргского. Никто не остался равнодушным к опере. Молодое поколение ликовало и

приняло оперу «на ура». Критики взялись травить композитора, называя его музыку грубой и безвкусной, поспешной и незрелой. Однако многие понимали, что появилось великое произведение, равного которому ещё не было.

В последние 5-6 лет своей жизни Мусоргский был увлечен сочинением двух опер одновременно: «Хованщины» и «Сорочинской ярмарки». Сюжет первой из них ему предложил Стасов еще в то время, когда опера «Борис Годунов» была поставлена в театре.

Действие оперы «Хованщина» происходит в эпоху напряженной борьбы общественных сил на Руси в конце XVII века, который был эпохой народной смуты, стрелецких бунтов, дворцовых усобиц и религиозных раздоров перед самым началом деятельности Петра I. В то время рушились вековые устои феодально-боярской старины, определялись пути нового Российского государства. Исторический материал был настолько обширным, что не укладывался в рамки оперной композиции. Переосмысливая и отбирая главное, композитор несколько раз переделывал сценарный план и музыку оперы. От очень многого, ранее задуманного, Модесту Петровичу пришлось отказаться. «Хованщина» была задумана как опера, основанная на русской истории. Мусоргский пристально изучал все материалы, которые помогали создать представление о характере исторических персонажей. Поскольку у композитора всегда была особая тяга к характерности, то он часто в текст оперы переносил в виде цитат фрагменты подлинных исторических документов: из подметного письма с доносом на Хованских, из надписи на столбе, поставленном стрельцами в честь своей победы, из царской грамоты, дарующей милость раскаявшимся стрельцам.

В «Хованщине» композитор предвосхитил тематику двух выдающихся картин русского живописца В. И. Сурикова: «Утро стрелецкой казни» и «Боярыня Морозова». Мусоргский и Суриков творили независимо друг от друга, тем большее удивление вызывает совпадение трактовки темы.

Наиболее полно показаны в опере стрельцы. Своеобразие их образа отчетливо приступает, если сопоставить два типа маршевности (второй тип — это петровцы). Стрельцы — это песенность, удадь, петровцы — чисто инструментальная звучность духового оркестра. При всей широте показа народной жизни и народной психологии петровцы очерчены в опере лишь с внешней стороны. Слушатель видит их глазами народа, для которого армия Петра представляет всё жестокое, безликое, безжалостно вторгшееся в их жизнь.

Еще одной народной группой оперы является московский пришлый люд. Появление этого собирательного образа объясняется желанием композитора показать происходящие события не только с позиции тех, кто играл в них главную роль, но и глазам той части народа, которая судит об этой борьбе со стороны, хотя и испытывает её воздействие.

Важную роль играет в опере ещё одна социальная группа — раскольники. Они выступают в роли особой духовной силы, которая, оказавшись в необычной исторической обстановке, обречена на физическую гибель (самосожжение).

Еще летом 1873 года Модест Петрович наигрывал своим друзьям отрывки из V действия оперы, не торопясь заносить их на нотную бумагу. Только в 1878 году Мусоргский сочинил сцену Марфы с Андреем Хованским перед самосожжением. Окончательно формировать оперу начал в 1880 году. 22 августа 1880 года в письме к Стасову Мусоргский написал: «Наша „Хованщина“ окончена, кроме маленького кусочка в заключительной сцене самосожжения». Но этот маленький кусочек так и остался недописанным. После смерти композитора Римский-Корсаков, а позже Шостакович по-своему воплотили в партитуре замысел Мусоргского.

ТЕМА 5. ТВОРЧЕСТВО Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА: ОПЕРНОЕ, СИМФОНИЧЕСКОЕ

Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844-1908) - русский композитор, дирижер, педагог, музыкально-общественный деятель, один из ярчайших представителей творческого содружества «Могучая кучка».

Родился в Тихвине в семье потомственных моряков и любителей музыки. Образование получил в Морском кадетском корпусе. Среди его первых педагогов-музыкантов видное место принадлежит Балакиреву. Трехлетнее дальнейшее плавание дало ему возможность заняться композицией. По возвращении из этого путешествия Римский-Корсаков представил Балакиреву свою первую симфонию. Исполненная в зале Думы в одном из концертов Бесплатной музыкальной школы, она имела большой успех. За ней последовали симфонические сочинения: «Садко» и «Сербская фантазия». Опера «Псковитянка» на текст Л. Мея, была поставлена на сцене Мариинского театра (1873). Получив место профессора класса композиции в Санкт-Петербургской консерватории (1871), будучи инспектором музыкальных хоров морского ведомства (1873-83 гг.), работая в Бесплатной музыкальной школе (1874-80 гг.), занимая место помощника управляющего Придворной певческой капеллой (1883-93), Римский-Корсаков находил время для композиторской деятельности в области оперной, симфонической, камерной и духовной музыки.

На сцене Мариинского театра были поставлены оперы Римского-Корсакова: «Майская ночь» (1880), «Снегурочка» (1882), «Млада» (1892), «Ночь перед Рождеством» (1895). «Садко» (1897). Камерная опера «Моцарт и Сальери» на текст Пушкина была поставлена Московской частной оперной труппой в Москве (1898) и в Санкт-Петербурге (1899), как и опера «Царская невеста». Обширна и замечательна деятельность Римского-Корсакова как симфониста: среди его произведений «Антар», «Шехеразада», «Испанское каприччио», увертюра «Светлый праздник». Кроме того, он написал струнные квартет и септет, фортепианный концерт, Фантазию для скрипки на русские темы, романсы и хоры а capella, духовные произведения. Как фольклорист известен изданием сборника «Сто русских народных песен».

Римский-Корсаков отредактировал и переработал оперу «Борис Годунов» Мусоргского и его другие сочинения, принимал деятельное участие в окончании оперы «Князь Игорь» Бородин и в оркестровке «Каменного гостя» Даргомыжского. Ему принадлежит «Практический учебник гармонии» (1886).

Новые оперы 1900-х - начала XX в.: «Сказка о царе Салтане» по Пушкину (1900); «Сервилия» по Мею (1902); «Кашей Бессмертный» (1902), «Пан воевода», «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии». Римский-Корсаков создал свою педагогическую школу, его ученики стали известными композиторами: Лядов, Глазунов, Стравинский, Мясковский и др. Скончался в усадьбе Любенск, близ Луги в 1908 г.

Оперное творчество. Самый младший из композиторов «Могучей кучки», особенности таланта которого проявились в тяготении к русской народной сказке, легенде, эпическим сказаниям. Собирал музыкальный фольклор, является составителем сборника «Сто русских народных песен», который не потерял своего значения и по сей день.

В его многочисленных операх оживает Древняя Русь во всём многообразии и красочности. Автор 15 опер: «Псковитянка» (1871); «Майская ночь» (1878); «Снегурочка» (1881); «Млада» (1892); «Ночь перед Рождеством» (1895); «Садко» (1896); «Моцарт и Сальери» (1897); «Боярыня Вера Шелюга» (1897); «Царская невеста» (1898); «Сказка о царе Салтане» (1899); «Сервилия» (1901); «Кашей Бессмертный» (1901–1902); «Пан Воевода» (1902–1903); «Сказание о невидимом граде Китеже и о деде Февронии» (1903–1904); «Золотой петушок» (1906–1907). По художественному значению его оперы сопоставимы с операми Р. Вагнера в западноевропейской музыке.

Римский-Корсаков – выдающийся педагог, с 26-летнего возраста и до конца жизни – профессор Петербургской консерватории. Автор прекрасных учебников по гармонии и оркестровке. Считался признанным главой Петербургской композиторской школы (по аналогии с Чайковским – главой Московской школы). Крупный музыкально-общественный деятель: редактировал и заканчивал произведения друзей-кучкистов, преподавал в открытой М.А. Балакиревым Бесплатной музыкальной школе, организовывал и дирижировал музыкально-просветительскими концертами на Павловском вокзале, преподавал в Придворной певческой капелле, был инспектором духовых оркестров морского ведомства.

Необычна судьба и талант Римского-Корсакова. Морской офицер, совершивший кругосветное путешествие на клипере «Алмаз», он мог сделать блестящую военно-морскую карьеру. Тем не менее, он выбирает путь композитора, но навсегда сохраняет верность теме моря в своём творчестве. Морские образы пронизывают большинство оперных и симфонических произведений Римского-Корсакова. Цветовая палитра его моря чрезвычайно разнообразна. Это связано с тем, что композитор обладал феноменальным «цветным» слухом, т.е. слышал музыку в цвете. Будучи учителем выдающегося русского композитора рубежа XIX–XX вв. Александра Николаевича Скрябина, он, вероятно, повлиял на интерес последнего к идеям светомузыки (симфоническая поэма Скрябина «Прометей» с цветовой строкой в партитуре).

Опера «Снегурочка» – вершина раннего творчества композитора. После изучения русских народных песен и обрядов поклонения солнцу у древних славян, а также после редактирования опер Глинки (особенно «Руслана и Людмилы»), Римский-Корсаков загорелся идеей написания собственной

сказочно-эпической оперы. Возникновению оперы способствовало страстное увлечение композитора сказкой Островского, в которой раскрывался поэтический мир народных обрядов и наивное поклонение стихийным силам природы.

Опера создавалась очень быстро: в течение летних месяцев 1880 г. был закончен клавиш, а к следующей весне опера была инструментована. Римский-Корсаков писал «Снегурочку» в имении Стелёво, в сельской глуши, на фоне нетронутой природы. «Снегурочка» была поставлена в январе 1882 г. в Петербурге со значительными купюрами (сокращениями). После премьеры критики обвинили композитора в бедности мелодического дарования (из-за множества использованных народных тем) и в недостатке драматизма.

Новая постановка начала 1890-х гг. в Москве, в Частной опере С. Мамонтова, была принята с большой теплотой. Римского-Корсакова обрадовало отсутствие сокращений и правильное понимание замысла. После второй постановки опера стала одной из самых любимых у слушателей.

По жанру «Снегурочка» – опера-сказка. Литературный первоисточник – одноименная пьеса-сказка А.Н. Островского, в основе которой один из вариантов подлинной народной сказки о Снегурочке. Содержание оперы: судьба Снегурочки – фантастического существа, которое гибнет в попытке стать человеком.

Музыкальная драматургия произведения – смешанная. Сквозные сцены чередуются с законченными номерами. В опере 4 действия с прологом.

Пролог начинается с симфонического вступления, в котором изложены основные *лейтмотивы* оперы. Сам пролог состоит из 2-х частей. В первой даны сцена Весны (матери Снегурочки) с птицами, песня Деда Мороза (отца Снегурочки), ария и ариетта (маленькая ария) Снегурочки, сцена прощания Деда Мороза и Весны с дочерью. Вторая часть пролога посвящена сцене проводов масленицы, в которой сопоставляются разнохарактерные эпизоды, объединённые (по принципу рондо) периодическим возвращением напевов-величания «Ой, честная масленица». Все эпизоды проводов масленицы построены на материале народных песен из сборника «Сто русских народных песен».

I действие включает в себя: две песни Леля (возлюбленного Снегурочки), ариетту Снегурочки, ариетту Купавы, свадебный обряд (основанный на 2-х народных свадебных песнях). 2 картина I д. – большая сцена с участием солистов, в которой даны индивидуальные характеристики Мизгиря (жениха Купавы), Купавы, Снегурочки, Леля, Бобыля и Бобылихи. Заканчивается действие финалом с участием хора. II действие включает песню слепцов-гусликов, прославляющих правление царя Берендея, сцену-характеристику боярина Бермяты, дуэт царя Берендея и Купавы, сцену царского суда (оркестровое вступление «Шествие царя Берендея», каватина царя Берендея, гимн берендеев царю). III действие, как и первое, разделяется на две картины. 1 картина – сцена народного праздника в заповедном лесу (ещё одна обрядовая сцена), которая представляет собой вокально-оркестровую сюиту. Здесь же звучит Третья песня Леля. Во 2-ой картине помещены ариозо Снегурочки

(объяснение в любви Лелю), сцена Снегурочки с Мизгирём, сцена Леля, Купавы и Снегурочки. IV действие состоит из сцены Снегурочки и Весны (где Снегурочка просит мать дать ей возможность испытать настоящее чувство любви), хора цветов, дуэта Снегурочки и Мизгирия и большого финала. В финале помещены обрядовая сцена встречи первого летнего дня и сцена таяния Снегурочки. Необычен финальный хор «Свет и сила бог Ярило» в размере 11/4.

Обычные критерии завязки и развязки неприменимы к эпической (сказочной) драматургии, так как здесь нет драматического конфликта. Основное содержание этой оперы-сказки – судьба фантастического персонажа Снегурочки, нарушающей гармонию сил природы и потому не имеющей права на существование.

Экспозиция образа Снегурочки дана в Прологе – ария «С подружками по ягоду ходить». В I д. ариетта «Слыхала я, слыхала» предвосхищает сцену таяния. В ариозо III д. «Пригожий Лель, ужель тебе не жалко» раскрывается лирическая грань образа. Кульминацией образа является сцена таяния. Снегурочка – фантастический образ, почти не имеющий развития. Её интонации хроматические в противовес диатонике народных сцен. Звучание голоса (колоратурное, т.е. самое высокое сопрано) подчеркивает особый холод, заключенный в её словах.

Лель – это славянский бог любви, а в опере – прекрасный юноша, заронивший в холодное сердце Снегурочки чувство любви (меццо-сопрано). Охарактеризован в ансамблях и в трёх песнях, из которых наиболее известна 3-я «Туча со громом сговаривалась».

Необычайно важны народные хоровые сцены в опере. Использование в них подлинных народных напевов приближает их к обрядовым играм, которые сохранились в глухих деревнях и по сей день. Наибольшее число хоров звучит в Проводах масленицы и в сцене народного праздника в заповедном лесу.

Симфоническое развитие, как характерно для Римского-Корсакова, пронизывает всю оперу. В «Снегурочке» множество лейтмотивов, которые изменяются в зависимости от сценической ситуации. Вступление к опере представляет собой образец программной музыки и показа лейтмотивов Весны, Деда Мороза, Лешего, птиц и т.д. У Снегурочки помимо лейтмотивов есть своя лейтгармония. Наиболее яркий лейтмотив Снегурочки – тема томления, на которой основана сцена таяния. Несколько раз в опере появляется лейтмотив бога Ярило (Солнца).

«Снегурочка» стала продолжением линии русской сказочно-эпической оперы, идущей от Глинки, и новой ступенью в развитии оперы-сказки, которую сам Римский-Корсаков завершил в начале XX в. оперой «Золотой петушок».

Симфоническое творчество Римского-Корсакова представлено в программных симфонических сочинениях («Сербская фантазия», «Испанское каприччио», «Сказка», «Садко», «Шехеразада», «Светлый праздник» и др.). Примерами последовательного симфонического развития являются также партитуры его опер, в которых роль оркестра столь же велика, как и в операх Р. Вагнера.

ТЕМА 6. ТВОРЧЕСТВО П.И. ЧАЙКОВСКОГО: СИМФОНИЧЕСКОЕ, ОПЕРНОЕ

Петр Ильич Чайковский (1840–1893) - русский композитор мирового значения, великий лирик, симфонист и оперный композитор, педагог и дирижер. Он является символом русской музыки XIX века, гением, который не подвластен времени. Ещё при жизни его сочинения завоевали всеобщую славу и признание не только в России, но и в Европе, и в Америке.

Расцвет творчества Чайковского (80-е годы XIX в.) совпал с подъёмом в русской литературе. Одновременно с ним творили такие писатели как А.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой. Музыка Чайковского оказалась созвучной произведениям этих писателей. Она психологически правдива, насыщена внутренним драматизмом, описывает переживания страдающей человеческой личности. Эти переживания, глубокие и сильные, становятся у композитора общезначимыми, общечеловеческими. Чайковский писал: «Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих её, находящих в ней утешение и подпору [опору]». Всемирная любовь к его музыке доказывает, что мечта композитора сбылась.

В отличие от балакиревцев, Чайковский практически не обращался к эпосу, к объективной лирике (исключением является только написанная по совету и под влиянием Балакирева 1 симфония «Зимние грёзы», в которой Чайковский рисует образы зимней природы). В его творчестве произошло органичное слияние русской традиции с западноевропейским романтизмом. В нём присутствуют все черты романтической эстетики: индивидуализм (нежелание примыкать к композиторским группировкам, таким, например, как «Могучая кучка»), уход от мира, конфликт искусства и мрачной действительности, противопоставление Добра и Зла, Любви и Смерти, Дня и Ночи. Но есть у него и типично русская народность, которая сливается с личным началом, выступает с ним в единстве.

Чайковский – автор произведений практически во всех музыкальных жанрах. Среди них 10 опер, 7 симфоний (включая программную симфонию «Манфред»), 3 концерта для фортепиано с оркестром (наиболее известен Первый), 3 струнных квартета, большое количество фортепианных пьес, в том числе циклы «Времена года» и «Детский альбом», ряд замечательных проникновенно лирических романсов и песен и др.

Родился в Воткинске в семье горного инженера, рос очень чувствительным ребенком, и его болезненность особенно обострилась после смерти любимой матери (1854). В детстве получил домашнее воспитание, после двух лет занятий в пансионе, поступил в петербургское Училище правоведения (1852). Окончив его в 1859 г., стал чиновником Департамента юстиции. С 14 лет начал проявлять склонности к композиции, опубликовал романс на итальянский текст (1860), совершив путешествие по Западной Европе (1861), решил заняться музыкой под руководством Н.И. Зарембы. В 1862 он поступил в только что открытую Петербургскую консерваторию и в следующем году оставил государственную службу, чтобы полностью посвятить себя занятиям

музыкой. Он занимался композицией и оркестровкой у директора консерватории А.Г. Рубинштейна и за время обучения создал несколько произведений, в т. ч. увертюру «Гроза» по пьесе А.Н. Островского и кантату «К радости» на стихи Ф. Шиллера. В 1866 г., после окончания консерватории, был приглашен на должность профессора гармонии в Московскую консерваторию. В Москве сочинил свою Первую симфонию («Зимние грезы», 1866) и первую оперу «Воевода», которая была поставлена в 1869 г. (после премьеры уничтожена автором, восстановлена по сохранившимся партиям). Вторая опера, «Ундина» не была поставлена, впоследствии была уничтожена автором (материал частично вошел в балет «Лебединое озеро»). Оркестровая увертюра «Ромео и Джульетта» получила после премьеры довольно жесткую оценку критики, но после значительной переработки в 1870 и 1880 гг. стала одним из самых популярных сочинений. В первые годы следующего десятилетия появились Вторая и Третья симфонии (1872, 1875), три струнных квартета (1871, 1874, 1876), Первый фортепианный концерт си-бемоль минор, оркестровая фантазия «Франческа да Римини» (1876), Вариации на тему рококо для виолончели с оркестром (1877), оперы «Опричник» и «Кузнец Вакула», балет «Лебединое озеро» (1874, 1876 и 1877).

1870-е гг. - время зарубежных поездок в Швейцарию, Италию, в Париж и Байрейт. В 1877 г. происходит два события: знакомство с Надеждой фон Мекк, вдовой, обладательницей огромного состояния, обожавшей музыку Чайковского, в течении многих лет поддерживавшей композитора, но не желавшей с ним встречаться. Второе - неудачная женитьба на А. Милюковой, после которой Чайковский попытался покончить с собой и уехал из России. В 1877-78 гг. проживал с братом Модестом в Швейцарии и Италии, где завершил два шедевра - Четвертую симфонию и оперу «Евгений Онегин». Н. фон Мекк назначила композитору стипендию, что позволило ему оставить педагогическую деятельность и сосредоточиться исключительно на творчестве. В 1885 г. он устроился в Клину под Москвой, проводил много времени за границей, подолгу жил в поместьях своих родных (особенно в украинском имении Каменка) и друзей. В этот период появляются три оперы: «Орлеанская дева» (1881), «Мазепа» (1884) и «Чародейка» (1887), скрипичный концерт (1878), Второй фортепианный концерт (1880), Торжественная увертюра «1812 год» (1881), трио «Памяти великого художника» (1882), посвященное Н.Г. Рубинштейну, три оркестровые сюиты (1879, 1883, 1884), симфония «Манфред» по поэме Байрона (1885). В 1888 Чайковский начал дирижировать своими произведениями в Петербурге и Москве, совершил большое зарубежное турне, выступал в Лейпциге, Гамбурге, Берлине, Праге, Париже и Лондоне. Год спустя состоялась вторая зарубежная концертная поездка Чайковского, были сочинены Пятая симфония ми минор (1888), увертюра-фантазия «Гамлет» (1888) и балет «Спящая красавица» (1889). В 1890 г. появилась лучшая опера Чайковского - «Пиковая дама».

В 1891 г. Чайковский совершил поездку в США, выступал в Нью-Йорке, Балтиморе и Филадельфии. Вернувшись в Россию, посвятил себя сочинению баллады для голоса с оркестром «Воевода», одноактной оперы «Иоланта» и

балета «Щелкунчик» (1891), работал над симфонией ми бемоль мажор, три части которой стали Третьим фортепианным концертом. В начале 1893 начал работу над Шестой симфонией си минор. Сочинение было прервано поездкой в Англию, куда он отправился для получения степени почетного доктора музыки в Кембриджском университете. Симфония была исполнена впервые под управлением автора в Петербурге. Накануне премьеры композитор дал ей подзаголовок «Патетическая». Вскоре, в том же 1893 г. он умер в Петербурге.

Симфоническое творчество. Шестая симфония (1893) – последнее симфоническое произведение Чайковского. Это симфония-трагедия, по идейному замыслу близкая опере «Пиковая дама». Чайковский создал четырёхчастный сонатно-симфонический цикл со сквозной целеустремлённостью формы, совершающей поступательное движение к трагическому финалу, в котором терзания страдающей души достигают невиданного накала. Последняя симфония великого мастера была исполнена с большим успехом, но её трагические образы вызвали некоторое недоумение у слушателей. Только после внезапной смерти композитора от тифа стал понятен истинный смысл произведения, в котором композитор предсказал свою собственную кончину.

I часть (h-moll) представляет собой сонатное аллегро с медленным вступлением-прологом. Две сферы – главной и побочной партии – являются сопоставлением двух миров: страдающей человеческой личности, находящейся в вечной борьбе с судьбой и возвышенного, неземного счастья, светлого и недостижимого. Трагична кода I части, в которой беспокойная пульсация контрабасов (бьющееся человеческое сердце) медленно стихает и, наконец, замирает навсегда. II часть (D-dur) – это лирический вальс, в среднем разделе которого слышны отголоски скорбных интонаций первой части. Смысл этой части – воспоминание о счастливых днях, которые были в жизни героя. III часть (G-dur) является загадкой для исследователей творчества Чайковского и для многочисленных слушателей. Это довольно бодрый, но очень необычный скерцо-марш. Он вызывает ассоциации с inferнальными, т.е. потусторонними, дьявольскими образами. Из шорохов и невнятных шумов возникает маршевая тема, звучащая то мрачно и зловеще, то торжествующе и гимнично. Это последняя схватка с судьбой уже где-то за порогом смерти. IV часть (h-moll) – финал. Гибель героя. Характер части обозначен Чайковским как *Adagio lamentoso* («скорбное адажио»). После ниспадающих вздохов и стонов скрипок, передающих почти физическую агонию, наступает временное просветление в побочной партии (D-dur). Но это обман. Судьба безжалостна, и робкое воспоминание о счастье превращается в скорбное отпевание.

Музыкальная драматургия каждой из частей выполняет свою индивидуальную задачу. В первой части особую роль играют разработка и реприза сонатной формы, несущая на себе отпечаток разработочности. В разработке впервые появляется тема православного погребального песнопения «Со святыми упокой», которая предрекает исход борьбы. Сложная трёхчастная форма второй части показывает две грани одного образа: лирического – в крайних разделах и драматического – в средней. Сонатная форма без

разработки в скерцо-марше (третья часть) является символом замкнутого круга, неразрешимого конфликта. Такая же форма финала – признак конечности борьбы, её безнадёжности.

Шестая симфония – одно из высочайших достижений мировой музыкальной культуры, высокое гуманистическое обобщение идеи жизни и смерти, психологически точно выраженное языком музыки.

Оперное творчество. Среди многих опер Чайковского особой популярностью и любовью пользуются два наиболее новаторских его сочинения: лирическая опера «Евгений Онегин» и психологическая драма «Пиковая дама» [1890] (оба сочинения на пушкинский сюжет). В «Пиковой даме» композитор выразил волнующую тему любви (карточного игрока Германа и богатой наследницы Лизы), противопоставив ей тему рока (тему трёх карт – загадочной тайны, погубившей Германа).

Работа над оперой «Евгений Онегин» велась параллельно с сочинением 4-ой симфонии. Сюжет поэмы Пушкина предложила Чайковскому певица Е.А. Лавровская, хотя сам композитор считал, что опера на этот сюжет будет несценичной. Вместе с тем, замысел полностью захватил его. «Как [я] рад избавиться от эфиопских принцесс, фараонов, отравлений, всякого рода ходульности! Какая бездна поэзии в «Онегине»!», – писал композитор брату. В разгар работы над оперой Чайковский получил несколько писем с объяснениями в любви от бывшей ученицы консерватории Антонины Ивановны Милюковой. Думая, что поступает благородно, Чайковский женился. Брак был неудачным, Милюкова не любила музыку и не понимала произведений своего мужа.

Неудачная женитьба стала нервным потрясением для композитора. Тем не менее, он закончил оперу, а в 1879 году она, по настоянию Чайковского, была исполнена силами студентов Московской консерватории.

Сам Чайковский назвал оперу «лирическими сценами». Литературным первоисточником стал пушкинский роман в стихах «Евгений Онегин». Либретто по сценарию самого композитора написал литератор Шиловский. Содержанием оперы стала драма отвергнутой любви Татьяны. Картины природы, быта и жизни русских помещиков и крестьян, имевшие большое значение у Пушкина, отошли в опере Чайковского на второй план. Опера номерная. При постановке разделяется на действия (их 3), но по замыслу Чайковского состоит из 7 картин, каждая из которых является отдельной «лирической сценой». В 1-ой картине дана экспозиция образов главных героев. Татьяна и её сестра Ольга показаны в дуэте «Слыхали ль вы за рощей глас ночной?». Ария Ольги «Я не способна к грусти томной» раскрывает характер этой героини, простодушный, лишённый конфликтов, и одновременно служит косвенной характеристикой Татьяны. После приезда Онегина и его друга, молодого поэта Ленского звучит квартет всех главных героев. В речитативе и ариозо Ленского «Я люблю Вас!», обращённом к Ольге, раскрывается пылкость его любовного чувства. Ариозо Онегина «Мой дядя самых честных правил» завершает экспозицию образов. 2 картина посвящена сцене письма и является кульминацией образа Татьяны. 3 картина – сцена свидания Татьяны и Онегина.

Это развязка любви Татьяны и продолжение характеристики образа Онегина. Центральный номер 3 картины – ария Онегина «Когда бы жизнь домашним кругом я ограничить захотел» (так называемая «отповедь» Онегина). 4 картина, жанровая бытовая сцена – бал в доме Лариных по поводу Дня рождения Татьяны, – служит контрастным фоном завязки драматического конфликта: ссоры Ленского и Онегина. Характеристика образа Ленского углубляется в его ариозо «В вашем доме, как сны золотые, мои детские годы текли». 5 картина – развязка ссоры, дуэль и смерть Ленского. Содержание картины раскрывается в предсмертной арии Ленского «Что день грядущий мне готовит?» и в дуэте Онегина и Ленского «Враги». 6 картина по содержанию перекликается с 4-ой. Вновь на фоне бала, теперь уже в Петербурге, возникает драматическая ситуация – в Онегине пробуждается любовь к Татьяне. Главные музыкальные номера картины – ария князя Грешина (мужа Татьяны) «Любви все возрасты покорны» и ариозо Онегина «Увы, сомненья нет, влюблён я!», построенное на мелодии одной из тем письма Татьяны (эпизод «Пускай погибну я»). 7 картина – это последнее свидание Онегина и Татьяны, которое становится развязкой драмы.

Образ Татьяны наиболее полно раскрывается в сцене письма – одной из самых ярких страниц русской оперной литературы. Важную роль в музыкальной характеристике героини играет тема из вступления к опере («тема девичьих грёз»), тема любви и темы отдельных эпизодов из сцены письма, которые звучат в оркестре и приобретают роль лейтмотивов. Среди них «Кто ты, мой ангел ли хранитель» (пример мелодического мажора, обладающего свойствами объединять печаль и радость) и «Пускай погибну я» (основа ариозо Онегина из 6 картины). Дополнительными штрихами к портрету Татьяны являются её косвенные характеристики в ариях Ольги (1 картина) и Грешина (6 картина). Образ Ленского – второй по значению в опере. Вокальная партия этого персонажа во многом близка партии Татьяны. Трагическая судьба молодого поэта является отражением той драмы, которая произошла в душе Татьяны. Образ Онегина у Чайковского неоднозначен так же, как и у Пушкина. Он дан в развитии от холодности и чопорности к пылкости и страстности. Последняя фраза оперы «Позор, тоска, о жалкий жребий мой!» передаёт глубину отчаяния героя.

Богатство мелодического дара Чайковского позволило создать рельефные характеристики второстепенных персонажей: няни, Лариной (матери Татьяны), князя Грешина, французского учителя Трике, который поёт забавные куплеты на дне рождения Татьяны.

Хоры и хоровые сцены имеют подчиненное значение (в отличие от опер кучкистов). В 1 картине два хора крестьян – «Болят мои скоры ноженьки со походушки» и «Уж как по мосту, мосточку», – показывают быт патриархальной помещичьей усадьбы, характеризуют место действия. В 3-ей картине хор девушек «Девичьи, красавицы, душеньки, подруженьки!» обрамляет сцену отповеди Онегина, оттеняя её драматическое содержание.

Роль симфонического развития в опере чрезвычайно важна. Вступление к опере служит характеристикой Татьяны. Тема «девичьих грёз» (нисходящая

секвенция с интонациями вдоха) затем повторяется в 1, 2 и 7 картинах. Оркестровое вступление ко 2-ой картине строится на новой теме, связанной с роковым исходом любви Татьяны. В сцене письма впервые звучит тема любви Татьяны (в оркестре), а речитативные фразы «Я к Вам пишу» сопровождается новая тема, мягкая и лирическая – собственно тема письма. Тема эпизода «Кто ты, мой ангел ли хранитель» становится основой для оркестрового вступления к 4 картине. Таким образом, оркестровые темы, связанные с образом Татьяны, составляют основу оперы. Другие оркестровые номера – танцы (вальс и мазурка в 4 картине, вальс в 6 картине), а также вступление и заключение 5 картины, построенные на темах Ленского, не менее важны в симфонической партитуре оперы.

Ещё при жизни Чайковского «Евгений Онегин» стал одной из популярнейших опер мирового репертуара. Такой опера остаётся и по сей день.

ТЕМА 7. ТВОРЧЕСТВО С.В. РАХМАНИНОВА: ФОРТЕПИАННОЕ, КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ

Рубеж XIX–XX вв. - новый период в истории музыкальной культуры России. Выдвигаются новые художественные явления в музыке, возникают модернистские течения, символизм становится наиболее значительным из них. Творческое объединение «Мир искусства» приобретает особое значение в русской художественной культуре того времени. 1900-е гг. - время творческой зрелости композиторов А. Глазунова, А. Лядова, С. Танеева, начало творческого пути С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, Н.К. Метнера. В их музыке нашла отражение напряженная и сложная общественно-идейная атмосфера начала века. Это один из сложнейших периодов в истории России: русско-японская война (1904), первая революция (1905), первая мировая война (1914–18), февральская и октябрьская революции (1917).

Этот период сравнивают с Ренессансом. В начале 1900-х гг. русский философ Н. Бердяев дал этой эпохе определение «серебряный век», по аналогии с XIX в. - «золотым веком». Хронологические границы - нач. 1890 - 1917 гг. Философию этого времени характеризуют «русская идея», а также взгляды «западников» и «славянофилов». В культурной жизни России это период стремительного развития новых течений и направлений. Происходила всеобщая переоценка ценностей, велись острые споры, дискуссии, многообразием и интенсивностью отличались достижения и открытия в области искусства. Произведения были проникнуты ожиданием чего-то нового, беспокойством духа, остротой и напряженностью тону. Возрастает роль личностного начала в искусстве, выдвигается плеяда молодых высокоодаренных художников, выступающих под знаменем решительного обновления образного строя и языка искусства. Возникают новые течения - «модерн» (букв, «новое, современное») и модернизм как искусство авангарда. Сближает различные течения русского модерна отчужденность от жизни, презрение к здравому смыслу, мифотворчество, игра ума, неприятие реализма, стремление уйти от будничной жизни в собственный мир «чистой красоты», приукрашенное воссоздание быта забытой древности.

В области литературы рядом с «патриархом» Л. Толстым заявило о себе новое поколение - Л. Андреев, К. Бальмонт, А. Белый, А. Блок, В. Брюсов, И. Бунин, З. Гиппиус, М. Горький, Вяч. Иванов, А. Куприн. Ф. Сологуб. М. Цветаева. Символизм в поэзии представлен творчеством Блока, М. Волошина, К. Бальмонта, Д. Мережковского, А. Белого, В. Брюсова, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, И. Анненского. Яркую страницу занимает творчество И. Северянина, А. Ахматовой. Б. Пастернака, О. Мандельштама, В. Хлебникова. В живопись господствуют несколько направлений: символизм (М. Врубель, В. Борисов-Мусатов, Б. Кустодиев, М. Шагал), кубизм, футуризм, примитивизм и абстракционизм (П. Кончаловский, М. Ларионов, Н. Гончарова, К. Малевич, В. Кандинский). Особую популярность приобретают творческие объединения «Бродячая собака», «Бубновый валет». Расцветает искусства лубка, примитивизм: балаганные вывески, росписи подносов и игрушек. В режиссуре - «условный театр» Вс. Мейерхольда.

В 1880 - 1890-е гг. достигает расцвета творчество Чайковского, Римского-Корсакова. В период зрелости вступают их ученики - Глазунов, Лядов, Танеев, Аренский. В музыкальную жизнь входят Рахманинов, Скрябин, Метнер, Калинин, Глиэр, Мясковский, Стравинский, Прокофьев. Многообразие, творческое разнообразие, наличие различных индивидуальных стилевых направлений характерны для русского искусства 1900-х гг. - начала XX века: Пятая и Шестая симфонии, балеты Глазунова, симфонии Танеева, оперы «Царская невеста», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Кашей Бессмертный» Римского-Корсакова, Второй концерт и кантата «Весна» Рахманинова, симфонические произведения Скрябина. Сочинения революционных 1906-1907 гг.: Восьмая симфония Глазунова, Вторая симфония Рахманинова, «Поэма экстаза» Скрябина, опера «Золотой петушок» Римского-Корсакова.

Музыкальная жизнь на рубеже столетий протекает бурно, интенсивно. Расширяется деятельность Императорского Русского музыкального общества (ИРМО). В концертах общества исполнялась классическая музыка и произведения современных композиторов. В конце XIX в. Петербурге и Москве организуется Филармоническое общество, пропагандировавшее симфоническую музыку. При нем было открыто Музыкально-драматическое училище, где учился певец Л. Собинов. Спектакли Мариинского театра не уступали спектаклям лучших зарубежных театров. В крупных городах России растет число концертных организаций и учебных заведений. Симфоническими концертами дирижируют Глазунов, Римский-Корсаков, Рахманинов.

В первые десятилетия XX в. расцветает исполнительское мастерство Скрябина, Рахманинова, Метнера, певцов Ф.И. Шаляпина, А.В. Неждановой. Характерной чертой было включение в программы концертов музыки и других национальностей России. Этому способствовали организации студенческих хоровых и инструментальных ансамблей, создание специальных объединений деятелей культуры (Н. Лысенко, Я. Витол, А. Спендиаров, М. Чюрленис). В России гастрوليруют зарубежные музыканты - Р. Штраус, Г. Малер. К. Дебюсси. Успешное развитие русского национального искусства во многом

обязано отечественным меценатам. В Москве создаются картинная галерея братьев Третьяковых, музей фарфора С. Морозова. Выдающимся музыкальным меценатом на рубеже столетий был богатый лесопромышленник М.П. Беляев. В его доме в Петербурге регулярно устраивались музыкальные вечера - «беляевские пятницы». Их постоянными участниками были Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов, Стасов. Беляев основал музыкальное издательство, учредил «Русские симфонические концерты». Имение мецената С.И. Мамонтова Абрамцево под Москвой стало творческой мастерской для братьев Васнецовых, Серова, Поленова, Нестерова, Левитана, Врубеля. С. Мамонтов организовал оперный театр - «Московскую частную русскую оперу». В его театре впервые были поставлены шесть опер Римского-Корсакова. «Открытием» Мамонтова стал певец Ф. Шаляпин. Частный оперный театр открыл в Москве С.И. Зимин. Одной из самых ярких личностей в русской культуре того времени стал С.П. Дягилев. Разносторонне образованный человек, в своей подвижнической деятельности охватил живопись, музыку, театр, балет. Он организовал журнал «Мир искусства», который выходил на средства Мамонтова и княгини Тенишевой. Вокруг журнала возникло объединение русских художников: Бакст, Бенуа, Васнецов, Врубель, Головин, Грабарь, Лансере, Левитан, Малявин, Нестеров, Поленов, Серов, Сомов. В 1905 г. Дягилев устраивает в Петербурге выставку портретов, созданных русскими художниками за 200 лет. С 1906 года он начинает многолетнюю пропаганду русского искусства за рубежом: организует в Париже выставки русской живописи, проводит циклы русских исторических концертов с участием Римского-Корсакова, Глазунова, Рахманинова, Шаляпина, осуществляет оперные и балетные постановки. Созданная Дягилевым труппа «Русский балет» с триумфом выступала в течение многих лет на сценах театров Европы и Америки. М. Фокин, В. Нижинский, Т. Карсавина. Дягилев открыл талант еще никому не известного Стравинского. Заказав ему ряд балетов, он открыл композитору путь к мировой известности.

В эти годы зарождается и пролетарское искусство, музыка для масс на основе идей материализма и философии К. Маркса. В результате, возникает полярность общественных сил и типов мышления в России, формируется новое искусство. Характерны общие тенденции в эволюции музыкальных жанров. В опере усиливается тенденция к камерности, возникает жанр «малой оперы» (Римского-Корсакова, Кюи). Для симфонических жанров характерно сжатие музыкальной формы, перерождение многочастного симфонического цикла в одночастную поэму (Скрябин). Ярко проявляет себя идея синтеза в кантате и опере (Рахманинов). Одно из первых мест занимает фортепианный концерт (Рахманинов). В области вокальной камерной лирики развивается жанр «стихотворения с музыкой», возрастает интерес к камерно-вокальному и камерно-инструментальному циклу. Происходят стилистические изменения в языке русской музыки: усложняются ладовые формы, усиливается значение ритма, тембра и полифонии.

В целом, в развитии искусства этого периода можно выделить три исторических звена: до революции 1905-1907 гг., после подавления революции

в период расцвета декадентской эстетической мысли и идеалистической философии, и период 1913-1914 гг.

Сергей Васильевич Рахманинов (1873-1943) - русский композитор, пианист, дирижер. Одна из центральных фигур эпохи, завершитель русской музыкальной классики конца XIX в. и, одновременно, музыкант XX в., сын «серебряного века». Отсюда исходит его приверженность к новаторским устремлениям, неподчинение радикализму, уважение к традициям.

Главная тема творчества Рахманинова - эпос. Вся его творческая и жизненная философия проистекала из истин простых, но фундаментальных: смысл и назначение искусства состоят в раскрытии сокровенных глубин внутреннего мира человека. Его искусство проникнуто мощным нравственным принципом: искренность выше новизны, важна одухотворенная серьезность, творческая честность и принципиальность. Тонус его музыки ярко эмоционален: жажда духовного обновления, влюбленность в русскую природу, воспевание Руси молящейся и предчувствие трагедии. В творчестве с особой силой воплощена тема Родины. Романтический пафос сочетается с лирико-созерцательными настроениями, неистощимо мелодическое богатство и ритмическая энергия.

Творческое наследие композитора составляют: четыре фортепианных концерта, «Рапсодия на тему Паганини» для фортепиано с оркестром, прелюдии, этюды-картины для фортепиано, три симфонии, фантазия «Утес», поэма «Остров мертвых», «Симфонические танцы» для оркестра, кантата «Весна», поэма для хора и оркестра «Колокола», оперы «Алеко», «Скупой рыцарь», «Франческа да Римини», романсы.

Происходил из старинного дворянского рода с давними музыкальными традициями. Музыкальность проявилась рано (5 лет), после чего последовали занятия в подготовительных классах Петербургской консерватории (1882). В 1885 стал студентом Московской консерватории, где занимался в классе пианиста Н.С. Зверева и А.И. Зилоти, А. С. Аренского (композиция, инструментовка, гармония), С.И. Танеева (контрапункт строгого письма). Благодаря феноменальной одаренности окончил Московскую консерваторию по классу фортепиано и композиции (1891) с исполнением собственного Первого фортепианного концерта и дипломной одноактной оперой «Алеко» по поэме Пушкина «Цыгане». Юность была трудная и малообеспеченная. Чертами раннего стиля являются мелодизм, многоплановая красочная гармония, склонность к лирико-психологическим обобщениям. 1890-е гг. - время активного творчества: романсы «Не пой, красавица, при мне», «Островок», «Весенние воды», Первая симфония, симфоническая картина «Утес», Элегическое трио «Памяти великого художника». Нервный срыв после провальной премьеры Первой симфонии под управлением А.К. Глазунова (1895) привел к временному отходу от сочинения музыки. Рахманинов уходит в дирижерскую деятельность как оперный и симфонический дирижер: в 1897-1898 гг. работал в Московской частной опере Мамонтова, в 1904-1906 гг. был дирижером Большого театра, выступал в ансамбле с Ф.И. Шаляпиным. В эти годы началась его международная исполнительская карьера.

Начало XX в. и до 1917 г. - период духовного подъема и формирования его личности. Появляются Второй и Третий (1909) фортепианные концерты, оперы «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини» (1904), симфоническая поэма «Остров мертвых», поэма для симфонического оркестра, хора и солистов «Колокола». В 1917 г. происходит окончательный разрыв с Родиной, отъезд из революционной России воспринимался композитором как личная трагедия. С 1918 он вместе с семьей поселился в США. Последние 25 лет он вел жизнь странствующего пианиста-виртуоза. Поздний период творчества - время мировой славы Рахманинова- виртуоза; сочинять он стал только во второй половине 1920-х гг. Произведения этих лет насыщены трагическим мироощущением, глубоким философским смыслом как отзвуки душевной драмы: Четвертая симфония, Вариации на тему Корелли для фортепиано, Рапсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром (1934), Симфонические танцы для оркестра. В годы Второй мировой войны Рахманинов дает благотворительные концерты для фонда обороны России.

Эволюция творчества композитора представлена тремя периодами: 1890 - 1900 гг., 1910 - нач. 1920-х гг. и середина 1920 - нач. 1940-х гг. В 1890-1900-е гг. Рахманинов был одним из лидеров художественного процесса, претворяя стиль позднеромантического западноевропейского искусства и русского «серебряного века». Высокого мнения о даровании Рахманинова был Чайковский, под чьим сильнейшим влиянием проходило творческое становление молодого композитора. На смерть Чайковского Рахманинов откликнулся Элегическим трио «Памяти великого художника» для фортепиано, скрипки и виолончели (1893). Среди других произведений выделяются симфоническая фантазия «Утес» (1893), Музыкальные моменты для фортепиано (6 пьес, 1896) и романсы «В молчаньи ночи тайной» на слова Фета, «Не пой, красавица, при мне» на слова Пушкина, «Весенние воды» на слова Тютчева, Прелюдия до-диез минор для фортепиано (1893).

Подготовкой следующего этапа стало воплощение созерцательных, элегических, трагедийных состояний («Остров мертвых») и действенно-динамических, «весенних» мотивов (Музыкальный момент С-йиг ор. 16 № 6; Прелюдия В-йиг ор. 23 № 2; романс «Весенние воды», Второй фортепианный концерт, Соната для виолончели и фортепиано, кантата «Весна» на стихи Некрасова). Новая стилистика отразилась в языковых приметах и в общем плане. Другие крупные инструментальные опусы 1900-х гг. - Симфония № 2 (1907) и Концерт № 3 для фортепиано с оркестром (1909).

Период 1910-нач. 1920-х был отмечен резким изменением общеисторической и художественной ситуации в России и затяжным творческим кризисом композитора. Рахманинов всегда выражал отрицательную реакцию на модерн и радикализм, придерживался традиций русской музыки, увлекался созданием и публицистических вокальных монологов-проповедей («Воскрешение Лазаря», «Из Евангелия от Иоанна»). Огромное значение для духовной русской музыки имеют его богослужебные композиции: Литургия св. Иоанна Златоуста (1910) и Всенощное бдение (1915). Музыкальная драматургия произведений этих лет - своеобразная траектория драмы

«рахманиновского» поколения: кантата «Колокола», Прелюдии ор. 32, Этюды-картины. Акцентированный динамизм музыки, импульсивная ритмика, диссонантность воспринимается как эмоциональное «охлаждение». К 1930-м гг., во время «зарубежного периода», происходит последний взлет творчества: создаются Концерт № 4 для фортепиано с оркестром, «Три русские песни» для хора и оркестра, Вариации на тему Корелли для фортепиано (1931), Рапсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром (1934), Симфония №3 (1936), «Симфонические танцы» для оркестра (1940). Рахманинов ощущает свою востребованность. Стиль характеризуется поворотом к уравновешенности, к классическим принципам ясности и кристалличности. Поэтичность и эмоциональность оттеняются объективно-рациональным мироощущением, духом действенности и динамизма.

Рахманинов отрицательно относился к новым литературным течениям, однако у него присутствуют «символистские» произведения: симфоническая поэма «Остров мертвых» по картине А. Бёклина, кантата «Колокола» на тексты Э. По в переводе К. Бальмонта, Шесть романсов ор. 38 на стихи поэтов-символистов (1916). Эти сочинения не являются логически обособленной группой. Обращаясь к символистским первоисточникам, Рахманинов выбирал лишь те из них, которые по своей тематике были близки его художественной натуре. Трактовка образов и общая идейно-художественная направленность переосмыслены и далеки от оригиналов.

Фортепианное творчество. Отдельная удивительная страница творческого облика Рахманинова - это его фортепианное искусство. Слава Рахманинова-пианиста была легендарной. Особым успехом пользовались его интерпретации собственной музыки и произведений композиторов-романтиков Шопена, Шумана, Листа.

Рахманинов практически не использовал русский песенный фольклор, но сумел по-новому выразить тему любви к России. Композитор воплотил русский колорит через обращение к древнейшим пластам церковного знаменного пения. Помимо этого он часто передавал в музыке колокольные звучания, от переливов бубенцов и торжественного перезвона до тревожного набата (в кантате «Колокола»).

Рахманинов – композитор-лирик, раскрывающий явления жизни через свой душевный мир. Все черты его стиля выявились в фортепианном творчестве. Рахманинов был известен при жизни более как пианист, чем как композитор. Его пианистическая гениальность и уникальный пальцевой аппарат стали предпосылками для необычных творческих решений. Огромные руки с тонкими длинными пальцами давали возможность брать интервал дуодецимы (квинты через октаву) одной рукой, а также обеспечивали способность играть виртуозные аккордовые пассажи и мн. др. В первые десятилетия XX в. композитор заинтересовался техническим достижением своего времени – фонографом Эдисона, одним из первых звукозаписывающих устройств. Благодаря записям на валиках фонографа, которые позже были переведены на более совершенные звуковые носители, мы имеем возможность услышать игру Рахманинова-пианиста.

Среди фортепианного наследия Рахманинова – ряд крупных сочинений. Это 4 фортепианных концерта (среди которых наиболее известен Второй), 2 сонаты, «Рапсодия на тему Паганини», 2 вариационных цикла (на тему до минорной прелюдии Шопена и на тему Корелли). Среди одночастных фортепианных сочинений композитора пьесы-фантазии, музыкальные моменты, этюды-картины (новый жанр, введённый в музыкальное искусство Рахманиновым), цикл прелюдий.

Всего Рахманиновым написано 24 прелюдии в 24-х тональностях, что совпадает с замыслом аналогичного цикла Шопена. Вместе с тем, создавались прелюдии не одновременно.

Прелюдия № 1 *cis-moll* (одна из самых известных) – относится к раннему периоду творчества (80–90-е годы XIX в.). Основной массив прелюдий (23 сочинения) был написан в центральный период творчества (1900 –1910-е гг.), но тоже в разные годы. На это указывает обозначение опусов – прелюдии сосредоточены в *op. 23* (1901) и *op. 32* (1910).

Прелюдии охватывают все темы творчества. Они посвящены Родине, природе, воспоминаниям о музыкальном прошлом (временах Баха, классиков, музыки XVII в.), теме скорби и безысходности.

Как типично для музыки XX века, жанровые прообразы прелюдий не всегда однозначны. Например, прелюдия № 1 определяется как лирико-патетическая, но в ней есть черты колокольности и соборного хорового пения, которые сопоставлены с взволнованным монологом. В прелюдии № 3 (*op. 23* № 2) *B-dur* черты революционного этюда (знаменитого произведения Шопена) сочетаются с русской колокольностью. Прелюдия № 4 (*op. 23* № 3) *d-moll* представляет собой менуэт, переосмысленный в драматическом ключе (с чертами *dans macabre* – «танца смерти»). Прелюдия № 5 *D-dur* – русская песня с чертами баркаролы (музыки воды). Прелюдия № 8 напоминает баховскую токкату. Прелюдия № 21 – скорбную сицилиану. В прелюдии № 23 (*op. 32* № 12) *gis-moll* слышится русская песня на фоне звона бубенцов. Произведение рисует картину русского зимнего пейзажа, бескрайнего заснеженного поля.

Особенности фортепианного стиля прелюдий связаны с техникой и стилем игры Рахманинова:

- Фактура (музыкальная ткань) чрезвычайно насыщенная, представляет собой мощные пласты аккордовых комплексов или мелодию, оплетённую подголосками, на фоне сложных мелодико-гармонических фигураций (или пассажей).
- Мелодии прелюдий часто диатоничны (бесполутоновы), напоминают протяжную русскую песню или городскую романс (пример – прелюдия № 11).
- Гармония Рахманинова – новое достижение XX в. Он «автор» аккорда рахманиновской субдоминанты (субдоминантовый септаккорд с повышенной примой). Композитор широко использует все ресурсы романтической гармонии, в том числе эллипсисы (цепочки аккордов без разрешения) и др.
- Ритмическая сторона музыки Рахманинова связана с автономностью пластов музыкальной ткани, достигаемой при помощи особого ритмического

оформления. Кроме того, композитор часто прибегает к явлениям полиритмии (2 на 3) и перемены метра (в прелюдии № 13 – смены 9/8 на 12/8).

- Широко использует динамику как выразительное средство (благодаря своим пианистическим возможностям Рахманинов мог варьировать динамические оттенки от *fff* до *ppp*).
- Тембр фортепиано композитор трактует во всем многообразии и, в соответствии с европейской традицией, наделяет инструмент оркестровым звучанием.

Наибольшей популярностью у пианистов пользуется Прелюдия № 6 g-moll (op. 23 № 5). Считается, что в ней воплощены образы сурового рыцарского марша, а в средней части – образы природы, бурной полноводной реки. Единство прелюдии придаёт ритмическая идея – последовательность 2 шестнадцатых, восьмая, которую композитор реализует как в крайних частях, так и в средней.

Прелюдии Рахманинова завершают традиции романтической фортепианной музыки в русской культуре. После Рахманинова такие композиторы как Стравинский, Прокофьев, Шостакович начали трактовать фортепиано как ударный инструмент. Цикл прелюдий стал прощанием с XIX веком, с романтическим миром фортепиано.

Камерно-вокальное творчество. Романсы Рахманинова волнуют своей страстной силой, непосредственностью чувства, покоряющей искренностью. Это лирическая исповедь композитора, в которой нашли выражение и свойственные его творчеству мятежные порывы, и неудержимый напор волевых жизнеутверждающих эмоций – рахманиновское «половодье чувств». Романсы композитора отражают и трагические настроения одиночества, и благоговейную любовь к природе.

Вокальный стиль композитора отличается протяжённостью, широтой и свободой мелодического дыхания, сочетанием плавной и пластичной кантилены с чуткой, всегда психологически оправданной декламацией. Вокальная мелодия является для композитора основным средством раскрытия лирико-психологического содержания и создания обобщённых музыкальных образов. Фортепианная партия романсов выполняет более значимую роль, чем просто аккомпанемент.

Рахманиновым написано около 80 романсов (считая юношеские, не опубликованные при жизни композитора). Большинство их сочинено на тексты русских поэтов-лириков второй половины XIX и рубежа XX веков и всего лишь немногим более десятка – на слова поэтов первой половины XIX века: Пушкина, Кольцова, Шевченко в русском переводе и др. В нескольких романсах Рахманинова обнаруживается связь с народной песней и городской бытовой музыкой. К жанру русской лирической песни («песня-романс») Рахманинов обращается преимущественно в ранний период творчества, в 90-е годы. Примером может служить песня-романс «Полюбила я на печаль свою» (стихи Тараса Шевченко в переводе А. Н. Плещеева). По содержанию песня связана с темой рекрутчины, а по стилю и жанру – с народными плачами.

Особое место в вокальной лирике Рахманинова занимает гениальный «Вокализ», написанный в 1915 году. Он примыкает к романсам композитора, в истоках своих связанных с русской песенностью. О связи «Вокализа» с русской протяжной песней говорит широта мелодии, неторопливый и, как кажется, «бесконечный» характер её развития. Глубоко русский характер музыки «Вокализа» подчёркнут и гармоническими средствами: диатоникой, плагальными оборотами, частыми параллелизмами в голосоведении.

Как своеобразное продолжение жанра «восточной песни», характерного для творчества русских композиторов первой половины XIX века и кучкистов, может рассматриваться романс «Не пой, красавица, при мне» (слова А. С. Пушкина) - подлинный шедевр вокальной лирики Рахманинова 90-х годов. Однообразно повторяющееся «ля» в басу, хроматически нисходящее движение средних голосов с красочными сменами гармоний придают музыке вступления восточный колорит. В отличие от Глинки и Римского-Корсакова, обращавшихся к тому же стихотворению, Рахманинов придал ему страстно-патетическое звучание.

Великолепной пейзажной зарисовкой является романс «Сирень» на слова Е. Бекетовой. Музыка этого романса отмечена исключительной естественностью и простотой, замечательным слиянием лирического чувства и образов природы, выраженных посредством тонких музыкально-живописных элементов. В романсах Рахманинова образы природы привлекаются не только для выражения тихих, созерцательных настроений, но и для воплощения бурных, страстных чувств. Тогда рождаются романсы виртуозного характера, отличающиеся широтой формы, сочностью и густотой красок, блеском и сложностью фортепианного изложения.

В таком стиле Рахманиновым написан романс «Весенние воды» (слова Ф.И. Тютчева). Это музыкальная картина русской весны, поэма восторженных, радостно ликующих чувств. В вокальной партии господствуют призывные мелодические обороты: мотивы, построенные на звуках мажорного трезвучия, а также энергичные восходящие фразы. Блестящая, можно сказать, концертирующая, партия фортепиано очень содержательна и играет чрезвычайно важную роль в создании общего, жизнеутверждающего характера произведения и его живописного, картинного облика.

Образ ночи неоднократно возникает в романсах Рахманинова. В романсе «Отрывок из Мюссе» (перевод А. Н. Апухтина) он связывается с состоянием гнетущего одиночества. Гамма выраженных в романсе чувств - это мучительная душевная боль и отчаяние, усиливаемые мраком и тишиной. Образ ночи возникает и в романсе «Ночь печальна» (слова И. А. Бунина). Впрочем, тема трагического одиночества получила здесь совсем иное воплощение. «Ночь печальна» - новая разновидность русской элегии. Элегичность сочетается здесь со сгущенно-сумрачным настроением, последовательное нагнетание трагического колорита со сдержанностью, подчёркнутой неподвижностью.

В вокальных произведениях Рахманинова широко представлена драматическая тематика. Горькое сознание невозвратимости счастья и, несмотря ни на что, неудержимое стремление к нему, гневный протест против

незаслуженного страдания и обездоленности - таковы настроения и мотивы драматических романсов Рахманинова. Большая часть их встречается среди романсных циклов 1900-х годов (соч. 21 и 26).

ТЕМА 8. ТВОРЧЕСТВО А.Н. СКРЯБИНА: ПРЕЛЮДИИ, СОНАТЫ, ПОЭМЫ

Александр Николаевич Скрябин (1871-1915), русский композитор и пианист. Его творчество - апофеоз развития идей искусства «серебряного века» и одна из кульминаций русского символизма.

Оригинальная и своеобразна философско-эстетическая система композитора. Среди его интересов христианство, европейская философия Фихте, Шеллинга, Ницше, Шопенгауэра, восточные учения, «Тайная доктрина» Е. Блаватской, марксизм Г.В. Плеханова, философия Вл. Соловьева, Вяч. Иванова, С. Трубецкого, К. Бальмонта. Скрябин своим творчеством создавал особое учение о человеке, человечестве и искусстве, однако не декларировал свои взгляды в трактатах или статьях. Смысл эволюции его творчества: от теоретических философских положений - к практическому воплощению идей духовного катарсиса. Этапы этого пути: 1890-е - первая волна символизма - интерес к проблемам нравственности, смысла жизни, мощи духа, преодоления зла, вера в преобразующую силу искусства; 1900-е гг. - радикальные искания «младосимволистов», творческий подъем. Философские взгляды композитора окончательно сформировались к 1904. В эти годы он работал над оперным либретто, в котором главный герой - «философ-поэт- музыкант», художник-теург, объединяющий народы в великом порыве к счастью с верой в силу искусства и его власти над людьми. Проект особого действия - Мистерии занимал воображение композитора свыше 10 лет и понимался им как великий духовный акт, воплощение идеи соборности. Сохранились наброски «Предварительного действия» как грандиозного соборного спектакля, Службы с участием всего человечества. Скрябин был убежден в особенностях собственной миссии, в ответственности за духовное преображение людей через синтез искусств. По его мнению, музыка не соединяется со словом, а ассоциативно осваивает образы символистской философской поэзии как высшего из искусств.

Начало XX в. - расцвет творчества, зрелый период. Появляются крупные симфонические концепции: Первая симфония (1900), Вторая симфония (1901), Третья симфония «Божественная поэма» (1904). Поиски музыкальных аналогов философским идеям привели к радикальному обновлению музыкального языка. В «Божественной поэме» в попытках передачи состояний «жизни духа» Скрябин предвосхитил некоторые художественные открытия искусства XX в. Впервые создано произведение, фиксирующее творческий акт, процесс творения искусства. В «Поэме экстаза» и Пятой сонате он осуществлял поиски «божественного» в себе как художнике-теурге. Последний этап творчества - «Прометей» («Поэма огня», 1909-10 гг.) с партией света (световые волны соответствуют акустической природе света и звука), фортепианные сонаты №№6-10, поэма «К пламени», «Поэма-ноктюрн», работа над Предварительным действием Мистерии.

В целом выделяются четыре периода творчества композитора. Первый - конец 1880-90-е гг. - начало пути, преобладание лирики в области камерных фортепианных жанров: 12 этюдов, прелюдии, экспромты, Фортепианный концерт, мазурки, ноктюрны, три фортепианные сонаты. Второй - 1900-04 гг. - свыше 40 фортепианных пьес, зарождение жанра фортепианной поэмы (Трагическая поэма, Сатаническая поэма), появление симфонических концепций (Третья симфония «Божественная поэма», 1904), зарождение новой музыкальной лексики. Третий период - 1904-10 гг.: «Поэма экстаза» (1907), «Поэма огня (Прометей)» (1910). Последний период - 1910-15 гг. - наивысшая сложность концепций, идея Мистерии как особого синтетического действия.

Родился в Москве, происходил из старинного дворянского рода, рано лишился матери (3 года), воспитывался тетей. Отличался необыкновенной музыкальностью и впечатлительностью. В восемь начал сочинять музыку, писал стихи и многоактные трагедии. В 1882-89 по семейной традиции обучался во 2-м Московском кадетском корпусе. Брал уроки фортепьяно у Г.Э. Конюса и Н.С. Зверева, изучал теорию музыки под руководством С.И. Танеева, выступал в концертах. В 1888-92 обучался в Московской консерватории по классу фортепиано у В.И. Сафонова (окончил с золотой медалью), занимался композицией у С.И. Танеева и А.С. Аренского. Позже сам стал профессором Московской консерватории (1898-1904). В 1894 состоялся первый авторский концерт в Санкт-Петербурге с исполнением Первой сонаты, мазурок, экспромтов, этюдов - отзывы были отрицательные. Следующие годы были озарены покровительством и дружбой с М.П. Беляевым, поклонением приверженцев его новаторского стиля в среде молодых композиторов, популярностью фортепианных пьес. Сложной была его личная судьба: два брака - с пианисткой В.И. Исакович и с поклонницей Т.Ф. Шлёцер.

Скрябин всю жизнь концертировал, исполняя почти исключительно собственные сочинения. При всеобщем признании его таланта, восхищение одних, недоумение и неприязнь других с годами лишь возрастают, деля аудиторию на «скрябинистов» и «антискрябинистов», шокированных новаторским характером сочинений. Профессиональная карьера композитора складывалась в целом удачно, не только благодаря незаурядной воле и творческой активности самого Скрябина, но и из-за постоянной поддержки почитателей его искусства — М.П. Беляева, М.К. Морозовой, С.А. Кусевицкого, А.И. Зилоти. Вскоре после окончания консерватории Скрябин концертирует в Москве, Петербурге, в 1896 совершает турне по Европе (Париж, Брюссель, Берлин, Гаага, Амстердам, Кельн). Много сочиняя со второй половины 80-х гг., Скрябин довольно быстро проходит стадию творческих поисков от фортепианной музыки до крупных симфонических концепций. Вехой стала Третья соната для фортепиано («Состояния души»; 1897-98). Воплотить «биографию духа» в музыкальных звучаниях не как статичную последовательность запечатленных «состояний», а в виде живого потока чувств становится творческой сверхзадачей Скрябина.

В 1898-1903 гг. ведет класс фортепиано в Московской консерватории, преподает в музыкальных классах Екатерининского института. Живя в Москве, он сближается С.Н. Трубецким и становится членом Московского

философского общества. Общась с В. Брюсовым, К. Бальмонтом, Вяч. Ивановым, осваивает миросозерцание символистов, утверждаясь в мысли о магической силе музыки, призванной спасти мир. В 1904, оставив педагогическую работу, Скрябин уезжает за границу. Выступления в европейских городах, гастроли в США (1906 - 1907), зарубежные премьеры симфонических произведений укрепляют его международное признание. Главной задачей творчества становится создание «Мистерии», призванной преобразовать мир. «Мистерия» мыслилась как совершающееся в Индии грандиозное соборное действо, в которое вовлечены и люди, и весь окружающий мир, и все искусства (включая «симфонии» ароматов, прикосновений), возглавляемые музыкой. Участники действия достигают экстатического воссоединения «мира и духа», тем самым полного освобождения и преображения, в чем, по идее композитора, и должно заключаться «последнее свершение».

Наиболее значительные сочинения «позднего» Скрябина - это одночастная «Поэма экстаза» (1905-1907), в которой композитор разрабатывал светлые, оптимистические образы мечты, томления, настойчивого порыва очарованной души к действию и конечному торжеству «воли свободной», и «Прометей» («Поэма огня», 1909-1910), также сопровождавшийся лирико-философским комментарием. Примечательной особенностью является включение в партитуру световой строки (Luce), предназначенной для светомузыкального инструмента. В последние годы, с 1910 Скрябин обосновался в Москве. Последние годы жизни композитора стали временем роста его известности. Все поздние произведения Скрябина - сонаты (№№7-10), фортепианные поэмы («Маска», «Странность», «К пламени») связаны с идеями «Мистерии». Он увлеченно работает над текстом ее подготовительного варианта («Предварительного действия»), играет друзьям фрагменты музыки. Работу обрывает скоропостижная смерть композитора, последовавшая в 1915 г.

ТЕМА 9. ТВОРЧЕСТВО И.Ф. СТРАВИНСКОГО: БАЛЕТЫ «ПЕТРУШКА», «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»

Игорь Федорович Стравинский (1882-1971) - один из крупнейших композиторов XX в. Выходец из школы Римского-Корсакова, впитал традиции русской классики (Глинки, «Могучей кучки», Чайковского). Один из самых ярких представителей русской музыки, Стравинский после отъезда из России (1913) стал признанным лидером зарубежной музыки, его творчество во многом определяло пути развития музыки XX ст.

Творческий путь был огромный по протяженности и творческой продуктивности, пересёк несколько исторических эпох: рубеж столетий, годы трёх русских революций и двух мировых войн, мировые катаклизмы второй половины XX в. Периодизация творчества включает несколько этапов: начальный период (1882-1902), годы учебы и общения с Н.А. Римским-Корсаковым (1902-08), «русский» (1908-23), «неоклассицистский» (1923-53) и поздний (1953-68).

Родился композитор в семье известного певца, первого баса Мариинского театра Фёдора Стравинского. Получил замечательное домашнее образование, в 1902-1908 – брал частные уроки у Н.А. Римского-Корсакова. Под сильным воздействием учителя написаны ранние соната №1 для фортепиано (1904), симфония ми-бемоль мажор (1907), Фантастическое скерцо и Фейерверк для оркестра (1908), первые два акта оперы «Соловей» по одноименной сказке Андерсена (1908-14). На смерть Римского-Корсакова композитор откликнулся «Надгробной песнью» для оркестра (1908).

Триумфальная парижская премьера балета «Жар-птица» (1910), созданного по заказу С. Дягилева и поставленного труппой «Русских сезонов» в Гранд-Опера, сразу выдвинуло Стравинского в число ведущих композиторов. В эти годы происходит сближение с деятелями «Мира искусства» Дягилевым, Головиным, Бенуа, Рерихом, Фокиным, с Дебюсси и Равелем, композитор активно гастролирует (Швейцария, Испания, Англия, Франция), общается с виднейшими деятелями культуры П. Пикассо, П. Валери, П. Клоделем, Э. Сати и др. Балеты «Петрушка» (1911, либретто А. Бенуа) и «Весна священная» (1913, «картины языческой Руси»), «Свадебка» (1923) – наиболее значительные произведения на русскую тематику. Тема России разрабатывается как сказочная («Жар-птица»), эстетизированно-бытовая («Петрушка»), языческая («Весна священная»). Стиль – яркий, связанный с претворением черт русского фольклора (крестьянского в «Жар-птице», городского в «Петрушке», обрядового в «Весне священной»). Стилизованное воспроизведение народного балаганного представления («Петрушка») и архаических обрядов, языческой мистерии («Весна священная»), русской крестьянской свадьбы («Свадебка») осуществляется средствами оригинального музыкального языка. Если в «Петрушке» и «Весне священной» Стравинский пользуется всеми красками современного оркестра, то в «Свадебке» ограничивается сочетанием певческих голосов в характерной русской народной манере и ансамбля ударных инструментов с четырьмя фортепиано, что придает произведению неповторимый «варварский» колорит. «Свадебка» объединяет элементы кантаты, пантомимы и обряда свадьбы.

«Весна священная» – кульминация «русского» периода. Партитура стала своеобразным манифестом отхода от импрессионистской утонченности, статики и психологизма. Музыка насыщена напряженной, стихийной силой диссонансов, политональных построений и ритмическим напором. На смену пришла динамика движения, музыкального рельефа, энергия ритма. Между «Весной священной» и «Свадебкой» силами дягилевской труппы в Париже были поставлены также оперы «Соловей» (1914) и «Мавра» (по поэме Пушкина «Домик в Коломне», 1922), балет «Песнь соловья» (на фрагменты из оперы «Соловей», 1920), балеты с пением «Пульчинелла» (1920), «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» (1922). Параллельно создавались нетеатральные произведения: кантата «Звездоликий» (1912), «Три стихотворения из японской лирики» (1913), «Прибаутки» (1914), «Кошачьи колыбельные» (1916) для голоса и инструментального ансамбля, Три пьесы для струнного квартета (1914), Симфонии духовых памяти К. Дебюсси (1920). Единственное

театральное произведение этого периода, не предназначенное для дягилевской антрепризы, - балет-пантомима «История солдата» на сюжет о сделке человека с дьяволом (либретто швейцарского поэта Ш.-Ф. Рамю по мотивам сказок из сборника А. Афанасьева). Впервые поставленная в Лозанне в 1918, «История солдата» ознаменовала собой отход Стравинского от специфически русской тематики и смену стиливой манеры письма.

Балет «Петрушка». В нем намечаются эстетические принципы и ведущие темы творчества композитора. В "Петрушке" магия условного театрального действия допускала соединение разных жанровых и смысловых элементов: романтической истории и фольклорного представления, русского народного театра Петрушки и персонажей итальянской комедии масок. Мир людей и мир кукол существуют у Стравинского в едином пространстве театра. Эти два потока словно вступают в некое соревнование. Ярмарочное гулянье - это тоже театр представления, участниками которого становятся и празднично настроенный люд, и бродячие комедианты. Каждый из них демонстрирует свое мастерство и умение, изобретательность и смекалку. В состязание друг с другом вступают уличные танцовщицы и музыканты, кормилицы и кучера. Темпераментно, с блеском изображаются сценки мужика с медведем, купца с цыганками. А балаганный Дед приглашает на карусели, в многоцветном кружении которых сливаются звуки-краски праздничного, на разные голоса звящего мира. В том же ключе решены и сцены Арапа и Балерины, демонстрирующих виртуозные экзерсисы под звуки "ланнеровского" вальса. Все это - своеобразная игра на публику, без которой не обходится площадное увеселение.

Идея соревнования заключена в самом течении действия, в прихотливо переплетающихся линиях - жанровой и лирической, соло и тутти, сходящихся и расходящихся движениях символического хоровода, то вовлекающего всех в свой круг, то рассыпающегося на отдельные звенья - выступления участников. Хоровод становится пластически-зримым воплощением музыкальной идеи "созвучания" (И. Я. Вершинина) пестрых разноликих интонаций современного городского быта и архаических напевов, из которых сплетает свой венок композитор. Духом соперничества пронизано и собственно музыкальное развитие, основанное на игре оstinатного ритмо-фона, олицетворяющего собой стихию неугомонного бурления жизни, гула-гомона толпы, ее тяжеловесного притоptyвания и задорной скороговорки, уличных выкриков ярмарочных зазывал и гармошечно-балалаечных переборов, и разножанровых тем-цитат: молодецкой "Вдоль по Питерской" и старинной волочечной "Далалынь, далалынь", плясовой "Ах вы, сени" и шуточной "Не лед трещит и не комар пищит", чувствительной городской песни "Под вечер осенью ненастной" и "ухарской" "По улице мостовой", уличного вальса "Чудный месяц" и хороводной "Аи, во поле липынька". Все они - принадлежность праздничного зрелища. Кристаллизуясь из "уличного" ритмо-фона (собираательный образ народного гульбища), они заряжаются его энергией и вновь растворяются в нем, собираются в "гармошечную вертикаль", чтобы затем опять рассыпаться на множество интонационно-ритмических, тембровых "пятен".

Идея состязания, составляющая драматургическую основу балета, была намечена Стравинским в пьесе для солирующего фортепиано и оркестра, которая сыграла роль главной идеи. Другим же импульсом стала пьеса, сочиненная композитором одновременно с "Криком Петрушки". В балете она получила название "Русской" и была положена в основу финала первой картины. Первая картина играет роль пролога, "эпического зачина" действия (сцена масленичного гулянья была создана в числе первых фрагментов, наряду с "Русской" и "Криком Петрушки"). Окаймляя ее напевами архаического происхождения, Стравинский как бы придает происходящему на сцене вневременное звучание. В последующих картинах, связанных с разворачиванием сюжетной интриги, функцию размыкания пространственно-временных рамок берет на себя "фанфара" Петрушки - универсальный "знак" театра, интрада, приглашающая к представлению и завершающая его.

И архаические напевы, и сигнальная фанфара напоминают ритуальный жест - приобщение к вечным и непреходящим ценностям искусства. Символическое звучание приобретает у Стравинского и сопоставление двух сфер - "жанровой" и "лирической". Энергию созидания - жизненную, творческую - невозможно замкнуть в специально спланированную и ограниченную законами триединства места, времени и действия конструкцию. Прилюдная развязка площадного действа, "утро" и "вечер" жизни улицы - лишь одно из допустимых и запечатленных в спектакле Стравинского мгновений бесконечного бытия великого кудесника театра. В эстетической концепции музыкального спектакля Стравинского сопряжение "камерных" фрагментов кукольной драмы и зрелищных сцен народного гулянья приобретает принципиальное значение. Драма любви и ревности вынесена на площадь и разыгрывается перед балаганной публикой, которая воспринимает ее как традиционный атрибут ярмарочного праздника-карнавала. На пересечении двух встречных потоков музыкально-драматического действа подспудно зарождается еще одна тема, также уходящая вглубь фольклорных представлений. В причудливых переплетениях театрального мира людей и кукол неожиданно прорисовывается еще один узор - человеческой судьбы.

Помещая лирическую историю в центр балаганного зрелища и выстраивая для этого еще одну "сцену на сцене", Стравинский вводит вечный для искусства мотив - искушения и соблазна. Обе темы - театра и судьбы, преломленные в зеркале фольклорного мировосприятия, напоминают о себе в "Фокусе" - драматически значительной остановке действия. Прекращает крутиться колесо ярмарочной карусели. Толпа, словно загипнотизированная заунывными, ничем вроде бы не примечательными, даже примитивными переливами флейты, следит за магическими манипуляциями Кукольника. Обостренная выразительность этого статического мгновения, стоп-кадра, во множестве смысловых откликов-импульсов, исходящих от него - от сцены чарующе-волшебного затмения в гликинском "Руслане" до оваянного дыханием смерти квинтета в "Пиковой даме" Чайковского. И тут, и там - вторжение ирреальной, трансцендентальной силы, одновременно пугающей и завораживающей. Эта сверхъестественная сила правит балом и разыгрывает

представление, манипулируя судьбами людей и кукол, - все они игрушки в ее руках. Сворачивается удивительная метаморфоза: марионетки оживают, а люди застывают подобно манекенам. И те, и другие пристально вглядываются друг в друга. Их неожиданное сходство-притяжение обнаруживается в финале первой картины. Бьющая ключом жизненная энергия пляшущей улицы трансформируется в механический танец оживших кукол. "Русская" - и традиционный элемент кукольного представления, и своеобразное продолжение фокуса, намек на его разгадку. Неумолимо разворачивающиеся ряды параллельных аккордовых созвучий ассоциируются с гармошечно-балалаечными наигрышами масленичной сцены, представляют их "кривозеркальное" отражение, подмена реального - мнимым, подлинной пляски - ее имитацией. Эта игра условным и настоящим становится ключом к истолкованию последующих событий. История несостоявшегося счастья, разыгрываемая ожившими марионетками, воспринимается, в некоторой степени, как иносказание. В этом смысле "Русская" становится не только "завязью кукольной драмы" (Б. В. Асафьев), но и драмы общечеловеческой.

Судьба рядится у Стравинского в разные обличья. Она возглавляет несущуюся неведомо куда в хмельном угаре толпу в финале балета. В глазах Петрушки образ толпы разрастается до гиперболических размеров и воспринимается как неистовый разгул неуправляемой стихии. Внезапный перепад темпоритма: появляются ряженные. Этот статический сдвиг аналогичен "срыву" народного пляса перед сценой фокуса в первой картине. Беснование масок знаменует трагически-переломный момент в разыгрываемой истории, которая катится к неотвратимой развязке. Черт заигрывает с толпой - еще одна театральная, пластически-осязаемая маска Судьбы. Ее последняя гримаса - Арап. Традиционно интермедийный герой петрушечного представления превращается в балете в одного из главных персонажей лирической истории и становится "проводником" высшей силы: Арап преследует и убивает Петрушку. И в это последнее мгновение, на разрыве жизни -смерти пробуждается точно после угарного сна-наваждения толпа. Вырываются наружу неведомые ей самой чувства сострадания к несчастному и приходит прозрение своей собственной судьбы - как откровение на краю небытия. Но представление заканчивается. И Петрушка своим неожиданным появлением будто напоминает: Судьба может распорядиться человеческой жизнью, но над даром Творца она не властна.

Причудливые образы, рожденные фантазией и мастерством Стравинского, допускают множественное истолкование.

Как известно, парижская премьера балета имела "огромный и оглушительный успех". Однако и Бенуа как либреттист и особенно Фокин как постановщик, предлагая свое видение нового балета Стравинского, реализовали далеко не весь потенциал музыкального содержания. В либретто Бенуа герои приобрели сходство с персонажами комедии масок, а ярмарочная история трансформировалась в исполненную романтического пафоса драму любви и ревности. Бенуа же придает отношениям Петрушки и Фокусника гофманианский оттенок. Фокин вслед за Бенуа усиливает романтическую

антитезу. Поэтически настроенный герой, отринутый возлюбленной испытывает одиночество в окружающей его бездушной холодной среде. В романтическом ключе интерпретируется Фокиным и соотнесения в драматургии балета "Крика Петрушки" и "Русского танца" как контрастных сфер музыкально-сценической образности и интонационных полюсов притяжения.

Подобное истолкование задуманной Стравинским "ярмарочной истории" не шло вразрез с музыкой. Именно музыка давала возможность для подобной интерпретации, но все же не исчерпывалась только ею. Самые разнообразные ассоциации вызывает музыкальная характеристика главного героя - паяца и поэта, и прежде всего его битональный лейтмотив. Его то называют "лейтмотивом проклятия" (Б. М. Ярустовский), то уподобляют "рвущейся на волю пленной силе" (Б. В. Асафьев). И. Я. Вершинина, в свою очередь, замечает, что это "скорее типичная эксцентрическая "маска" Петрушки-забавника, балаганного шута". Еще одна смысловая ассоциация "фанфары" - в контексте целого она воспринимается не только как жест героя, призванного, по словам Стравинского, эпатировать публику, но и как вестник Судьбы. С этим связана и общность ладотональной сферы "магического" фокуса и лейтмотива Петрушки, тяготеющей к опорному тону «си». Очевидно, что "монолог" Петрушки, объемлющий пространство второй картины, вбирает в себя широкий круг интонационных и ритмических движений, среди которых значительное место занимают интонации вздоха, стона, стенания. Трогателен образ страдающего Петрушки, нежно и безответно влюбленного в Балерину. До боли пронзителен эпизод смерти Петрушки. "Трепет уходящей жизни" оказывается способным остановить уличную вакханалию, вызвать неожиданно импульсивный отклик-сочувствие толпы к переживаниям живого существа. Но важно и то, что и образ Петрушки - универсального актера, берущего на себя также функцию режиссера петрушечного представления (способного и себя показать, и спектакль разыграть), и сам тип фольклорного действия, основанного на принципах условности и отчужденности, выполняют ключевую роль в формировании концепции балетов Стравинского.

Установка на лицедейство и игру в "Петрушке" воплощает эстетическое кредо композитора, а театр впервые заявлен им здесь как тема, принципиально важная для всего творчества Стравинского. Тема второго рода - тема искусства, скрытая под покровом ярмарочной истории. Поэтому композитору так дорог финал спектакля. "Воскрешение духа Петрушки было идеей моей, а не Бенуа. Битональную музыку второй картины я задумал как вызов, бросаемый Петрушкой публике, и я хотел, чтобы диалог труб в конце тоже был битональным и означал бы, что его дух продолжает издеваться над ней. Я гордился и продолжаю гордиться этими последними страницами больше, чем любыми другими в партитуре...". В письме к Бенуа Стравинский подчеркивает: "Именно мое желание, чтобы "Петрушка" кончился бы фокусником, который после того, как Арап убил Петрушку, пришел бы на сцену и на сцене, забрав всех троих, то есть Петрушку, Арапа и Балерину, ушел бы с элегантным и жеманным поклоном, так точно, как он вышел в первый раз". В лицедействе

Петрушки скрыто лицедейство самого композитора, постоянно загадывающего загадки своим современникам, неожиданно под занавес вдруг приоткрывающего свое лицо и тут же показывающего публике длинный нос.

Балет «Весна священная». В 1910 году, заканчивая работу над «Жар-птицей», Стравинский задумал балет на сюжет из древнерусской истории дохристианского периода: «Я представлял себе торжественный языческий ритуал: мудрые старцы, сидящие по кругу, любят танцем девушки, которую они собираются принести в жертву, чтобы задобрить бога весны». Художник Николай Рерих помог воссоздать облик далеких предков и создать либретто, а Вацлав Нижинский взялся поставить балет.

Премьера «Весны священной», состоявшаяся в Париже 29 мая 1913 года, вылилась в грандиозный скандал. С первых же минут представления поднялся такой неимоверный шум, свист и топание, что танцоры не слышали оркестра. Вот как вспоминает Стравинский в своих «Диалогах»: «Никогда более я не был так обозлён. Музыка казалась мне такой привычной и близкой, я любил её и не мог понять, почему люди, ещё не слышавшие её, наперёд протестуют. Разъярённый, я появился за кулисами, где увидел Дягилева, то тушившего, то зажигающего свет – последнее средство утихомирить публику». А вот заметки Жана Кокто о представлении «Весны»: «Публика, как и следовало ожидать, немедленно встала на дыбы. В зале смеялись, улюлюкали, свистели, выли, кудахтали, лаяли, и, в конце концов, возможно, утомившись, все бы уgomонились, если бы не толпа эстетов и кучка музыкантов, которые в пылу неумеренного восторга принялись оскорблять и задирать публику, сидевшую в ложах... И тогда гвалт перерос в форменное сражение». Публика была шокирована режущими ухо диссонансами. Еле выбравшись из театра, измученные, но счастливые, Стравинский, Дягилев и Нижинский праздновали крещение своего «ужасного дитя». Каждый понимал, что оглушительный провал «Весны священной» – это начало ее триумфа и уже в следующем году после концертного исполнения «Весна священная» была признана шедевром.

Балет «Весна священная» имеет подзаголовок «Картины языческой Руси». Сам композитор говорил: «Мой новый балет «Весна священная» не имеет сюжета. Это религиозная церемония Древней Руси – Руси языческой». «Весна» показала принципиальную новизну, в первую очередь в трактовке балетного спектакля. Нижинский переиначил до неузнаваемости традиционные балетные движения, сделал их угловатыми, жесткими, ноги были завернуты носками внутрь, а локти прижаты к телу. Танцоры были одеты в непривычные для балетного спектакля костюмы – имитации лаптей и онучей. По словам Асафьева, «Весна священная» – движение к «новым берегам выразительности». Композитор обратился к русскому фольклору, но внедрил в самую «целину» народной древности. Но язычество и обряды даны в новом «измерении», в необычных принципах работы с народным материалом. Он соединяет архаичные лады с политональностью, диатонику с хроматикой.

Художник Л. Бакст писал: «Тайна нашего балета заключена в ритме. Наши танцы, и декорации, и костюмы – все это так захватывает, потому что отражает самое неуловимое и сокровенное – ритм жизни». Стравинский –

выдающийся новатор в области ритма, и именно в «Весне священной» он выработал не только новые ритмические формы (например, нерегулярные ритмы), но и обозначил новое значение ритма: придал ему самостоятельность и сделал основой формы многих эпизодов балета.

Оркестр «Весны» оригинален и разнообразен: «свежи» соло инструментов (особенно деревянных духовых), в сценах со старцами велика роль ударных, часто используется контрапункт сольных инструментов. Поражают резкие, неожиданные контрасты настроений, богатство тембровых нюансов и огромная энергия в звучании оркестра.

Балет состоит из двух частей, которые распадаются на тринадцать эпизодов: семь в первой части и шесть – во второй.

Первая часть носит название «Поцелуй земли». Стравинский в своей статье «Что я хотел выразить в «Весне священной» вкратце излагает и сюжетную линию, и общий стиль постановки. Вот что он пишет: «В первой картине являются юноши со старой, очень старой старухой, возраст и век которой неизвестны, которая знает все тайны природы и научает сынов своих прорицаниям. Она бежит, нагнувшись над землей... Юноши рядом с ней, как весенние вестники, которые своими шагами обозначают ритм Весны, биение пульса Весны. В это время спускаются с берега девушки (Щеголихи). Они составляют венок, смешивающийся с хороводом юношей (Вешние хороводы). Они смешиваются, но в их ритме чувствуются катаклизмы составляющихся групп. Группы юношей разделяются и начинают бороться. От одной к другой перебегают борцы, которые ссорятся. Это определение сил борьбой, т. е. игрой (Игра двух городов). Но вот слышится близость шествия. Это приближается Старейший-Мудрейший, самый старый из племени. Всеми овладевает ужас. И Мудрый благословляет землю, упав ниц, распластав руки и ноги, сливаясь одно с землей (Поцелуй земли). Его благословение, это – как знак освобождения ритма. Все бегут, извиваясь, соединяясь в большие группы, как новые силы природы. Это – Выплясывание земли».

Картину открывает вступление. Композитор так описывает образ разбуженной природы: «В прелюдии я хотел выразить панический страх зимней природы перед нарождающейся красотой, священный ужас перед полуденным солнцем, нечто вроде крика Пана. Музыкальный материал возрастает, распухает, расширяется. Каждый инструмент здесь, как почка на ветке дерева; он является частицей великого целого. И весь оркестр, все это целое должно символизировать значение рождающейся весны». «Весна» начинается знаменитым соло фагота с сопровождением валторны, в основе этой темы – литовский народный напев. У английского рожка звучит новый наигрыш, и ткань вступления постепенно заполняется новыми голосами и «щебетаньем» различных духовых инструментов. В наигрышах духовых инструментов «как в капле воды» отражаются основные принципы работы Стравинского с фольклором. Это новый, «неорусский» стиль, отходящий от принципов композиторов XIX века, «придающей подстриженной народной песне вполне благообразный, европейски культурный вид». В музыке балета нет протяжённых мелодий и тем – она построена на коротких и звучных

мелодических оборотах. Такие краткие попевки становятся строительным материалом, а движение всей музыкальной ткани основано на трансформации и вариантных изменениях этих попевок.

Сочиняя следующий эпизод – «Весенние гадания. Пляски щеголих», композитор писал: «Образ старушки в беличьих шкурках не выходит у меня из головы и всё время, как сочиняю «Гадание», стоит предо мной и бежит впереди всех, изредка лишь останавливаясь, прерывая плавное течение общей “рыси”». «Общая рысь», «биение пульса» – втапывающий ритм восьмизвучного аккорда со сменами акцентов. Такое метроритмическое варьирование, основанное на перемещении, сдвиге акцентов – излюбленный прием Стравинского, который называл это «мелодико-ритмическими заиканиями». «Гадание» переходит в «Пляску щеголих». На фоне наигрышей гадания звучит тема щеголих – узорчатая попевка валторны. «Игра умыкания» – проявление мужского начала: выбор девушки. «Вроде сигнала к действию служит «убегающий» наигрыш». Мужские игры носят более жесткий колорит и передают атмосферу дикого порыва.

«Вешние хороводы» – лирическая страница балета. Мягкая пластичность, спокойное движение девичьего хоровода переданы через интонации лирической песни, близкой народному напеву. Сам хоровод «задуман, как массивное, сдержанное, прикованное к земле хождение», прерываемое резким (мужским) тематизмом. В «Игре двух городов» изображены мужские силовые поединки. Конфликт «соперников» показан через жесткое сопоставление двух пластов – диатонического и альтерированного, к тому же утяжеленного инструментровкой меди и литавр. В конце эпизода появляется Старейший-Мудрейший: на хороводную тему в миксолидийском C-dur политонально накладывается Fis-dur темы Старейшего-Мудрейшего.

Драматургия балета строится на конфликтном столкновении «стихийного» и «ритуального» начала. Мир «стихийного», весеннего выражен в мужских играх, девичьих хороводах и в картинах весеннего обновления природы. Им противостоит мир «старцев-человечьих праотцов», которые все подчиняют порядку законов и обычаев. Юный мир подан весь в движении, мир старцев статичен. Тема «Шествия Старейшего-Мудрейшего» – «окаменелая» трихордная попевка. Форма эпизода – своеобразное *basso ostinato*. Суровая басовая оstinатная мелодия туб – это тема-образ незыблемых законов старцев. «Поцелуй земли (Старейший-Мудрейший)» – внезапная пауза безмолвия перед стихией «Выплясывания земли». «Выплясывание» – кульминация первой картины, основанная на динамическом нарастании. «Пляс этот – стихийно-первобытный – все, как один; мелодических образований здесь нет: обнаженная грузная фигурация на целотонной базе». Заключительный эпизод первой картины – это стихия «освобожденного ритма», символ сращивания с землей – источником жизни.

«Великая жертва» – вторая картина балета. В либретто Стравинского-Рериха написано: «Великая жертва» начинается тусклой игрой юношей. Вначале музыкальная прелюдия основана на мистическом пении, под которое танцуют девушки. Последние своими извиваниями обозначают место, где будет

замкнута и откуда уже не сможет выйти Обреченная. Обреченная – это та, которую должна освятить Весна. Это та, которая вернет Весне силу, отнятую у нее молодостью. Девушки танцуют вокруг обреченной, неподвижной... нечто вроде славения (Величание избранной). Потом следует очищение земли и взывание к праотцам. И предки группируются вокруг Избранницы (Действо Старцев), которая начинает танцевать Искупительный танец (Великая священная пляска)».

Во второй картине «внешний сюжет не имеет никакого значения... В музыке здесь стоят лицом к лицу: обновляющийся весной мир и человек, только-только отделившийся от природы, полуслитый с ней и даже не создавший личного бога». «Ночная» музыка «Вступления» сумеречна, таинственна. В фантастических тенях зарождается песенная тема девичьих хороводов, на которой построен следующий эпизод «Тайны игры девушек. Хождение по кругам». «Все движения происходят как бы осязая, как бы во сне и полумраке». Движение музыки постепенно ускоряется и «указанием судьбы» одна из девушек избрана на великую жертву: как ударом молота, звучат одиннадцать диссонантных аккорда. «Она заходит в тупик каменного лабиринта, все остальные славят тогда Избранную буйной воинственной пляской». «Величание избранной» – буйство энергии после таинственной фантастичности предыдущих номеров. Ритм – основа формы этого эпизода, главной чертой которого становится переменность метра почти в каждом такте. «Взывание к праотцам» и «Действо старцев-человечьих праотцев» ведут в фатальный мир сурового ритуала и мрачные сцены жертвоприношения. В «Действе» на фоне мерной поступи четырехдольного ритма звучит мрачная попевка английского рожка. «Великая священная пляска» – обряд жертвоприношения, «последний танец смерти ради жизни». Стравинский так видел заключение балета: «Когда, изнемогающая, она должна упасть, предки, как чудовища, подкрадываются к ней, чтобы помешать ей упасть и дотронуться до земли. Они поднимают ее и вздымают к небу. Годичный круг возрождающихся сил замкнулся и свершился в главных своих ритмах». Заключительный эпизод балета – кульминационное высвобождение судорожного экстаза первобытных ритмов. Рондообразная композиция эпизода построена как динамическое «крещендо». Мотив пляски (рефрен) – как преодоление, попытка уйти от власти метра, а эпизоды – образы ритуального шествия, которые умирят усилие Избранницы. В нем слышится скорбный человеческий глас – причет валторн. Но выражение «личностного» начала, как бессознательное проявление воли, бессильно перед законами старцев – в этом трагедийность симфонической концепции «Весны».

В исполнительской практике «Весна священная», в отличие от балета «Петрушка», явление скорее концертное, чем балетно-сценическое (сам автор называл его «симфонической фантазией в 2-х частях»). Но «Весна» – произведение на редкость жизненное. Итальянский композитор Альфредо Казелла назвал «Весну священную» «ослепительным маяком, лишь вчера зажженным, но уже разгоняющим мрак на пути, по которому пойдут молодые

музыканты будущего». Свет маяка «Весны священной» все так же ярко освещает «море» мирового искусства нашего времени.

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

ТЕМА 1. РАЗВИТИЕ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ С 1917 ПО 1968 ГГ.

Установление советской власти вызвало коренные перемены в общем строе музыкальной жизни, выдвинуло новые задачи перед деятелями искусства. Русская музыка заняла ведущее положение в многонациональной музыкальной культуре СССР. Большинство русских музыкантов с первых дней установления советской власти активно включились в работу по музыкальному просвещению широких трудящихся масс. Важную роль в строительстве советской музыкальной культуры сыграла деятельность русских композиторов старшего поколения - Глазунова, Ипполитова-Иванова, Кастальского, Глиэра, Василенко, Гедике, Гнесина, исполнителей и педагогов - Игумнова, Гольденвейзера, Николаева, критиков и музыковедов - Асафьева, Каратыгина, Оссовского, Яворского, Иванова-Борецкого.

Революция 1917 выдвинула новые идеи и образы, открыла в качестве источников обновления музыкального языка жанры пролетарской революционной песни, песенный фольклор гражданской войны 1918- 1920 гг. Перед советскими композиторами 1920-х гг. возникла необходимость определить свое отношение к новым течениям зарубежной музыки XX века. Складывались различные группировки со своими программами. Наиболее резко противостояли друг другу Российская Ассоциация Пролетарских музыкантов (РАПМ, 1923) и Ассоциация современной музыки (АСМ, 1924). К началу 1930-х гг. обе организации изжили себя, был создан Союз советских композиторов, задача которого состояла в объединении всех творческих музыкальных работников. Тематика революционных лет нашла отражение в песенно-хоровом творчестве Васильева-Буглая, Корчмарева, Лобачева и др. В крупных симфонических формах композиторы стремились обобщить значение происшедших исторических перемен. Одним из основоположников русского советского симфонизма стал [Н.Я. Мясковский](#). Традиции эпического симфонизма были развиты в симфонии Шапорина 1932 г., примечательной как опыт введения в симфонический жанр песен гражданской войны. Ярким событием было появление Шостаковича-симфониста. Тема революции стала основой его Второй и Третьей симфоний (1927, 1929 гг.). Ипполитовым-Ивановым, Глиэром, Василенко был создан ряд образов жанрового симфонизма (сюиты, увертюры) на материале фольклора народов СССР.

К середине 1920-х гг. относятся первые опыты создания опер на советскую или историко-революционную тематику. Из-за схематизма образов и недостаточной художественной яркости музыки ни одна из этих опер не удержалась на сцене, хотя в некоторых были яркие драматургические и музыкальные находки. Особое место в оперном творчестве того времени занимает гротескно-сатирическая опера Шостаковича «Нос» (по повести Н.В. Гоголя) - смелый новаторский эксперимент молодого композитора.

Современная революционная тематика начинала проникать и в балетный жанр. Репертуарным стал балет «Красный мак» Р. Глиэра. Важное место в советской музыкальной жизни занимало творчество С.С. Прокофьева, который жил в это время за рубежом. Волевой, жизнеутверждающий тонус его музыки воспринимался часто как выражение духа революции (опера «Любовь к трем апельсинам», Третий концерт для фортепиано с оркестром).

В 1930-е гг. появляются оперетты на песенной основе, возрастает интерес к жанрам оратории и кантаты: «К 20-летию Октября» (1937), «Александр Невский» (1938), «Здравица» (1939). Историко-патриотическая тематика получила яркое отражение в симфонии-кантате Шапорина «На поле Куликовом» (1939), оратории Коваля «Емельян Пугачев» (1939), которая впоследствии послужила основой для оперы того же названия (1942). В камерной музыке происходит сближение с симфоническими жанрами (фортепианный квинтет Шостаковича).

Великая отечественная война поставила перед искусством новые задачи - отразить героизм борьбы народа против фашистских захватчиков и способствовать мобилизации всех сил для достижения победы. Эту роль выполняла прежде всего песня (А.В. Александров «Священная война», А.Г. Новиков, Белый, Мокроусов, Соловьев-Седой). Тематикой ВОВ были пронизаны произведения крупной формы: Седьмая симфония Шостаковича, которая звучала в годы войны во многих странах мира как мощный призыв к отпору фашистской агрессии, Восьмая симфония Шостаковича в 1943 г., Пятая симфония Прокофьева в 1944 г., 22-24 симфонии Мясковского, Вторая симфония Хренникова. Атмосфера военных лет нашла отражение в камерно-инструментальном творчестве Гнесина, Шостаковича, Прокофьева, Шебалина, Кабалевского.

В 1950-е гг., наряду со старшими мастерами, продолжавшими активно работать, значительный вклад в русскую музыку внесли композиторы молодого поколения: Н.И. Пейко, М.С. Вайнберг, В.Н. Салманов, Р.К. Щедрин, Б. А. Чайковский, А.Я. Эшпай, В.А. Гаврилин, Б.И. Тшценко, Ю.М. Буцко, С.М. Слонимский и др. Обилие разнообразных экспериментов - характерная черта советской музыки этих лет во всех жанрах.

В кантатно-ораториальный и хоровой жанры наиболее крупный и оригинальный вклад внес Г. Свиридов. Важными событиями театрально-музыкальной жизни были постановки опер Прокофьева и восстановление на сцене «Катерины Измайловой» и «Носа» Шостаковича. Оперы 1950-70-х гг. отличаются многообразием драматургических решений и стилистического строя музыки. Крупнейшие мастера советской музыки обращались в этот период к жанру оперетты. Шостакович создал острый спектакль-обозрение «Москва, Черемушки» (1959), [Кабалевский](#) создал оперетту «Весна поет» (1957). Мастерами советской песни были Ю.С. Милютин, К.Я. Листов, Соловьев-Седой, Хренников, Мурадели. Поиски новых форм и средств воплощения больших значительных идей и образов велись в области балетной музыки: Щедрин «Анна Каренина», Петров «Сотворение мира», Тшценко «Ярославна», Хренников «Любовью за любовь», Эшпай «Ангара».

Творческие достижения русской советской музыки неразрывно связаны с ростом исполнительской культуры. За годы советской власти широкий размах приобрела концертная жизнь, популярными стали опера и балет. Ведущую роль в развитии советской оперы и балета сыграли Большой театр СССР, Ленинградский театр оперы и балета имени С.М. Кирова, Ленинградский Малый театр оперы и балета, Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко.

ТЕМА 2. ТВОРЧЕСТВО С.С. ПРОКОФЬЕВА

Сергей Сергеевич Прокофьев (1891-1953) – выдающийся советский композитор, классик мировой музыки XX века. Жизненный путь будущего композитора начался в Сонцовке, где его отец был управляющим имением. Здесь, под руководством матери-пианистки, начались занятия музыкой. Две оперы – «Великан» и «На пустынных островах» были первыми, сочиненными им в 9-10 лет. Одиннадцатилетний композитор был представлен С.И. Танееву, который признал дарование и рекомендовал заниматься музыкой. В течение 1902-1903 ученик Танеева Р.М. Глиэр занимался с Прокофьевым композицией. Результатом стало создание симфонии и оперы «Пир во время чумы». В 13 лет Прокофьев стал обучаться в Петербургской консерватории у А. К. Лядова, Н.А. Римского-Корсакова по композиции и А.А. Винклера и А. Есиповой по фортепиано. В 1908 семнадцатилетний Прокофьев впервые выступил в публичном фортепианном концерте, после которого его назвали «модернистом». Молодой Прокофьев становится частым гостем «Вечеров современной музыки», он был первым в России исполнителем фортепианных пьес А. Шёнберга. Два фортепианных концерта (1912, 1913) стали свидетельством творческой зрелости композитора. К 1914 г. Прокофьев завершил обучение как композитор и пианист, отправился в Лондон, где гастролировала оперно-балетная труппа С. Дягилева. По возвращении в Россию сочиняет балет «Ала и Лоллий» на либретто С. Городецкого, балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» на собственный текст по мотивам сказок А. Афанасьева, фортепианные циклы «Мимолетности» и «Сарказмы», сонаты, романсы на стихи Бальмонта, Апухтина, Ахматовой, Агнивцева, «Скифскую сюиту». Антиромантические тенденции, роднившие его творчество с устремлениями западноевропейских композиторов XX в., сказываются в использовании прозаических текстов («Гадкий утенок» для голоса и фортепиано). В предреволюционные годы Прокофьев работает над оперой «Игрок» по повести Ф.М. Достоевского (премьера состоялась в Брюсселе, 1929), пишет Первую «Классическую» симфонию, посвященную Б.В. Асафьеву.

С 1918 г. Прокофьев концертирует за границей: в Японии, США, сочиняет оперу «Любовь к трем апельсинам» по сказке Карло Гоцци, переработанной В. Мейерхольдом (поставлена в Чикаго, 1921), камерные произведения, Третий фортепианный концерт. В начале 1920-х гг. в Париже исполняется его Скрипичный концерт, затем по просьбе С. Дягилева композитор работает над балетом «Стальной скок» на либретто Г. Якулова, с хореографией Л. Мясина

(урбанистический балет не имел успеха). В 1927 г. Прокофьев совершил большое концертное турне по СССР. Из произведений конца 1920-х гг. наиболее интересны Третья симфония и балет «Блудный сын».

В 1933 г. Прокофьев вернулся на родину к новой аудитории, создает музыку к кинофильму «Поручик Киж», музыку к постановке «Египетские ночи» в Московском Камерном театре. К жанру киномузыки и музыки в драматическом театре Прокофьев обращается неоднократно: музыка к двум фильмам С. Эйзенштейна «Александр Невский» (1938) и «Иван Грозный» (1942), кантату «Александр Невский» для оркестра, хора и солистки. В эти годы он создает балет «Ромео и Джульетта» (поставлен в 1940 г. Л. Лавровским на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. С.М. Кирова). Симфонические принципы, определяющие стиль и сущность музыки «Ромео и Джульетты», получили дальнейшее развитие в двух следующих балетах «Золушка» (1944) и «Сказ о каменном цветке» (1950).

Наряду с балетами важное место в творчестве Прокофьева занимают его оперы: одноактная «Маддалена», «Игрок» Достоевского, «Любовь к трем апельсинам», «Огненный ангел» по В. Брюсову, «Семен Котко» по повести В. Катаева (1939), лирическая комедия «Обручение в монастыре» (1940), эпопея «Война и мир» по роману Л. Толстого (1941-1952), «Повесть о настоящем человеке» (1948) по книге Б. Полевого. «Войну и мир» Прокофьев писал в эвакуации на Кавказе: в Нальчике и Тбилиси.

В годы Второй мировой войны возникла трехчастная симфоническая сюита «1941 год», кантата для солистов, хора и оркестра «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» на стихи П. Антокольского, песни, Седьмая соната для фортепиано (всего у композитора девять сонат). Прокофьев был великолепным пианистом, исполнителем своей музыки. Его симфонии, в значительной своей части связаны с театральной музыкой или с тематическим материалом, предназначавшимся для других жанров и форм. Вторая симфония носила экспериментальный характер, материалом для Третьей симфонии послужила музыка оперы «Огненный ангел», в Четвертой тематизм связан с балетом «Блудный сын», только последние три симфонии - Пятая (1944), Шестая (конец 1940-х) и Седьмая (1952) - написаны с заранее продуманной концепцией.

Прокофьев был создателем музыки для детей: песня «Болтуня» на стихи А. Барто (1939), симфоническая картина «Петя и волк» (1936), сюита «Зимний костер» (1949). К двадцатилетию Октября (1937) он создал необычное произведение - Кантату, взяв для нее тексты из «Коммунистического манифеста», «Тезисов о Фейербахе», из книги В.И. Ленина, Конституции Советского Союза. В конце 1950 гг. прозвучала торжественная оратория «На страже мира» на стихи С. Маршака. Смерть Прокофьева осталась незамеченной - он умер в один день со Сталиным в 1953 г.

ТЕМА 3. ТВОРЧЕСТВО Г.В. СВИРИДОВА

Георгий Васильевич Свиридов (1915-1998) – самобытный композитор, один из первых представителей стилевого направления «новой фольклорной волны».

Родился 3 (16) декабря 1915 г. в Фатеже (Курская губерния) в семье почтового служащего. Отец погиб во время гражданской войны. После окончания музыкальной школы в Курске учился в Ленинградском музыкальном техникуме, с 1936 г. - на композиторском факультете Ленинградской консерватории, которую окончил в 1941 г. по классу Д.Д. Шостаковича. С 1956 г. жил в Москве, работал в театре и кино, в 1968-1973 гг. возглавлял Союз композиторов РСФСР.

Как композитор Свиридов дебютировал циклом романсов на стихи Пушкина (1935) - ярким репертуарным сочинением; в ранних инструментальных опусах (фортепианном трио, струнном квартете, фортепианных сочинениях) было ощутимо влияние Шостаковича. С середины 1950-х гг., начиная с вокального цикла «Поэма памяти Сергея Есенина» (1956), определился индивидуальный стиль композитора. Свиридов сосредоточился на жанрах, связанных с русским поэтическим словом, - кантате, оратории, вокальном цикле, среди немногочисленной инструментальной музыки композитора настоящие шедевры, среди них - «Маленький триптих» для оркестра (1966) и «Метель» (музыкальные иллюстрации к повести Пушкина, 1974). С именем Свиридова связано характерное для 1960-х гг. движение в отечественной музыке - «новая фольклорная волна»: вокальный цикл «У меня отец - крестьянин» (1957), кантата «Деревянная Русь» (1964) и поэма «Отчалившая Русь» (1977) на стихи Есенина, кантата «Курские песни» (1964) на подлинные народные напевы и тексты, ряд произведений на стихи Блока (вокальные циклы «Петербургские песни», 1964, и «Шесть песен», 1977), Некрасова («Весенняя кантата», 1972), Пушкина («Пушкинский венок», 1979). Свиридов писал также на стихи В. Маяковского («Патетическая оратория», 1959), Б. Пастернака («маленькая кантата» «Снег идет», 1965), М. Лермонтова, В. Хлебникова, А.А. Прокофьева, М.В. Исаковского, А.Т. Твардовского, на переводные тексты из поэзии Шекспира, Бёрнса, Исаакяна.

Основная черта его стиля - опора на национальную жанровость (песенная основа) и на русскую интонацию, речевую и песенную, лаконизм и простота форм, прозрачности фактуры. Пронзительность свиридовской интонации своеобразно проявляется в том пласте его творчества, который связан с духовными мотивами. Он одним из первых обратился к данной тематике, создав в 1973 г. три хора к трагедии А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» и Хоровой концерт памяти А.А. Юрлова (хормейстера, одного из лучших исполнителей музыки Свиридова). В последнее десятилетие своей жизни Свиридов постоянно работал над хорами на церковнославянские тексты, некоторые из них вошли в крупный хоровой цикл «Песнопения и молитвы», но большая часть написанного пока не издана. Творческая биография Свиридова являет собой удивительный пример внутренней свободы, независимости при внешней адаптации к политическим и общественным условиям: он получил звание народного артиста СССР, звезду Героя социалистического труда, был депутатом Верховного совета РСФСР, лауреатом государственных премий. Его музыка была очень популярна: музыка из фильма «Время, вперед!» звучала в заставке новостей Первого государственного телеканала; услышать мелодии

Свиридова можно в исполнении уличных музыкантов («Вальс» и «Романс» из музыки к драме Пушкина «Метель»). Умер композитор в Москве в 1998.

ТЕМА 4. ТВОРЧЕСТВО А.И. ХАЧАТУРЯНА

Арам Ильич Хачатурян (1903–1978) – армянский советский композитор, дирижёр, педагог, народный артист СССР. Музыковед Асафьев назвал его «Рубенсом в музыке». Знаменитый «Танец с саблями» из балета «Гаяне» – звучащая визитная карточка Арама Хачатуряна, благодаря которой во многих странах мира за композитором утвердилось прозвище «мистер Танец с саблями». Эту музыку сам Хачатурян называл «непокорное и шумливое дитя», а ее популярность даже раздражала его, так как танец был написан по требованию постановщика балета за один вечер до премьеры.

Хачатурян родился 6 июня 1903 года в Тифлисе, как именовалась тогда столица Грузии Тбилиси. Происходил из семьи переплетчика. Музыка с детства захватила его (забираясь на чердак дома, он выстукивал ритмы народных мелодий на медном тазу). Однако родители смотрели на эту склонность сына скептически. «В среде, окружавшей меня, не было уважительного отношения к профессии музыканта ...Взрослые считали, что музыка - занятие не для мужчины. Отец желал, чтобы я стал инженером или врачом. Кем угодно, но только не музыкантом», - вспоминал впоследствии Хачатурян.

В коммерческом училище, где Хачатурян продолжал свое образование, существовал любительский духовой оркестр. Здесь Хачатурян освоил технику игры на духовых инструментах и впервые стал импровизировать. Затем Арам едет в Москву и поступает на биологическое отделение физико-математического факультета Московского университета. Однако увлечение музыкой заставило его попробовать поступить в Московский музыкальный техникум имени Гнесиных, куда он был принят после того как продемонстрировал отличные музыкальные способности, хотя не имел никакой теоретической подготовки.

Занятия в техникуме требовали от него напряжения: нужно было восполнить знания по музыкально-теоретическим предметам, овладеть игрой на инструменте (виолончели), что в двадцать лет давалось куда труднее, чем в детстве. Чтобы заработать на жизнь, Арам работал грузчиком в винных погребах и певчим в церковном хоре. В годы учения в Техникуме имени Гнесиных состоялась встреча с композитором Рейнгольдом Морицевичем Глиэром. Общение с Глиэром и близкое знакомство с его произведениями помогли Хачатуряну выбрать профессию композитора. Первые же сочинения Хачатуряна принесли ему успех, потому что в них присутствовали живое ощущение армянской народной музыки, импровизационность изложения, красочность, терпкость гармонического языка.

С 1929 по 1934 год Хачатурян учится в Московской консерватории, вначале в классе Михаила Фабиановича Гнесина, затем в классе знаменитого советского композитора-симфониста Николая Яковлевича Мясковского. Педагог «...не стремился нарушать или изменять то живое ощущение национальной музыкальной стихии, которое было впитано с молоком матери»,

однако требовал от учеников напряженной творческой работы. В классе Мясковского Хачатурян встретил и свою любовь - Нину Макарову. За годы учебы в консерватории Хачатурян написал более 50 произведений. Лучшим из всех созданных тогда камерных произведений оказалось Трио для кларнета, скрипки и фортепиано (1932), получившее одобрение С.С. Прокофьева. Первым крупным произведением Хачатуряна стала Танцевальная сюита – истинный гимн танцевальности, близкой темпераменту и складу дарования композитора. Дипломной работой стала Первая симфония.

Период 1935-1941 годов - один из самых плодотворных в жизни и творчестве Хачатуряна. Завершена аспирантура Московской консерватории. Сочинен и успешно сыгран Фортепианный концерт. Вышли на экраны страны кинофильмы «Пэпо» и «Зангезур» с его музыкой. На сценах московских театров ставятся спектакли «Валенсианская вдова» и «Маскарад» с музыкой Хачатуряна. Музыка к драме Лермонтова «Маскарад», написанная для Театра имени Вахтангова, использовалась впоследствии во многих других театрах. Наиболее ярким номером из нее стал вальс – огромная творческая удача. Композитор написал музыку более чем к 20 спектаклям.

Инструментальные концерты Хачатуряна с максимальной полнотой и яркостью воплотили наиболее характерные черты его стиля. В 1936 году Арам Ильич приступал к сочинению Фортепианного концерта. Скрипичный концерт появился четыре года спустя после Фортепианного, Виолончельный – еще через шесть лет.

16 ноября 1940 года состоялась премьера Скрипичного концерта Хачатуряна. «Концерт имел большой успех, я был счастлив», - красноречиво заключил свои воспоминания о премьере композитор. Мелодическое богатство, цельность формы и рельефность драматургических принципов Скрипичного концерта определили его успех.

В годы войны Хачатурян сотрудничает с Кировским театром, находившимся в глубоком тылу на Урале, в Перми. Для Кировского театра были создан балет «Гаяне», для которого композитор использовал музыку более раннего балета «Счастье». Хореограф Н. Анисимова вспоминала: «Несмотря на все ужасы и последствия страшной войны, прошедшей перед моими глазами, скажу, что я никогда так легко не сочиняла танцы, как в балете «Гаянэ», никогда так не любила музыку, не восхищалась ею, как в этом балете».

Летом 1943 года была создана Вторая симфония (или «Симфония с колоколом») – «реквием гнева, реквием протеста против войн и насилия». Наиболее значительным сочинением послевоенного периода стала партитура балета «Спартак» (1954). Лучшей работой композитора в кино стала музыка к «Отелло» – единственному совместному фильму Хачатуряна с известным режиссером С. Юткевичем, снятому в 1956 году. Юткевич высоко оценил магическое ощущение пронизывающего фильм сквозного ритма.

В 1960-1970-е годы композитор продолжал активно сочинять в различных жанрах. Семь речитативов и фуг, Сонатина, Соната, Концерт для

виолончели, 3 Концерта-рапсодии (для скрипки, виолончели и фортепиано) – каждое из этих произведений отражало этапы эволюции стиля Хачатуряна.

Список произведений Хачатуряна завершился сольными сонатами для струнных инструментов – виолончели (1974), скрипки (1975) и альты (1976). Здоровье Хачатуряна ухудшалось, и все чаще он говорил о своем желании быть похороненным в Ереване. После смерти 1 мая 1978 года композитора похоронили в пантеоне столицы Армении.

Балет «Спартак» (1954). «Приступаю с чувством огромного творческого волнения», - написал 9 июля 1950 года Хачатурян на первой странице партитуры балета «Спартак». На последней странице авторская ремарка гласит: «Три с половиной года длилась работа над «Спартак»». Работал преимущественно летом. В общей сложности «Спартак» написан в 8 месяцев. Окончил 22 февраля 1954 года. Вся музыка написана в Старой Рузе в Доме творчества композиторов. Арам Хачатурян».

Работая над балетом, композитор изучал труды древнеримских историков Плутарха и Аппиана о восстании рабов под предводительством Спартака. Чтобы проникнуться духом Древнего Рима, Хачатурян специально побывал в Италии, осмотрел Колизей – место гладиаторских боев. Композитор подчеркивал современность сюжета о борьбе за свободу в эпоху освобождения многих стран мира от колониального гнета.

Первая постановка балета «Спартак» была осуществлена Ленинградским театром оперы и балета (ныне Мариинский театр) 27 декабря 1956 года (балетмейстер Л.Якобсон, дирижер П.Фельдт). Здесь творческой находкой постановщика явились живые скульптурные группы, служащие художественной заставкой к картинам балета. В 1958 году 12 марта на сцене Большого театра в Москве долгожданную постановку «Спартака» осуществил выдающийся балетмейстер Игорь Моисеев (дирижер Ю.Файер). Постановка эта поразила своей грандиозностью, зрелищностью. Особенно впечатлительны массовые сцены, в которых был занят почти весь состав балетной труппы Большого театра. В 1968 году состоялась третья постановка «Спартака» в Большом театре, которую осуществил Ю.Григорovich. Он назвал свою постановку «спектаклем для четырех солистов с кордебалетом». На этот раз партитура Хачатуряна звучала свежо и современно. «Если надо в одном слове выразить смысл нового «Спартака», то я выбираю слово «современность», – писала выдающаяся советская балерина Галина Уланова. Под палочкой дирижера Геннадия Рождественского музыка Хачатуряна приобрела новую силу и высоко трагедийное звучание.

Эта постановка по праву считается лучшей. В хореографии XX века этот балет стал новым словом, квинтэссенцией героического мужского танца. Одну из интересных постановок «Спартака» осуществил белорусский балетмейстер Валентин Елизарьев.

Балет написан в абсолютно новом для хореографии жанре исторической хроники. До Хачатуряна такого жанра в балете не существовало. Поэтому понадобилось 14 лет, пока нашелся балетмейстер, который смог стать на равных с композитором.

Замысел балета на античный сюжет возник благодаря идее известного театроведа Н. Волкова, который и стал автором либретто. Либретто Волкова стало благодатным материалом для вдохновения композитора. События древней истории ожили в образах противоборствующих сил: мира рабов-гладиаторов во главе со Спартак и мира римских патрициев во главе с Марком Лицинием Крассом. Балет заканчивается гибелью Спартака, однако борьба за справедливость, начатая им, будет продолжена.

Особенностью драматургии стало то, что балет имеет самый общий план либретто, а музыкально состоит из протяженных танцевально-симфонических пластов, которые нуждаются в хореографической «расшифровке». Ю. Григорович укрупнил и предельно заострил сюжетный конфликт. В его версии весь Рим борется с одним восставшим человеком. Главный принцип драматургии – контраст в разных формах: контраст-дополнение (танцы на пиру у Красса), контраст-переключение (сцена «Цирк» – пантомима «Похищение сабинянок» звучит контрастом к гладиаторским боям), контраст-столкновение (танец гадитанских дев – бой). Деления на сюжетный и психологический планы нет. Монументальные массовые сцены естественно переходят в сольные, монологические. Главные и побочные линии завязаны в один узел – судьба Спартака есть одновременно судьба людей, попавших в рабство.

В балете три действия. Каждое действие направлено к своей собственной кульминации, находящейся в конце. Конец I д. – восставший Спартак, конец II д. – победивший Спартак, конец III д. – Спартак гибнущий и словно вознесенный (Спартака окружают, на мгновение он скрыт от зрителей. И вдруг внезапно его, пронзенного, поднимают на копьях). Драматургия балета скреплена основными *лейттемами*. В прологе пленные фракийцы влекут колесницу полководца-триумфатора. Звучит тема Рима – могущественная, властная, в тяжеловесном маршевом ритме. Ей противопоставлена героическая тема Спартака. Основой 1 картины («Триумф Рима») становится столкновение трех тем – двух названных и лейттемы Красса. Есть в балете также тема угнетенных рабов.

Главные герои балета – римский полководец Красс и его любовница, танцовщица Эгина, восставший гладиатор Спартак и его возлюбленная Фригия. Два главных персонажа балета – Спартак и Красс, – охарактеризованы лейттемами, обладающими определенным сходством. Обе темы маршевые, мужественные. Хачатурян не принижает фигуру врага. Тема Красса – уверенно-размашистая, жесткая, словно лишенная человеческого начала. Тема Спартака богаче психологическими оттенками. В ней соединены суровость, сила, благородство и скорбное тревожное раздумье.

Балет пронизан стихией ритма. Магия хачатуряновского ритма пронизывает Вариацию Эгины и заключительную вакханалию II действия. Образ Эгины, а также образы танцовщиц и гостей пронизаны чувственно-эротическим началом, создаваемым также при помощи ритма. Самая яркая тема балета – *тема Adagio Спартака и Фригии*, становится самой высокой, недостижимо-прекрасной точкой, символом подлинно человеческого, во имя

которого идет борьба. Эта же тема, изменившая ладовое наклонение, звучит скорбным реквиемом в конце балета.

В решении массовых сцен композитор не пытался приблизиться к музыке древних времен. Рассказывая о прошлом, композитор искусно сохраняет свой почерк, свою манеру письма. Балет написан современным музыкальным языком, с присущим стилю Хачатуряна темпераментом и национальным своеобразием. В балете дважды используется хор, несущий различные драматургические функции. Во время боев гладиаторов хор передает реакцию возбужденных зрителей, а в финале балета хор гармонично дополняет скорбную музыку, придавая ей особую теплоту и проникновенность.

Балет «Спартак», за который композитор получил Ленинскую премию, стал вершиной творчества Хачатуряна и одним из самых известных и любимых советских балетов. Музыка балета стала популярна и за рубежом. Сейчас «Спартак» ставится на многих сценах мира.

ТЕМА 5. ТВОРЧЕСТВО Д.Д. ШОСТАКОВИЧА

Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1906-1975) - выдающийся русский композитор, классик музыки XX в., величайший симфонист, композитор-интеллектуал, музыкант-философ. Творческое наследие огромно по объему и универсально по охвату различных жанров, включает 15 симфоний, произведения для музыкального театра (оперы «Нос», «Леди Макбет Мценского уезда», балеты «Золотой век», «Светлый ручей», оперетта «Москва- Черемушки»), музыка к кинофильмам («Златые горы», «Встречный», трилогия «Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона», «Встреча на Эльбе», «Овод», «Король Лир»), камерно-инструментальную и вокальную музыку, в т.ч. «Двадцать четыре прелюдии и фуги», сонаты для фортепиано, скрипки и фортепиано, альт и фортепиано, два фортепианных трио, 15 квартетов, два фортепианных, два скрипичных и два виолончельных концерта, романские циклы, кантаты, оратории.

Периодизация творчества Шостаковича включает ранний период (до 1925), средний (до 1960-х гг.) и поздний период (последние 10-15 лет). Особенности эволюции и индивидуальное своеобразие стиля композитора связаны с множественностью составляющих элементов при высочайшей интенсивности их синтеза - это и звуковые образы музыки современного быта, и русская народная песенность, и речевые, ораторские и ариозно-романсовые интонации, и элементы из музыкальной классики, и самобытный ладоинтонационный строй авторской музыкальной речи.

Уроженец Ленинграда, Шостакович получил образование в Ленинградской консерватории в классах пианиста Л. Николаева и композитора М. Штейнберга. Ранний период творчества совпадает с концом 1920-х гг., временем дискуссий по вопросам советской художественной культуры, рождением нового стиля советского искусства - социалистического реализма. Весной 1926 г. оркестр Ленинградской филармонии впервые с триумфом исполнил его Первую симфонию. В эти годы Шостакович отдает дань увлечению экспериментальными работами режиссера В.Э. Мейерхольда, операми А. Берга

и Э. Кшенека, балетными постановками Ф. Лопухова. Сочетание острой гротесковости с глубоким трагизмом, типичное для экспрессионистского искусства, привлекает его внимание так же, как и музыка Баха, Бетховена, Чайковского, Глинки, Берлиоза, Малера и Мусоргского. Опера «Нос» по повести Н.В. Гоголя (1928) - одно из наиболее дискуссионных произведений творческой юности.

Начало 1930-х гг. отмечено произведениями разных жанров: балеты «Золотой век» и «Болт», музыка к постановке Мейерхольда пьесы Маяковского «Клоп», музыка к спектаклям ленинградского Театра рабочей молодежи (ТРАМ), музыка к фильмам «Овод», «Златые горы», «Встречный»; музыка к эстрадно-циркового представлению ленинградского Мюзик-холла «Условно убитый». В эти годы происходит творческое общение со смежными искусствами: балетом, драматическим театром, кино; возникновение первого романского цикла (на стихи японских поэтов). Центральное место занимает опера «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова») по повести Н. Лескова. Пятая симфония (1936) обозначила новый этап творческой биографии композитора и всей советской музыки. Жанр симфонии всегда был для него трибуной, средоточием философской мысли. Ни одна из пятнадцати написанных Шостаковичем симфоний не уходит от современности: Вторая - симфоническое посвящение Октябрю, Третья - «Первомайская» (поэзия А. Безыменского и С. Кирсанова), с Четвертой симфонии усиливаются философские размышления, Седьмая - знаменитая «Ленинградская» симфония. Тема войны надолго приковывает к себе помыслы композитора - в грандиозной Восьмой (1943), в Десятой и Тринадцатой симфониях, в фортепианном трио, написанном в память И.И. Соллертинского, в Восьмом квартете, в музыке к фильмам «Падение Берлина», «Встреча на Эльбе», «Молодая гвардия». Девятая симфония - первое послевоенное произведение Шостаковича (1945), через восемь лет появляется Десятая симфония, полная трагедийных коллизий и глубоких мировоззренческих проблем. Особое место занимают программные Одиннадцатая - «1905 год» (1957) и Двенадцатая (1961), посвященная памяти В.И. Ленина, симфония. Тринадцатая симфония Шостаковича (1962) по жанру близка оратории, написана для необычного состава: симфонического оркестра, хора басов и солиста баса. Текстовую основу пяти частей симфонии составляют стихи Е. Евтушенко. В 1969 создана Четырнадцатая, посвященная Б. Бриттену, симфония для камерного оркестра: струнных, ударных и двух голосов - сопрано и баса. В ней звучат стихи Г. Лорки, Г. Аполлинера, М. Рильке и В. Кюхельбекера. Пятнадцатая симфония (1971) является чисто инструментальной, содержит цитаты известных музыкальных тем (увертюра Россини «Вильгельм Телль», тема судьбы из «Валькирии» Вагнера). Пятнадцать симфоний Шостаковича - пятнадцать глав летописи-эпопеи нашего времени.

Творческое наследие Шостаковича охватывают все жанры - от массовой песни до оратории, опер, симфоний, инструментальных концертов, камерной музыки. Рядом с симфониями большое место занимают пятнадцать квартетов. Квартетное творчество Шостаковича - одна из вершин развития жанра в послебетховенский период. Рядом с квартетами, по праву одно из высших мест

в камерном жанре занимает Фортепианный квинтет (1940) - произведение, сочетающее глубокий интеллектуализм и тонкую эмоциональность. К камерной вокальной музыке композитор обращается в послевоенные годы: Шесть романсов на слова У. Ралея, Р. Бёрнса, В. Шекспира; вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», Два романса на стихи М. Лермонтова, Четыре монолога на стихи А. Пушкина, песни и романсы на стихи М. Светлова, Е. Долматовского, цикл «Испанские песни», Пять сатир на слова С. Черного, Пять юморесок на слова из журнала «Крокодил», Сюита на стихи М. Цветаевой. Обилие вокальной музыки на тексты классиков поэзии и советских поэтов свидетельствует о широком круге литературных интересов композитора. Шостакович - выдающийся мастер театральной музыки в разных жанрах - опера, балет, музыкальная комедия, эстрадные представления (мюзик-холл), драматический театр, музыка к кинофильмам (более тридцати) и к драматическим спектаклям («Клоп» В. Маяковского, «Выстрел» А. Безыменского, «Гамлет» и «Король Лир» В. Шекспира, «Человеческая комедия» О. Бальзака). Шостакович внес большой вклад и в жанр инструментального концерта - фортепианного, скрипичного, виолончельного. По глубине мысли и драматургии они занимают место рядом с симфониями.

Неприятие мира насилия, лжи и бесчеловечности проявляется во многих произведениях Шостаковича, в разных жанрах. По сути, кредо композитора - это вера в силу и мудрость Человека, восхищение богатством его душевного мира, сочувствие страданиям и высокий нравственный тонус.

ТЕМА 6. ТВОРЧЕСТВО Р.К. ЩЕДРИНА

Родион Константинович Щедрин (р. 1932) - композитор, пианист, музыкально-общественный деятель. Родился в Москве в семье профессиональных музыкантов. В 1955 после обучения в Московском хоровом училище (ныне имени А.В. Свешникова) окончил Московскую консерваторию по классам композиции Ю.А. Шапорина и фортепиано Я.В. Флиэра. В 1965-1969 гг. преподавал в консерватории, позже занимал руководящие должности в Союзе композиторов, выступал с исполнением собственных произведений, в том числе как пианист.

Щедрин завоевал известность в театральных жанрах: его балеты «Конек-Горбунок» (1960), «Кармен-сюита» (1967), оперы «Не только любовь» (1961) были поставлены в Большом театре. Там же увидели свет балеты «Анна Каренина» (1972), «Чайка» (1980), «Дама с собачкой» (1986), опера «Мертвые души» (1977). В 1960-е гг. появились сочинения, основанные на фольклорном материале: концерт для оркестра «Озорные частушки» (1963) и оратория «Ленин в сердце народном» (1969; за нее автор получил Государственную премию), «Поэтория» для чтеца, женского голоса, хора и оркестра на стихи А.А. Вознесенского (1968; в партии чтеца выступал сам поэт). В этот период стиль Щедрина, ориентированный на традиционный фольклоризм, характеризовался совмещением элементов народного искусства и авангардных техник (элементы додекафонии, сонористики и др.). Конструктивным и виртуозным стилем отмечены его многочисленные фортепианные произведения: пять концертов для фортепиано с оркестром, цикл «24 прелюдии

и фуги» (1970) и др. Композитор работает в жанрах концертного типа, создавая музыку для разных инструментальных составов, оркестровые сюиты, произведения кантатного типа, в 1993 появилась его опера «Лолита» по В.В. Набокову.

Еще в студенческие годы сочинения Щедрина обратили на себя внимание своеобразием, оригинальностью стиля. Заканчивая консерваторию, он был уже автором балета "Конек-Горбунок" (по мотивам сказки Петра Ершова) и Первого фортепианного концерта, в котором молодой автор с невинно юношеским задором и дерзостью использовал частушечные мотивы, блестяще разработав их в вариациях финала. Концерт послужил основанием для приема студента четвертого курса в члены Союза композиторов и был отмечен премией на Всемирном фестивале молодежи и студентов в 1955 году.

С самого начала творческого пути Щедрин работает в разных жанрах, стремясь к радикальному обновлению традиционных форм, активно осваивая современную композиторскую технику. Каждое его произведение всегда содержит в себе что-то новое, свежее, неожиданное, интересное. Так, в первой его опере "Не только любовь" (по мотивам рассказа С. Антонова) основой музыкального развития становятся частушечные мелодии. В опере "Мертвые души" композитор в неприкосновенности сохраняет прозаический текст Гоголя и создает галерею колоритных персонажей-масок, саркастически высмеянных писателем. Вокальные партии этих героев представляют собой мелодически выразительную музыкальную речь, в точности соответствуя типу и характеру каждого из них (первым опытом подобного рода в свое время явилась незаконченная опера Мусоргского "Женитьба" по Гоголю). Прозаический текст (из "Истории Пугачевского бунта" Пушкина) Щедрин использует также в хоровой поэме "Казнь Пугачева".

Произведения великих русских писателей являются сильнейшей привязанностью композитора. Образы русских; литературных героинь нашли свое воплощение в балетах Щедрина "Анна Каренина" по роману Льва Толстого, а также "Чайка" и "Дама с собачкой" по мотивам рассказов А. П. Чехова. Соавтором этих балетов стала знаменитая балерина Майя Плисецкая, творческое содружество с которой началось в 1967 году, когда на сцене Большого театра в Москве она исполнила главную роль в одноактном балете Щедрина "Кармен-сюита" — свободной транскрипции музыки одноименной оперы Жоржа Бизе.

Важное место в творчестве Щедрина занимает фортепианная музыка. Он автор трех концертов для фортепиано с оркестром, фортепианных произведений в различных жанрах. Фортепиано привлекает Щедрина не только потому, что сам он является превосходным концертирующим пианистом, но прежде всего по той причине, что среди музыкальных инструментов именно фортепиано способно воссоздавать сложные, многогранные образы. Композитор воспринимает его как инструмент полифонический. Для него полифония — это главный принцип музыкального мышления. "Полифония — это метод существования, ибо жизнь наша, современное бытие стали полифоничными", — говорит композитор. Он часто обращается к различным

полифоническим жанрам. Среди его фортепианных произведений есть пьеса "Basso ostinato" (полифонические вариации на неизменную басовую тему), "Полифоническая тетрадь" из 25-ти прелюдий, "24 прелюдии и фуги", расположенные по квинтовому кругу. Этот цикл является еще одним примером плодотворного развития традиции, заложенной монументальным "Хорошо темперированным клавиром" И. С. Баха. В преддверии 300-летия со дня рождения Баха Щедрин познакомил слушателей с произведением, которое назвал аналогично одному из поздних баховских сочинений. Это "Музыкальное приношение" — одночастная композиция для органа, трех флейт, трех фаготов и трех тромбонов, которая продолжается более двух часов и представляет собой неторопливую беседу музыкальных инструментов. "Полифоническое бытие" свойственно всей деятельности Щедрина, до предела насыщенной напряженной композиторской работой, как правило, над несколькими произведениями одновременно. Поэтому список его произведений обширен. Это симфонии, концерты, сюиты, кантатно-ораториальные и камерные сочинения, а также музыка для театра и кино. До сих пор любима в народе песня из кинофильма "Высота" "Не кочегары мы, не плотники", вышедшего на экраны в 50-е годы.

Главными истоками музыки Щедрина являются традиции отечественной культуры, прежде всего русский фольклор, причем в самых различных его видах, в том числе и тех, которыми композиторы обычно пренебрегали. Так, композитор часто обращался к частушке. «Частушки... — писал он, — это, пожалуй, самая гибкая, самая „портативная" и подвижная область современного русского народного песенного творчества. Все происходящее в жизни народа — от крупнейших исторических событий до интимнейших лирических переживаний — незамедлительно, в тот же день, а то и в ту же минуту (импровизируя на месте), находит свое отражение в частушке».

Одним из лучших произведений Щедрина является одночастный концерт для оркестра **"Озорные частушки"**, написанный в 1963 году. Музыка воссоздает атмосферу живого, веселого состязания, где участники стремятся перещеголять друг друга, соревнуясь в остроумии и находчивости. Только здесь вместо слов — яркие, броские частушечные интонации, а соревнуются не певцы, а музыкальные инструменты. Это замечательно соответствует специфике жанра, поскольку слово "концерт" в переводе на русский означает "состязание". Партитура концерта изобилует красочными тембровыми находками, которые почти натурально воспроизводят звучания деревенской музыки. Таково, например, начало концерта: в разных голосах оркестра, словно перебивая друг друга, переплетаются короткие мотивы. Контрабас пиццикато и малый барабан с метелочками отстукивают равномерный ритм четвертями. Вот на его фоне зазвучала попевка у флейты, тут же "заспорили" скороговоркой фагот и валторна, "завизжала" пронзительно флейта-пикколо. Возникает неожиданный сдвиг, и начинается средний раздел концерта (концерт написан в трехчастной форме). Мы слышим простейший гармошечный аккомпанемент и новую частушечную тему, которая вразнобой вступает в разных вариантах то у трубы с сурдиной, то у тромбона, то у валторны, то у нескольких инструментов

сразу. Она звучит громко, бесцеремонно и чуточку нахально, каждый раз завершаясь характерным для народного пения нисходящим глиссандо. В третьем разделе концерта, репризе, продолжается варьирование всех мотивов, которые переплетаются в причудливых контрапунктах, постепенно собираясь в единый тематический комплекс. Итогом всего развития становится блестящее заключительное проведение темы среднего раздела в увеличении в виде канона.

Фольклорные традиции в других сочинениях. В последующих произведениях богатства русского фольклора Щедрин осваивает все более широко. Так, в "Поэтории" на стихи Андрея Вознесенского — концерте для Поэта, женского голоса, хора, симфонического оркестра, партии света — композитор обращается к древним пластам фольклора. Это былинные напевы, плачи-причитания. Сольная женская партия написана для своеобразного, неповторимого голоса выдающейся русской певицы Людмилы Зыкиной.

Русская народная песня, ее поэтические и мелодические богатства стали важнейшим средством для характеристики народной жизни, воплощения души народа в опере "Мертвые души". Композитор использовал здесь текст народной песни "Не белы снеги", неоднократно упоминаемой писателем в поэме, и распел его в народной манере. В 1968 году Щедрин написал второй концерт для оркестра — "Звоны", о котором говорил, что некоторые страницы его вдохновлены живописью величайшего русского художника Андрея Рублева (XIV—XV века). В этом суровом эпическом произведении воссоздано звучание русских колоколов, используются интонации старинных знаменных распевов. И это не единственный пример интереса композитора к древнерусскому искусству и его творцам. В 80-е годы появилось камерное произведение для девяти инструментов "Фрески Дионисия". А рассказ Лескова о русском иконописце Севастьяне был положен в основу хоровой девятичастной композиции "Запечатленный ангел". В преддверии 1000-летия Крещения Руси Щедрин создал "Стихиру" для симфонического оркестра на основе подлинного знаменного распева.

С годами все отчетливее проступает главная идея творчества Родиона Щедрина — найти в нашем конфликтном, бурном времени духовный идеал, обрести его в глубинных истоках русской культуры.

ТЕМА 7. ТВОРЧЕСТВО А.Г. ШНИТКЕ

Альфред Гарриевич Шнитке (1934-1998) — выдающийся русский композитор второй половины XX в. Родился в Энгельсе (АССР Немцев Поволжья, ныне Саратовская область) в семье переводчика и учительницы. В 1961 окончил Московскую консерваторию по классу композиции Е.К. Голубева; в 1961-1972 гг. преподавал на кафедре инструментовки. Среди произведений Шнитке — оперы, балеты, симфонии, камерная и хоровая музыка. Композитор много работал в театре и кино, создал музыку к нескольким десяткам игровых, документальных и мультипликационных фильмов известных режиссеров. С начала 1990-х гг. постоянно жил и работал в Германии (семья композитора имеет немецкие корни), являлся членом- корреспондентом ряда зарубежных академий искусств, лауреатом множества зарубежных премий, Государственной премии РСФСР (1986). Шнитке — главная фигура советского

музыкального авангарда наряду с Э.В. Денисовым и С. А. Губайдулиной. Для его стиля, начиная со второй половины 1970-х гг., характерно совмещение разнообразных современных композиторских техник на основе полистилистики. Как музыкальный аналитик Шнитке неоднократно публиковал свои теоретические очерки, в частности, посвященные Шостаковичу и Стравинскому. Проявление полистилистики выражается в использовании принципа цитирования и аллюзии (стилистического намека, игры в стиль). Полистилистика разрешает и предполагает интеграцию «низкого» и «высокого», «банального» и «изысканного». Среди всех советских авангардистов Шнитке пользовался наибольшей известностью как в России, так и на Западе. Кроме того, в произведениях композитора часто ощутимо «театральное» начало, возможно, идущее от его работы в прикладных жанрах и сообщающее музыке характер комментария к некоему событию. Безусловным является высокое мастерство музыканта в драматургическом построении композиций.

Шнитке оставил обширное наследие, в котором представлены почти все основные жанры и их гибриды. Это оперы «Жизнь с идиотом» (по рассказу В. Ерофеева, 1991), «Джезуальдо» (1993), «История доктора Иоганна Фауста» (по народной книге о докторе Фаусте, 1994), балеты («Желтый звук» по В. Кандинскому, 1974, «Пер Гюнт» по Г. Ибсену, 1987), девять симфоний (Девятая - незаконченная, 1998), шесть *concerti grossi*, несколько концертов для солирующих инструментов с оркестром, оркестровых сюит, ряд ораторий и кантат («История доктора Иоганна Фауста», 1983; «Реквием» из музыки к драме Шиллера «Дон Карлос», 1975; Концерт для смешанного хора, на стихи Г. Нарекаци, 1985; «Стихи покаянные» для смешанного хора, на древнерусские тексты, 1987), камерно-инструментальная музыка, в том числе четыре квартета, фортепианный квинтет, струнное трио, трио- соната, четыре «Гимна» для разных инструментальных составов, три фортепианные сонаты и др. Шнитке - автор музыки к художественным фильмам «Агония» (1974), «Восхождение» (1977), к телефильмам «Фантазии Фарятьева» (1979), «Маленькие трагедии» (1980), «Мертвые души» (1984), к спектаклям «Утиная охота» (МХАТ, 1978), «Доктор Живаго» (Театр на Таганке, 1993) и др. Умер в Гамбурге в 1998 году.

Его музыка — это сложный, трагический мир. Она отражает наше время, противоречивое, дисгармоничное. "Сама по себе жизнь, все, что нас окружает, настолько пестро... что мы будем более честны, если попытаемся все это отразить. Пусть слушатель сам решает, что он понимает, а что нет" — так определил композитор свою творческую миссию.

ТЕМА 8. РАЗВИТИЕ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

Русский послевоенный музыкальный авангард 1960-80-х гг. представлен творчеством композиторов, выступивших на авансцену в начале 1960-х гг. Хронологически первым авангардистом этой волны следует считать А.М. Волконского, который приехал в СССР с семьей из эмиграции (1947). Продолжив обучение в Московской консерватории, он начал сочинять в

серийной технике Шёнберга и Веберна. Группу «авангарда» возглавили три московских автора - Э.В. Денисов, С. А. Губайдулина и А.Г. Шнитке. Присоединялись в этот период и другие авторы, например Н.Н. Каретников, С.М. Слонимский, Р.К. Щедрин, Б.И. Тищенко, А.С. Караманов, на Украине - В.В. Сильвестров, Л.А. Грабовский, в Азербайджане - К.А. Караев, в Эстонии - А. Пярт и др. Характерной особенностью музыкального авангарда на территории СССР были неофольклорные ориентиры», когда новые техники применялись к разработке народных напевов, аутентичной культуры - нетемперированный строй русской крестьянской песни мог совмещаться с авангардистской микроинтервальной техникой.

Хронологически первой осваиваемой «советским авангардом» техникой был сериализм, затем сонористика и алеаторика; одновременно началось развитие электронной музыки и разных смешанных видов письма и техник композиции: появились понятия из области полистилистики (термин введен в обиход А. Шнитке). К началу 1970-х гг. русский авангард «совпал» с некоторыми тенденциями западного искусства. Ко второй половине 1970-х гг. стали складываться явления, называемые «новым традиционализмом», неоромантизмом, «новой простотой» и т.д. Они отразились и в творчестве корифеев музыкального авангарда - у Губайдулиной, в основе техники которой в принципе лежит тембровая композиция, или у Денисова, в поздних сочинениях которого расширяется жанрово-стилистический спектр, у Пярта, который пришел к религиозному искусству аскетичной «новой простоты».

Характерной особенностью музыки 60—90-х годов является соединение в одном произведении принципов различных жанров — симфонических, хоровых, камерных, инструментальных и вокальных. Появляются сочинения, имеющие особые, неизвестные ранее жанровые названия, например "Поэтория" Р. Щедрина, "Драматория" А. Караманова. Хоровые действия Гаврилина сочетают в себе признаки оратории, симфонии, вокального цикла, балета, драматического спектакля. Влияние жанра оратории обнаруживается в Тринадцатой симфонии Шостаковича, а синтез симфонии, камерной вокальной и инструментальной музыки — в его Четырнадцатой симфонии.

Подобные взаимодействия характерны и для музыкального стиля. В одном произведении могут сочетаться тональная музыка мелодического склада и жесткая, атональная; строгий "классический" стиль и музыка современного быта, эстрада, джаз. Так, например, С. Губайдулина написала концерт для двух оркестров, эстрадного и симфонического, С. Слонимский — Концерт для бит-группы с оркестром, А. Эшпай — Концерт для саксофона с оркестром, в котором соединил принципы симфонического стиля и джаза. **Соединение** в одном произведении различных музыкальных стилей стало одним из характерных явлений современной музыки. Оно получило название полистиластика.

В полистилистике применяется также прямое цитирование чужого музыкального материала, который либо противопоставляется авторской музыке, либо «растворяется» в ней. Одной из разновидностей полистилистики является коллаж (термин заимствован из живописи): использование в

произведении фрагментов чужого или своего, ранее написанного сочинения. Коллаж должен вызвать впечатление парадоксальности, несовместимости с авторским музыкальным текстом. Коренные изменения происходят и в области композиторской техники. Вместо привычного мажора и минора преобладает атональная музыка, используются серийная, сериальная техника, алеаторика, сонористика, микротоновая техника. Композиторы создают не требующую нотной записи электронную музыку, конкретную музыку, находят новые тембровые возможности музыкальных инструментов и человеческого голоса.

ТЕМА 9. ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОЙ ПЕСНИ

Историю советской музыки открывает песня. Этому демократичному музыкальному жанру принадлежат первые звучащие страницы новой эпохи. В развитии советской песни можно выделить следующие этапы: 1) песни гражданской войны; 2) советская песня 1920-х гг.; 3) советская песня 1930-х гг.; 4) песни Великой Отечественной войны; 5) советская песня в послевоенный период; 6) советская песня 1960-х гг.; 7) советская песня 1970-х гг.; 8) особенности песенной культуры 1980-х гг.

В советской музыке закрепилось понятие «массовая песня». Массовая песня – в широком смысле сольная или хоровая песня, созданная профессиональным композитором (или любителем) и рассчитанная на массовое распространение в общественной жизни или домашнем быту. Массовая песня имеет куплетное (строфическое) строение (часто с рефреном-припевом). Музыкальный образ сконцентрирован в самостоятельной по значению вокальной мелодии, обобщенно отражающей смысл слов и допускающей исполнение без инструментального сопровождения. Общеизвестность содержания массовой песни в сочетании с простотой формы, поэтического и музыкального языка, использование певческих голосов в наиболее употребительных регистрах обуславливают ее максимальную доступность для всеобщего исполнения и восприятия.

С середины 20-х и до конца 50-х гг. XX в. понятием «массовая песня» охватывалось все песенное творчество советских композиторов. Позднее, с укоренением термина «советская песня», к массовой песне стали относить лишь одну жанровую разновидность – хоровую песню на общественно-политические темы, предназначенную для совместного исполнения большими массами людей. В отличие от других разновидностей песни – эстрадной и бытовой, массовая песня (в узком смысле) рассчитана на хоровое звучание (без сопровождения), главным образом во время демонстрации, митингов, собраний и других крупных общественных событий. Реже массовые песни исполняются в концертах, а в свою очередь эстрадные и бытовые песни звучат как массовые, что зависит от степени общеизвестности их музыкально-поэтических образов и индивидуализации. Часто массовые песни отличаются героическим характером и выдержаны в ритме марша. Поэтические тексты обычно включают агитационные обращения – призывы, которым соответствуют лаконичные, четкие, броские музыкальные фразы-лозунги (чаще всего в припеве). Массовые песни, как правило, были связаны с социальной и национально-

освободительной борьбой народа, выражая ее идеи и являясь мощным средством организации и воспитания масс.

Массовая песня стала одной из ведущих жанровых разновидностей советских профессионалов и любителей (самодеятельного) песенного творчества. К ней относится большая часть красноармейских и партизанских песен периода Гражданской войны («Песня коммуны», «По долинам и по взгорьям», «Марш Будённого», «Красная Армия всех сильнее» и другие), а также комсомольских песен 20-х гг. («Молодая гвардия», «Наш паровоз» и другие). Ряд массовых песен создали участники организованного в середине 20-х гг. творческого объединения молодых композиторов «Проколл»: В. А. Белый («Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»), А. А. Давиденко («Конная Будённого», «Нас побить, побить хотели»), М. В. Коваль («Юность»), Б. С. Шехтер («Железными резервами»). «Проколловцы» первыми выдвинули понятие «массовая песня» и провозгласили её важным, равноправным и художественно полноценным видом профессионального композиторского творчества. Однако их песни из-за узости содержания и относительной сложности музыкальной формы и языка оказались доступными только хоровой самодеятельности и не смогли войти в быт народных масс.

Задача создания подлинно массовой песни была решена советскими композиторами уже в 30-х гг. («Песня о встречном» Д. Д. Шостаковича, 1932, и «Марш весёлых ребят» И. О. Дунаевского, 1934), когда хоровая песня стала выражать общенародные мысли и чувства в максимально простой и чёткой форме. В 30 – 50-х гг. в жизнь народа глубоко вошли массовые песни композиторов А. В. Александрова («Священная война»), М. И. Блантера («Катюша»), И. О. Дунаевского («Песня о Родине», «Марш энтузиастов»), В. Г. Захарова («Ой, туманы мои»), Л. К. Книппера («Полюшко»), А. Г. Новикова («Гимн демократической молодёжи мира»), Дм. Я. и Дан. Я. Покрассов («Москва моя»), В. П. Соловьёва-Седого («В путь») и других на слова поэтов В. М. Гусева, М. В. Исаковского, В. И. Лебедева-Кумача, Л. И. Ошанина и других. Тогда же массовая песня утвердилась в творчестве композиторов всех республик.

В конце 50 – 60-х гг. созданы новые массовые песни: «Бухенвальдский набат» В. И. Мурадели, «Пусть всегда будет солнце» А. И. Островского, «Песня о тревожной молодости» А. Н. Пахмутовой, «Родина» С. С. Туликова и другие. Параллельно по мере расширения запросов слушателей всё большее распространение получают другие жанровые разновидности советского песенного творчества – лирическая бытовая песня (особенно начиная с периода Отечественной войны) и эстрадная, которые развиваются во взаимодействии с массовой песней.

Новой темой творчества в песенном жанре 1960-х гг. становятся песни о космонавтах. Песни на космическую тему связаны с мечтой о будущем, романтикой и надеждами. Такова «Я верю, друзья» О. Фельцмана — В. Войновича, в свое время по праву ставшая гимном космонавтов. Теплыми, светлыми тонами овеяно лирическое раздумье «И на Марсе будут яблони цвести» (Мурадели — Долматовский). Лирическая окраска песен, посвященных

космонавтам, понятна и естественна. Образы достойнейших сыновей Земли олицетворяют мужество, благородство и подлинную человечность. С подчеркнуто земным, традиционным напутствием обращается к первопроходцам вселенной задушевная вальсовая песня «Присядем, друзья, перед дальней дорогой» (Блантер — В. Дыховичный и М. Слободской). Как символический диалог матери-Земли и ее посланцев звучит торжественная и одновременно романтическая «Я — Земля» (Мурадели — Долматовский). Особый колорит придает ей переключка мужской хоровой группы и женского соло, предназначенного для исполнения в народной манере.

К лучшим образцам песенной лирики принадлежит песня «Нежность» (Пахмутова — Гребенников и Добронравов). На международном фестивале молодежной песни в Сочи (1967) она единодушно завоевала высокую оценку жюри и публики. Авторы рассказали в ней о любви и ожидании. И хотя слово «космос» ни разу не упомянуто, мы понимаем, что эти «несколько часов» — самое долгое ожидание в жизни, потому что ждут того, кто прокладывает пути на просторах вселенной. Мелодия «Нежности» — один из первых и наиболее выразительных в песенном искусстве 60-х годов примеров моноинтонационного развития. Музыкальный период являет собой блестящий образец композиционной логики. Каждая фраза «закольцована» возвратом кругообразного движения к исходному тону. Таково же строение всей песни, обрамленной начальным мелодическим ходом. Ключевое слово «нежность», завершающее каждый куплет, бережно выносится на многоточие затаенно-вопросительной, неустойчивой гармонии доминанты.

Эстрадно-бытовая лирика занимает важное место в песенной панораме 60-х годов. Повышенный пульс городской жизни вошел в лирическую эстрадную песню, сильно потеснив неспешную умиротворенность сельской лирики, игравшей важную роль в предыдущем десятилетии. Устами современного горожанина говорят песни «Московские окна» (Хренников — Матусовский), «Ночной разговор» (Фрадкин — В. Лазарев), песни Колмановского «Перекресток» (стихи В. Орлова), «В нашем городе дождь» (стихи Евтушенко).

Уникален цикл так называемой дворовой лирики Островского — Ошанина «А у нас во дворе». Многокрасочна палитра песенной лирики А. Островского (1914—1967). Его «Песня о любви» (стихи Ошанина) своеобразно соединила в себе различные жанровые элементы. Гимнический пролог речитативов предваряет напряженное балладное повествование, пронизанное ритмической энергией болеро. «Песня остается с человеком» (слова С. Островского) — одно из ярких откровений песенной лирики 60-х годов. Это сочинение стало постоянной музыкальной эмблемой ежегодного песенного телефестиваля.

В эти годы ярко заявил о себе А. Петров (р. 1930). Романтике морского товарищества и подлинно мужскому благородству отдает дань его «Песня о друге» (стихи Г. Поженяна). Светлая исповедальность песни «На кургане» (стихи Ю. Друниной) навеяна размышлением о павших на войне. В неизведанные дали зовут «Голубые города» (стихи Л. Куклина). Мелодии

Петрова, образовавшие сплав напевности и декламационности, прочерчены линиями малых и больших септаккордов. При этом происходит органичное слияние примет русского городского романса и джазовой мелодики. Столь же органично сочетание мягкого акварельного колорита с импульсивностью, идущей во многом от острых гармоний и гибкого, внутренне детализированного ритма.

Связь с элементами эстрадной инструментальной лексики обнаруживают лирические песни А. Эшпая (р. 1925). Не случайно популярнейшая «А снег идет» (слова Евтушенко) могла существовать в виде самостоятельной инструментальной пьесы. Элегантность джазовых созвучий создает выразительный гармонический подтекст. Хороший вкус, ясность и напевность мелодии, естественность слияния современных эстрадно-инструментальных стилей с лирико-бытовой песенностью отличают манеру этого композитора. Все это свойственно и «Песне о дружбе» (стихи Карпеко и Регистана), и широко вошедшим как в эстрадный репертуар, так и в песенный быт «мы с тобой два берега» (стихи Поженяна), «Песня об иве» (слова Карпеко). Среди лирических песен, посвященных памяти не вернувшихся с войны, выделяется песня Эшпая «Москвичи» на слова Е. Винокурова («Сережка с Малой Бронной и Витька с Моховой»).

Повышенная экспрессия всегда присутствует в лирических песнях Арно Бабаджаняна (1921 — 1982). Большинству из них свойственно длительное крешендо «одного» эмоционального состояния. Таковы песни «Не спеши» (стихи Евтушенко), а также написанные в содружестве с поэтом Р. Рождественским «Позови меня», «Озарение», «Свадьба» и мн. др. Импульсом для нарастающей мелодической энергии нередко является одна рельефная интонация. Например, гимническая кварта в песне «Загадай желание» (стихи Р. Рождественского), открывающая восторженный призыв: «Смотри, какое небо звездное!». Здесь она выступает в роли лирического зова, сохраняя, впрочем, присущий ей оттенок повелительности, утверждения.

Стремление воспеть любовь неизменно служит мощным побудительным импульсом песенной лирики. Впрочем, каждое время привносит в это высказывание свои особенности. Стилистика, характер, выразительные средства любовной песенной лирики 60-х — начала 70-х годов в полной мере отмечены чертами той эстетики, под знаком которой развивались в эти годы все разновидности советской песни. То есть здесь, так же как и в песнях на любую тему, сосуществуют монолог и исповедь, размышление и кредо. К наиболее популярным песням о любви принадлежат «Стань таким» (А. Флярковский — Р. Рождественский), «Август» (Я. Френкель — И. Гофф), «На тебе сошелся клином белый свет» (О. Фельцман — М. Танич), «Старый клен» (А. Пахмутова — М. Матусовский), «Калина красная» (Я. Френкель — слова народные).

Новым явлением песенной культуры 1960-х гг. стала гитарная песня, позже получившая название авторской. 1960-е годы оказались временем расцвета гитарной песни. В этом жанре возрождались старинные традиции бытового музицирования, в том числе и традиции старой студенческой песни.

Вместе с тем гитарная песня — типичное явление современности, чуткий резонатор современных проблем и унастроений.

Обширное песенное движение, начавшееся с самодеятельных студенческих и туристских песен 50-х годов, выдвинуло немало ярких творческих индивидуальностей. То были авторы стихов и напевов, самостоятельно исполнявшие собственные сочинения в тесном дружеском кругу. Их окрестили «бардами» — по аналогии с древней европейской традицией песнетворчества, когда в одном лице объединялся сочинитель и певец.

Нетрудно заметить, что период активного становления гитарной песни совпал по времени с общим подъемом советской поэзии. Не случайно среди первых бардов — профессиональные поэты и литераторы Б. Окуджава, Н. Матвеева, А. Галич. Усиленное внимание к слову, первостепенная роль поэтического текста в его синтезе с мелодией, скромный гитарный аккомпанемент — таков в общих чертах облик песен, обращенных к слушателю не только от первого лица, но и из первых уст. Для поэзии бардов характерны интеллигентность высказывания, тонкость и меткость наблюдений над явлениями повседневности, приверженность к поэтической метафоре. Все эти качества предельно сконцентрированы в творчестве **Булата Окуджавы**. Идея исторической преемственности духовной культуры является одной из ведущих в его сочинениях. Красной нитью проходит она через песни, образы которых восходят к пушкинскому XIX веку, через песни, объединенные московской темой («Союз друзей», «Наша жизнь — не игра», песни «Арбатского цикла»). Поэтической формулой высокой духовности звучат взывающие к человеческому благородству «Молитва Франсуа Вийона», «Давайте восклицать» и многие другие песни Окуджавы. Близка поэту, бывшему солдату Великой Отечественной войны, тема военной памяти, раскрывшаяся в песнях «Ленька Королев», «Вы слышите, грохочут сапоги», «До свиданья, мальчики» и др.

Одним из очагов песенной культуры бардов становится Московский государственный педагогический институт им. Ленина. Здесь гитарная песня нашла ряд талантливых авторов, их первых слушателей и горячих поклонников. Тогда зазвучали песни Ю. Визбора, посвященные романтике мужества, дружбе. Появились серьезные, трепетные песни А. Якушевой. Тогда же возникли искрящиеся юмором, наполненные блистательной игрой со словом сочинения Ю. Кима. Известность обрело и творчество ленинградцев — В. Городницкого, Е. Клячкина, Ю. Кукина, А. Дулова. Большинство бардов пишут свои песни, сочиняя как стихи, так и музыку. Но есть среди них и такие, кто использует в своем творчестве поэтические тексты других авторов. К ним принадлежат С. Никитин и В. Берковский, воплотившие в песне стихи Ю. Левитанского, Б. Слуцкого, Д. Самойлова, Ю. Мориц и других современных поэтов. Свои песни Никитин на протяжении многих лет исполняет в дуэте с женой Т. Никитиной. Их репертуар включает немало песен на стихи Д. Сухарева — признанного поэта гитарной песни.

Сама атмосфера зарождения гитарной песни подарила ей заряд высокого гуманизма. Сюда следует добавить неприятие штампа, резко отрицательное отношение к ходульности, официозу, составившие основу творческих позиций бардов. Раскованная, чуждая официальным условностям поэзия бардов, та откровенность, с которой говорит она о бытовом, даже обыденном, высказанное в ней критическое отношение к различным сторонам социальной действительности — все эти качества гитарной песни были горячо поддержаны молодежной аудиторией. Точнее, множеством поначалу малых аудиторий: студенческие общежития и квартиры, тесные кружки возле туристических костров, стоянки геологических экспедиций. Сочинения бардов передавали из уст в уста, распространяли в магнитофонной записи. Достоянием магнитофонной культуры стали песни А. Галича — остросатирические, обращенные к болевым точкам общественной жизни.

Уникальна творческая фигура **Владимира Высоцкого** (1938 — 1980), оказавшего огромное духовное воздействие на своих современников. Мир его песен поражает своей подлинностью, обнаженной, неприкрашенной правдой. Бард, поэт, заговоривший языком улицы, Высоцкий принес в песню свой вулканический темперамент, яростный напор, поистине драматическое мироощущение. Песенные герои Высоцкого узнаваемы всегда. Взятые из гущи жизни, из всех социальных слоев нашего общества, они составили своеобразную энциклопедию нравов, человеческих типов и характеров. Под прицелом разящей иронии Высоцкого — хамство, невежество, грубость. Поэзия его нелицеприятна. Но зато с какой глубиной, страстью и драматизмом повествует он о тех, кто олицетворяет в его песнях человеческое достоинство, гордость, мужскую честь и отвагу! Герои Высоцкого действуют всегда в таких ситуациях, когда сразу становится ясно, «кто есть кто». Такими предстают герои целого ряда песен, чья образная взаимосвязь позволяет объединить их в «военный» цикл (посвященный Великой Отечественной войне). Своеобразные циклы образуют также песни на темы исторические, сказочные, космические, деревенские, спортивные и т. д. Они предстают в виде монолога и притчи, бытовой зарисовки и психологического портрета, шуточной сценки, сюжетного повествования.

Существовая независимо от официальных каналов вещания, гитарная песня тем не менее оказала немалое воздействие на многие разновидности советской эстрадной песни. Кроме того, барды не чужды сотрудничества с профессиональными композиторами. Широко известны, например, песни Галича «Ой ты, северное море» (музыка Блантера), «Спрашивайте, мальчики» (музыка Фрадкина). С композиторами Г. Гладковым, А. Рыбниковым, В. Дашкевичем сотрудничает Ю. Ким (под псевдонимом Ю. Михайлов), написавший немало песен для кинофильмов. На протяжении многих лет происходит совместная работа Окуджавы и композитора И. Шварца. Ими написаны песни к кинофильмам «Белое солнце пустыни», «Звезда пленительного счастья», «Нас венчали не в церкви» и др. В 70-е и 80-е годы обрели известность имена Е. Бачурина, А. Дольского, А. Розенбаума, В.

Долиной — авторов-исполнителей, продолживших и развивших традиции гитарной песни.

В 1970-е гг. особую роль в советской песенной культуре играют песни из кинофильмов. Сохраняя тесные связи с кинематографом, песня приобрела в нем новые функции. Это произошло с утверждением через музыкально-поэтический ряд иносказания, подтекста, символики. Возникла закадровая песня. Не связанная напрямую с сюжетной канвой и действиями киногероев, она символически обобщала суть происходящего на экране. Такова, в частности, роль „титровых" песен из многосерийных телесериалов «Тени исчезают в полдень» («Гляжу в озера синие» Афанасьева — Шаферана), «Семнадцать мгновений весны» («Песня о мгновениях» и «Песня с далекой родине» Таривердиева — Р. Рождественского), документальной многосерийной ленты «Великая Отечественная война» («Березовые сны» — В. Гевиксман — В. Фере). Подчас именно музыкальный песенный ряд определяет синтетичность жанрового облика художественной киноленты. Так, в телефильме «Ирония судьбы» (режиссер Э. Рязанов) с музыкой Таривердиева песни несут определенный психологический подтекст, вплетая в ткань комедийного повествования драматические элементы. Каждая из восьми песен этого фильма раскрывает тему острого человеческого одиночества («Никого не будет в доме» на стихи Б. Пастернака, «Со мною что-то происходит» на стихи Евтушенко, «По улице моей» Б. Ахмадулиной и др.) Если в «Иронии судьбы» песни исполняются героями киноленты, то в фильме «Служебный роман» (режиссер Рязанов, композитор Петров) песни звучат за кадром. Эти своего рода монологи от автора («Со мною нет кого-то» — стихи Р. Бёрнса в переводе С. Маршака), «Нас в набитых трамваях качает» — стихи Евтушенко, «У природы нет плохой погоды» — стихи Э. Рязанова и др.). Все они создают второй план киноповествования, контрапунктируя с сюжетными перипетиями и настроениями героев. Лирическое в соседстве с пародией, фарсом, гротеском — такова стилистика целого ряда кинолент 70-х годов — начала 80-х годов. Ее точно отразили музыка и песни Зацепина («Бриллиантовая рука», «Иван Васильевич меняет профессию», «Фантазии Веснухина», «31 июня»), Гладкова («Обыкновенное чудо», «Собака на сене», «Дульсинея Тобосская», «Сватовство гусара», «Двенадцать стульев»), А. Рыбникова («Буратино», «Красная шапочка»), М. Дунаевского («Мери Поппинс») и др.

С появлением вокально-инструментальных ансамблей (ВИА) песенное творчество оказалось вовлеченным в орбиту всемирно распространившегося массового музыкального движения — рок-музыки. Вокально-инструментальные ансамбли явились первыми проводниками молодежной музыкальной культуры. Не без помощи ВИА происходило приобщение мастеров песенного жанра к современным течениям. В 1966 году начинает свою деятельность на профессиональной концертной эстраде первый вокально-инструментальный ансамбль «Поющие гитары». Зачастую облик сочинений, исполняемых ВИА, отражал не только индивидуальный мелодический почерк того или иного композитора, но и творческую фантазию участников ансамбля, совместно работающих над аранжировками песен. Такова одна из лучших

лирических песен этих лет — «Не повторяется такое никогда» Туликова (стихи Пляцковского), известная в исполнении ансамбля «Самоцветы». Этот ансамбль интересно и своеобразно преломлял композиторский стиль Фрадкина, включая в свой репертуар такие песни композитора, как «Увезу тебя я в тундру», «Там за облаками» и др. Самое непосредственное участие в рождении песни «Березовый сок» Баснера принимал белорусский ансамбль «Песняры». Этому коллективу нередко доверяет первое исполнение своих песен Пахмутова («Белоруссия», «Беловежская пуща»). Для «Песняров» И. Лученок написал свои остродраматические сочинения «Хатынь», «Баллада о матери», «Памяти Виктора Хаары». С ансамблем «Верасы» постоянно сотрудничает Э. Ханок, с трио «Меридиан» — Таривердиев.

Песенная культура 1980-х годов имеет связи с предыдущими десятилетиями. Это отчетливо выражено в песнях духовно-этического порядка — о самосознании человека, о соотношении внутреннего мира личности с миром окружающим. Наиболее ярко выражена эта линия в лирических песнях «Осенняя элегия» (Саульский — Л. Завальнюк), «Дорога без конца» (С. Баневич — Т. Калинина), юношеской «Прекрасное далеко» (Е. Крылатов — Ю. Энтин). Рядом с ними — песни о любви, о мудрости приятия жизни и — что приходит в песню только сейчас — об осознании неизбежности утрат. «Любовь и разлука» (Шварц — Окуджава), «Ищу тебя» (Зацепин — Дербенев), «Последняя поэма» (Рыбников на стихи Р. Тагора в переводе А. Адалис), «А на прощанье я скажу...» (Петров — Ахмадулина), — все они, пришедшие с киноэкрана, являются лучшими образцами лирики 80-х годов. Получила продолжение лирическая тема «малой родины» — родных мест, из которых берут свои истоки человеческие судьбы. К ним принадлежит ряд песен композитора и исполнителя Ю. Антонова (наибольшую популярность получила «Под крышей дома твоего» — стихи Пляцковского). Характерны своим ностальгическим тоном песни, которые можно причислить к современной, привлекающей изысканностью интерпретации городского романса, такие, как «Тверской бульвар» (Т. Ефимов — М. Любезнов), «Чистые пруды» (Тухманов — Л. Фадеев), «Вальс-бостон» (музыка и стихи А. Розенбаума). Преемственность гражданской лирики 80-х годов по отношению к предыдущим двум десятилетиям выразилась в песнях-воспоминаниях о войне, о тех, кто остался навечно молодым — о невернувшихся с полей сражений. Таковы «Письмо из сорок пятого» (Лученок — М. Ясень), «Если б не было войны» (Минков — Шаферан), «Довоенный вальс» (П. Аедоницкий — Ф. Лаубе) и др. В стиле ретро звучит воспоминание о послевоенной поре «Танго для всех» (Журбин — В. Шленский).

«Артист и публика» — новая и успевшая широко распространиться тема эстрадной песенной лирики. Начало ее, восходящее к середине 70-х годов, было положено исполнительским творчеством певицы А. Пугачевой. Многим запомнилась ее блистательная интерпретация песни болгарского композитора Э. Димитрова «Арлекино». В последующие годы специально для Пугачевой композитор Р. Паулс пишет песни «Маэстро» (стихи Резника), «На бис» (стихи А. Вознесенского). С тех пор тема исповеди артиста перед публикой красной

нитью проходит через творчество этой певицы. Привлекает она также и многих других авторов и певцов. В русле психологизации песенного образа еще одна распространенная в 80-е годы тема — зеркальное отражение. Человек, вглядывающийся в себя со стороны, существует во многих песнях, различных по настроению и жанровому решению. Как, например, в песне «Гляжусь в тебя как в зеркало» Антонова, в остроироничной «Комнате смеха» (Т. Ефимов — Д. Усманов) или элегической «Песенке без конца» (Колмановский — Шаферан). Наблюдается привлечение в песню литературных героев, знаменитых имен или имен нарицательных. Здесь проглядывает стремление авторов выйти за пределы будничного — к эксцентричности, карнавальности, причудливому. Так, песенными персонажами становятся Баба-яга, Али-баба, Шерлок Холмс и Чарли Чаплин, Синдбад-мореход, Ариадна, Мастер и Маргарита и т. д. Делается это по-разному. В одних случаях с достаточной долей художественного вкуса и меры. Порою — лишь в угоду моде. В 80-е годы значительно выросло число музыкантов, объединивших функции автора музыки (часто и слов) и певца-исполнителя. К ним относятся И. Николаев, В. Кузьмин, И. Муромов, А. Барыкин, В. Малевич, Ю. Лоза. На протяжении всего десятилетия неизменной популярностью пользуется имя Р. Паулса. Разносторонний музыкант, автор сочинений в самых различных музыкальных жанрах — мюзикл, хоровая музыка, эстрадно-инструментальная музыка, джазовые пьесы — Паулс является признанным мастером шлягерной песни («На бис», «Маэстро», «Наш город», «Листья желтые», «Миллион алых роз», «Старинные часы», «Еще не вечер», «Вернисаж» и мн. др.). Среди самых популярных песен 80-х годов назовем «Айсберг» (И. Николаев — Л. Козлова), «Лаванда» (В. Матецкий — М. Шабров), «Букет» (А. Барыкин — Н. Рубцов), «Яблоки на снегу» (Муромов — А. Дементьев).

БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА

ТЕМА 1. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА БЕЛАРУСИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И РЕНЕССАНСА

Истоки профессиональной белорусской музыки восходят к эпохе средневековья, ко временам Полоцкого княжества – первого государственного образования на территории Беларуси, – по названию которого первый период истории Беларуси также называется Полоцким (IX – XIII вв.). Создание в XIII в. Великого княжества Литовского стало важной вехой истории отечественной музыкальной культуры. С 1245 по 1569 гг. ВКЛ существовало как самостоятельное независимое государство. Прогрессивное политическое устройство, в котором власть великого князя была ограничена советом (радой, позже сеймом) шляхты, выгодное географическое положение от Балтики до Чёрного моря, экономическая мощь страны стали благоприятными факторами для развития культуры. Музыкальное искусство Беларуси, ещё сохранявшее в XIII – XV вв. черты средневекового мышления, пережило в XVI в. момент небывалого взлёта, свидетельствовавшего о наступлении национального Возрождения.

Геополитическое положение белорусских земель на краю восточнославянского ареала и в непосредственной близости от Западной Европы помимо положительных моментов (возможностей для развития торговли и культуры) несло в себе и множество отрицательных. Беларусь с древнейших времён стала ареной разрушительных войн, в которых гибли или вывозились за границу культурно-художественные ценности, в том числе музыкальные памятники. Отсутствие государственности вплоть до XX века обусловило некоторое отставание в сфере музыкальной культуры, снизило значимость в ней композиторско-творческого компонента, сделало подражание и эклектику одним из её отличительных свойств. Вместе с тем, кропотливое изучение истории белорусской музыкальной культуры с территориально-этнических позиций свидетельствует о том, что в своём развитии с IX по XIX вв. она прошла все этапы общеевропейского музыкально-стилевого процесса от средневековья и Ренессанса до барокко, классицизма и романтизма.

В культуре белорусского средневековья в IX – XIII вв. особое значение имели такие города, как Полоцк, Туров, Гродно, Новогрудок и Берестье. Важнейшую роль в формировании профессионального музыкального искусства сыграло принятие христианства в 989 году. После крещения в белорусских городах стали активно развиваться архитектура, декоративно-прикладное искусство, литература и музыка, основанные на *византийских традициях*. В XII в. в культуре Полоцкой земли выдвигается личность исторического масштаба – просветительница, виднейшая представительница христианства, канонизированная святая Ефросинья Полоцкая (1110 – 1173). Внучка князя Всеслава, княжна полоцкого дома, она выбрала путь подвижничества, проведя жизнь в монастыре. С её именем связывают распространение духовной и

светской (полоцкое летописание) литературы, развитие церковного декоративно-прикладного искусства (знаменитый крест Ефросиньи Полоцкой, созданный мастером Лазарем Богшей).

Одним из культурных центров средневековой Беларуси был город Туров, в котором работал древнерусский писатель-проповедник, епископ Кирилл Туровский (1130 – 1182). Его произведения, в число которых входят проповеди («слова»), дидактические повести, притчи, каноны и молитвы, создали золотой фонд древнеславянской литературы. Опираясь на традиции античной и византийской ораторской прозы, Кирилл Туровский поднял славянское красноречие на небывалую высоту. Во время деятельности просветителя Туров стал центром переписывания книг. Здесь создавались так называемые лицевые своды – иллюстрированные летописи с красочными живописными изображениями.

Построенные в этот период православные храмы (Полоцкий Софийский собор, Благовещенская церковь в Витебске, Борисо-Глебская в Гродно) становились центрами профессионального музыкального искусства. При храмах и монастырях возникали певческие школы, развивавшие традиции византийской гимнографии. Белорусская культовая музыка Полоцкого периода была исключительно вокальной (орган в богослужении был запрещён). Из числа одноголосные песнопений, исполняемые певчими (особой группой монахов, постепенно превращавшейся в профессиональных музыкантов), выделились особые жанры, музыкальные признаки которых диктовались законами строения канонического текста. Среди них большое значение имели:

- тропари – песенно-поэтические импровизации на библейские сюжеты или апокрифические тексты религиозно-морализаторского характера;
- стихиры – хвалебные песнопения в честь праздника;
- кондаки – многострофные поэмы на тексты фрагментов из Библии, славословий Деве Марии и святым великомученикам христианской церкви, состоявшие из большого количества тропарей;
- каноны – песнопения из девяти песней, каждая из которых состояла из четырёх строф. Среди строф особое значение имела первая (икос), содержащая повторяющуюся мелодическую модель.

Основой музыкального оформления богослужения в белорусских храмах был *знаменный распев* – основной вид древнерусского (шире: восточнославянского) церковного пения, получивший название от старославянского слова «знамя» (знак). Знамёнами или крюками назывались безлинейные знаки, применявшиеся для записи напевов. Заимствованный (как и система жанров) из Византии, знаменный распев сложился как самостоятельный вид пения в XII в., когда христианство распространилось в народе и византийские формы стали подвергаться воздействию народного музыкального языка. Музыкально-практической основой знаменного пения была система *осмогласия*, в которой восемь гласов с их особыми гимническими текстами составляли особый цикл («столп»), повторявшийся каждые восемь недель. В основе системы осмогласия была сумма устоявшихся мелодических

формул (попевок), служивших материалом для распевания текста на тот или иной глас. Важно отметить, что подобный попевочный тип музыкальной композиции был свойствен как византийскому стилю, так и западноевропейскому григорианскому пению и в целом отражал общие черты средневекового музыкального мышления.

Из белорусских нотных рукописей Полоцкого периода до нас дошли **«Песнопения о Ефросинье Полоцкой»**, датированные XII – XVII вв. Рукопись, представляющая собой сборник хоровых и сольных песнопений, была найдена и расшифрована в конце 1980-х гг. российской исследовательницей средневековой музыки Н. Серёгиной. Монодийные распевы из этого сборника Н. Серёгина датирует XII столетием. Им свойственно национальное своеобразие, проявившееся во взаимопроникновении черт знаменного распева и григорианского хорала. Текстовой основой музыкального памятника является «Житие Ефросиньи Полоцкой». В характере музыки возвышенность и просветлённость сочетаются со сдержанностью и суровостью. Диатоническая мелодика, построенная на основе попевочных принципов, помещена в условия медленно-степенной нетактовой ритмики, подчинённой дыханию певцов. Принципы развития – вариантность строфы, повторность, секвенции, – типичны для средневековой монодии. Речитативные построения псалмодического типа, отвечающие нормам аскетического бесстрастия, чередуются с распевными, импровизационными фрагментами, передающими тепло живого человеческого чувства.

Несмотря на главенство духовной музыки, в средневековом белорусском обществе получила распространение и *светская музыкальная традиция*, отразившая некоторые особенности городской и сельской жизни. О распространении музыкальных инструментов и игры на них свидетельствуют археологические материалы и летописные источники. Так, в «Слове о полку Игореве» (XII в.) упоминаются «трубы городенские» и полоцкий звон, в Оршанском евангелии (XIII в.) помещены многочисленные живописные миниатюры, изображающие музыкантов. Ими были *скоморохи* – первые представители профессиональной музыки на восточнославянских землях, странствующие актёры, певцы, танцоры, сказители (нередко и авторы) эпических произведений, акробаты, фокусники, позднее дрессировщики животных и кукольники. Пение и танцы скоморохи, как правило, сопровождали игрой на музыкальных инструментах. В рукописях XIII в. сохранились разнообразные названия скоморохов: глумец, глумотворец, смехотворец, плясец, игрец, гудец, свирец (свирельщик). Эти названия свидетельствуют о том, что одной из основных задач древних артистов было веселить, потешать публику. Скоморохи, творчество которых было связано с языческими народными обрядами, противостояли аскетичной культуре церкви. Их высоко ценил как простой народ, так и высшие сословия.

Скоморохи играли на самых разных музыкальных инструментах: органе, который использовался в Древней Руси для придворных торжеств, гусях, дуде, сопелях, свирелях, трубах, бубнах. Известно о существовании на территории Беларуси профессиональных и непрофессиональных скоморохов. Последние

жили в городах и деревнях, имели собственные земельные наделы и изредка выступали на праздниках. Среди профессиональных скоморохов выделялись странствующие, которые кормились за счёт своего искусства, и оседлые, жившие при княжеских дворах. Деятельность оседлых музыкантов-скоморохов в эпоху Великого княжества Литовского повлияла на формирование придворных инструментальных капелл.

Музыкальная культура Полоцкого периода, воспринявшая восточнославянские традиции, стала основой для формирования на белорусских землях духовной музыки, связанной с музыкальным оформлением православного богослужения, и светского искусства скоморохов, в рамках которого начали развитие вокальное и инструментальное музицирование, а также первичные формы композиторского творчества и музыкального театра.

Политические преобразования, связанные с созданием Великого княжества Литовского, не означали коренной ломки в истории белорусской культуры. Напротив, для белорусского искусства XIII – XV вв. характерна преемственная связь с достижениями Полоцкого периода. Она сказалась в архитектуре и литературе, изобразительном искусстве и музыке. Вместе с тем, некоторые особенности религиозной жизни в ВКЛ изменили первоначальную однонаправленность белорусского искусства на многовекторность, создали предпосылки для включения национальной культуры в общеевропейский художественный процесс. С момента возникновения белорусско-литовского государства в нём в согласии существовали различные вероисповедания и конфессии, среди которых ведущая роль принадлежала православию и католицизму. Во времена правления Витовта (1392 – 1430) на белорусских землях селились татары и евреи, принося сюда свои музыкальные традиции. Политика веротерпимости содействовала развитию всех церковных культур, не препятствуя проявлению их региональных особенностей.

Особенно интенсивным было в этот период развитие православных музыкальных традиций. В монастырях продолжалось создание нотных рукописей, в которых музыкальный текст песнопений фиксировался знаменной нотацией. Освоение византийской традиции постепенно уступало место формированию местных региональных циклов церковных распевов: белорусского знаменного, киевско-литовского, супрасльского, витебского, могилёвского, мирского, слущкого, несвижского и ряда других. Белорусская православная церковь XIII – XV вв. была открыта для иноземных влияний – в богослужении звучали торжественные распевы, привезённые из Греции, Болгарии и Сербии.

Развитие и усложнение песнопений, обогащение их мелодико-интонационной и ритмической стороны требовало создания специальных пособий по церковному пению – так называемых служебников или «Азбук». «Азбуки» возникли в XV в., в период расцвета православной певческой культуры, и представляли собой пособия для обучения церковнопевческому искусству. Как правило, они содержали перечень знаков музыкальной нотации, помещавшийся в конце певческой книги.

С момента заключения Кревской унии 1386 г. на белорусских территориях усиливается влияние католической конфессии. Широко распространяется строительство костёлов в белорусских городах: Полоцке, Вильно, Пинске, Гродно, Бресте, Ружанах, Дрогичине и др. Католическая церковь способствует распространению на Беларуси органной музыки, и, начиная с XV в., белорусские земли становятся центром органной культуры. Миссионерско-просветительскую деятельность среди местного населения проводят католические ордена – организации, объединявшие монахов во имя какого-либо святого. Сохранились сведения о деятельности на белорусских землях орденов францисканцев, доминиканцев, кармелитов, бернардинцев, бригиток и пиаров. Новым фактором музыкального оформления богослужения становится привнесение многоголосия, которое было широко распространено в музыке католической церкви (в отличие от православия, сохранявшего традицию одноголосного унисонного исполнения).

Аскетически сдержанная выразительность *григорианского хора* воплощается в одном из важнейших жанров католического богослужения – мессе. Особыми музыкальными жанрами католической церкви являлись также тропы и секвенции.

Следует отметить, что сосуществование на белорусских землях православия и католицизма содействовало их своеобразному «соревнованию» в деле привлечения паствы и вело к взаимному обогащению музыкальных традиций. Возможно, одним из свидетельств подобного взаимопроникновения может считаться музыкальный памятник белорусского средневековья – известный церковный гимн «Богородица» (XV в.). Он был широко распространён на многих славянских территориях в различных музыкальных и словесных версиях. Согласно историческим свидетельствам, его пели войска Великого княжества Литовского во время Грюнвальдской битвы (1410).

О дальнейшем распространении *светской музыки* в XIV – XV вв. сохранился ряд косвенных документальных свидетельств, которые позволяют сделать вывод о высокой степени интегрированности белорусских земель в музыкальную культуру средневековой Европы. Так, во время битвы с татарами полоцкого, новгородского и литовского войска в 1321 г. над полем разносились звуки труб и барабанов. С военными событиями 1327 – 1331 гг. было связано и пребывание в ВКЛ известного французского поэта и композитора Гийома де Машо, в мемуарах которого сохранились упоминания о Беларуси.

Крупными центрами развития музыкального искусства являлись в этот период дворы великих князей. Многочисленные исторические свидетельства указывают на наличие при дворах Витовта, Ольгерда и Ягайлы инструментальных капелл. Среди музыкальных инструментов, входивших в состав капелл, упоминаются флейты, трубы, лютни, арфы, виолы, портатив (небольшой орган). Это были первые ростки светского музыкального искусства, расцвет которого был связан с культурой белорусского Ренессанса.

Ренессанс – эпоха крупнейших экономических и социально-политических преобразований, великих научных и географических открытий, время возрождения традиций античности и расцвета светской гуманистической

мысли. Начавшись в Италии XIV в., ренессансное культурное движение постепенно охватило всю Европу, придя в XVI столетии и на белорусские земли. Здесь, как и в ряде европейских стран, Ренессанс был тесно связан с церковной Реформацией, разрушавшей средневековую систему ценностей и обновлявшей взгляд на человеческую личность.

Реформация, оказавшая непосредственное влияние на музыкальную культуру Европы, на белорусских землях приобрела ряд своеобразных черт. Ещё в XIV – XV вв. местная молодёжь (чаще всего, дети привилегированных слоёв населения) получила возможность обучаться в европейских университетах, в частности, в Карловском университете в Праге и Ягелонском – в Кракове. Выпускники этих образовательных центров занимали позже ведущие государственные должности или становились представителями духовенства. В результате в XV – XVI вв. в Беларуси не было недостатка в грамотных людях, и даже подмастерья ремесленников часто проходили обучение в Польше, Германии и Чехии. В начале XV в. проповедническую деятельность в белорусских городах вёл Иероним Пражский – ученик Яна Гуса, видный представитель реформаторского движения. Установление связей с другими европейскими странами подготовило Реформацию, сделав, однако, её идеи достоянием не широких слоёв населения, а магнатов и крупной шляхты. Вместе с тем, с эпохой религиозных преобразований оказалось связанным ещё одно важное событие в культурной жизни Беларуси – создание униатской церкви. Брестская церковная уния 1596 г., столь неоднозначно оцениваемая историками, сыграла в целом позитивную роль для национальной музыкальной культуры. Униатское богослужение, проводимое на белорусском языке, позволило объединить вокальную музыку православия с инструментальными традициями католицизма.

Продолжение развития православных певческих традиций было связано с возникновением братств. Эти организации стали своеобразным ответом на деятельность католических орденов и набиравшее силу притеснение православного населения. Вначале сельские и городские братства объединяли крестьян, горожан, ремесленников. Позже к ним присоединились князья и бояре. Виднейший представитель православной культуры Константин Острожский сумел решить задачу получения высшего образования православными священниками. В городе Острог он основал духовную академию, куда приглашались профессора из Греции и Германии, а также библиотеку и типографию. Опеку над братствами устанавливали состоятельные люди, и в конце XVI в. эти организации достигли большой силы и богатства.

Братства содействовали развитию музыкального образования. При них открывались бесплатные школы, где желающие могли обучаться церковному хоровому пению. Сохранились сведения о хорах Могилёвского, Слуцкого, Несвижского и других братств, отличавшихся высоким исполнительским мастерством. Наметившееся в эпоху средневековья взаимообогащение традиций православия и католицизма, сказавшееся в раннем (по сравнению с русской православной церковью) проникновении в богослужение различных

форм многоголосия, нашло отражение в репертуаре церковных и монастырских хоров, который содержал в конце XVI в. произведения на 4, 5, 6, 8 и 12 голосов.

Изменение отношения к личности и её вкладу в искусство в ренессансную эпоху вызывало интерес к сочинителям церковной музыки, которые ранее оставались неизвестными (анонимными). Благодаря этому нам стали известны имена некоторых музыкантов, оказавших влияние на развитие православной музыкальной культуры. Среди них – Богдан Анисимович, монах супрасльского Добровещенского монастыря, составитель сборника православных церковных гимнов, известного в истории белорусской музыки как *Супрасльский ирмолой* (1598 – 1601). Песнопения Супрасльского ирмолая близки к знаменному распеву. Они предназначены для унисонного исполнения, просты по мелодике, в них отсутствует мелизматика. Этот сборник, как и многие певческие книги супрасльского монастыря, не дошедшие до нас, был создан, по свидетельствам современников, с целью сохранения и закрепления на будущие времена традиций православного знаменного пения. Рукопись ирмолая украшена монохромными и цветными миниатюрами в византийском стиле. Комментарий к сборнику написан на белорусском языке XVI в. Дополнительную ценность этому памятнику белорусского церковного пения придают напевы, посвящённые различным местным событиям и торжествам, которые не встречаются в других аналогичных рукописях.

Важно отметить, что это рукописное собрание зафиксировано квадратной линейной нотацией, появление которой было важнейшим этапом на пути к современной нотописи. Процесс перехода к пятилинейной нотации был обусловлен реалиями музыкальной практики: развитие многоголосия требовало точной фиксации ритма, которая была невозможна в прежней системе записи. Новая мензуральная нотация, получившая распространение ещё в эпоху средневековья, была достижением католической музыкальной традиции.

Развитие католической музыки на белорусских землях в эпоху Ренессанса шло ускоренными темпами. К XVI в. в хоровой музыке, распространённой в Великом княжестве Литовском, нашли отражение такие западноевропейские музыкальные жанры, как псалом, мотет, мадригал.

Псалом (от греческого «хвалебная песнь») – первоначально гимн еврейской религиозной поэзии (наиболее известны псалмы Давида), позже воспринятый христианской церковью и ставший важной частью богослужений и домашних молитв. С XV в. псалмы стали исполняться многоголосно в полифоническом сложении *ripstum contra ripstum*. Для итальянских псалмов было характерно применение многоголосия на *cantus firmus*, двуххорные и многохорные композиции, привлечение инструментов для поддержки голосов. В творчестве нидерландских композиторов Жоскена Дебре, Клеменса-де-Папы, а также польского композитора М. Гомулки получил распространение псалмодический мотет.

«Псалтирь» М. Гомулки (издание 1580 г.), написанный на тексты 150 псалмов Давида в переводе Я. Кохановского, был широко известен на Беларуси, так как сам композитор работал здесь некоторое время. Четырёхголосные псалмы М. Гомулки отличаются простотой и доступностью музыкального

языка, опорой на образцы григорианского хора, популярные мелодии чешских и гугенотских протестантских гимнов и светских бытовых песен своего времени. В них, в соответствии с поздними образцами жанра мотета, используется вертикально-гармоническая хоровая фактура.

Мотет (от французского *mot* – слово), наиболее широко распространённый в культуре Ренессанса, был важнейшим жанром западноевропейской духовной и светской музыки XIII – XVI вв. Первоначально мотет был двухголосным: к тенору, основанному на мелизматических напевах из католической службы, присоединялся новый голос с другим текстом, получивший название *motetus*. Развитие жанра вело к увеличению числа голосов и усложнению координации между ними. Постепенно в мотетных (дополнительных) голосах, противостоявших латыни тенора, стали отдавать предпочтение текстам на простонародном языке с юмористически-шуточным, сатирическим или эротическим содержанием. Каждый из этих голосов звучал иногда не только на особый текст, но и на другом, чем в других голосах, языке. В верхних голосах часто использовались мелодии народных песен, что отражало новый для музыки средневековья дух демократизма и человечности. Наивысшего расцвета жанр мотета достиг в творчестве Филиппа де Витри и Гийома де Машо, которые писали *изоритмические мотеты*. В основе этих изысканных произведений лежал достаточно сложный принцип: ритм части проходящего в теноре литургического напева (10 – 20 тактов) рассматривался как «остинатная» формула, которая возвращалась как на протяжении самого напева, так и при его повторениях. В результате повторяющаяся звуковысотная линия каждый раз получала иное ритмическое оформление. Возвращающаяся ритмическая формула получила название *talea*, повторяющаяся звуковысотная формула – *color*. *Color* проходила до 12 раз, после чего начиналась новая, более свободная часть мотета. Демократический характер жанра сохранялся и здесь – Г. де Машо использовал в теноре своих мотетов песенные мелодии. Изоритмические мотеты были, как правило, четырёхголосны.

В средневековых мотетах авторы не согласовывали все голоса по высоте, а следили лишь за звучанием двух соседних мелодических линий. В результате в общем звучании часто образовывались диссонансы. В дальнейшем всё большее значение стало придаваться гармонической вертикали, возрастала роль интервалов терции и сексты, наметилось осмысление ладофункциональных отношений.

В XV в. мотетом стали называть любое музыкальное произведение, которое было более развито, сложно и торжественно, чем песня. В творчестве Жоскена Дебре стал применяться единый для всего мотета текст, для подчёркивания смысла которого композитор наряду с имитационным складом стал прибегать к гармонически-аккордовому. В XVI в. в творчестве итальянских мастеров эпохи Ренессанса О. Лассо, Дж. Габриели и Палестрины возросло равноправие голосов и выработался стиль чисто вокальной (без участия инструментов) хоровой полифонии. Хоральный аккордовый склад применялся и в сочинениях французских композиторов. Важный вклад в развитие мотета в XV – XVI вв. внесли чешские и польские композиторы. В их

сочинениях наряду со связью с католическими литургическими напевами одновременно проявилось воздействие национальной народной песенности. Оно сказалось и в тематизме, и в приёмах развития, где большую роль играли вариационно-распевные способы разработки материала. Лучшие образцы произведений польских авторов были известны за рубежом. Так, один из мотетов польского композитора Вацлава из Шамотул был издан в 1554 г. в Нюрнберге в собрании «Избранные псалмы», куда, как было указано в предисловии, вошли сочинения, созданные «превосходнейшими современными мастерами музыкального искусства».

К мотету примыкает светский музыкально-поэтический жанр эпохи Возрождения – мадригал. Название жанра связано с латинским словом *mater* (мать), что подчёркивает ключевую особенность мадригала, текст которого писался на родном (материнском) языке. Мадригал отличался свободной структурой поэтического текста и гибкостью в передаче его оттенков. В XVI в. название «мадригал» приобрело значение художественного принципа, связанного со свободой выражения мыслей и чувств.

Сведения о католической музыке Беларуси эпохи Ренессанса ограничиваются отдельными фрагментами или упоминаниями некоторых произведений. Среди них три мессы (четырёх-, шести- и восьмиголосная) Вацлава из Шамотул, которые упоминаются в инвентаре королевского двора за 1572 г., а также отрывок из пятиголосной мессы и обработка пятиголосной мессы для органа Криштофа Клабана.

Больше материалов сохранилось о мотете. Известно, что на территории Беларуси исполнялись три четырёхголосных мотета Вацлава из Шамотул, шестиголосный мотет Диамеда Като, пятиголосный мотет Яна Бранта и его девять многоголосных обработок латинских гимнов. Эти композиции отличаются высоким эстетическим уровнем и творческим переосмыслением принципов европейской полифонической техники.

Конфессией, оказавшей многостороннее влияние на музыкальную культуру Беларуси, была *протестантская*. Расширение её влияния произошло в середине XVI в., когда идеи Реформации охватили значительную часть местной аристократии. Именно в протестантской типографии увидело свет первое белорусское нотное издание – ***Берестейский (Брестский) канционал***. Развитие книгопечатания связано в национальной культуре с именем Франциска Скорины, напечатавшего в Праге в 1517 г. первую «Библию» на белорусском языке. Начало процесса печатания нот, ещё более кропотливого и сложного, связывают с именем одного из крупнейших представителей реформаторского движения Николая Радзивила Чёрного – берестейского старосты и виленского воеводы, крупного магната и мецената, основавшего в типографии в Берестье и Несвиже. В 1558 г. в берестейской типографии был издан первый белорусский нотный сборник протестантских гимнов, получивший название «Берестейский канционал». Фрагменты этого музыкального памятника вместе с некоторыми произведениями Циприана Базилика были в 1937 г. извлечены из обложки Библии XII – XIII вв., которая хранилась в библиотеке Кенигсбергского университета. До наших дней дошли

10 одноголосных песен с текстами, одна песня без нот и часть песни с нотами. Авторами, переводчиками и издателями канционала были известные деятели эпохи Реформации, работавшие на территории Беларуси и Польши. Тексты песен принадлежат Сымону Зациусу – поэту, мыслителю, переводчику, знатоку латыни, греческого и древнееврейского языков, Андрею Тшетескому-младшему и Станиславу Семидалиусу – известным поэтам-гуманистам, видным представителям эпохи Возрождения. Практически не сохранилось сведений о составителе канционала Яне Зарембе. Однако предисловие к сборнику свидетельствует о высокой образованности Я. Зарембы, о глубоком знании им идей протестантизма. В канционале содержатся одноголосные песни религиозного и светского содержания «на каждый час дня и ночи». Простые для исполнения и восприятия на слух, они могли быть легко разучены всеми прихожанами протестантской церкви. В подобной демократизации церковнопевческого искусства и состояла основная задача протестантизма. Вместе с тем, помимо песен в сборник были включены и многоголосные хоровые композиции, которые воплощают не протестантскую, а католическую музыкальную традицию.

Некоторые песни из берестейского издания вошли затем в Несвижский канционал 1563 г. В этом издании содержалось 54 псалма и 110 песен о труде, любви, справедливости и людской доброте. Многие из песен этого сборника носили явную антикатолическую направленность. Известно, что в 1581 и 1594 гг. Несвижский канционал был переиздан в Вильно, но уже без «еретических» песен. Традиции первых нотных изданий были затем продолжены в конце XVI – начале XVII вв. в любчанском и других канционалах.

В 1569 г. в Вильно начал деятельность орден иезуитов, созданный для борьбы с Реформацией. Иезуиты принесли на белорусские земли традиции высокого образования, открывая в городах коллегииумы для детей богатых и знатных людей. Движение Контрреформации, которое представлял орден иезуитов, было направлено на борьбу с местными протестантами – кальвинистами и лютеранами. Орден использовал для своих целей широкую благотворительность (строительство новых монастырей, открытие бесплатных столовых) и привлекал паству пышным оформлением богослужений и организацией театральных представлений по образцу мистерийных драм.

Характерной чертой эпохи Ренессанса было сосуществование церковного и светского музыкального искусства. Взаимопроникновение светских и культовых традиций было типично для *вокальной музыки* XVI в. В то время в богослужении использовались мелодии, имевшие хождение в быту, религиозные песнопения исполнялись со светскими текстами, наконец, одни и те же композиторы работали в культовых и светских жанрах.

Среди вокальных жанров белорусского Ренессанса ведущее место принадлежало *песне*. Песни сольные и хоровые, без аккомпанемента и с сопровождением создавали наиболее известные композиторы той эпохи: Циприан Базилик, Вацлав из Шамотул, Криштоф Клабан.

Одноголосные песни этих авторов лаконичны и просты для исполнения. По строению, типу мелодики и ладовой организации они близки произведениям

европейских мастеров. Их мелодической основой часто становились темы григорианских и протестантских хоралов, а также немецких, итальянских, французских и различных славянских песен. Так темой «Утренней песни, когда восходит солнце» Ц. Базилика является мелодия латинского церковного гимна «Veni Redemptor gentium», а «Благодарность после еды» Вацлава из Шамотул основана на мелодии популярной немецкой песни XV в., к которой позже были присоединены католические и протестантские тексты. Использование популярных церковных и светских напевов красноречиво свидетельствует о связи с традициями средневековья.

Ренессансная музыкальная стилистика с простотой оригинальной (авторской) мелодики, периодичностью структуры и четкостью оформления каденций характерна для «Песен про Барбару Радзивил» неизвестного автора и «Песен славянской Каллиопы» К. Клабана.

В многоголосных песнях, которые писал помимо названных композиторов Диомед Като, часто использовалась европейская техника *cantus firmus* и другие приёмы строгого полифонического письма. Изысканность полифонии строгого стиля характерна для четырёхголосных Восьми песен на стихи польских поэтов Вацлава из Шамотул (созданы в 1556 – 1569 гг.) и Одиннадцати песен на стихи псалмов Давида Ц. Базилика (1558 – 1567).

В эпоху Ренессанса на Беларуси развивалась *светская инструментальная музыка*. При великокняжеских и магнатских дворах получили распространение капеллы – коллективы, состоявшие из довольно большого количества исполнителей на различных музыкальных инструментах, которые можно считать прототипами будущих симфонических оркестров.

При дворах магнатов работали многие местные и зарубежные музыканты-исполнители и композиторы. Известно, что только при дворе Николая Радзивила Чёрного было около ста музыкантов. Музыкальные ансамбли содержали Сапеги и Острожские. Много европейских мастеров работало при дворе королей Речи Посполитой, которые являлись одновременно великими князьями и имели резиденции в Гродно и Вильно. Увлекались музыкальным искусством Жигимонт Старый и его жена – итальянка Бонна Сфорца. Их сын Жигимонт Август играл на цитре и клавире. Он был женат на несвижской княжне Барбаре Радзивил, трагическая история которой вдохновляла многих музыкантов.

По традиции, заведённой королевой Бонной, при великокняжеских дворах вместе с местными музыкантами работали зарубежные, преимущественно итальянские. Однако руководство музыкальными коллективами поручалось, как правило, именно местным инструменталистам и вокалистам. Так, во время пребывания Жигимонта Августа в Гродно его капеллой руководили виленский каноник Ян Вержбовский и придворный музыкант Барбары Радзивил Ежи Ясинчиц.

В XVI в. одним из центров развития инструментальной музыки был город Гродно. С 1543 по 1601 гг. здесь существовала «Литовская капелла», где работали местные музыканты. В 1586 г. при гродненском дворе короля Стефана Батория, который покровительствовал многим выдающимся музыкантам своего

времени (Войцеху Длугораю, Криштофу Клабану, Франтишку Мафону), была сформирована инструментальная капелла из скрипок, шалмеев, тромбонов, кларнетов, клавичембало и других музыкальных инструментов, руководил которой известный композитор К. Клабан.

Этот коллектив взял под свою опеку следующий король Жигимонт Ваза. Он ввёл должность распорядителя сводной королевской капеллы, которую занимали вначале Альбрехт Радзивил, а позже – канцлер ВКЛ Лев Сапега. У самого Л. Сапеги имелась собственная капелла, где работали итальянский композитор Джованни Батиста Качола и органист Антоний (Франтишек) Мафон.

При дворах магнатов и великих князей в XVI в. работали многие известные европейские мастера – Циприан Базилик, Вацлав из Шамотул, Миколай Гомулка, Ян Брант, Войцех Длугорай, Криштоф Клабан, Валентин Бакфарк, Лука Маренцио, Диамед Като и др.

Инструментальное музицирование стало в XVI в. одним из любимых видов времяпровождения в городском быту. Среди инструментов, на которых играли в то время, были лютня, разнообразные клавишные, которые принято объединять общим термином «клавир», специально приспособленный для домашних условий, небольшой по размерам орган. Лютневую, клавирную и органную музыку писали В. Длугорай, Д. Като, В. Бакфарк, и ряд композиторов, чьи имена остались неизвестными для потомков (анонимные авторы).

Наибольшее количество сохранилось лютневой музыки. Известные на белорусских землях произведения для лютни принадлежат В. Длугораю и В. Бакфарку. В лютневый репертуар того времени входили:

- западноевропейские (гальярда, бергамаска, куранта, сарабанда) и славянские (предшественники полонеза) танцы;
- переложения вокальных сочинений культового и светского характера (мотетов, канцон, вилланелл);
- инструментальные пьесы в жанре фантазии, прелюдии, токкаты, ричеркара.

Различным было социальное назначение белорусской лютневой музыки эпохи Ренессанса: лаконичные и простые для исполнения миниатюры соответствовали скромным возможностям лютниста-любителя (такие пьесы писал преимущественно В. Длугорай), развёрнутые виртуозные транскрипции хоровых полифонических композиций могли быть исполнены только лютнистом-виртуозом, музыкантом-профессионалом (таким виртуозом являлся В. Бакфарк).

Белорусские музыканты эпох Ренессанса и барокко использовали для фиксации своих произведений *табулатуру* – применявшуюся в XIV – XVIII вв. буквенную или цифровую систему записи сольной инструментальной музыки. Внешне табулатура представляла собой ритмическую строку из особых знаков – прототипов современных штилей, помещавшуюся над буквенной или цифровой строкой. Правила и формы табулатуры зависели от техники игры на инструменте, поэтому цифровой ряд мог обозначать последовательность белых

клавиш или звуков, извлекаемых на определённой струне. Сборники, записанные при помощи данной системы, также получили название табулатур.

Сохранившиеся произведения белорусской органной и клавирной музыки немногочисленны: это несколько сочинений Вацлава из Шамотул из органной табулатуры XVII в., а также фантазии, фуги и мотет Д. Като.

Анонимным памятником белорусской музыкальной культуры является **Виленская табулатура** начала XVII в. – сборник бытовой лютневой музыки. Виленская табулатура состоит из характерных для лютневого репертуара разнообразных танцев, переложений канцон и иных вокальных сочинений, а также ричеркаров и токкат. Авторство сборника иногда приписывают Д. Като. Помимо анонимной Виленской табулатуры на белорусских землях в XVI в. были известны Краковская табулатура В. Бакфарка и Виленская табулатура В. Длугорая.

Интересные страницы музыкальной жизни Беларуси эпохи Ренессанса были связаны с особенностями культуры городов. Многие белорусские города ещё с конца XIV в. получили магдебургское право, которое давало возможность городским властям регулировать экономическую и общественно-политическую деятельность, а также сословное положение горожан. Жители таких городов получали свободу от феодальных повинностей, от власти воевод, старост и других государственных лиц. Органом самоуправления являлся выборный магистрат. С XIV до середины XVII вв. магдебургское право имело большинство белорусских городов и местечек. Оно было отменено только в конце XVIII столетия в связи с присоединением белорусских земель к России. Экономическая и политическая свобода городов способствовала развитию культуры. В эпоху Ренессанса характерной чертой музыкального быта белорусского города были паратеатральные действия (от греческого «para» – возле, мимо, вне, то есть находящиеся за пределами театра). Под паратеатральным действием следует понимать специально подготовленный праздник с участием музыки, иллюминации, иногда с парадом войск, шествиями цехов, клира, шляхты, мещан и просто народа. Поводами для проведения подобных мероприятий становились дни церковных праздников, заседания государственных органов, приезд хозяина города или другого магната, королевские именины. Празднования сопровождалась сложной системой символов, аллегорий и эмблем. В создании торжественного настроения участвовали все виды искусств, среди которых важное место отводилось музыке.

Функции музыки в подобных празднествах были разнообразными: она собирала зрителей на городских площадях, начинала и оканчивала представление, выделяла кульминации праздника, наконец, давала возможность отдыха от разнообразных зрелищ, которые могли продолжаться от нескольких часов до нескольких дней. Проведение подобных мероприятий стало типичной чертой жизни белорусских городов вплоть до конца XVIII в.

Имеющиеся сведения о жизни и творчестве композиторов, работавших на белорусских землях в эпоху Ренессанса, довольно скудны. Вместе с тем, они

дают возможность почувствовать дух эпохи и оценить масштаб личностей музыкантов того времени.

ТЕМА 2. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА БЕЛАРУСИ ЭПОХИ БАРОККО

Эпоха барокко на Беларуси была связана с религиозной ситуацией. Начавшаяся в конце XVI в. Реформация, затронувшая преимущественно магнатско-шляхетские слои, не обладала особым влиянием на умы широких слоёв населения и была довольно быстро подавлена орденом иезуитов, развернувшим полномасштабную деятельность на белорусских землях. Простой народ Беларуси, не затронутый реформационным движением, придерживался православной веры. Но с момента принятия Брестской церковной унии в 1596 г. часть православных перешла в подчинение к Папе Римскому, составив униатскую церковь. Таким образом, в числе наиболее влиятельных конфессий первое место принадлежало католической при сохранении значения православной и униатской.

Интенсивное развитие католических традиций было связано с культивированием хоровой музыки и органного исполнительства. Продолжавшие свою деятельность католические ордена занимались подготовкой профессиональных музыкантов, изданием нот и учебников. В католических храмах и монастырях создавались и исполнялись одноголосные и многоголосные песнопения различных литургических жанров. В отделе рукописей библиотеки Вильнюсского университета хранятся нотные сборники, среди которых представлены все основные костельные музыкальные книги: градуалы, антифонарии, процессионалы и канционалы. Их анализ показал, что на белорусских землях сохранялись традиции григорианского хора и итальянского (римского) и польского образца. Здесь представлены мессы бернардинских и доминиканских монастырей из разных белорусских местностей, в которых есть черты переосмысления и разрушения старинных традиций. Для большинства многоголосных композиций (месс, реквиемов, антифонов, респонсорий и офферторий) характерно свободное прочтение канонической традиции, эмоциональная свобода, использование элементов светской музыки, простота и доступность музыкального языка. Подобные черты были характерны для культовой музыки Европы того времени. Местные традиции, в частности, использование стилистики кантов, оказались присущими сборникам костельных песен, исполнявшихся за стенами храмов, часто в домашней обстановке. Среди них следует назвать сборник «Духовная музыка» Андрея Бенкена (Слуцк, 1739).

Широкое распространение в эпоху барокко получила в Беларуси органная музыка. До наших дней дошли произведения Андрея Рогачевского и анонимных авторов, композиции которых помещены в органной книжечке 1626 г. Эта рукопись, которая хранится в библиотеке Академии наук Литвы, принадлежала, вероятно, Казимиру Леону Сапеге и была связана с францисканской средой. В сборнике помимо литургических произведений представлены также прелюдии, ричеркары, фантазии и канцоны, записанные итальянской табулатурной нотацией.

Из перечней нотных документов, сохранившихся в архивах некоторых белорусских городов, известно, что в католических храмах нередко звучали и инструментальные капеллы. В их репертуаре была как культовая, так и светская музыка, что подтверждает теорию о том, что белорусские костёлы, как и западноевропейские, часто выполняли функцию концертных залов.

Усложнившееся в XVII в. положение православной церкви способствовало развитию форм музыкальной деятельности, связанных с сохранением традиций. Среди подобных форм можно назвать продолжение составления ирмолоев, характерное для многих местностей Беларуси (Могилёва, Витебска, Слуцка и др.). Вместе с тем, необходимы были и новые средства выразительности, которые могли бы противостоять пышности оформления богослужений в католическом костёле. Первое место среди них заняла полифонизация церковного пения. Постепенно многоголосная музыка нашла своё место как в православном богослужении, так и за пределами церкви.

Положительное влияние на развитие православных музыкальных традиций оказала деятельность братств. Несмотря на то, что в середине XVII в. большинство братств прекратило существование, некоторые из оставшихся распространяли образцы полемической литературы и нотные рукописи. В своей деятельности братства стремились противопоставить пышной полифонической фактуре католической музыки более аскетичное, гармонически скоординированное многоголосное партесное (разделённое на партии) пение.

В целом неблагоприятная политическая ситуация, сложившаяся с середины XVII в., вызывала эмиграцию и интернирование многих православных белорусов в Московию. Одним из первых деятелей белорусской культуры, внесших значительный вклад в русскую культуру, стал воспитанник Виленской академии, замечательный композитор и теоретик Николай Дилецкий. С его именем и с принадлежащим ему теоретическим трудом «Музыкальная грамматика» связывают обоснование значения партесного многоголосия и разработку техники сочинения партесных концертов, ставших после реформы патриарха Никона основой музыкального оформления православного богослужения в России.

Православные белорусы, такие как Симеон Полоцкий, Иван Фёдоров, Василий Познанский, Леонтий Тарасевич и др., оказали влияние на развитие русской литературы, театра, архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Так, автором стихотворного текста «Псалтыри рифмоторной» (после 1682 г.), положенной на музыку русским композитором Василием Титовым (учеником Н. Дилецкого), был известный белорусский просветитель Симеон Полоцкий. Он же являлся автором текстов многих белорусских кантов.

Униатская конфессия, связанная с православной обрядовостью, но подчинявшаяся Риму, сохранила определённую двойственность и в области музыкальной культуры. Достаточно долгое время униатская церковь стремилась сохранять традиции православия. Это отразилось в униатских рукописях и нотных изданиях, среди которых были осмогласники, октоихи и

ирмологионы. Однако после собора 1720 г. в музыкальном оформлении униатского богослужения проявилась тенденция латинизации. О ней свидетельствуют рукописные нотные каталоги Жировичского униатского монастыря, в которых встречаются латинские мессы, гимны и другие культовые сочинения. Влияние католицизма проявилось и в использовании органа в униатском богослужении. Так, согласно сохранившимся документам, в униатских храмах Супрасля, Полоцка и Жировичей имелись органы и инструментальные капеллы. В рукописных и печатных униатских богогласниках (сборниках церковных песен, исполняемых за стенами храма) использовались канонические католические напевы – *Dies irae*, *Te Deum laudamus* и др. В сопровождении литургических драм, проходивших на улицах белорусских городов, могли совместно участвовать музыканты католических и униатских храмов. О сближении католической и униатской конфессии свидетельствует и тот факт, что музыканты – воспитанники униатских школ часто становились органистами в католических костёлах.

Черты стиля барокко нашли отражение в музыкальном языке сохранившихся культовых музыкальных сочинений. Для произведений композиторов, работавших в это время на белорусских землях (Н. Дилецкого, Ж. Лауксмина, А. Рогачевского и М. Скаки) характерны яркая эмоциональность, драматическая напряжённость, насыщенность фактуры, использование приёмов концертирования, фиксация генерал-баса и т. п. Показательно внимание к развёрнутым полифоническим композициям (зачастую многохорным), соответствующим барочной пышности и декоративности. Подобными чертами отличаются мотет и канцона А. Рогачевского и в особенности хоровые концерты Н. Дилецкого – выдающиеся образцы славянского барокко.

Помимо духовной музыки в белорусской культуре эпохи барокко получили развитие некоторые новые явления, в частности, канты, батлейка и школьный театр.

Канты (от лат. *cantus* – пение), представляющие собой бытовые многоголосные песни, стали воплощением демократических традиций белорусского барокко. Они были широко распространены на восточнославянских территориях: в Беларуси с XV в., на Украине – с конца XVI в., в России – с XVII в. К музыкальным особенностям кантов можно отнести куплетную форму и трёхголосную фактуру с параллельным движением двух верхних голосов и противостоящим басом, создающим гармоническую основу. В зависимости от содержания канты подразделялись на светские (канты) и духовные песни (псалмы). Они создавались в городской среде, в духовных (православных, католических, униатских, протестантских) и светских учебных заведениях. Помимо преподавателей, школяров и студентов авторами кантов могли являться профессиональные артисты и музыканты. Большая популярность этих песен обеспечила им широкое распространение: канты бытовали среди мещан, солдат и крестьян, часто исполнялись во время праздников (Пасха, коляды) и свадеб, сопровождали спектакли батлейки и школьного театра. Искусство кантов занимало пограничную позицию между

профессиональной и народной культурой – записанные авторами-сочинителями, канты, распространяясь в народе, обрастали многочисленными вариантами и «теряли» авторство, то есть фольклоризовались.

Исторические истоки кантов восходят к гимнам и торжественным песнопениям дохристианской и христианской эпох и связаны с хоровой музыкой европейской Реформации. Основой их музыкальной стилистики является объединение национально самобытных черт белорусской песенности с типовыми мелодико-ритмическими «формулами» западноевропейских танцев – паваны, сарабанды, гальярды и др. Особым разнообразием отличается тематика кантов. Среди многочисленных образцов можно найти песни философского, поучительного, покаянного, лирического, шутливого и сатирического содержания. Образцом шуточного канта является студенческий – про Жачка, школяра-семинариста. Достаточно редки исторические («Из-за Слуцка, из-за Клецка»), навигационные («Буря море раздымает») и мифологические («Про Чернобога»). В целом содержание кантов служит иллюстрацией жизни белорусского общества эпохи барокко во всём её многообразии. Среди псалм – кантов на библейскую и евангельскую тематику, – наибольшее распространение на территории Беларуси получили псалмы-колядки, посвящённые празднику Рождества. Особой популярностью и всенародной любовью пользовались «Нова радость стала», «Новый год бежит», «Скиния золотая». Философские размышления о бренности бытия, о ничтожности человека перед лицом вечности раскрывались в псалмах «Не плачь, Рахиль, и не рыдай», «Человече бедный», «С начала света».

История сохранила до наших дней имена некоторых авторов кантов. Среди них – Симеон Полоцкий, Василий Титов, Епифаний Славенецкий, Дмитрий Ростовский.

Музыкальным памятником кантового искусства эпохи барокко является сборник «Куранты», датированный 1733 годом. Он фиксирует новый этап в развитии белорусской кантовой культуры, приведший к формированию жанра лирического канта. Этот сборник, находящийся в настоящее время в отделе рукописей Пушкинского дома РАН в Санкт-Петербурге, представляет собой четыре тетради с тридцатью одной пронумерованной песней и одной песней без номера. Подавляющее большинство песен (за исключением двух) снабжены нотной строчкой с записью мелодии квадратной киевской нотацией. Тексты песен написаны на церковнославянском и смешанном белорусско-украинском языках. С кантами их сближает характерная трёхголосная фактура, хотя среди песен сборника присутствуют несколько двух- и одноголосных. Главным содержанием сборника является лирика: любовь, предательство, расставание. В связи с этим особый интерес приобретает происхождение названия «Куранты». С одной стороны, курантой (от франц. *courante* – бегущая) назывался придворный танец итальянского происхождения, получивший распространение в XVI – XVII вв. Однако в XVIII в. курантами принято было называть любовные песни и лирические канты, связанные или не связанные с ритмом одноименного танца. В Речи Посполитой курантами называли застольные песни. Лирическая направленность сборника позволяет сделать вывод о том,

что он является разновидностью распространённых в музыке XVII – XVIII вв. песен на мотив популярного танца, в данном случае – куранты. Музыкальная стилистика сборника отражает переходный период развития кантового жанра, когда он объединил черты духовных псалм XVII в. и одноголосных светских песен с аккомпанементом. При полиэтническом характере сборника в нём присутствуют музыкальные аналогии с белорусскими псалмами-колядками (№ 5), шуточными (№ 34) и лирическими кантами (№ 6, 21, 28).

Образцы старинной музыки Беларуси зачастую служат источником вдохновения для современных композиторов. Так, на основе сборника «Куранты» композитор В. Копытько создал масштабное произведение с тем же названием.

Большое количество светских и духовных белорусских кантов помещено в рукописном сборнике 1732 г., который хранится в Государственном историческом музее России. Среди духовных кантов выделяются произведения на стихи Симеона Полоцкого и ряд псалм-колядок. Среди светских кантов, бытовавших на белорусских землях, привлекают внимание «Буря море раздымает» и «Щигол тугу мает», обладавшие чрезвычайной популярностью и даже ставшие народными.

Многие сохранившиеся анонимные сборники XVII – первой половины XVIII вв. содержат только поэтические тексты, в основном лирического характера. Среди них достаточно много белорусскоязычных образцов, о которых исследователь А. Мальдис пишет: «Любовная песня не только пелась. Она была своеобразной «игрой» в вопросы и ответы. Под её слова тацевали. Она исполнялась на балах у магнатов, «забавах» при дворах средней и мелкой шляхты, в салонах горожан; оттуда она проникала в деревенскую корчму, на крестьянские вечеринки».

В кантовой культуре Беларуси отразились существенные черты барочного стиля: многогранность образно-семантических решений, зрелищность и аллегоричность. Канты имели выразительные локальные особенности, связывающие их с фольклором. Благодаря этому они явились одной из определяющих сфер формирования национального белорусского искусства. В то же время, являясь носителями гуманистических ценностей, канты объединили культуру многих стран и народов и создали фундамент для так называемого искусства «третьего пласта» – бытовой музыки своего времени и даже последующих эпох. В процессе распространения с Запада на Восток они двигались из Беларуси и Украины в Россию, где были самобытно переосмыслены (в Петровскую эпоху) и стали глубоко национальным явлением.

Одной из важнейших сфер включения музыки в художественную жизнь Беларуси эпохи барокко был театр. Европейские театральные традиции, истоки которых восходят к античной трагедии и средневековым мистериям, отразились в XVI – XVII вв. в искусстве батлейки и в школьном театре.

Батлейка – это вид старинного кукольного театра, распространенный на Беларуси с конца XVI в. Сюжеты батлеечных спектаклей были основаны на библейской и евангельской тематике, а также на народно-жанровых мотивах. О

церковно-религиозной направленности этого театра свидетельствует и происхождение названия, которое связано со словом «Бетлеем» – польской транскрипцией названия города Вифлеем, места рождения Иисуса Христа. Действие батлеечного спектакля проходило в специально построенном двухэтажном домике с башенкой-мезонином, конструкция которого соответствовала сюжетной иерархии. Наиболее почётное место занимали в ней сцены из Священного Писания: на верхнем ярусе разыгрывались сюжеты о прародителях человечества Адаме и Еве и о рождении Иисуса, на среднем – рассказывалось о преступлениях царя Ирода. Сценки из народного быта, в которых действовали простые люди, помещались на нижнем «этаже». Спектакли батлейки сопровождалась вокальной и инструментальной музыкой. Части пьес библейско-евангельского содержания оформлялись специально подобранными религиозными песнопениями, псалмами, кантами. Народные песни и танцы сопровождали бытовые эпизоды. Музыкальные номера звучали перед началом действия, настраивая на него, сопровождали и завершали спектакль, а также играли роль своеобразных интермедий между отдельными сценами.

Содержание спектаклей батлейки являлось отражением мировоззрения и культурного кругозора наиболее массовых сословных групп белорусского общества того времени, в частности, мещан и крестьянства. В постановках их привлекала типичность сюжетных ситуаций и образных характеристик, зрелищность и синтетический (музыкально-драматический) характер батлеечных представлений. Благодаря подчёркнутой демократичности в рамках искусства батлейки началось формирование важнейших черт национального музыкального театра.

Еще более значительное место занимала музыка в *школьном театре* – виде драматического театра, постановки которого осуществлялись силами учащихся различных религиозных учебных заведений. Белорусский школьный театр был основан орденом иезуитов в конце XVI в. Театральные спектакли дидактически-назидательного характера были неотъемлемой частью учебного процесса в иезуитских коллегиях Италии, Австрии и Франции. Эта западноевропейская традиция была привнесена на территорию Беларуси, и на рубеже XVI – XVII вв. распространилась в таких белорусских городах как Полоцк, Несвиж, Орша, Пинск и мн. др. Позже школьные спектакли вошли в практику других монашеских орденов – католических и униатских, стали ставиться в православных братских школах. Авторами и исполнителями школьных пьес являлись преподаватели и школяры. Спектакли приурочивались к важным событиям учебного и церковного календаря: окончанию учебного года, началу предпасхальной (страстной) недели, началу масленицы. Для масленичных и «страстных» драм избирались сюжеты из Священного Писания, для каникулярных спектаклей – из мифологии и древней истории. Постановки школьного театра были призваны воспитывать учеников в духе добродетели, патриотизма, любви к науке. В них превозносились высоконравственные поступки и осуждались людские пороки. Воспитательная функция школьного театра определяла назидательный, морализаторский характер его спектаклей.

Своеобразной была структура спектакля, складывавшаяся из трёх частей: пролога, основной части или фабулы и эпилога. В прологе автор пьесы обращался к зрителям с объяснением основной идеи спектакля. Содержанием фабулы была собственно пьеса, которая подразделялась на действия и картины, причём каждое действие имело свой пролог. В эпилоге автор или актёр благодарил зрителей за внимание.

Существенное место занимали в школьном спектакле интермедии между картинами. В них, как и на нижнем ярусе батлейки, разыгрывались сюжеты из народной жизни. Главным героем этих жанрово-бытовых сценок был крестьянин-белорус, своими разговорами и поступками веселивший публику. Черты противопоставления высокого и низкого, трагического и комического проявлялись и на уровне языка спектакля: основная часть представления шла на латинском или польском языках, интермедии – на белорусском. В этих комедийных эпизодах серьёзного представления чаще всего звучали народные песни.

Участие в театральном спектакле было для школяров возможностью продемонстрировать основательность практических навыков, полученных ими во время учёбы. Актёрская игра воплощала умения, приобретенные на уроках поэтики и риторики, исполнение музыкальных номеров – успехи в обучении пению и игре на музыкальных инструментах. Музыкальное оформление школьных спектаклей зависело от их содержания. Так, в постановках религиозного характера звучали духовные псалмы, а в каникулярных пьесах – музыка светского характера. Со второй половины XVII в., в связи с развитием в западноевропейском музыкальном искусстве жанра оперы, в представлениях школьных театров всё чаще стали звучать светские арии-дифирамбы, а также появились такие оперные формы, как речитатив и дуэт. Пение и танцы сопровождала инструментальная музыка, которая, ещё не имея ярко выраженной драматургической роли, служила украшением постановки. Усиливая эмоциональное воздействие зрелища, она помогала более глубокому раскрытию идеи спектакля. В оформлении школьных спектаклей намечался путь к музыкальному оперно-балетному театру. Впоследствии, существуя параллельно с оперой и балетом, школьная драма преобразилась в школьную оперу.

На белорусских землях в XVII – первой половине XVIII вв. продолжалось развитие *светской инструментальной музыки*. Центрами распространения инструментальной музыки оставались, как и в предшествующую эпоху, частновладельческие оркестры-капеллы. По сохранившимся сведениям, в XVII в. капеллы имели великий писарь ВКЛ Казимир Леон Сапега и мстиславский кастелян Ян Огинский. На рубеже XVII – XVIII вв. инструментальным ансамблем из местных музыкантов владел минский воевода Криштоф Завиша. В 30 – 40-е годы XVIII в. владельцами капелл были представители семьи Огинских (витебский воевода Марциан Огинский, литовский писарь Тадеуш Огинский, витебский кастелян Станислав Огинский) а также бельский староста Зигмунд Домбский, литовский подканцлер Михал Александр Сапега и другие аристократы. При дворах магнатов и великих

князей, как и в эпоху Ренессанса, работали выдающиеся западноевропейские музыканты. Показателен тот факт, что при дворе Криштофа Радзивила до 1620 г. работал известный лютист Микеланджело Галилей – сын флорентийского музыканта-теоретика Винченцо Галилея и брат знаменитого астронома.

Наиболее полную картину развития белорусской бытовой музыки в эпоху барокко можно составить благодаря памятнику XVII в. – **Остромечевской (Ягелонской) рукописи**, более известной как **«Полоцкая тетрадь»**. В 1962 г. белорусский историк А. Мальдис, изучая рукопись униатского молитвенника, находившуюся в библиотеке Ягелонского университета в Кракове, обнаружил, что в обложку молитвенника вклеены листки бумаги с нотными строчками. По просьбе учёного необычные листки были извлечены из обложки, и обнаруженный нотный текст стал достоянием музыковедов. Своё название «Полоцкая тетрадь» получила от первоначального предположения о происхождении рукописи из Полоцка, которое позже было опровергнуто. В настоящее время установлено, что местом создания рукописи были брестские земли, деревня Остромечево.

На 64 нотных страницах «Полоцкой тетради», записанных пятилинейной нотацией, размещены типичные произведения инструментального репертуара того времени и большое количество вокальных сочинений. Среди инструментальных пьес значительное место занимают танцы. Это западноевропейские бергамаска, павана, сарабанда, украинский казачок, польские мазур (предшественник мазурки), гонёна и ходзона (предшественники полонеза). Сборник содержит также некоторое количество инструментальных ансамблей и крупных сольных произведений. В числе последних – Фантазия для органа П. Желяховского (единственное сочинение с указанием имени автора) и Канцона для двух скрипок.

Чертой принадлежности сборника к эпохе барокко можно считать неопределённость состава исполнителей ансамблей. В ряде номеров сборника, как и в «Искусстве фуги» И. С. Баха, нет указаний на то, предназначены они для пения, игры на нескольких инструментах или для смешанного вокально-инструментального исполнения.

В числе помещённых в «Полоцкой тетради» 60 образцов вокальной музыки находятся популярные песни и канты (на религиозную и светскую тематику) на латинском, польском и церковнославянском языках. Полностью подтекстованы только 4 образца, остальные же содержат инципиты – начальные слова. Использование инципитов, вероятнее всего, указывает на то, что полный текст был известен певцам, и является свидетельством популярности вокального произведения.

Зафиксированные в рукописи начальные слова песен позволили провести реконструкцию текстов. Было установлено, что в сборнике содержатся две группы вокальных сочинений:

- 1) религиозные произведения из католического и униатского обихода, среди которых «Слава Духу Святому», «Езус Хрысце», «Езус Салодкі» и др.;
- 2) светские городские лирические песни из сборников XVI («Дама», «Яшчэ сонца», «Каля вясёлага танца») и XVII веков («Сардэчная дзяўчына»,

«Уражаны табою», «Служыў табе доўга»). Тексты некоторых песен принадлежат польским и белорусским поэтам Николаю Шажинскому, Яну Морштину, Ежи Шлыхтингу и др.

Запись большинства произведений из «Полоцкой тетради» представляет собой клавирный тип изложения. Это может свидетельствовать о том, что рукопись принадлежала органисту или клавичембалисту, который использовал её в своей концертной практике.

Продолжением традиций Ренессанса стало проведение в белорусских городах паратеатральных действ. Широкое распространение получили грандиозные религиозные представления, связанные с праздничными датами церковного календаря или многочисленными торжествами по различным случаям. Паратеатральные действия стали тем феноменом, который наиболее полно отразил черты эпохи барокко с её масштабностью, эмоциональным накалом, стремлением к зрелищным эффектам и синтезу искусств.

Собственно театральные спектакли ещё не были широко распространены на белорусских землях. Тем не менее, сохранились документальные свидетельства о том, что в столице Великого княжества Литовского в XVII в. уже ставились оперные спектакли. По сведениям польских учёных, в 1636 г. в Вильно при дворе Владислава IV была поставлена *drama per musica* «Андромеда», а в 1644 г. – опера «Похищение Елены» с музыкой, принадлежащей, вероятно, Марко Скаки. Факты достаточно раннего появления на белорусских землях оперных постановок являются очередным свидетельством глубокой интеграции местной музыкальной культуры в европейскую художественную среду.

Сведения о композиторах, работавших на белорусских землях в эпоху барокко, не отличаются полнотой. Достаточно точные данные имеются лишь о **Николае Павловиче Дилецком** (около 1630 – около 1680) – композиторе и теоретике, внесшем значительный вклад в развитие белорусского, украинского и русского музыкального искусства. Вопрос о национальной принадлежности (украинец, литовец, белорус) и вероисповедании (православный, униат, католик) Н. Дилецкого не решён. Уроженец Киева, он получил образование в Виленской академии и провёл в Вильно большую часть жизни, иногда посещая Варшаву и Краков. Известно, что первоначальный вариант своего теоретического труда «Музыкальная грамматика» он написал на польском языке именно в Вильно (1675, рукопись не сохранилась). С 70-х годов XVII в. композитор жил в России. Здесь он переработал и перевёл «Музыкальную грамматiku» на церковнославянский язык (1677, Смоленск), а в 1697 г. в Москве сделал русский перевод с польского языка. Теоретический труд Дилецкого отличается рационалистической направленностью и стремлением истолковать выразительные возможности музыки в духе главенствовавшей в эпоху барокко теории аффектов.

В Москве композитор был связан с группой прогрессивных деятелей, поддерживающих новые течения в литературе и искусстве. Он руководил хоровыми коллективами, издавал свои произведения, которые оказали

значительное влияние на введение теории и практики многоголосного пения в русскую музыкальную культуру.

В творчестве Дилецкого нашли отражение традиции хорового концерта, идущие от Дж. Габриели и Т. Шютца. В теории и практике партесного пения он придерживался концертного типа изложения материала с попеременным звучанием голосов. Ладогармоническую основу его произведений создало единство новой на то время мажоро-минорной системы и традиционной для ренессансно-барочной музыки модальности с характерной для неё тональной децентрализованностью. Среди наиболее известных сочинений – восьмиголосная «Херувимская», «Литургия» и др., хранящиеся в библиотеке Академии наук Украины.

Воспитанником Полоцкого коллегиума и Виленской иезуитской академии был также **Жигимонт Лауксин** (1596 – 1670) – учёный-теолог, филолог и музыкант. Работал в Полоцке (1629 – 1631) и Несвиже (1631 – 1635), с 1635 г. являлся профессором Виленской академии, где получил степень доктора теологии, а в 1655 – 1657 гг. – место проректора. В разные годы работал в учебных заведениях Бранева, Полоцка и Пинска. Научные работы и учебники Ж. Лауксина по теории музыки издавались в Мангейме, Кёльне, Вене, Праге и Вильно.

Учебник по хоровому пению «Теория и практика музыки» (1669 – 1694), неоднократно переиздававшийся, получил широкое распространение в учебных занятиях многих коллегиумов. В нём даётся системное изложение основ теории музыки и приводится большое количество музыкальных примеров, отражающих особенности композиторской практики своей эпохи.

Биографических сведений об **Андрее Рогачевском** (Андрее из Рогачева) практически не сохранилось. Известно только, что этот органист и композитор, работавший в Несвиже в первой половине XVII в., был автором ряда хоровых (мотет и канцона) и инструментальных сочинений.

Итальянский композитор **Марко Скаки** (1602 – 1662 или 1685) был придворным капельмейстером короля Речи Посполитой Владислава IV Вазы. Он является автором месс, мотетов, мадригалов, опер (в том числе поставленных в Вильно) и музыкально-теоретических работ.

ТЕМА 3. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА БЕЛАРУСИ ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА

Эпоха классицизма в Европе определила дальнейший путь развития музыкальной культуры. Во второй половине XVIII в. сформировался ряд жанров, определивших облик музыкального искусства на последующее время. В условиях господства светского мировоззрения завершился начатый в эпоху барокко процесс выдвигания музыки на место одного из ведущих искусств.

Коренные изменения в общественно-политической жизни Речи Посполитой оказали влияние на процессы, происходившие в культуре Беларуси. Кризис, вызванный концентрацией власти в руках шляхты и ослаблением позиций короля Станислава Понятовского (Августа IV, 1764 – 1791), привёл к необходимости для последнего искать поддержку у других

государств. В результате вмешательства России во внутреннюю политику Речи Посполитой произошёл первый раздел 1772 г., по которому к России отошёл ряд белорусских земель. Эти события пробудили реформаторское шляхетско-буржуазное движение, инспирированное идеями французского Просвещения и произошедшей в 1789 г. революцией, и привели к принятию прогрессивной Конституции 3 мая 1791 г. Последовавший в 1793 г. второй раздел Речи Посполитой, в результате которого в состав России был включён ещё ряд белорусских территорий, стал причиной патриотического восстания 1794 г., возглавленного Тадеушем Костюшко. Подавление восстания завершилось третьим разделом Речи Посполитой 1795 г. и просоединением к России западной части Беларуси.

На фоне сложных политических событий Беларусь переживала время активизации духовной жизни, связанной с укоренением в национальной культуре идей эпохи Просвещения. Развитие науки, образования и искусства побуждалось стремлением высших аристократических слоёв общества соответствовать европейской моде и проходило в рамках широко развитого в то время меценатства. Покровителями искусств были во второй половине XVIII в. такие белорусские магнаты как И. Храпович, А. Тизенгауз, семейства Радзивиллов, Огинских, Сапег и др. Под их покровительством шло развитие новой классицистской архитектуры, создавались великолепные садово-парковые ансамбли. Высокого уровня достигло декоративно-прикладное искусство, отразившее стремление магнатов окружать себя изящными предметами роскоши.

Середина XVIII в. стала условной гранью стилевых эпох барокко и классицизма. Многие явления, характерные для предыдущего периода, подверглись во второй половине века трансформации, отвечая на запросы нового времени. «Сарматское» барокко на склоне своего развития соединилось со строгим классицизмом, который, в свою очередь, в конце XVIII в. воспринял черты рококо, сентиментализма и предромантизма. Подобные стилевые взаимодействия приводили к пестроте и эклектизму в белорусском искусстве, наделяя его чертами особого своеобразия.

В музыкальной культуре этого времени соседствовали духовная и активно развивающаяся светская музыка, развивалась профессиональная исполнительская деятельность и любительское (чаще всего аристократическое) музицирование, сосуществовали придворный частновладельческий и школьный музыкальные театры. Наконец, именно во второй половине XVIII в. была заложена основа для развития *национального композиторского творчества* и созданы первые образцы оперной, оркестровой, камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыки.

Центрами развития музыкальной жизни Беларуси продолжали являться города. Важным явлением культуры второй половины XVIII в. продолжали являться общегородские торжества, проходившие в форме *паратеатральных действ*. Так, в 1754 г. триумфальный въезд в Гродно князя Юзефа Масальского сопровождался парадом войск, шествием шляхты и чиновников. При въезде князя в город раздались пушечные залпы, а с нескольких башен зазвучала

музыка капелл, создавая стереофонический эффект. Ещё более пышно проходили празднования в 1792 г. в Бобруйске годовщины принятия конституции. На рассвете 100 раз выстрелили пушки, затем в главном костёле города была отслужена месса «с великолепной музыкой». Местные чиновники приняли присягу на верность Конституции, после чего прозвучала хвалебная молитва «Te Deum laudamus» («Хвала тебе, Боже»). Вечером в городе была устроена иллюминация: городские стены и колонны зданий были украшены специальным освещением, а на башне городской ратуши блистала разноцветными огнями королевская монограмма. На галерее играла музыка. Следует подчеркнуть значение *духовной музыки* в паратеатральных действиях. Духовные гимны и песнопения сопровождали как радостные, так и печальные события. Так, во время пышных похорон великого гетмана литовского Михала Казимира Радзивила, состоявшихся в Несвиже в 1763 г., прозвучали скорбные песнопения «Miserere» («Смилуйся, Боже») и «Wigilie» (ночное богослужение). Исполнение мессы во время праздничных событий являлось отражением барочных традиций. До нас дошли местные образцы месс, принадлежащие Э. Михалевичу (Полоцк, 1779), Д. Миколаевскому (Слоним, 1783), М. Книфке (Гродно, 1781), Шимкевичу (Несвиж, конец XVIII в.). По некоторым свидетельствам, ряд месс исполнялся с инструментальным сопровождением, что намечало путь к жанру оратории. Менее полные сведения сохранились о светской музыке, звучавшей на городских торжествах. Известно, в частности, что в Пинске на праздновании именин короля Станислава Понятовского в 1791 г. прозвучал марш, исполненный капеллой духовых инструментов, а в том же году в Гродно на торжествах в честь принятия Конституции была исполнена песня «На день 3 мая» на слова Карпинского с музыкой неизвестного автора.

Возросшая роль музыки в городских торжествах явилась свидетельством нового положения музыкального искусства в духовной жизни белорусского общества. Всё большее значение во второй половине XVIII в. приобретала светская музыкальная культура, внутри которой явственно обозначились профессиональная и любительская ветви.

Распространение идей Просвещения на территории Беларуси стало стимулом для развития здесь театрального искусства и появления *музыкального оперно-балетного театра*. В западноевропейских странах того времени театр взял на себя роль средства объединения масс и выразителя идей эпохи. Вместе с тем, искусство театра, как правило, требовало громадных материальных затрат. Поэтому наиболее эффективно театр развивался в странах с абсолютистской монархией, где его существование поддерживалось государством. В связи с этим одним из центров развития театрального искусства в XVIII в. была Франция. На территории Беларуси, входившей в состав Речи Посполитой, театр не мог получить государственного статуса, но имелись необходимые финансовые условия для его существования, фундаментом которых было богатство местных магнатов. Помимо социальной функции (объединение общества) театр обладал ещё и гедонистической (развлекательной). Возможно, именно желание следовать европейской моде в

области развлечений привлекало внимание белорусской аристократии к театральному искусству.

За относительно короткий срок вся территория Беларуси покрылась сетью музыкальных театров. В 50-е годы XVIII в. возникли Несвижский и Слуцкий театры Радзивилов, в 70 – 80-е были созданы Слонимский театр Михала Казимира Огинского, Гродненский театр Антония Тизенгауза, Ружанский и Дречинский театры Сапег, Шкловский театр Семёна Зорича.

Наибольшую известность приобрёл Слонимский театр М. Каз. Огинского. Он отличался огромными размерами, грандиозной вместимостью зрительного зала и великолепными возможностями художественного оформления спектаклей. Прогрессивная «машинерия» обеспечивала необычные эффекты, которые могли бы поразить воображение даже современного зрителя: на сцену свободно въезжала кавалькада лошадей, а при определённых манипуляциях сцена превращалась в озеро, по которому плавали небольшие лодки и бутафорские корабли.

Труппы белорусских магнатских театров, в состав которых входили чаще всего крепостные артисты, были отлично обучены. Благодаря высокому уровню мастерства гродненская балетная труппа стала позже основой Варшавского театра, а шкловская составила ядро театра в Санкт-Петербурге.

При множестве позитивных черт следует отметить, что магнатский театр был явлением замкнутым, по большей части дворцовым, не имевшим такого большого социального значения, как в других странах. Исчезновение белорусских магнатских театров совпало с крахом дворцовой придворно-аристократической культуры. Следовательно, периодом расцвета этого явления стало последнее тридцатилетие XVIII в.

Стимулы для открытия театров были различными. Так, создание театра в Несвиже было продиктовано желанием Радзивилов придать пышность своему двору, затмив при этом великокняжеский и королевский. Похожими стремлениями руководствовался С. Зорич, желая создать в Шклове подобие придворного театра Екатерины II. Слонимский театр возник благодаря увлечению М. Каз. Огинского музыкой, а Гродненский отразил интерес А. Тизенгауза к идеям Просвещения.

Репертуар придворных магнатских театров составляли преимущественно западноевропейские оперы и балеты. Весьма незначительную часть занимали в нём произведения национальных авторов.

Исполнительские коллективы формировались из профессиональных музыкантов, среди которых значительную часть составляли специально приглашённые для этой цели зарубежные исполнители. Местные музыканты (крепостные и вольные) были вначале в меньшинстве, но со временем их количество неуклонно росло. Белорусские артисты могли быть обучены за границей, куда их на свои средства отправлял магнат, или приобретали навыки пения, танца, игры на музыкальных инструментах от иностранцев прямо в капелле или оперно-балетной труппе.

Особую социальную группу среди артистов музыкального театра составляли великосветские музыканты-любители, к которым, в частности, относился и М. Каз. Огинский.

Первые музыкально-театральные представления ещё не были собственно операми и балетами. Их правильнее считать драматическими спектаклями с музыкой. Автором многих комедий и трагедий была аристократка Уршуля Радзивил. Ряд её произведений был поставлен в Несвиже в период с 1746 по 1758 гг. Это были драматические представления с песнями и танцами, которые представляли собой своего рода домашние постановки, характерные для любительского *усадебного театра*. Уршуля Франтишка из рода Вишневецких, жена известного магната Михала Казимира Радзивила «Рыбоньки», была высокообразованной женщиной, знавшей много иностранных языков. Она переводила на польский язык произведения Вольтера и Руссо и сама писала драматические произведения и музыку к ним. По сохранившимся сведениям, в её театре в Несвиже были поставлены одноактная опера «Счастливое несчастье» на мифологический сюжет и историко-легендарная опера в пяти актах «Слепая любовь не думает о последствиях». Автором музыки к ним был несвижский скрипач Ян Ценцилович. Сама Уршуля написала музыку к собственной комедии «Остроумная любовь».

Оперные и балетные спектакли ставились в Несвиже и Слуцке с 1755 по 1761 гг. Они часто включались в общую программу светских увеселений – танцев и охот, катаний на санях и маскарадов.

В западноевропейский репертуар белорусских магнатских театров 70 – 90-х годов XVIII в. входили оперы Дж. Паизиелло, Д. Чимарозы, П. Гульельми, Э. Дуни, Л. Блеза, П. Монсиньи, Ж.-Ж. Руссо. Собственно белорусский репертуар составляли оперы Михала Казимира Огинского, Матея Радзивила, приглашённого из Германии Яна Давида Голланда.

Чтобы представить особый мир аристократического общества того времени, отметим, что белорусские магнаты состояли в активной переписке со своими западноевропейскими соседями, находились в курсе всех политических и культурных событий, сами часто выезжали в Европу. Дружеские связи между европейской и белорусской аристократией давали магнатам возможность ставить в своих театрах все новинки, появлявшиеся на мировой оперной сцене. Особенностью репертуара местных магнатских театров того времени было неприятие радикальных явлений: оперы Моцарта считались новаторскими, «авангардными» по звучанию, в то время как русские комические оперы – излишне простоватыми.

Среди оперных жанров господствовала *комическая опера*. Она была своеобразным рупором идей Просвещения, создавая резонанс к идеям Руссо о воспитании нравов и о возврате к природной простоте. Благодаря этому возникла мода на «пейзанский» колорит, более характерный для сентиментализма. На территории Беларуси получили распространение все важнейшие жанры европейской комической оперы: итальянская опера-буффа, немецкий зингшпиль, французская комическая опера. Наиболее популярны были оперы Паизиелло «Служанка-госпожа» и Руссо «Деревенский колдун».

Исполнение опер на языках оригинала (итальянском, французском, немецком) придавало музыкальному театру полилингвистический характер. Знаком возникновения первых *национальных* опер стало создание произведений на польском языке.

К местному оперному репертуару относятся, с одной стороны, произведения, созданные на белорусской земле, с другой – оперы, написанные композиторами белорусского происхождения за границами Речи Посполитой. Собственно белорусскими принято считать две оперы гамбургского композитора Я. Д. Голланда («Агатка, или Приезд господина», «Чужое добро никому не впрок»), оперу несвижского либреттиста и композитора М. Радзивила «Войт селения в Альбе» (1786) и ряд опер М. Каз. Огинского, созданных в Слониме с 1771 по 1788 гг. («Изменённый философ», «Силы мира», «Положение сословий», «Елисейские поля», «Цыганы»). Ко второй части местного репертуара можно с некоторой долей условности отнести оперу «Зелис и Валькур» Михала Клеофаса Огинского, созданную во Франции и посвящённую Наполеону, многочисленные оперы и мелодрамы композитора белорусского происхождения Осипа Козловского, долгое время работавшего в России и причисленного к основателям русской композиторской школы, а также созданную на рубеже XVIII – XIX вв. оперу «Фауст» Антония Генрика Радзивила, жившего в Германии и ставшего первым композитором, отважившимся на музыкальное воплощение драмы великого Гёте.

Отметим, что комическая опера, являвшаяся основой репертуара магнатских театров, была наиболее демократичным жанром своего времени. Она в полной мере отразила присущий эпохе классицизма универсализм музыкального языка, основанного на простом и прозрачном гомофонно-гармоническом стиле. Своим особым светом гомофонно-гармонический склад ярко контрастировал с тёмными, сгущёнными «красками» барокко. Универсальный музыкальный язык классицизма стал общей основой для произведений Гайдна и Моцарта, Голланда и М. Радзивила. В Европе того времени определились страны-лидеры в области музыкального искусства, среди которых можно назвать Италию, Францию, Австрию и Германию, а также находившуюся в начале процесса формирования национальной композиторской школы Россию. В Беларуси второй половины XVIII столетия происходило ознакомление с новыми формами музыкального творчества (оперно-балетным театром, симфонией, сонатой, квартетом) и осуществлялась их ускоренная адаптация к местным художественным условиям, но не в национально-самобытном, а в подражательном общеевропейском плане.

Опера как синтетическое искусство воздействовала на развитие *оркестрового исполнительства*, содействовала повышению его уровня. Благодаря профессионализму капеллистов оперно-балетных театров стало возможным проводить в городах и усадьбах магнатов концерты симфонической музыки наиболее известных западноевропейских композиторов: И. С. Баха, Л. Боккерины, Г. Пуньяни, Я. Стамица, Й. Гайдна. Одновременно распространялось *камерно-инструментальное исполнительство*, как любительское, так и профессиональное.

Светское музыкальное образование в то время было прерогативой преимущественно высших слоёв общества. Белорусские аристократы имели возможность выезжать за границу или приглашать к себе именитых зарубежных педагогов. Не ставя перед собой цели получить по-настоящему профессиональное музыкальное образование, местные магнаты становились просвещёнными музыкантами-любителями (чаще всего инструменталистами-исполнителями), иногда отдавая дань композиторскому творчеству.

В Беларусь XVIII в. приезжали многие зарубежные музыканты-виртуозы, а также приглашённые магнатами наставники музыки. Среди них можно назвать Я. Дусика, Д. Альбертини, В. Живного и мн. др. Росло исполнительское мастерство местных музыкантов, среди которых выдвинулись скрипачи Я. Ценцилович и Е. Баканович, работавшие в Несвижской капелле Радзивилов, скрипач и капельмейстер Л. Ситанский из Гродненской капеллы А. Тизенгауза и ряд других.

Интенсивное развитие музыкального исполнительства вело к формированию системы музыкального образования. Её профессиональную ветвь составляли «притеатральные» музыкальные школы, где работали авторитетные зарубежные и местные учителя. Любительское музыкальное образование, связанное с частными уроками, которые зарубежные исполнители давали местным магнатам, в последней трети XVIII в. дополнилось открытием первых музыкальных пансионатов, где воспитывались дети белорусской аристократии.

Воздействие оперно-балетного искусства испытал на себе и белорусский школьный театр. Эта форма театральной деятельности достигла во второй половине XVIII в. кульминационной точки развития. Школьные театры существовали при орденах иезуитов в Вильно, Полоцке, Гродно, Новогрудке, пиаров в Витебске и Лиде, базилианцев в Жировичах, доминиканцев в Забелах. Стремление создавать более профессиональные и яркие спектакли, используя достижения оперного искусства, привело к появлению нового вида музыкального искусства – *школьной оперы*. До нас дошла школьная опера «Аполлон-законодатель, или Реформированный Парнас», принадлежащая перу Рафаила Вардоцкого, являвшегося, вероятно, преподавателем учебного заведения. Музыкальный язык этой мифологической оперы с морализаторским сюжетом полностью соответствует классическому стилю и отражает особенности освоения традиций европейского оперного искусства в белорусской музыкальной культуре.

ТЕМА 4. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА БЕЛАРУСИ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА

После присоединения территории Беларуси к России, произошедшего в результате трёх разделов Речи Посполитой в конце XVIII в., начинается новая эпоха в истории белорусской музыкальной культуры. Условия политической жизни Беларуси на правах Северо-Западного края Российской империи и практика постепенной русификации оказывают негативное влияние на процесс

развития белорусского искусства. Национальное угнетение вызывает волну шляхетского освободительного движения, которая заканчивается восстанием 1830 г. и его подавлением. Указом от 18 июля 1840 г. царь Николай I запрещает употребление слов «белорус» и «белорусский». Таковы основные события исторической жизни Беларуси первой половины XIX в. Условной границей этого периода является начало 60-х годов как время накануне нового национально-освободительного восстания.

Вместе с тем, с присоединением к России в Беларуси начинается интенсивное развитие промышленности, сельского хозяйства и торговли, открываются русские типографии, издаются новые газеты, учебная и художественная литература. В результате создаются более стабильные условия и для существования музыкальной культуры.

Первая половина XIX столетия – века романтизма в европейском искусстве, – стала для Беларуси временем одной из наиболее ярких попыток формирования национальной композиторской школы. Эта попытка не смогла увенчаться успехом в условиях неблагоприятных для национальной культуры геополитических процессов, но факт того, что она была предпринята, заслуживает самого пристального внимания.

Романтические тенденции в белорусском искусстве первой половины XIX в. выразились в интересе к национальной истории и к народному творчеству. Уроженец Случчины писатель и этнограф П. Шпилевский обращает внимание общественности на быт и жизнь белорусов в своих многочисленных очерках и статьях в русской и белорусской периодической печати. Белорусские писатели, такие как Я. Чечот, Я. Барщевский, В. Дунин-Марцинкевич, А. Рыпинский и В. Коротынский, впервые ориентируются на живой белорусский язык и используют в своём творчестве фольклорные мотивы. Это нашло отражение и в наиболее значительных достижениях белорусской литературы того времени – поэмах «Энеида наизнанку» и «Тарас на Парнасе». Романтические веяния проявляются и в белорусской живописи, в картинах художников Я. Даммеля, Ю. Алешкевича, К. Русецкого, Н. Орды, И. Хруцкого и др. Градостроительные работы XIX в. – расширение и спрямление улиц, создание площадей, парков и скверов, – вносят планомерность и законченность в архитектурный облик городов.

Музыкальная жизнь Беларуси переживает подъём, связанный с её общей демократизацией. Особое значение приобретают публичные концерты. В городах и местечках, имениях и храмах проводятся концерты симфонической, камерно-инструментальной, ораториальной музыки. Исполняются симфонии и оратории Гайдна, Моцарта и Бетховена, камерно-инструментальные сочинения И. Плейеля, Л. Боккерини, К. Стамица. Для нужд городов создаются местные городские оркестры, небольшие камерные ансамбли, а также оркестры при учебных заведениях – гимназиях, семинариях, пансионах.

В 1803 г. в Минске был организован городской оркестр, куда принимались представители среднего и бедного населения, получившие возможность учиться музыке у опытных преподавателей. В оркестре можно было обучиться игре на струнных и духовых инструментах, а обязанностью

коллектива были регулярные выступления в публичном городском саду. Проводились и многочисленные благотворительные концерты. Таким образом, музыка из привилегии высших кругов общества (явления, характерного для XVIII в.) превращалась в более демократичный вид искусства, доступный, причём в лучших образцах, для всех слоёв населения.

Особенно интенсивной становится музыкальная жизнь в 40 – 60-е годы. В это время деятельность местных музыкальных коллективов дополняется интенсивной гастрольной жизнью. Минск, Витебск, Могилёв, Гродно, Брест, Пинск посещают известные артисты и театральные труппы. Концерты струнных и духовых оркестров, ансамблей белорусских народных инструментов проводятся в парках и скверах, в залах городской гимназии, Дворянского собрания, Купеческого клуба. К 50-м годам состояние концертной жизни в белорусских городах не уступает крупнейшим городам России.

Традиции музыкального театра, значимые для белорусской культуры XVIII в., продолжают развиваться в первой половине XIX столетия. Сохраняют своё значение частновладельческие театры магнатов В. Тышкевича, Л. Рокицкого, А. Буйницкого и др. Вместе с тем, XIX век приносит черты обновления в белорусскую музыкально-театральную жизнь. На волне активизации гастрольной деятельности крупные города Беларуси посещают коммерческие оперно-драматические труппы, чаще всего польские. Среди них можно назвать труппы Я. Хельмиковского, К. Скибинского, Я. Шиманского. Выступления этих артистов формируют у белорусского зрителя представление о современной ему опере и драматическом театре, оказывают влияние на развитие национальных театральных традиций.

Одной из форм музыкальной жизни становятся *кружки* и *салоны*. В первое тридцатилетие XIX в. особой популярностью в Беларуси пользуются салоны графа Р. Тизенгауза в Желудке Гродненской губернии, графа Л. Рокицкого в Городищах Минской губернии, князя М. Кл. Огинского в Залесье. В функционировании подобных салонов можно усмотреть продолжение традиций XVIII в., связанных с любительским музицированием в аристократической среде.

Постепенно музыкальные кружки возникают в домах среднего дворянства, в среде литераторов и поэтов. Сохранились сведения о кружках в доме родственников композитора С. Монюшко, у отца композитора Ф. Миладовского и др. Известностью в то время пользовался музыкально-драматический кружок, возглавляемый В. Дуниным-Марцинкевичем.

Собрания этих любителей музыки ограничивались чаще всего домашним музицированием, фортепианным, вокальным или ансамблевым. Но о масштабах увлечения музыкой в кругах белорусского дворянства можно судить по воспоминаниям известного журналиста и писателя Ф. Булгарина: «Почти каждая бедная шляхтяночка в то время играла на польской гитаре (с семью железными струнами), на арфе и даже на гусях, которые были тогда в большом употреблении». Музыка звучала в семье Корвин-Круковских в имении Палибино Витебской губернии. Хорошей пианисткой была Елизавета Фёдоровна Корвин-Круковская – мать Софьи Ковалевской. Знаменитая учёная

также приобрела достаточно серьёзные навыки игры на фортепиано. На Витебщине музыкальные кружки были также в имениях Буйницких и Нитославских, на Минщине – в домах Стефановичей, Монюшек, Прозоров, Ельских, Рокицких, Завишей, Миладовских, на Гродненщине – у Тышкевичей, Тизенгаузов и Юндиллов. Так на основе традиций светского любительского музицирования формировалась своеобразная *усадебная культура*, оказавшая значительное влияние на развитие национального музыкального искусства на протяжении всего XIX столетия.

Музыкальное образование, которое получали тогдашние любители музыки и профессионалы, было частным. Состоятельные люди и некоторые талантливые крепостные крестьяне (последние – благодаря меценатской поддержке) имели возможность учиться у выдающихся педагогов. Среди наставников музыки следует назвать известного пианиста, дирижёра и композитора Ю. Дещинского, австрийского пианиста, органиста и композитора Я. Реннера, композитора и педагога О. Козловского, немецкого музыканта Ш. Мёзера, испанского исполнителя П. Эскудеро и мн. др. Тем не менее, серьёзное обучение у известных педагогов не могло носить повсеместный характер. Более типичной была ситуация, когда любители музыки желали поскорее научиться «играть».

Музыкантов-профессионалов готовили при городских и частных оркестрах, в зарубежных учебных заведениях и в Виленском университете, где кафедра музыки существовала с 1803 г. В 20 – 50-е годы XIX в. большую роль в подготовке белорусских профессиональных музыкантов начинают играть *музыкальные пансионы*. Эти частные учебные заведения обеспечивали получение достаточно серьёзных навыков исполнительского мастерства, способствовали активности музыкальной жизни, проводили благотворительные концерты (например, в пользу детских приютов). В Минске лучшими считались пансионы Монтегранди, Стефановича, Цеханской и Шнейдер, в Витебске и Полоцке – Яновской, в Бресте и Гродно – Шостаковской, в Пинске – Мачеевского и Богдановичей. Пансионы, дававшие начальное и среднее музыкальное образование, открывались в первой половине XIX в. по всей Беларуси, что является очередным свидетельством популярности музыкального искусства в широких кругах населения.

Общие позитивные сдвиги в музыкальной жизни способствовали росту профессионализма белорусских музыкантов. Об этом свидетельствует ряд важных фактов. В первой половине XIX в. музыканты из Беларуси занимали ведущие позиции в крупнейших оркестрах России. Помимо этого местные исполнители проводили гастрольные выступления по всей территории Беларуси, принося музыкальную культуру даже в глубинку. Наконец, именно в это время белорусское исполнительское искусство стало известным в Европе.

Знаменитые музыканты-исполнители этого времени были выходцами из различных социальных слоёв: среди них можно было встретить и крепостных, и представителей разночинной среды, и дворян. Важно отметить, что высочайшая исполнительская культура этих музыкантов часто открывала для них дорогу к творчеству.

Большой вклад в белорусское скрипичное исполнительство внёс Иероним Помарнацкий (1789 – 1875) – скрипач-виртуоз из Слуцка, замечательный импровизатор, игравший на любую заданную тему, автор нескольких сочинений, которые не сохранились. С колоссальным успехом гастролировал в 30-е годы по странам Западной Европы ксилофонист Михаил Гузиков (1806 – 1837) – музыкант из Шклова, являвшийся одновременно изобретателем самого инструмента, прообразом которого стали белорусские брусочки. Высокое исполнительское мастерство крепостных братьев Подобедовых – скрипача Михаила (? – 1837) и виолончелиста Ивана (? – 1860) – не только открыло для них путь к свободе (музыкантам дали вольную), но и было впоследствии высоко оценено в петербургских оркестрах. Блистательным успехом пользовалась гродненская скрипачка Теофиля Юзефович (1826 – начало 1870-х) – «Паганини в женском платье», более тридцати лет выступавшая на концертной эстраде Беларуси, России, Литвы и Польши. Значительный вклад в национальную исполнительскую культуру внесли также замечательные пианисты и композиторы Наполеон Орда, Антон Абрамович, Флориан Миладовский.

Поражение национально-освободительного движения вследствие подавления восстания 1863 – 1864 гг. отрицательно сказалось на развитии белорусской культуры. Новый генерал-губернатор Литвы и Беларуси М. Муравьёв, за жестокость прозванный в народе «вешателем», издал распоряжения о закрытии Горы-Горецкого земледельческого института, являвшегося на тот момент единственным высшим учебным заведением на территории нашей страны, а также Новогрудской гимназии, Свислочской и Молодечненской прогимназий. Было запрещено белорусское печатное слово, в школах перестали преподавать белорусский язык, объявленный «продуктом полонизации». Многие национальные писатели, принявшие участие в восстании, были сосланы в Сибирь. Эти репрессивные меры вызвали кризис в белорусской литературе и искусстве 60 – 70-х годов XIX в.

Только к началу 80-х годов намечается подъём в развитии белорусской культуры. Очередной виток осознания национальной самобытности связан с фундаментальными исследованиями в области белорусской этнографии и фольклора, среди которых «Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края» П. Шейна (1887 – 1902) и десять выпусков «Белорусского сборника» Е. Романова (1885 – 1910). Важное научное значение имели также сборник З. Радченко «Гомельские народные песни» (1888), очерк Н. Янчука «По Минской губернии» (1889), работы А. Богдановича «Про панщину» и «Пережитки древнего мирозерцания у белорусов» (1895), А. Земкевича «Белорусские свадебные обряды и песни – сравнительно с великорусскими» (1897), Е. Ляцкого «Материалы для изучения творчества и быта белорусов» (1898). Труды учёных доказывали, что белорусский народ имеет богатую культуру и право на её развитие. Собираание фольклорно-этнографических материалов содействовало развитию литературы, а появление нотных записей музыкального фольклора позже, уже в XX в. оказало влияние на развитие музыкального искусства.

В конце 80-х годов XIX в. в литературу Беларуси приходит плеяда писателей-демократов, среди которых Ф. Богушевич, Я. Лучина, А. Гуринович, А. Абухович и ряд других. Эти патриотически настроенные литераторы становятся основоположниками метода критического реализма в национальной литературе. В своём творчестве они выражают интересы демократической интеллигенции, крестьянства, рабочего класса. На 80 – 90-е годы приходится также начало деятельности белорусских писателей-классиков: М. Богдановича, Я. Купалы, Я. Колоса. Заметен подъём в области изобразительного искусства. Реалистический метод характерен для живописи Н. Силивановича, С. Зарянко, А. Горавского, Ф. Рущица, С. Богуша. В их полотнах воспеваются красота природы Беларуси и быт её народа. Значительным событием культурной жизни конца века становится проведение в 1899 г. в Витебске первой художественной выставки, на которой большим успехом пользуются белорусские пейзажи.

Изменения происходят и в структуре музыкальной жизни. Большое значение приобретает деятельность *музыкальных обществ*, которые проводят в белорусских городах публичные концерты, музыкальные вечера, лекции о жизни и творчестве великих композиторов и музыкантов. При обществах действуют специальные учебные заведения, музыкальные библиотеки и читальни, организуются гастрольные выезды выдающихся русских и зарубежных исполнителей.

В 1880 г. была создана первая музыкально-общественная организация на территории Беларуси – Минское музыкальное общество. За ним последовали кружки и общества в Витебске, Могилёве, Гродно, Бресте, Слониме, Бобруйске и других городах. Уже в 1883 г. возникли Гродненское литературно-музыкальное общество, Витебское общество любителей музыки и драматического искусства, в 1885 г. – Брест-Литовское музыкально-драматическое общество. Каждое из подобных объединений имело собственные цели и задачи, но в комплексе их деятельность содействовала развитию национального музыкального искусства.

Судьба музыкальных обществ на территории Беларуси часто была драматичной – их существование осложнялось придирками царской цензуры, рассматривавшей эти организации как центры подрывной деятельности. Тем не менее, их количество неуклонно росло. Одной из форм разрешения конфликтов с царскими властями было создание новых объединений взамен запрещённых. Так, после закрытия Минского музыкального общества ему на смену в 1886 г. пришло новое, в 1893 г. после запрещения этой организации начало работать Музыкально-драматическое общество, а в 1899 г. его сменило Общество любителей изящных искусств. Подобные объединения создавались в Беларуси вплоть до 1917 г.

Средством демократизации музыкальной жизни и приобщения широких слоёв населения к музыкально-драматическому искусству стало открытие в 1890 г. Минского городского зимнего театра. В этом здании начала работать *оперная антреприза*, которой руководил известный виленский антрепренёр А. Картавов. Оперная труппа Картавова познакомила минчан с 17 операми, среди которых были шедевры русского («Жизнь за царя» М. Глинки, «Русалка»

А. Даргомыжского, «Демон» А. Рубинштейна, «Евгений Онегин» П. Чайковского) и мирового репертуара (оперы Дж. Верди, Ж. Бизе, Ш. Гуно, Дж. Россини и др.). За короткий срок с момента открытия театра все спектакли были повторены, иногда по три – четыре раза. Впервые оперное искусство стало широко доступным белорусскому зрителю. Театр пользовался огромным успехом у минской публики. Вместе с тем, материальные затруднения (отсутствие дотации, высокая плата за аренду здания, повышение цен на билеты) вынудили труппу Картавова покинуть Минск. Ей на смену в 1892 г. пришла антреприза А. Шумана (Шуманенко). Новый мастер театрального дела сумел угодить вкусам публики, поставив в 1894 г. оперу Р. Леонкавалло «Паяцы».

В последующие годы антрепренёры предлагали публике преимущественно оперетты, но в 90-х годах Минск посетило Товарищество оперных артистов из Петербурга, которое в 1899 г. показало оперы «Демон» Рубинштейна, «Пиковая дама» Чайковского и «Гамлет» А. Тома. Зимой 1899 – 1900 гг. в городе гастролировала итальянская труппа Ф. Кастеллано, которая пользовалась громадным успехом. Основу её репертуара составляли оперы западноевропейских композиторов, поставленные с высочайшим мастерством. В начале XX в. (в 1903 – 1904 гг.) Минск вместе с труппой Кастеллано посетил выдающийся итальянский композитор П. Масканьи. Прозвучала его опера «Сельская честь», причем автор сам дирижировал оркестром.

Во второй половине XX в. одним из важнейших звеньев музыкальной культуры Беларуси продолжает оставаться *концертно-исполнительская практика*. Её развитию содействовали местные музыкальные общества, но особое значение в подготовке белорусских исполнителей того времени имели Петербургская и Московская консерватории.

В 1890 г. в Минск приехала выпускница Петербургской консерватории, прекрасная певица (лирическое сопрано) Надежда Муранская. Ещё до начала оперных сезонов Муранская открыла в городе курсы оперного, концертного и салонного пения, которые стали первым частным музыкальным учебным заведением в городе. О серьёзности подготовки, которую предлагала ученикам Муранская, можно судить как по основательности обучения вокалу (постановке голоса, развитию дыхания, выравниванию регистров, изучению образцов классической и современной музыки), так и по вниманию к специальной сценической подготовке (составлению репертуара, изучению ролей, сценических приёмов и пр.). Интенсивная исполнительская деятельность певицы началась в 1891 г., когда она была приглашена на ведущие роли в постановках труппы Картавова.

Среди выдающихся музыкантов-исполнителей в 90-е годы особо выделяется имя Софии Шацкиной – талантливой пианистки, выпускницы Лейпцигской консерватории, работавшей в Беларуси с 1891 г. В 1894 г. она открыла в Минске частную музыкальную школу, давшую возможность целенаправленно готовить кадры профессиональных музыкантов.

Значительную роль в развитии скрипичного и ансамблевого исполнительства в Минске сыграл Евгений Чижевский – замечательный

скрипач, выпускник Московской консерватории, неутомимый энтузиаст музыкально-общественной деятельности, организатор Минского струнного квартета (1906 г.) и других камерных ансамблей. Плодотворной была работа в Беларуси и выпускницы Петербургской консерватории пианистки Иды Генко. В 90-е годы она много выступала с сольными концертами и вместе с Чижевским принимала участие в ансамблевом музицировании.

Нередко интенсивная исполнительская деятельность становилась стимулом для творчества. Талантливые белорусские скрипачи и пианисты, такие как М. Ельский, И. Глинский, К. Марцинкевич и др., являлись создателями значительной части собственного исполнительского репертуара. Сочинение музыки выдающимися исполнителями стало основной формой композиторской практики во второй половине XIX в. В жанровый состав творчества этих музыкантов входили инструментальный концерт, фантазии, вариации, концертные полонезы и мазурки, миниатюры.

ТЕМА 5. БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА НАЧАЛА XX ВЕКА

Первое тридцатилетие XX в. (1900–1920-е гг.) заложило основы для развития профессиональной белорусской музыки. Этап 1900–1910-х гг. сыграл роль подготовки к профессиональному творчеству, в 1920-е гг. началось становление профессиональной белорусской музыки, появились первые произведения во многих жанрах, которые по причине их первичности были «назначены» образцами национальной музыкальной классики.

Начало XX в. было отмечено изменениями в белорусской культуре, связанными с началом белорусского национального Возрождения (в истории известного как «второе Возрождение» в сопоставлении с первым, относящимся к XVI в.). В начале XX в. белорусская музыкальная культура опиралась на лучшие достижения в разных видах искусства и характеризовалась ростом национального самосознания.

В это время организуются многочисленные музыкально-драматические кружки и так называемые «беларускія вечарыны», на которых выступали хоры, читались литературные произведения, исполнялись народные песни и танцы, ставились пьесы. Так в среду белорусской интеллигенции внедрялся национальный музыкальный фольклор, становясь своего рода «маркером» национального самоопределения. Пропаганда белорусского фольклора стала важнейшей задачей национальной культуры на протяжении всего её дальнейшего развития. Традиции беларуских вечарын продолжила Первая белорусская труппа Игната Буйніцкаго — первый национальный профессиональный театр, пьесы в котором ставились только на белорусском языке. С 1910 г. начал свою деятельность Виленский музыкально-драматический кружок, руководителями которого стали польский композитор Л. Роговский и будущий классик литовской музыки Стасис Шимкус — студент Петербургского университета, автор музыки к первой постановке пьесы Янки Купалы «Павлинка» (1913). Совместно с С. Шимкусом Л. Роговский обрабатывал белорусские народные песни и танцы для

концертных интермедий в спектаклях. Работа в кружке содействовала созданию им «Белорусской сюиты» для симфонического оркестра.

Музыкальная жизнь белорусских городов в начале века была разнообразной и богатой. С большим успехом гастролитровали русские и украинские музыкально-драматические и хоровые коллективы, знакомившие белорусскую публику с лучшими произведениями отечественных и зарубежных композиторов. Одним из популярных видов музыкального искусства в этот период становится хоровое пение. В ряде белорусских городов открываются регентские курсы. В 1914 г. дирижёр хора Владимир Теравский (1871—1938) организовал в Минске Белорусский народный хор, который выступал с концертами в разных городах Беларуси. В его репертуаре значились обработки белорусских народных песен и авторские сочинения хормейстера. Потребность в национальной музыкальной литературе была частично удовлетворена изданием I тома «Беларускіх песень з нотамі» А. Гриневича (1910, Петербург), «Беларускага песенніка з нотамі для народных і школьных хароў» Л. Роговского (1911, Вильно), 7-го выпуска «Беларускага зборніка» этнографа Е. Романова (1910, Вильно), который составили мелодии 53 народных песен и танцев, записанных и обработанных Н. Чуркиным (с 1905 г. композитор начал работать в Вильно).

Основными видами композиторской деятельности на этапе 1900 – 1910-х гг. были обработка народной песни, хоровая и сольная песня, музыка к театральным постановкам (В. Теравский, Л. Роговский, К. Галковский, М. Анцев, А. Гриневич, М. Янчук). Использование белорусского фольклора характерно для симфонических произведений польских композиторов Л. Роговского, М. Карловича.

Характерной чертой белорусской культуры 1920-х гг. является проведение политики белоруссизации. В 1924 г. коммунистическая партия БССР официально объявила о начале политики белоруссизации. Её целью было утвердить отношение к белорусам как к нации, которая имеет право на самоопределение и существование со своим языком, историей, культурой. Важную роль для развития культуры сыграла организация в 1922 г. Института белорусской культуры, позже преобразованного в Белорусскую академию наук. В Инбелкульте, построенном по образцу научных организаций, существовали комиссии, секции и подсекции. В числе подсекций были театральная, в которую входили ведущие деятели театра того времени (режиссёры Ф. Жданович, Е. Мирович), и музыкальная, в которой работали музыканты из России и Беларуси (композиторы Я. Прохоров, Н. Аладов, скрипач А. Бессмертный и др.).

В сфере музыкального образования происходят позитивные сдвиги. В Витебске, Гомеле и Минске открываются народные консерватории (просуществовали до начала 1920-х гг.). Первым профессиональным учебным заведением для музыкантов становится Минский музыкальный техникум, открытый в 1924 г. В качестве музыкальных наставников работают Николай Чуркин (Мстиславль), Алексей Туренков (Гомель), Евгений Тикоцкий (Бобруйск). В Минский музыкальный техникум приглашаются выпускники

Петербургской консерватории Николай Аладов, Яков Прохоров, Варшавской консерватории — Товий Шнитман и Эльза Зубкович. Там же работает первый белорусский музыковед Юлиан Дрейзин.

Продолжение процесса возрождения национальной культуры в новых социально-государственных условиях в 1920-е гг. было связано со становлением основных жанров белорусской профессиональной музыки. Появляются оперы - «Тарас на Парнасе» Н. Аладова, «Освобождение труда» Н. Чуркина, симфонические произведения - Симфониетта Н. Чуркина, симфонии Н. Аладова, Е. Тикоцкого, кантаты Т. Шнитмана и Н. Аладова, ряд произведений в других жанрах. Актуальным для искусства того времени остаётся музыка к постановкам драматических театров, которую пишут В. Теравский, Н. Аладов и др.

Одним из ведущих жанров 1920-х гг. остаётся обработка народной песни (сольная и хоровая). К ней обращаются Н. Аладов, Н. Чуркин, М. Анцев, Г. Пукст, В. Теравский, С. Полонский. Заметным явлением музыкального искусства становится массовая песня в исполнении любительских и профессиональных коллективов. Лучшие результаты в жанре романса были достигнуты композиторами Н. Аладовым, Н. Чуркиным, Г. Пукстом. Авторы камерно-вокальной музыки использовали стихи Я. Купалы, М. Богдановича, З. Бядули.

Происходит освоение композиторами крупной симфонической формы, в которой «интонационным фондом» выступает фольклор (симфониетта «Беларускія малюнкi» Вторая симфония Н. Аладова, Первая симфония Е. Тикоцкого, «Белорусская симфония» Т. Шнитмана).

Народно-национальная основа объединила ряд произведений камерно-инструментальной музыки: Струнный квартет И. Фидлона и Фортепианный квинтет Н. Аладова, миниатюру для струнного квартета «Калыханка» Н. Чуркина и сюиту для струнного квартета и фортепиано «Сымон-музыка» Г. Пукста.

Народный артист БССР **Николай Николаевич Чуркин** (1869-1964) – один из родоначальников белорусской профессиональной музыки, основоположник национального жанрового симфонизма (3 симфониетты, 4 сюиты, 2 миниатюры), музыки для детей, автор первой белорусской советской оперы «Вызваленне працы». В его творческом списке ещё 2 произведения этого жанра: «Раскіданае гняздо» и радиоопера для детей «Рукавичка». Как замечательный фольклорист, собиратель музыкального фольклора разных народов Николай Чуркин записал свыше 3000 только белорусских народных песен и танцев (сборники «Беларускія народныя песні і танцы», «Беларускія народныя песні»). Свои произведения композитор, как правило, основывал на народных белорусских напевах. Им созданы произведения для оркестра белорусских народных инструментов: 4 сюиты, увертюра «Памяти Я. Купалы». Музыку композитора отличают оптимизм, строгая классическая форма, мелодичность, тонкий художественный вкус и фантазия, опора на белорусский музыкальный фольклор.

Первое национальное симфоническое произведение – симфониетта «Беларускія малюнкi» Николая Чуркина - по праву считается энциклопедией белорусского фольклора (в ней использовано 16 народных песен). В произведении ощущается связь с программно-оркестровой музыкой русских композиторов. Симфониетта написана ярким музыкальным языком и доступна слушателю. 2 часть отличается необыкновенным лиризмом, а 4 часть – широтой дыхания и солнечным оптимизмом. Это картина народного праздника, наиболее яркий образец жанрового симфонизма в национальной музыке, восходящий к лучшим традициям русской музыкальной классики («Камаринская» М.И. Глинки).

«Калыханка» (для струнного квартета) – поэтичная лирическая одночастная миниатюра, построенная на использовании фольклорных колыбельных мелодий «Не хадзі, коцік», «Люлі люлі, спаткі». Темы получают в произведении вариантное развитие. Органичность и красота звучания обеспечила произведению популярность у исполнителей и слушателей.

Григорий Константинович Пукст (1900 – 1960) – заслуженный деятель искусств Беларуси, талантливый композитор, художественный руководитель музыкального вещания Белорусского радио и музыкальных передач Главного управления радиоинойформации Министерства культуры БССР. Многолетняя работа в области радиовещания позволила композитору быть ближе к слушателю, знать его вкусы и интересы. В симфоническом и вокальном творчестве Григория Пукста - приоритет тонкой лирической образности, естественности и непосредственности развития песенного тематизма, основанного на городском романсовом фольклоре. Г. Пукстом написаны оперы «Машека» по поэме «Могила льва» Янки Купалы, «Свитезянка», первая белорусская опера для детей «Маринка» (о событиях Великой Отечественной войны), кантата «А хто там ідзе», 6 симфоний, 2 сюиты на темы белорусских народных песен и др. Его высокохудожественным произведениям свойственны яркий мелодизм, выразительность, доступность, конкретность и выпуклость образов. Эти качества относятся и к одному из лучших произведений Григория Пукста – 6 симфонии, 2-я часть которой представляет собой лирико-возвышенный вальс.

ТЕМА 6. БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА ПЕРИОДА СОЦРЕАЛИЗМА

Период социалистического реализма в белорусской музыке датируется тридцатилетием 1930–1950-х гг. В это время белорусское музыкальное искусство развивалось в общем русле советской музыки, опираясь на эстетику социалистического реализма.

Период, сложный и неоднородный в плане политических событий, разделяется на 3 неравных этапа: 1930-е гг., музыка времён Великой Отечественной войны (1941–1945), музыкальное искусство послевоенного времени (вторая половина 1940-х–1950-е гг.). Вместе с тем, общий характер музыкальной выразительности произведений, созданных за тридцатилетие, позволяет объединить их в общую группу.

В 1930-е гг. происходят важнейшие события в области музыкальной жизни БССР. В 1932 г. открывается Белорусская государственная консерватория (БГК), в 1933 – театр оперы и балета, в 1937 – филармония. Тогда же создаётся белорусская композиторская организация – Союз композиторов БССР. В консерватории под руководством русского композитора В.А. Золотарёва создаётся класс композиции, из которого выходят такие выдающиеся деятели белорусской культуры как А. Богатырёв (основоположник национальной композиторской школы, наставник большинства национальных композиторов на протяжении всего XX в.), В. Оловников, П. Подковыров, Л. Абелиович, цимбалист И. Жинович, музыковед С. Нисневич и др.

Количественный рост творчества во всех жанрах, обусловленный успехами в области музыкального образования, приводит к первым ярким успехам в области музыкального театра (оперы «В Пушах Полесья» А. Богатырёва, «Цветок счастья» А. Туренкова, «Михась Подгорный» Е. Тикоцкого, балет «Соловей» М. Крошнера), симфонии и программной симфонической поэмы (произведения Н. Аладова, В. Золотарёва, Е. Тикоцкого и др.), кантаты («Сказка о медведихе» А. Богатырёва, «Над ракой Арэсай» Н. Аладова), камерно-инструментальной музыки (струнные квартеты, первые фортепианные и скрипичные сонаты Н. Аладова, В. Ефимова, Л. Абелиовича, В. Оловникова, П. Подковырова и др.). Вокальная направленность белорусской музыки проявляется в важности в эти годы хоровой массовой песни, сольного романса и обработки белорусской народной песни.

В военный период на оккупированной территории Беларуси получила широкое развитие партизанская песня (написанная профессиональными и самодеятельными композиторами), ставшая самостоятельным музыкальным явлением, новой стадией развития национального фольклора. Профессиональное творчество белорусских композиторов, находившихся в эвакуации, была сосредоточено на камерно-инструментальных (Фортепианное трио А. Богатырёва, 2-й струнный квартет Н. Аладова, 2-й струнный квартет П. Подковырова) и симфонических произведениях (2 симфония Г. Пукста, баллада «В суровые дни» и поэма «Из дневника партизана» Н. Аладова). Были созданы яркие кантаты – «Беларускім партызанам» и «Ленинградцы» А. Богатырёва, написана опера «Алеся» Е. Тикоцкого (посвящена подвигу девушки-партизанки), поставленная сразу после войны.

Развитие белорусской музыки в послевоенный период проходило на волне отражения общих процессов в советском музыкальном искусстве. Происходило расширение образно-тематической и жанровой сферы творчества при сохранении традиционализма музыкального мышления. Самые значительные произведения этого периода: оперы - «Кастусь Калиновский» Д. Лукаса, «Андрей Костеня» Н. Аладова, «Надежда Дурова» А. Богатырёва, «Девушка с Полесья» Е. Тикоцкого, балет «Князь-озеро» В. Золотарева, симфонии Н. Аладова, Е. Тикоцкого, Г. Пукста, П. Подковырова, квартеты Д. Каминского, П. Подковырова, В. Оловникова, трио Д. Каминского, Г. Пукста, Е. Дегтярика, песни и музыка для оркестра народных инструментов. После войны происходит смена поколения белорусских композиторов,

возникают новые для национальной музыки жанры (инструментальный концерт). Яркими произведениями в концертном жанре становятся фортепианные и цимбальные концерты Д. Каминского, а также 2-й скрипичный концерт П. Подковырова. В области симфонии достигает расцвета творчество Е. Тикоцкого (4 симфония).

Николай Ильич Аладов (1890-1972) — один из основателей национальной профессиональной музыки и организаторов музыкального образования в Беларуси, народный артист БССР, замечательный педагог, по мнению студентов «благороднейший и бескорыстный человек из породы Дон Кихотов». Для его творчества характерны оптимистическое мировосприятие, постоянный интерес к современности, желание донести свои мысли до слушателя. Последнему служит широкое использование принципа программности, конкретизация образного содержания в непрограммных произведениях, обращение к демократическим интонациям (традиционной крестьянской песне, современным массовым жанрам). Основные образные сферы его музыки — лирико-драматическая, лирико-психологическая и жанрово-эпическая. Значительное место отводится юмористическим, сатирическим образам. Своими сочинениями 1920-30-х гг. заложил основы многих жанров белорусской профессиональной музыки: кантаты («10 год»), вокально-симфонической поэмы («Над ракой Арэсай»), камерно-инструментального ансамбля (фортепианный квинтет), романса (циклы романсов на стихи Я.Купалы и М.Богдановича). Создал в белорусской музыке первые образцы драматической (вторая) и лирико-психологической (четвёртая) симфонии. Среди наиболее значительных произведений Н.Аладова: оперы «Андрей Костеня» и «Тарас на Парнасе», кантаты «40 год», «Па шляху барацьбы і перамог», 10 симфоний, симфониетта, симфоническая поэма «Из дневника партизана», симфоническая баллада «В суровые дни» и др. Творчество композитора всегда было тесно связано с жизнью народа, его бытом и историей. Любимый жанр Н. Аладова — симфония.

Симфониетта до-мажор (1936) в 3-х частях. Основа главной партии 1 части — яркая доступная мелодия с белорусским колоритом. Светлый, жизнерадостный характер сохраняется на протяжении всего произведения. Основное содержание — картины народного быта и природы. В 1 части преобладают песенно-лирические образы, во 2 — настроения грусти, размышления и танцевальности (в среднем разделе), 3 — праздничные, радостные. Финал интонационно связан с музыкой предыдущих частей.

Фортепианный квинтет (1925) поражает разнообразием музыкального содержания: жанровые и лирические образы 1 части, драматические — 2-й, жанровые — в 3-ей. В произведении использованы напевы белорусских песен.

Евгений Карлович Тикоцкий (1893–1970) — один из основоположников профессиональной музыки Беларуси. Для многогранного творчества композитора характерны масштабность художественных идей, гуманистическая направленность, приподнятость и ораторский пафос. Главное в художественной образности связано с героикой, восхвалением подвига белорусского народа. Наиболее ярко талант Е.Тикоцкого проявился в оперном

и симфоническом жанрах, в которых сочетанием разносторонних образных сфер композитор достиг высоких художественных результатов (оперы «Міхась Падгорны», «Алеся», «Ганна Громава», 6 симфоний, увертюра «Свята на Палессі» и др.). Произведения композитора отличаются сложной драматургией, интенсивным образно-тематическим развитием, часто основанным на многочисленных лейтмотивах и сквозных темах. Истоки музыкального языка Е.Тикоцкого в белорусском фольклоре, советской массовой песне (известные революционные и современные темы Тикоцкий использовал для конкретизации программных идей). Традиции русской классической школы плодотворно развивал на основе белорусского народнопесенного творчества.

Программа 4 симфонии Евгения Тикоцкого – борьба за мир. В произведении присутствует связь с белорусским фольклором. Образы: 1 части – драматические (сонатная форма), 2 части – лирические, (сложная трёхчастная форма). Нежная светлая мелодия с прозрачным соло деревянных духовых инструментов перерастает в гимническую поэму в финале части. 3 часть воплощает жанровые образы (рондо), 4-я – характеристика защитников мира (сонатная форма). Единство тематизма симфонии связано с наличием в ней лейтмотивов.

Опера «Міхась Падгорны» (либретто Бровки) – народно-музыкальная драма на революционный сюжет. В произведении раскрывается общественный конфликт и личная драма героя. Образ народа связан с важной ролью хоров (хоры «Па гарохаўю, па ячанню», «Дзе ты, салавейка», маршевый хор «Няхай сабе пойдзем мы ў салдаты»). В опере использованы мелодии и интонации белорусских народных песен. Главные образы оперы: Михась (его песня 3 действия) и Марыся (ария Марыси «Плача рэчка з ручайкамі»). Значительна роль оркестра. В оркестровой партии использованы лейтмотивы войны, народного горя, любви Михася и Марыси. Увертюра оперы имеет программное содержание, раскрывающее будущие события.

Анатолій Васильевич Богатырёв (1913-2003) – патриарх отечественной музыки, народный артист Беларуси, педагог, создатель белорусской школы композиторов. Творчество композитора характеризует широта образного диапазона, актуальность тематики, демократическая направленность, преемственность с традициями русской музыкальной классики, глубокое проникновение в стилистику белорусского музыкального фольклора, сдержанность и благородство. Темы современности, гуманистические идеи отражены в музыке ясным убедительным музыкальным языком, основанным на белорусской народной песенности. Композитор обогатил многие жанры белорусской музыки. Так в первом крупном произведении – кантате «Паэма-казка пра Мядзведзіху» – выступил как самообытный зрелый художник. К самым значительным сочинениям принадлежит опера «В пущах Полесья» – одна из первых в национальном оперном репертуаре. Гражданственностью, высоким патриотизмом проникнуты крупные вокально-симфонические произведения, сюжеты и образы которых связаны с историей (кантаты «Ленинградцы», «Беларускім партызанам»). На основе народной песенности создана оригинальная многочастная композиция кантаты «Беларускія песні».

Возвышенная философская лирика, психологическая углублённость характерны для камерно-инструментальных и камерно-вокальных произведений (фортепианное трио, сонаты для скрипки и фортепиано, вокальные циклы на стихи А.Пушкина, М.Лермонтова, А.Ахматовой, М.Богдановича, Я.Купалы и др.). В своём творчестве композитор часто обращался к русской поэтической классике.

Кантата «Сказка о медведихе» (текст А. Пушкина) – произведение лирико-драматического характера. Народный склад музыки в ариозо Медведихи «Ах, вы, детушки, медвежатушки» воплощает творческую манеру композитора, связанную с глубинным переосмыслением фольклорных интонаций без их цитирования. Активна драматургическая роль хора, который как бы ведёт рассказ от автора: прозрачно-светлое звучание в зарисовке картины природы («Как весенней тёплой порою»), тревожно-взволнованное – в сцене появления охотника и гибели Медведихи, печально-грустное в минуты трагического переживания Медведя («Не звоны пошли по городу»). Колоритность оркестровой партии, общая задушевность, простота, лаконизм и рельефность произведения обеспечили ему многолетнюю популярность.

Кантата «Беларускім партызанам» (стихи Я. Купалы) – патриотическое произведение. Национальный характер произведению обеспечивает интонационная близость основной темы кантаты с белорусскими традиционными народными песнями. В произведении выделяются 3 раздела: крайние – хоровые, средний – соло меццо-сопрано.

Фортепианное трио ля минор посвящено теме Великой Отечественной войны. Для сочинения характерны контрастность образов, связь с интонациями белорусских народных мелодий («Бачыць мае вока», «Захвінелі новыя ключы») и массовых песен. Полифонические приёмы (контрастная и имитационная полифония) используются в кульминационных разделах. Основной драматургический центр Трио – 3 часть – баллада (сонатная форма со вступлением и кодой).

Кантата «Беларускія песні» для солиста, хора и симфонического оркестра – один из первых образцов «фольклорной» кантаты 1960-х гг. В произведении дано свободное художественное осмысление подлинных народных тем. Использованы следующие народные жанры: солдатская песня («Зашумела сасонушка»), рекрутская («Ой, не вылятай»), казачья («А ў полі азярэчка»), любовно-лирическая («Там, дзе круты явар ў ецца», «Зялёны гай»). Песенные мелодии объединены стилистическим и сюжетным стержнем, интонационными арками. Структура кантаты такова: в ней 7 частей с контрастным чередованием хоровых, сольных и оркестровых эпизодов. Кульминация – 6 часть «Край мой, беларускі край» (стихи Н. Гилевича, единственная часть, не связанная с фольклорными мелодиями). Разнообразны формы и музыкальные образы (эпические, драматические, жанровые, пейзажные). Использованы различные приёмы хорового пения: выдвижение из хорового тутти солирующих голосов, элементы подголосочной полифонии, натурально-ладовая гармония, мажорно-минорные созвучия, хроматизмы. Важную роль играет приём динамизации

музыкального развития. Композиция произведения обладает логичностью и художественной законченностью.

ТЕМА 7. БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА ПЕРИОДА СТИЛЕВОГО ОБНОВЛЕНИЯ

В 1960–1980-е гг. в белорусской музыке происходит процесс стилового обновления и перехода к современным нормам музыкального языка, не ограниченным рамками музыкального языка социалистического реализма. Он сопровождается прогрессивными сдвигами в музыкальной жизни и уровнем высокой профессиональной зрелости композиторского творчества.

1960-е гг. - начало качественно нового периода развития белорусской музыки. Возникают и реализуются в творческой практике новые художественные идеи и музыкально-эстетические ориентиры, происходит активизация межкультурных и межнациональных связей. Это время начала творческой деятельности следующего поколения белорусских композиторов, стремящихся к расширению содержательной и композиционно-технологической сфер музыкального искусства (Е. Глебов, Г. Вагнер, Д. Смольский, Э. Тирманд и др.). Интенсивное развитие основных жанров национального музыкального искусства было связано с ситуацией «стилового перелома», изменения иерархии музыкальных жанров. Яркие стиловые изменения, связанные с проникновением в музыкальный язык белорусской музыки неоклассицизма, неофольклоризма и первых проявлений авангарда нашли проявление в жанре симфонии: в симфониях Л. Абелиовича, Е. Глебова, Г. Вагнера, Д. Смольского, А. Мдивани, Г. Вагнера, Ф. Пыталева.

Обновление коснулось всех музыкальных жанров. Особенно убедительные творческие успехи были достигнуты в жанре балета, в творчестве композиторов Г. Вагнера и особенно Е. Глебова. Достижения белорусской советской песни, связанные с именами мастеров жанра В. Оловникова, И. Лученка, Ю. Семеняко, получали одобрение и награды на общесоветском уровне. У ряда композиторов (Д. Смольского, В. Войтика, А. Мдивани) выявились собственные жанровые приоритеты (преимущественно симфоническая музыка), сформировался яркий индивидуальный творческий почерк.

Лев Моисеевич Абелиович (1912 -.1985) – заслуженный деятель искусств Беларуси, композитор яркого драматического дарования. Основные его достижения сосредоточены в области лирико-философского симфонизма. Музыкальная драматургия его симфоний отличается конфликтностью, многоплановостью образного развития. Камерное творчество композитора отмечено перевесом интеллектуального начала, лаконизмом, яркой образностью. В его творчестве ведущая роль отведена теме Великой Отечественной войны (2 и 3 симфонии, фортепианный цикл «Фрески», баллады «Курганы», «Балада аб партызане», «Ваенныя балады» для голоса и фортепиано на слова белорусских поэтов). В творческом багаже композитора симфонические, камерно-инструментальные и вокальные произведения.

Симфония №3 посвящена борьбе светлых сил со злом. Интонационно-заостренные темы становятся основой для динамического развития. Значительна роль монотематизма в 3-х частях цикла. Гуманистическая трактовка всенародной трагедии придаёт произведению общечеловеческое звучание. Финал (Аллегро, сонатная форма) – носитель идейно-художественного содержания всего произведения. Тревожные интонации скрипок во вступлении, мужественно-энергичная главная партия становятся импульсом для дальнейшего развития. Побочная партия появляется в кульминации главной партии, подчёркивая единство эмоционального строя главной и побочной партий. Особый динамизм трагических образов достигается в разработке и репризе. Композитор наделяет яркой драматургической ролью белорусскую народную песню «Перепёлочка», которая переосмыслена в музыке 1 части и является «тихой» кульминацией в финале. Эпилог финала тесно связан с музыкой пролога симфонии.

Цикл фортепианных пьес «Фрески» раскрывает трагические аспекты темы Великой Отечественной войны. Для цикла характерны концертный характер девятичастной композиции, контрастный принцип построения, чередование песенных, лирических, драматических и фантастических образов. Лаконизм пьес, использование сложной диссонансной гармонии, тритоновых интонаций позволяют отнести музыку цикла к первым образцам белорусского авангарда. Программность (подзаголовки пьес «Беглец», «Шаги в ночи» и др.) и разнообразие фортепианной техники сделали цикл одним из любимых произведений в репертуаре пианистов.

Генрих Матусович Вагнер (1922 – 2000) – известный белорусский композитор XX в., автор опер, балетов, симфоний, концертов, произведений в других жанрах. Родился 2 июля 1922 г. в городе Жирардов недалеко от Варшавы в семье музыкантов. С шести лет обучался музыке. В 1933 г. поступил в Варшавский музыкальный институт имени С. Монюшко, а в 1936 г. – в Варшавскую консерваторию по классу фортепиано З. Джевецкого. В 1939 г. во время оккупации Польши гитлеровскими войсками бежал в Минск, где продолжил обучение в Белорусской государственной консерватории. Во время Великой Отечественной войны работал в Душанбе концертмейстером Таджикской государственной филармонии, с 1943 г. заведовал музыкальной частью фронтового театра. В военные годы впервые начал писать музыку («Колыбельная» на сл. В. Акубджанова, музыка к сатирическому фильму «Швейк против Гитлера», к театральным постановкам). В 1945 г. возвращается в Минск, в 1948 г. заканчивает БГК по классу фортепиано, в 1954 г. – по классу композиции А. Богатырёва. С начала 1960-х гг. работал в должности доцента, позже – профессора кафедры музыки педагогического института им. М. Горького. Известность приходит к композитору после создания балета «Подставная невеста» и вокально-симфонической поэмы «Вечно живые». В поэме «Вечно живые» сумел воплотить трагедию военных событий и непобедимую силу духа белорусского народа. В 1970-е гг. создал вторую вокально-симфоническую поэму, посвящённую событиям войны – «Героям Бреста». В 1960-е гг. создаёт второй балет «Свет и тени» по роману П. Бровки

«Когда сливаются реки», в котором раскрывает тему борьбы с религиозным сектантством. Третий балет «После бала» был написан на сюжет одноименного рассказа Л. Толстого.

Характерная черта творчества – активное использование белорусского фольклора. В Первом фортепианном концерте 1964 г. национальные темы объединяются с современной музыкальной стилистикой. Автор музыки ко многим театральным постановкам, первой белорусской телеоперы «Ранак» (по мотивам поэмы А. Кулешова «Песня аб слаўным паходзе»), оперы «Тропою жизни» (по повести В. Быкова «Волчья стая»). В 1980-е гг. работал в жанре детской музыки – написал «Детский альбом» для фортепиано и сборник пьес «Юный скрипач».

Балетное творчество Г. Вагнера представлено балетами «Подставная невеста» (1958), «Свет и тени» (1962), «После бала» (1967).

«Подставная невеста» – лирико-комедийный балет, написанный на либретто белорусского драматурга Е. Романовича. Премьера состоялась 20 декабря 1958 г. на сцене Белорусского театра оперы и балета. Роль Насти исполняла народная артистка БССР Н. Давиденко. В балете показан быт провинциального городка Западной Белоруссии конца XIX в. Основной конфликт произведения – противопоставление мира богатеев и мира простых тружеников.

Сюжетная линия балета проста. В I действии старый богатый пан Гонор-Гнюсевич, увидев на ярмарке молодую красавицу цветочницу Настю, решает жениться. У Насти есть жених – кузнец Андрей, и она решительно отказывает пану. Прислужники Гонор-Гнюсевича незаметно подкладывают часы пана в карман Андрея. Юношу обвиняют в краже и арестовывают. Во II акте на помощь влюблённым приходит местный батрак Матей – весёлый и находчивый человек. Действие происходит на балу в доме пана. Гонор-Гнюсевич приглашает на бал Настю, и по совету Матея она соглашается, но с условием, что пан освободит Андрея. Освобождённый Андрей, увидев Настю на панском балу, сомневается в её верности и, оскорбив девушку, уходит. В III действии Настя, посоветовавшись с Матеем, делает вид, что согласна выйти замуж за пана. Во время свадьбы Матей «подставляет» пану вместо красавицы Насти неказистую панну Рузю, которая к тому же давно мечтала выйти замуж за пана. Обман разоблачается только после венчания, когда Гонор-Гнюсевич поднимает фату своей невесты. Тем временем Матей мирит влюблённых Настю и Андрея.

Представители простого народа – Настя, Андрей, Матей, охарактеризованы в балете интонациями белорусских песен и танцев. Тема Насти основана на народных попевках. В любовном дуэте с Андреем на ярмарке (Адажио) она звучит светло и спокойно. В диалоге с паном, когда девушка просит освободить Андрея, её тема звучит драматически взволнованно, напряжённо. В финале балет эта тема приобретает празднично-лирический характер. Тема Андрея – широкая, эпического склада. Она также изменяется в зависимости от сценической ситуации. Партия Матея отличается народным колоритом. Она передаёт мимику и жесты персонажа, его лукавство и весёлый нрав. Добродушный юмор подчёркнут грубоватым звучанием

мелодии белорусской народной песни «Добры вечар» в низких голосах оркестра. Образ Матея раскрывается в массовых сценах: на ярмарке, в сцене фехтования (II акт), в сцене венчания.

Образ белорусского народа – крестьянских парней и девушек, – показан в балете с помощью лирических, танцевальных, хороводных и шуточных народных мелодий. В оркестровом вступлении к балету звучат 2 темы: шуточная «Ай, божа мой» и танцевальная «Журавель». В сцене ярмарки звучит белорусский народный танец «Крутуха», в финале балета – танец «Кола» и девичий «Карагод». Ярким номером является также «Белорусская полька». Польских панов характеризует танец «Оберек», бродячих цыган – цыганский танец «Лиле».

Отрицательные персонажи балета – пан Гонор-Гнюсевич, его управляющий, пани Ядвига, её дочка Рузя, – охарактеризованы сатирическими танцами на балу у пана: полонезом, маршем (приезд и отъезд гостей), полькой («Танец тощей невесты»), вальсом («Большой вальс», «Танец толстой невесты»), кекуоком, танго.

Жизнерадостная музыка балета «Подставная невеста», полная энергии и благородства, стала выражением жизнелюбия белорусского народа и важным вкладом в национальную хореографию.

«Свет и тени» – балет, разоблачающий мракобесие и фанатизм религиозных сектантов. «Свет» и «тени» – это образы комсомольской молодёжи, дружбы между народами Литвы, Латвии и Беларуси, совместно строящими гидроэлектростанцию (основная тема романа П. Бровки) и образы мрачных фанатиков, страшной Женщины в чёрном. Премьера состоялась в Минске в 1963 г., через год балет с успехом был показан в Москве.

По сюжету белорусский юноша Алесь, который участвует в строительстве электростанции на озере Дрисвяты, влюбляется в местную девушку Анежку. Анежка вместе с властным и фанатичным отцом посещает сборища сектантов, её готовят в монашки. Под влиянием любви к Алесю Анежка хочет покинуть секту. Она вступает в конфликт с Женщиной в черном и со своим отцом, который за неповиновение готов её убить. Девушку спасают прибежавшие на помощь Алесь и его друзья. В кругу молодёжи Анежка обретает новую жизнь.

Образы «света» и «теней» представлены лейтмотивами. Лейттема «теней» мрачная, имеет нисходящее движение, содержит интонацию тритона. Тема «света» изложена аккордами, имеет восходящее направление.

Музыкальная характеристика Анежки основана на трепетной, нежной теме народного склада, которая к концу балета становится светлой и жизнеутверждающей. В образе Алесь звучат интонации романтической балетной музыки. Важную роль в балете играют два Адажио главных героев, драматизированное Адажио первого действия и жизнеутверждающее – в финале балета. Образ молодёжи раскрыт при помощи многочисленных массовых танцев: молодежный, русский, латышский, белорусские хороводы.

Второй акт балета целиком посвящен образам сектантов и рисует оргию. Важнейшее значение во втором акте имеет танец Женщины в черном.

Балет «Свет и тени» стал первым белорусским балетом на современную тематику. Он отличается мелодическим богатством, эмоциональностью, яркой обрисовкой образов, симфонизацией музыкальной ткани.

Евгений Александрович Глебов (1929 – 2000) – белорусский композитор, классик XX в., автор двух опер («Твоя весна», «Мастер и Маргарита»), пяти балетов («Мечта», «Альпийская баллада», «Избранница» /редакция «Курган»/, «Тиль Уленшпигель», «Маленький принц»), 6 симфоний, фортепианной музыки («Фантастические танцы» и др.) и других произведений в различных жанрах.

Родился 10 сентября 1929 г. в городе Рославле Смоленской области в семье железнодорожника. Окончил Рославльский железнодорожный техникум, работал техником вагонного участка в Могилёве. Участвовал в художественной самодеятельности, на одном из смотров исполнял по слуху на гитаре несколько пьес, привлёкших внимание известного белорусского цимбалиста, профессора И. Жиновича. По его совету Е. Глебов, которого ранее не приняли в музыкальное училище из-за незнания нот, смог учиться музыке в Белорусской государственной консерватории. В 1950 г. поступает в консерваторию в класс композиции А. Богатырёва, а в 1951 г. создаёт первое крупное сочинение – Фантазию для фортепиано с оркестром. Во время учебы пишет музыку к ряду спектаклей Театра юного зрителя («Чипполино», «Волшебная дудка» и др.). После окончания консерватории в 1956 г. преподаёт музыкально-теоретические дисциплины в Минском музыкальном училище, продолжает работу в театре. С 1971 г. до конца жизни вел класс композиции в БГК. Получил известность в Белоруссии и за рубежом как автор замечательных балетов. Создал ряд хореографических миниатюр: «Белорусская партизанская», «Мушкетёры», «Хиросима» и др.

Известны его симфонии № 1 («Партизанская») и № 2, посвященная образу современника. Популярностью пользуются также «Полесская сюита» для симфонического оркестра, а также оратории «Колокола» и «Свяці, зара».

Разнообразны темы и образы балетов, созданных композитором. В «Мечте» он воплотил современную тему, создав рассказ о белорусской девушке, оказавшейся по воле судьбы в одной из латиноамериканских стран. Уклад буржуазного общества препятствует осуществлению ее мечты стать балериной, и только возвращение на родину позволяет мечте стать явью. Литературной основой балета «Альпийская баллада» стала одноименная повесть белорусского писателя В. Быкова. Балет «Избранница» стал продолжением национальной традиции фольклорных балетов, а основой его содержания стали несколько поэм Я. Купалы («Магіла льва», «Сон на кургане», «Драматычная поэма», «Курган»). Темой балета «Тиль Уленшпигель» стала борьба свободолюбивого нидерландского народа против деспотизма испанского короля Филиппа. В балете «Маленький принц», адажио из которого стало «визитной карточкой» белорусской музыки, сказка-притча французского писателя XX в. стала основой для рассуждений на вечную тему борьбы добра и зла, верности и предательства.

«Альпийская баллада» (1967) – лирико-драматический балет, написанный на либретто Р. Череховской на основе повести Быкова. Первый белорусский балет о событиях Великой отечественной войны. Премьера состоялась в 1967 г. на сцене Белорусского театра оперы и балета. Роль Джулии исполнила народная артистка БССР К. Малышева.

В балете рассказывается о побеге из фашистского концлагеря двух людей – советского солдата-белоруса Ивана и итальянской девушки Джулии. Их преследование фашистами, вспыхнувшая любовь и трагическая гибель – основное содержание балета. Конфликт произведения – в противопоставлении бездушной машины смерти (тема фашистов) и мира светлых человеческих чувств (образы главных героев).

Одноактный балет построен как чередование внутренне завершенных сцен. Композитор отказался от традиционных балетных форм (адажио, вариаций, дивертисментов, па-де-де и др.) 3 части балета «Побег», «Перевал», «Любовь» строятся по принципу драматического нагнетания: в первой картине происходит завязка (побег и встреча узников), во второй – развитие действия (взаимоотношения героев и зарождение любви), в третьей – кульминация и развязка (торжество любви, гибель).

Иван и Джулия охарактеризованы в балете лирическими и песенно-танцевальными интонациями, инструментальные тембры, которые их показывают – чаще всего струнные (тепло, человечность). Фашисты охарактеризованы зловещим маршем, который начинается угрожающим звучанием ударных инструментов, а основной тембр фашистов – низкие медные духовые инструменты.

Композитор отказался от внешних деталей действия, сосредоточив внимание на раскрытии драматических ситуаций и внутреннего мира героев. Благодаря такой целенаправленности музыка балета схожа с симфонией. Этому способствует система лейтмотивов. У главного героя Ивана 3 лейттемы. Ведущая из них – сурово-драматическая тема с секундовыми интонациями, рисующая его страдания в фашистской неволе. Далее эта тема изменяется, звучит в сочетании с лейтмотивом побега и с темой фашистского марша. Вторая тема Ивана решительная и динамичная, раскрывает его мужественные черты. Третья тема героя – песенная, с оттенком печали и тревоги, олицетворяет любовь Ивана к родине.

Сквозной лейтмотив Джулии – итальянский танец тарантелла, который характеризует юность и веселый нрав девушки. Колыбельная песня – вторая характеристика героини, – показывает отчаяние героини в тот момент, когда у нее не остается сил идти. Есть в балет и лейттема любви Ивана и Джулии.

Новаторскими чертами музыки балета стали: в мелодике – сочетание мелодий широкого дыхания, построенных на оборотах белорусского, русского и итальянского фольклора, и изломанных интонаций, типичных для инструментальных тем гротескного плана; в гармонии – применение аккордов нетерцовой структуры (квартаккордов) и аккордов с побочными тонами; в области формы – использование полифонических приемов письма (вариаций на басса остинато, контрастной и имитационной полифонии); в оркестровом

письме – применение электроинструмента ионики и тембра женского хора (в Колыбельной Джулии из 2 картины).

Балет стал высочайшим достижением национальной балетной музыки и долгие годы не сходил со сцены.

«Тиль Уленшпигель» (1974) – кульминация балетного творчества Глебова. Премьера состоялась в Минске в канун 1975 г., а через несколько лет балет с успехом прошел на сцене Хельсинки (Финляндия). Существует редакция балета с либретто В. Елизарьева (1977).

Композитор и либреттист О. Дадишкилиани создали балет по мотивам романа бельгийского писателя Шарля Анри де Костера «Легенда об Уленшпигеле». В основе балета – рассказ о жизни нидерландского народа в XVI в., когда Фландрия (одна из богатых областей Нидерландов, родина главного героя) была поработана страной жестокой инквизиции Испанией, во главе которой стоял фанатичный король Филипп II. В центре произведения образ легендарного народного героя, весельчака и проказника Тиля Уленшпигеля, одного из гёзов (героев народно-освободительной войны, чье самоназвание происходило от слова гёз, т.е. «нищий»). Смелый и отважный, своими дерзкими проделками он мстит испанским завоевателям за горе и слёзы своего народа, за гибель отца. Среди положительных образов балета – возлюбленная Тиль Неле, мать героя Сооткин, его отец Клаас, друг Тиль акробат Ламме.

Народу Фландрии и его лучшим представителям противостоят отрицательные персонажи – король Филипп, его приближенные, представители инквизиции и Рыбник Йост, доносчик и предатель. Конфликт сил добра и зла, жизнелюбия и жестокости композитор выявил через противопоставление тем Тиля и Филиппа (номера «Рождение Тиля» и «Рождение Филиппа»). Главный лейтмотив Тиля (основная тема балета) – задорная фанфарная тема трубы, передающая и мужество, и бесшабашную отвагу героя. Второй лейтмотив героя построен на интонациях старинной нидерландской песни (специально для балета по просьбе композитора ему прислали из Нидерландов 16 записей подлинных народных песен). В характеристику Тиля входят также темы колокольных звонов и тема любви.

Музыка испанских завоевателей и короля Филиппа связана с ритмом сарабанды. В ней звучат резкие диссонансы (используются аккорды-кластеры, в которых терцовые промежутки заполнены другими ступенями, что создаёт эффект «грязного» звучания), «механистические» монотонные ритмы. Лейтмотив Филиппа звучит подчеркнуто холодно в низком регистре оркестра и напоминает средневековый церковный хорал.

В балете есть жанровые народно-бытовые сцены. Это праздник осеннего дня (начало и конец I действия). Это колоритная сцена, в которой в вихре танцев кружатся парни и девушки, танцуют трубачисты, на пламени жарятся колбасы и окорока, рекой льется вино. Во II действии есть сцена в таверне, где собираются гёзы. В III действии в лагере гёзов девушки стараются развеселить боевых друзей. При создании этих сцен композитор использовал народные бельгийские и фламандские песни XV – XVIII вв.

Ряд сцен балета характерен для традиционной балетной драматургии. Это лирическое Адажио Тиля и Неле из I действия, танцы («Танец Тиля», «Жига», «Сарабанда»), развернутые массовые сцены «Праздник святого Мартина» и «Гёзы».

Симфоническое развитие в балете осуществляется за счет развитой системы лейтмотивов: лейтмотивы есть у не только у Тиля и Филиппа, но и у Неле, Сооткин (строится на лирическом напеве фламандской народной песни). Есть также лейтмотив Фландрии и «пепла Клааса».

Балет «Тиль Уленшпигель», пронизанный идеями свободолюбия и гуманизма, стал важным вкладом в историю белорусского балета XX в.

Дмитрий Брониславович Смольский (род. 1937) – народный артист Беларуси, глубоко своеобразный композитор, охвативший в своём творчестве все жанры. Выразителен музыкальный язык композитора, включающий народную песенность, бытовую музыку и утончённо индивидуальные инструментальные интонации. Симфоническое (симфонии, увертюры), камерно-инструментальное (струнный квартет, сонаты, вариации) творчество обозначено интенсивным синтезом мелодических, гармонических, тембровых средств. Наиболее значительные сочинения – оратории «Моя Родина», «Поэт», оперы «Сівая легенда», «Францыск Скарына» - выявляют глубоко оправданную близость образного языка к народному творчеству. Жанру инструментального концерта (концерты для цимбал, фортепиано, концертно для скрипки, виолончели) характерны динамика развития мысли, смысловая насыщенность сольных партий. Утончённым психологизмом, экспрессией отличаются камерная оратория «Песни Хиросимы», сюита «Игра света». Многие особенности, типичные для камерно-инструментальной лирики Смольского, сконцентрированы в вокальных циклах на стихи белорусских поэтов. Высокая гражданственность отличает многие песни композитора. В своём многожанровом творчестве композитор смело и творчески использует национальные элементы и новые композиторские средства: додекафонию, алеаторику и сонористику. Разнообразна тематика и образный мир, философская глубина содержания лучших его произведений.

Второй концерт для цимбал и камерного оркестра ля-минор посвящён народному артисту СССР И. Жиновичу. Контрастный принцип драматургии концерта при единстве тематического материала придаёт произведению логичность и целенаправленность развития. Вступительный раздел носит название «прелюдия». 1 часть концерта стремительная, активная, жизнеутверждающая, 2-я – в свободной поэменной форме, в характере реквиема. В постлюдии концерта утверждается оптимистическое начало.

Оратория «Мая Радзіма» (на стихи белорусских поэтов) посвящена историческому прошлому страны. Патриотическая направленность произведения демонстрирует связь с традициями этого жанра в белорусской музыке. В произведении 9 частей: «Мая мова», «Я песню прызнання табе складаў», «Дзе б ні быў я», «Скрыпка і бубен», «Люблю зямлю», «Рэквіем», «Мы выцярпелі многа», «Ой, крушына, крушына», «Не толькі таму ўзяў я гэту мову». Образы оратории разнообразны: драматические (3 часть), печальные (6),

пасторальные (5), лирические (8), жанрово-бытовые (4). Важна роль чтеца и оркестра. Оркестровая партия обогащена современной техникой письма. В произведении использованы белорусские народные песни “Ой, хацела ж мяне маці” (6 часть), “Ой, крушына, крушына”(8). Близки к народным интонациям темы 4 и 7 частей.

ТЕМА 8. БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА С 1990-Х ДО СОВРЕМЕННОСТИ

В белорусской музыке 1990-х гг., существующей в условиях государственной самостоятельности Республики Беларусь, получили развитие 3 новых образно-содержательных направления: национально-романтическое, духовно-религиозное, аванградное. Набрало мощь творчество следующего поколения национальных композиторов: Г. Гореловой, В. Солтана, В. Копытько, А. Бондаренко, С. Бельтюкова, В. Курьяна, А. Литвиновского и др. Преодолев пределы замкнутости белорусскими границами, отечественная музыка осуществила выход за пределы страны, получив известность в Польше, Швейцарии, Германии, США.

В области музыкального театра можно выделить несколько ведущих тем: национально-романтическая тема (оперы «Дикая охота короля Стаха» В. Солтана, «Князь Новоградский» А. Бондаренко, балет «Страсти, или Рогнеда» А. Мдивани), философско-эстетическая проблематика («Мастер и Маргарита» Е. Глебова), обращение к мировой литературной классике (оперы «Визит дамы» (по Дюренматту) и «Матушка Кураж» (по Брехту) С. Кортеса), поиски новых стилистических решений (балет «Макбет» В. Кузнецова). Значительны достижения в области вокально-симфонической музыки - кантаты «Тысяча лет надежды» Г. Гореловой, «Вянок» Л. Захлевно, в области воплощения духовно-религиозного направления - творчество композиторов 1980-90-х гг (О. Ходоско, Л. Шлет, В. Копытько, С. Бельтюков). Жанры камерной инструментальной и вокальной музыки отмечены поисками новых звуковых средств, нетрадиционных исполнительских решений, экспериментами в области электронной музыки (В. Копытько, В. Кузнецов, В. Корольчук, Е. Поплавский, А. Литвиновский, К. Яськов и др.).

Андрей Юрьевич Мдивани (род. 1937 г.) – известный симфонист, мастер хорового письма (хоровые циклы «Снапочак», «Вясельныя песні», цикл хоров «Памяти А.Свешникова», 6 хоров на слова Я.Купалы и др.), автор национально-романтического балета «Страсти (Рогнеда)». Для симфонических произведений характерны обусловленные программным замыслом жанрово-драматические решения и ориентация на разные стили (симфонии, симфоническая поэмы «Фрески», «Пахаванне Хатыні», «Дыялект», «Святочная паэма» и др.). Специфическая черта музыкального стиля А. Мдивани – театральность мышления особенно выразительная в жанре оратории («Ванька – Встанька», «Вольнасць»). Музыкальный язык опирается на белорусский фольклор, в первую очередь на его архаичный пласт. Национальную основу композитор соединяет с современными средствами музыкальной выразительности.

Симфония № 5 «Памяць зямлі» выражает интерес композитора к исторической теме, культурному наследию белорусского народа, философской

трактовке художественного замысла. Нетрадиционный состав (цимбалы, симфонический оркестр, смешанный хор) создаёт особый синтез оркестрового и хорового жанра, который позволил музыковеду Л. Волковой определить симфонии Мдивани как вокальные.

Хоровой цикл «Снапочак» построен на использовании народных мелодий. Единство цикла обусловлено перевесом в нём календарно-обрядовых хоров. Чертами, сближающими цикл с сонатой, являются: контрастное чередование частей, самостоятельность каждого хора, отсутствие общего интонационного стержня.

Симфония № 6 «Полацкія пісьмёны» посвящена 1125-летию Полоцка и философскому осмыслению исторического прошлого Беларуси. Симфония – дань памяти выдающимся просветителям белорусской земли. В её 2-х частях дано художественное отражение образов Ефросиньи Полоцкой, Симеона Полоцкого и Франциска Скарыны. 1 часть называется «Абліччы», 2-я – «Пісьмёны». Произведение пронизывают былинно-эпические и хоральные образы, обуславливающие яркую образность с чертами театральности. Во 2 части симфонии использован хор.

Галина Константиновна Горелова (род. 1951 г.) – лауреат Государственной премии Беларуси, ярчайший представитель неоромантизма в белорусской музыке последней трети XX века. В произведениях преобладает лирическая образность, ярко прослеживается национальное начало, им присуща поэтичность и эмоциональная наполненность. Утончённостью эмоций, импрессионистской звукописью, вниманием к деталям отличаются камерно-инструментальные сочинения Г. Гореловой: фортепианная соната "К взлетающей птице", соната для контрабаса "Al Fresco", соната для кларнета соло "Прикосновения", "Баллада" для виолончели, сюита "Прощаясь у края дороги" для гитары и виолончели, "Пастораль" для флейты и фортепиано, концертная фантазия "Al Sereno" для альта и фортепиано, сюита для пяти труб и тубы "Из немецкой тетради" и др. Заметным явлением в национальной музыке рубежа 90-х гг. стали две кантаты Г. Гореловой: "Тысяча лет надежды" на стихи восточных поэтов X-XX вв. и "Anno mundi ardentis" на стихи поэтов XX века. Жанр концерта можно назвать ведущим в творчестве композитора, поскольку она – автор 8 инструментальных концертов (для скрипки, гобоя, балалайки, трубы, гитары, тромбона, 2 труб, альта).

Владимир Евгеньевич Солтан (1953 – 1997) – лауреат Государственной премии Беларуси, талантливый композитор, автор оперы «Дикая охота короля Стаха» (по повести В. Короткевича, 1988), предопределившей развитие национально-романтического направления в белорусской музыке. Творчеству композитора характерно жанровое разнообразие (симфоническая, камерная инструментальная и вокальная, хоровая музыка, киномузыка), однако лучшие достижения в области оперы и виолончельной музыки. Владимир Солтан, известен белорусским слушателям преимущественно как композитор масштабных жанров, таких, как оперы «Дикая охота короля Стаха», «Пани Ядвига», «Милавица»; 2 симфонии, 2 концерта для виолончели с оркестром, сюита для камерного оркестра «Мысли и настроения», Концерт для оркестра,

кантата «Моя Беларусь», вокальные циклы на стихи М.Богдановича и А.Тарковского. Склонность композитора к романтическим традициям обусловила выбор тематики его произведений – так, оперы сюжетно связаны с прошлым Беларуси. Они, однако, приобрели, благодаря интерпретации композитора, современное звучание своей проблематикой. К камерно-вокальному жанру композитор обращался не часто, но и в нём оставил произведения, освящённые большим талантом. На фоне общего кризиса белорусской оперы конца XX века вдохновенно-романтическая опера В. Солтана по повести В.Короткевича «Дикая охота короля Стаха» считается одним из лучших национальных произведений. Мастерство композитора и творческой группы было отмечено Государственной премией Беларуси 1990 года. Вальс из оперы «Дикая охота короля Стаха» зажил собственной жизнью и приобрёл популярность как симфоническое произведение, исполняемое в концертах. Яркая выразительная мелодия вальса постепенно драматизируется, к финалу приобретая трагическую окраску.

Владимир Митрофанович Курьян (род. 1954) – композитор, заслуженный деятель искусств Республики Беларусь, известен как автор симфонических, вокальных и камерно-инструментальных произведений, песен на стихи современных белорусских поэтов. Он также автор первой белорусской рок-оперы «Масфан» (1976 г.). Его творчество отличается театральностью мышления, сочетанием средств выразительности академических и массовых жанров, национальной характерностью, необычными темброво-кolorистическими решениями. Композитором написаны мюзиклы «Идиллия», «Карлик Нос», вокально-симфоническая поэма «Памяці маці», концерт для цимбал и камерного оркестра, сюита “Капыльскія дудары”, поэмы для народного оркестра “Жураўліная песня Палесся”, «Курган» и др. На протяжении многих лет композитор возглавляет музыкальную часть Купаловского театра. В творческом багаже Владимира Митрофановича - музыка для трех десятков спектаклей, в числе которых «Тутэйшыя» Янки Купалы (Государственная премия Беларуси), «Идиллия» В. Дунина-Марцинкевича. Одним из лучших произведений Владимира Курьяна является концерт для цимбал и камерного оркестра. Примечательна 2 часть концерта – удивительно красивый, поэтически возвышенный дуэт цимбал и камерного оркестра.

II. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

ПЛАН СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

Тема 1.3 Немецкая музыкальная культура XVIII века

I. И.С. Бах и Г.Ф. Гендель – великие современники. Сравнительная характеристика жизненных и творческих судеб.

1. Происхождение. Среда. Семья.
2. Детские годы и начальное обучение музыки.
3. Начало самостоятельной профессиональной деятельности.
4. Служебные обязанности на протяжении всей жизни.
5. Путешествия.
6. Отношения с музыкантами-современниками. Известность и творческое признание.
7. Посмертная судьба творчества.
8. Основные жанры творчества.

II. Общая характеристика клавирного творчества Баха.

1. Роль и место клавира в жизни и творчестве Баха.
2. новая трактовка Бахом возможностей клавира. Влияние на клавирный стиль Баха приемов исполнительства на других инструментах.
3. Основные жанры клавирной музыки Баха.

III. «Итальянский концерт» Баха

1. Жанр концерта в творчестве Баха. Типы концертов.
2. Музыкальные образы Итальянского концерта.
3. Строение.
4. Новаторские черты в Итальянском концерте.

IV. «Хроматическая фантазия и фуга» Баха.

1. Композиция и строение произведения.
2. Контраст между фантазией и фугой.
3. Речитатив из «Фантазии» - музыкальный образ и средства его создания.

V. «Хорошо темперированный клавир» Баха.

1. Проблема темперации строя и история создания «ХТК».
2. Строение цикла в целом.
3. Малый цикл – прелюдия и фуга. Особенности склада и формы каждого из жанров. Строение фуги.
4. Образный мир цикла.
5. Разбор отдельных прелюдий и фуг с точки зрения музыкальной образности и средств её создания:
 - прелюдия и фуга: принципы внутреннего единства,
 - господствующий образ в прелюдии и в фуге,
 - степень опоры на жанр и его роль в создании музыкального образа,
 - использование в клавирной фактуре приемов исполнения на других инструментах и влияние этого на характер музыкального образа.

Тема 1.5. Венская классическая школа

I. Симфоническое творчество И. Гайдна

1. Роль Гайдна в формировании жанра симфоний.
 2. Преобладающий характер его симфоний.
 3. Народность образов и музыкального языка.
 4. Симфония № 103 Ми бемоль мажор.
- а) образное содержание симфонии
 - б) строение цикла
 - в) характеристика содержания и формы каждой части.
- II. Симфоническое творчество В. Моцарта
1. Место жанра симфонии в творчестве Моцарта.
 2. Содержание симфоний, отличие его от симфоний Гайдна.
 3. Симфония № 40 соль минор.
 - а) особенности образного мира симфонии
 - б) строение цикла
 - в) образные и тематические связи между частями
 - г) характеристика содержания и формы каждой части
 4. Симфония № 41 До мажор «Юпитер»
 - а) образный характер симфонии и смысл её названия
 - б) строение цикла
 - в) характеристика содержания и формы каждой из частей
- III. «Реквием» В. Моцарта
1. Особенности жанра. Отличие его от воскресной мессы.
 2. История создания.
- Характеристика отдельных частей - «Реквием», «Dies irae», «Лакримоза».

Тема 1.6. Немецкий музыкальный романтизм

- I. Творческий облик Мендельсона.
 1. Темы, образы, жанры творчества
 2. Сочетание классических и романтических черт в творчестве.
 3. Общественная, исполнительская и просветительская деятельность Мендельсона.
- II. «Песни без слов» Мендельсона – образец романтической инструментальной миниатюры. Особенности содержания и музыкального языка.
- III. Увертюра «Сон в летнюю ночь» Мендельсона – программное содержание и особенности его воплощения.
- IV. Симфония №3 ля минор «Шотландская» Мендельсона.
 1. Содержание симфонии, черты программности в нем.
 2. Особенности строения и драматургии цикла.
 3. Особенности музыкального языка.
- V. Концерт для скрипки с оркестром ми минор Мендельсона..
 1. Специфика концертного жанра и особенности трактовки этого жанра Мендельсоном.
 2. Образный мир концерта как воплощение характерных черт творчества композитора.

3. Особенности строения и драматургии цикла.

Тема 1.7. Развитие музыкального романтизма в XIX веке

I. Общая характеристика творчества И. Брамса.

1. Творческая позиция Брамса в европейской музыке середины XIX в.
2. Основные жанры творчества.
3. Сочетание романтического и классического начал в музыке Брамса

II. Симфония № 4 ми минор И. Брамса.

1. Образное содержание симфонии.
2. Романтические и классические черты в музыке симфонии.
3. Характеристика содержания и формы каждой части.

Тема 1.8. Развитие европейской оперы в XIX веке

I. Оперное творчество Г. Доницетти (1797-1848)

1. Место Г. Доницетти в истории итальянской оперы.
2. Тематика оперного творчества.
3. Жанры (с названиями конкретных опер).

II. Оперное творчество Дж. Россини (1792 - 1863)

1. Место Россини в истории итальянской оперы.
2. Основные периоды творчества (границы периодов, преобладающая тематика, основные произведения).
3. Перечень наиболее значительных опер с указанием жанра.

III. Опера Россини «Севильский цирюльник»

1. Литературный источник сюжета.
2. Сюжет.
3. Характерные черты жанра буффа в:
 - сюжетных ситуациях,
 - композиции оперы
 - музыкальных характеристиках основных персонажей (на всё приводить конкретные примеры).

IV. Творческий облик К.М. Вебера (1786-1826). Темы, образы, жанры творчества. Музыкальная и общественная деятельность.

V. Опера Вебера «Волшебный стрелок» (1821) – первая немецкая романтическая опера.

1. Сюжет оперы.
2. Жанр оперы.
3. Народность и демократизм музыкального языка.
4. Новаторские черты гармонии и оркестровки в фантастических сценах.
5. Увертюра. Её строение. Связь её основных тем с образами оперы.

VI. Жанр лирической оперы во французской музыке середины XIX века.

1. Основные черты жанра (преобладающий тип сюжетов, жанры вокальных номеров, особенности музыкального языка).
2. Перечислить ведущих представителей жанра лирической оперы.

VII. Опера Ш. Гуно «Фауст» (1859)

1. Литературный источник сюжета оперы и его трактовка Гуно.
2. Сюжет оперы.

3. Черты лирической оперы в сюжете, вокальных номерах, музыкальном языке (привести конкретные примеры)
- VIII. Творческий облик Ж. Бизе (1838-1875). Темы, образы, жанры.
- IX. Опера Бизе «Кармен» (1875)
 1. Литературный источник сюжета и его претворение в опере.
 2. Реалистические черты в сюжете.
 3. Народность и демократизм музыкального языка (жанры, цитаты народных мелодий).
 4. Лейтмотив «роковой страсти» и его развитие в опере (перечислить и объяснить его появление).
- X. Музыка Бизе к драме А. Додэ «Арлезианка»
 1. Сюжет пьесы и его параллелизм с сюжетом оперы «Кармен»
 2. Отражение в музыке народного быта и природы Прованса. Цитаты народных мелодий.
 3. Красочность оркестра.

Тема 1.9. Национальные композиторские школы 2-й половины XIX века

- I. Судьба чешской музыкальной культуры в XVII и XVIII вв.
Национально-освободительное движение в XIX в. и его роль в создании чешской классической музыки.
- II. Творчество Б. Сметаны – основоположника чешской национальной композиторской школы.
 1. Творческая, общественная и исполнительская деятельность.
 2. Темы, образы, жанры творчества.
 3. Опера «Проданная невеста» - народность содержания и музыкального языка.
- III. Творчество А. Дворжака.
 1. Творческий облик Дворжака. Темы, образы, жанры творчества.
 2. Симфония ми минор «Из Нового Света».
 - а) История создания. Содержание. Круг образов.
 - б) Особенности музыкального языка – синтез двух музыкальных культур.
 - в) Строение симфонии.
- IV. Характеристика норвежской музыкальной культуры 2-й половины XIX века (историческая обстановка, национально-освободительное движение, особенности норвежского музыкального фольклора).
- V. Творческий облик Грига. Темы, образы, жанры творчества. Черты романтизма. Связь с фольклором.
- VI. Музыка к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт».
 1. Сюжет драмы Ибсена.
 2. Основные образы музыки Грига к пьесе (природа, фантастика, женские портреты). Привести конкретные примеры.

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА

Тема 2.2. Авангард в музыке 1-й половины XX века. Экспрессионизм

1. Историко-культурная ситуация в Австрии 1-й половины XX века. Предпосылки появления экспрессионизма.
2. Жизненный и творческий путь А. Шёнберга.
3. Кантата Шёнберга «Уцелевший из Варшавы».
4. Жизненный и творческий путь А. Берга.
5. Опера «Воцтек» Берга.
6. Концерт для скрипки с оркестром Берга.
7. Жизненный и творческий путь А. Веберна.
8. 5 пьес для оркестра оп. 10 Веберна (1913).

Тема 2.4. Немецкая, французская, польская музыка XX века

I. Историко-культурная ситуация в Германии XX века

1. Жизненный и творческий путь П. Хиндемита.
2. Симфоническое творчество Хиндемита. Симфония «Художник Матис».
3. Фортепианный цикл «Ludus tonalis» Хиндемита.
4. Жизненный и творческий путь К. Орфа.
5. Опера «Умница» Орфа.
6. Сценическая кантата «Кармина Бурана» Орфа.

II. Историко-культурная ситуация во Франции XX века

1. Жизненный и творческий путь А. Онеггера.
2. Театрально-ораториальное творчество Онеггера. Оратория «Жанна д'Арк на костре».
3. Симфоническое творчество Онеггера. Симфония № 3 «Литургическая».
4. Жизненный и творческий путь Д. Мийо.
5. Вокально-симфоническое творчество Мийо. Кантата «Огненный замок».
6. Жизненный и творческий путь Ф. Пуленка.
7. Опера Пуленка «Человеческий голос».
8. Жизненный и творческий путь О. Мессиана.
9. «Экзотические птицы» Мессиана для фортепиано, малого состава духового оркестра и ударных инструментов.

III. Историко-культурная ситуация в Польше XX века.

1. Жизненный и творческий путь К. Шимановского.
2. Жизненный и творческий путь В. Лютославского.
3. «Траурная музыка памяти Белы Бартока» для струнного оркестра Лютославского.
4. Жизненный и творческий путь К. Пендерецкого.
5. «Полиморфия» для 48 струнных инструментов и «Трен памяти жертв Хиросимы» для 52 струнных инструментов Пендерецкого.
6. Авангардные тенденции в современной польской музыке.

Тема 2.5. Английская и американская музыка XX века

- I. Историко-культурная ситуация в Англии XX века
 1. Жизненный и творческий путь Б. Бриттена.
 2. Опера «Питер Граймс» Бриттена.
 3. «Военный реквием» Бриттена.
- II. Особенности становления и развития американской музыки.
 1. Американский джаз. Симфоджаз.
 2. Жизненный и творческий путь Дж. Гершвина.
 3. «Рапсодия в блюзовых тонах» Гершвина.
 4. Опера «Порги и Бесс» Гершвина.

Тема 2.6. Поставангард в музыке 2-й половины XX века.

Поствебернианство

- I. Новые методы композиции в музыке XX века: общий обзор
 1. Сериализм.
 2. Пуантилизм.
 3. Алеаторика.
 4. Сонористика.
 5. Конкретная музыка.
 6. Электронная музыка.
 7. Компьютерная музыка.
- II. Композиторы-авангардисты 2-й половины XX века
 1. Творческий портрет К. Штокхаузена.
 2. Творческий портрет П. Булеза.
 3. Творческий портрет Д. Лигети.
 4. Творческий портрет Д. Кейджа.

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

Тема 3.2. Русская музыкальная культура 1-ой пол. XIX века. Творчество М.И. Глинки, А.С. Даргомыжского

- I. Музыка дворянских салонов 1-ой пол. XIX века
 1. Творческий портрет А. Алябьева.
 2. Романсы А. Алябьева.
 3. Творческий портрет А. Варламова.
 4. Романсы А. Варламова.
 5. Творческий портрет А. Гурилёва.
 6. Романсы А. Гурилёва.
 7. Творческий портрет А. Верстовского.
 8. Романсы А. Верстовского.
 9. Опера А. Верстовского «Аскольдова могила».
- II. Творчество М.И. Глинки, А.С. Даргомыжского.
 1. Симфоническое творчество М. Глинки.
 2. Романсы М. Глинки.
 3. Романсы А. Даргомыжского.

Тема 3.3. Творчество М.А. Балакирева А.П. Бородина

- I. [Творчество М.А. Балакирева](#)

1. «Увертюра на 3 русские народные песни» М. Балакирева.
 2. [Симфоническая картина «Тамара» М. Балакирева.](#)
 3. [Фортепианная фантазия «Исламей» М. Балакирева.](#)
 4. Романсы М. Балакирева.
- II. Русская опера середины XIX века и её авторы
1. Творческий портрет А. Рубинштейна.
 2. Опера «Демон» А. Рубинштейна.
 3. Романсы А. Рубинштейна.
 4. Творческий портрет А. Серова.
 5. Оперное творчество А. Серова («Юдифь», «Рогнеда», «Вражья сила»). Обзор.
 6. Опера «Вражья сила» А. Серова.
 7. А. Серов – музыкальный критик.
- III. [Творчество А.П. Бородина](#)
1. Романсы А. Бородина.
 2. Камерно-инструментальное творчество А. Бородина. Квартеты.
 3. Симфоническая картина «В Средней Азии» А. Бородина.
 4. Симфония № 2 «Богатырская» А. Бородина как образец русского эпического симфонизма

Тема 3.4. Творчество М.П. Мусоргского: камерно-вокальное, оперное

1. Камерно-вокальное творчество М. Мусоргского. Общий обзор.
2. Вокальный цикл «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского.
3. Симфоническая картина «Ночь на Лысой горе» М. Мусоргского.
4. Фортепианный цикл «Картинки с выставки» М. Мусоргского.
5. Опера «Борис Годунов» М. Мусоргского.
6. Опера «Хованщина» М. Мусоргского.

Тема 3.5. Творчество Н.А. Римского-Корсакова: оперное, симфоническое

1. Опера «Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова.
2. Опера «Сказка о царе Салтане» Н.А. Римского-Корсакова.
3. Опера «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова.
4. Камерно-вокальное творчество Н.А. Римского-Корсакова.
5. Симфоническое творчество Н.А. Римского-Корсакова. «Шехеразада».

Тема 3.6. Творчество П.И. Чайковского: симфоническое, оперное

1. Опера «Евгений Онегин» П.И. Чайковского.
2. Опера «Пиковая дама» П.И. Чайковского.
3. Симфоническое творчество П.И. Чайковского (обзор).
4. Балет «Лебединое озеро» П.И. Чайковского.
5. Балет «Спящая красавица» П.И. Чайковского.
6. Балет «Щелкунчик» П.И. Чайковского.
7. Камерно-вокальное творчество П.И. Чайковского.
8. Духовная музыка П.И. Чайковского.
9. Фортепианное творчество П.И. Чайковского. Цикл «Времена года».

Тема 3.7. Творчество С.В. Рахманинова: фортепианное, камерно-вокальное

1. Фортепианная музыка С. Рахманинова (прелюдии, музыкальные моменты, этюды-картины).
2. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром С. Рахманинова.
3. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром С. Рахманинова.
4. «Рапсодия на темы Паганини» С. Рахманинова.
5. Камерно-вокальное творчество С. Рахманинова.

Тема 3.8. Творчество А.Н. Скрябина: прелюдии, сонаты, поэмы

1. Фортепианная музыка А. Скрябина (прелюдии, этюды, поэмы).
2. Симфония № 3 «Божественная поэма» А. Скрябина.
3. «Поэма экстаза» А. Скрябина.
4. Фортепианные сонаты № 4, 5 А. Скрябина.

Тема 3.9. Творчество И.Ф. Стравинского: балеты «Петрушка», «Весна священная»

1. Балет «Жар-птица» И. Стравинского.
2. Балет «Петрушка» И. Стравинского.
3. Балет «Весна священная» И. Стравинского.

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

Тема 4.2. Творчество С.С. Прокофьева

I. Музыкальный театр С. Прокофьева: общий обзор

II. Опера «Война и мир» С. Прокофьева

1. История создания
2. Либретто
3. Жанр оперы
4. Лирико-психологическая линия
5. Героико-эпическая линия
6. Новаторские и традиционные черты в опере

III. Балет «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева

1. История создания
2. Музыкальная драматургия балета – развитие 2-х конфликтных музыкально-интонационных линий (проследить развитие каждой)
3. Музыкальные портреты героев.

IV. Вокально-симфонические жанры в творчестве Прокофьева (основные произведения)

V. Кантата «К XX-летию Октября». Особенности содержания и музыкального языка.

VI. Кантата «Александр Невский» С. Прокофьева

1. История создания.
2. Музыкальная драматургия: характеристика контрастных образно-интонационных сфер.
3. Характеристика каждой части и её места в общей композиции кантаты.

VII. Оратория «На страже мира» С. Прокофьева

1. Содержание. Особенности строения и исполнительского состава.
2. Образы детства и средства их воплощения.

VIII. Фортепианное творчество С. Прокофьева

1. Прокофьев как пианист
2. Жанры фортепианного творчества
3. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром
 - а) история создания
 - б) композиция
 - в) характеристика основных музыкальных образов
4. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром.
 - а) история создания
 - б) композиция
 - в) Отражение в музыке концерта характерных образов творчества композитора.

IX. Симфоническое творчество С. Прокофьева

1. Жанр симфонии в творчестве С. Прокофьева
2. Симфония № 1 «Классическая»
 - а) черты неоклассицизма в музыкальном языке симфоний
 - б) проявление черт прокофьевского стиля в музыке симфонии.
3. Симфония № 7
 - а) история создания
 - б) образное содержание симфонии
 - в) сквозное развитие в симфонии.

Тема 4.3. Творчество Г.В. Свиридова

1. Образный мир музыки Г. Свиридова
2. Роль слова в музыке Г. Свиридова
3. Круг свиридовских поэтов
4. Музыкальное прочтение Свиридовым стихов различных поэтов:
 - а) поэзия А.С. Пушкина
 - б) поэзия С. Есенина
 - в) поэзия В. Маяковского
 - г) поэзия А. Блока
 - д) поэзия Р. Бернса

БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА

Тема 5.2. Музыкальная культура Беларуси эпохи барокко

I. Кантовая культура в Беларуси.

1. Понятие канта и псалмы. Происхождение кантов и их музыкальные особенности.
2. Стихотворная основа кантов и особенности их формообразования.
3. Социальная среда распространения кантов. Жанровые разновидности кантов.
4. Псалмы-колядки.
5. Лирические канты. Канты из сборника «Куранты».
6. Шуточные канты.
7. Кант на Украине (сравнительная характеристика).

8. Кант в России (сравнительная характеристика).

II. Памятник музыкальной культуры эпохи барокко «Остромечевская рукопись» («Полоцкая тетрадь»).

1. «Остромечевская рукопись» – общая характеристика.
2. Инструментальная музыка в «Остромечевской рукописи».
3. Вокальная музыка в «Остромечевской рукописи».

Тема 5.3. Музыкальная культура Беларуси эпохи классицизма

1. Опера Я. Голланда «Агатка» как образец первой белорусской оперы.
2. Вокальный цикл М.Каз. Огинского «Да Касі»: особенности стиля.
3. Полонезы М.Кл. Огинского и их место в белорусской культуре.
4. Романсы М.Кл. Огинского.
5. «6 полонезов» и «Дивертисмент» для камерного оркестра М. Радзивила.
6. Песни О. Козловского.
7. Опера «Аполлон-законодатель» Р. Вардоцкого как образец белорусской школьной оперы.
8. «Письма о музыке» М.Кл. Огинского как пример белорусской музыкальной критики.

Тема 5.4. Музыкальная культура Беларуси эпохи романтизма

I. Творчество белорусских композиторов XIX века (общий обзор).

1. Творческий портрет С. Монюшко.
2. Опера Монюшко «Селянка».
3. Опера Монюшко «Гальяка».
4. Вокальное творчество Монюшко: сборник «Домашний песенник», «Песни Нёмана и Двины».
5. Фортепианное творчество А. Абрамовича. Поэма «Белорусская свадьба».
6. Фортепианное творчество Н. Орды. Полонезы и другие сочинения.
7. Творчество Ф. Миладовского. Фортепианные сочинения.
8. Творчество Ю. Дещинского.
9. Концерт № 2 для скрипки с оркестром М. Ельского.
10. Концертные мазурки «Танец духов» и «Танец смерти» М. Ельского.
11. Музыкально-критическая деятельность М. Ельского.

II. Белорусские исполнители XIX века.

1. Иван и Михаил Подобедовы.
2. Теофиля Юзефович.
3. Камилла Марцинкевич. Жизнь и творчество.
4. Михаил Гузиков.
5. Иероним Помарнацкий.
6. София Шацкина.
7. Евгений Чижевский.
8. Ида Генко.
9. Надежда Муранская.

Тема 5.5. Белорусская музыка начала XX века

I. Белорусская музыка 1920-х годов.

1. Симфоньетта «Беларускія малюнкі» Н. Чуркина.
2. Обработка народной песни в струнных квартетах Н. Чуркина.

3. Опера Н. Аладова «Тарас на Парнасе».
 4. Фортепианный квинтет Н. Аладова.
- II. Творческие портреты основоположников белорусской композиторской школы.

1. Творческий портрет Н. Аладова.
2. Творческий портрет Е. Тикоцкого.
3. Творческий портрет А. Туренкова.

Тема 5.6. Белорусская музыка периода соцреализма

I. Белорусская музыка 1930-х – первой половины 1940-х годов.

1. Первый и Второй струнные квартеты Н. Аладова.
2. Симфоньетта C-dur Н. Аладова.
3. Творческий портрет А. Богатырёва.
4. Опера «У пушчах Палесся» А. Богатырёва.
5. Кантаты «Сказка о Медведихе» і «Беларускім партызанам» А. Богатырёва.
6. Фортепианное трио a-moll А. Богатырёва.
7. Опера «Міхась Падгорны» Е. Тикоцкого.
8. Опера «Кветка шчасця» А. Туренкова.
9. Второй струнный квартет П. Подковырова.

II. Белорусская музыка послевоенного периода.

1. Симфоническая поэма «Партизанская быль» В. Оловникова.
2. Симфоническая поэма «Вечна жывыя» Г. Вагнера.
3. Симфония № 4 Е. Тикоцкого.
4. Опера «Марынка» Г. Пукста.
5. Опера «Алеся» («Дзячына з Палесся») Е. Тикоцкого.
6. Балет В. Золотарёва «Князь-возера».
7. Балет «Падстаўная нявеста» Г. Вагнера.
8. Канцэрт № 2 для скрипки с оркестром П. Подковырова.
9. 2 симфония Л. Абелиовича.
10. 3 симфония Л. Абелиовича.
11. Фортепианный цикл «24 прелюдии» П. Подковырова.

Тема 5.7. Белорусская музыка периода стиливого обновления

I. Жанр балета в белорусской музыке 1960 – 1980-х годов.

1. Балет Г. Вагнера «Святло і цені».
2. Балет Е. Глебова «Альпійская балада».
3. Балет Е. Глебова «Тиль Уленшпигель».

II. Жанр оперы в белорусской музыке 1960 – 1980-х годов.

1. Опера Д. Смольского «Сівая легенда».
2. Оперное творчество С. Кортеса: «Джардана Бруна», «Матухна Кураж».

III. Симфоническое творчество 1960 – 1980-х годов.

1. Симфония № 2 Е. Глебова.
2. Симфония № 2 Д. Смольского.
3. Симфоническое творчество А. Мдивани: симфония № 5 «Памяць зямлі».
4. Симфоническое творчество А. Мдивани: симфония № 6 «Полацкія пісьмёны».

5. Второй концерт для цимбал с оркестром Д. Смольского.
- IV. Жанр песни в 1960 – 1980-е годы.
1. Песенное творчество И. Лученка.
 2. Песни Ю. Семеняко.
 3. Песенное творчество В. Оловникова.
 4. Творчество ансамбля «Песняры» и его руководителя В. Мулявина.
- V. Кантатно-ораториальный жанр в 1960 – 1980-е годы.
1. Оратория «Мая Радзіма» Д. Смольского.
 2. Кантата «Беларускія песні» А. Богатырёва.
- VI. Камерно-вокальное творчество в 1960 – 1980-е годы.
1. Романсы Л. Абелиовича.
 2. Вокальный цикл Г. Гореловой «Хвала беднякам».
- VII. Камерно-инструментальная музыка в 1960 – 1980-е годы.
1. Фортепианный цикл «Фрэскі» Л. Абелиовича.
 2. “Сюита в старинном стиле” для цимбал и фортепиано В. Войтика.
- Тема 5.8. Белорусская музыка периода с 1990-х до современности**
1. Творческий портрет Г. Гореловой.
 2. Концерт для гитары, струнного оркестра и колоколов Г. Гореловой.
 3. Камерно-инструментальные произведения Г. Гореловой.
 4. Творческий портрет В. Кузнецова.
 5. Балет “Макбет” В. Кузнецова.
 6. Балет “Страсти” (“Рогнеда”) А. Мдивани.
 7. Творческий портрет В. Курьяна.
 8. Концерт для цимбал с оркестром В. Курьяна.
 9. Музыка В. Курьяна к спектаклям драматического театра (“Ідылія”, “Тутэйшыя” и др.).
 10. Музыка В.Копытько к спектаклю по пьесе А. Дударева “Князь Вітаўт”.
 11. Творческий портрет В. Войтика.
 12. Камерная симфония на стихи Поля Верлена В. Войтика.
 13. Опера А. Бондаренко “Князь Наваградскі”.

2.2. ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ПО ИЗУЧЕНИЮ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА ПО ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

Вопросы и задания к теме 1

1. Расскажите, какую роль играла музыка в древнегреческом обществе.
2. Выберите правильный ответ.
Певец-сказитель в Древней Греции назывался
а) скальд;
б) бард;
в) рапсод.
3. Выберите правильный ответ.
Что в Древней Греции называли лирикой?
а) игру на лире;
б) чтение стихов;
в) пение стихов под звуки лиры.
4. На чем основано содержание древнегреческой трагедии и каков главный конфликт в ней?
5. Что представляло собой сценическое воплощение древнегреческой трагедии?
6. Продолжите перечисление: «Древнегреческая трагедия соединила в себе такие виды искусства как театр, ...
7. Назовите известных Вам героев древнегреческих мифов.
8. Назовите носителей народной культуры в средние века.
9. Дайте характеристику григорианскому хоралу по следующим пунктам:
а) назначение хорала;
б) текст;
в) мелодико - ритмическое развитие;
г) манера исполнения.
10. Дайте определение жанру мессы.
11. Перечислите канонические части мессы.
12. Объясните, почему искусство трубадуров называют музыкально-поэтическим?
13. Выберите правильный ответ.
Какая музыкальная форма впервые появилась в песнях трубадуров?
а) куплетная;
б) рондо;
в) вариации.
14. Объясните смысл термина, обозначающего эпоху Возрождения.
15. Что заключено в понятии «гуманизм»?
16. Какую роль играло искусство в эпоху Возрождения?
17. Назовите главное изменение, происшедшее в музыке этой эпохи.
18. Обозначьте особенности мадригала как жанра светской вокальной музыки по следующим пунктам:
а) тексты;
б) склад многоголосия;

- в) соотношение между словесными и музыкальными образами.
19. Выберите правильный ответ.
Реформация – это
- а) изменение государственного устройства;
 - б) смена правящей династии;
 - в) религиозная революция.
20. Обозначьте черты протестантского хорала, отличающие его от григорианского по следующим пунктам:
- а) язык текстов;
 - б) склад многоголосия;
 - в) степень слоговой распевности.
21. Расскажите об искусстве мейстерзингеров.

Вопросы и задания к теме 2

1. В какой стране и в каком городе родилась опера?
2. Какие художественные идеи стали основой нового жанра?
3. Каков был сюжет и музыкальный облик первой дошедшей нас оперы «Эвридика»?
4. Что нового внёс жанр оперы К. Монтеверди?
5. Объясните особенности содержания и музыкально-выразительных средств арии типа Lamento.
6. Перечислите имена великих композиторов-скрипачей эпохи барокко.
7. Назовите новые жанры инструментальной музыки, возникшие в эпоху барокко.
8. Охарактеризуйте особенности жанра концерто – гротто.
9. Выберите правильный ответ.
Цикл концертов А. Вивальди «Времена года» ...
 - а) относится к типу концерто–гротто;
 - б) относится к типу сольного концерта;
 - в) является программным произведением;
 - г) не является программным произведением.
10. Что означает название «классицизм»?
11. В каких видах искусства классицизм отразился наиболее ярко?
12. Идеи и образы какой эпохи служили идеалом для классицизма?
13. каков основной конфликт классицистской трагедии?
14. Что послужило прообразом французской оперы?
15. Что означает название «лирическая трагедия»?
16. Опишите её структуру и выразительные средства.
17. Каково значение Ж.-Б. Люлли для французской музыки?
18. В чём была противоречивость оперного творчества Ж.Ф. Рамо?
19. Дайте сравнительную характеристику жанрам итальянской оперы-серия и французской лирической трагедии по следующим пунктам:
 - а) принадлежность к определённому направлению в искусстве;
 - б) тип сюжетов и конфликтов;
 - в) вокальный стиль;
 - г) наличие ансамблей и хоров;

д) композиция.

20. Выберите правильный ответ.

Для стиля рококо характерны:

- а) массивность;
- б) миниатюрность;
- в) тяжеловесность;
- г) лёгкость;
- д) простота форм;
- е) изысканная украшенность.

21. Назовите музыкальные особенности пьес Ф. Куперена.

22. Перечислите тематику пьес Ф. Куперена.

23. В чём заключаются отличия клавесинного стиля Ж.Ф. Рамо от стиля Ф. Куперена?

24. Кто такие верджиналисты?

25. Определите значение Г. Перселла для английской музыкальной культуры.

26. Расскажите сюжет оперы «Дидона и Эней».

Вопросы и задания к теме 3

1. Назовите жанры творчества Г. Генделя.

2. Каковы место и роль оратории в творчестве Г. Генделя?

3. Выберите правильный ответ.

Оратория отличается от оперы отсутствием...

- а) сюжета;
- б) сольного пения;
- в) сценического действия.

4. Расскажите сюжет и идею оратории «Самсон».

5. Назовите жанры творчества И. С. Баха.

6. Поясните название цикла «Хорошо темперированный клавир».

7. Каково строение этого цикла?

8. В чём разница между прелюдией и фугой?

9. Прослушайте с нотами прелюдии №№ 1, 2, 5 из первого тома «ХТК» и найдите в них претворение приемов игры на лютне, на органе, на скрипке.

10. Расскажите об особенностях жанра «Страстей» (или Пассионов).

11. Назовите исполнительский состав и композицию «Страстей по Матфею».

12. Проанализируйте драматургию мессы си минор и охарактеризуйте основные образные сферы.

13. Сравните жизненные и творческие судьбы Г. Генделя и И.С.Баха.

Вопросы и задания к теме 4

1. Расскажите об изменениях, происшедших в европейской общественной жизни в середине XVIII века.

2. Объясните, каким образом это привело к изменениям в оперном искусстве.

3. Перечислите новые оперные жанры, появившиеся в Италии, Франции, Германии.

4. Перечислите основные положения оперной реформы К. Глюка и покажите их отражение в опере «Орфей».

5. Какие изменения музыкальной жизни середины XVIII века дали толчок бурному развитию инструментальной музыки?
6. Расшифруйте термин «сонатно-симфонический цикл» и опишите его строение.
7. Продолжите предложение: «Жанровыми разновидностями сонатно-симфонического цикла являются соната,.....»
8. Составьте схему строения сонатной формы.
9. Опишите строение и состав симфонического оркестра.

Вопросы и задания к теме 5

1. Каковы были истоки симфонизма И. Гайдна?
2. Как строятся симфонии Гайдна?
3. Какие симфонии Гайдна считаются его высоким достижением?
4. Почему симфония № 103 Ми бемоль мажор считается образцом стиля И. Гайдна?
5. Что нового внёс В. Моцарт в симфоническую музыку по сравнению с И. Гайдном?
6. Опишите характер образов и их развитие в симфонии Моцарта № 40 соль минор.
7. Назовите жанры творчества В. Моцарта.
8. Перечислите оперные жанры, в которых писал В. Моцарт.
9. Назовите новаторские черты в оперном творчестве В. Моцарта.
10. Выберите правильный ответ.

Опера «Свадьба Фигаро» написана на сюжет

- а) романа И. Гете;
 - б) трагедии В. Шекспира;
 - в) комедии П. Бомарше.
11. Расскажите сюжет оперы «Дон Жуан» и объясните, как В. - Моцарт обозначил её жанр.
 12. Прослушайте увертюру к опере «Дон Жуан» и расскажите, как в ней музыкально выражен основной конфликт произведения.
 13. К какому жанру духовной музыки относится «Реквием» и, какие его части свидетельствуют об этом?
 14. Расскажите историю создания «Реквиема».
 15. Назовите жанры в творчестве Л. Бетховена.
 16. Назовите историческое событие, под влиянием которого сформировалась личность Л. Бетховена.
 17. Объясните, в чём заключалась новая трактовка Л. Бетховеном жанра симфонии?
 18. Какие типы симфонии есть у Бетховена?
 19. Проанализируйте, как развивается в Пятой симфонии «тема судьбы».
 20. Выберите правильный ответ.

Новаторство Девятой симфонии заключается в том, что...

- а) количество частей увеличено до пяти;
- б) переставлены местами средние части;
- в) в финале введены солисты и хор.

21. Перечислите жанры фортепианной музыки Л. Бетховена.
22. Проанализируйте сонату № 14 до диез минор («Лунную») и объясните, как её образное содержание определило необычность её композиции.
23. Раскройте понятие «симфоническое развитие» и проследите его в сонате №23 фа минор («Аппассионата»).

Вопросы и задания к теме 6

1. Назовите общественно-политические предпосылки возникновения романтизма.
2. Каков основной конфликт романтического искусства?
3. Опишите наиболее распространенный тип романтического героя.
4. Объясните, в чём проявляется лирическое начало романтизма?
5. Перечислите национальные композиторские школы, сложившиеся в эпоху романтизма.
6. Назовите главные темы романтической музыки.
7. Назовите основные жанры романтической музыки.
8. Перечислите крупнейших композиторов европейского романтизма.
9. Обозначьте роль, которую сыграло творчество Ф. Шуберта в новом понимании жанра песни.
10. Назовите основные темы песен Ф. Шуберта.
11. Перечислите поэтов - авторов текстов песен Шуберта.
12. Определите особенности жанра баллады и покажите их отражение в музыкальной драматургии баллады «Лесной царь».
13. Сравните циклы «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь». Найдите черты сходства и различия между ними.
14. Объясните, в чём заключается новизна содержания и композиции симфонии си минор («Неоконченной»).
15. Назовите жанры творчества Р. Шумана.
16. В чём проявились литературные и публицистические способности Р. Шумана?
17. Перечислите наиболее известные фортепианные циклы Р. Шумана.
18. Объясните, что представляет собой созданная Р. Шуманом «сюита сквозного строения».
19. Расскажите о замысле фортепианного цикла «Карнавал», его героях и о том, почему автор назвал его «циклом, написанным на четыре ноты»?
20. Обозначьте круг тем и образов вокальной лирики Р. Шумана.
21. Покажите различные варианты соотношения голоса и фортепиано в песнях из цикла «Любовь поэта».
22. Назовите сферы деятельности Ф. Мендельсона в области музыкальной культуры.
23. Назовите жанры творчества Ф. Мендельсона.
24. Покажите, в чём проявляется связь «Песен без слов» с традициями немецкой бытовой музыки?
25. На чей сюжет написана увертюра «Сон в летнюю ночь» и, какие образы отражены в ней?

26. Найдите общее в композиции симфонии ля минор «Шотландской» и скрипичного концерта ми минор.

Вопросы и задания к теме 7

1. Назовите, в каких областях творческой деятельности проявил себя Г. Берлиоз?
2. Перечислите названия симфоний Г. Берлиоза.
3. Назовите новшества, которые ввел Г. Берлиоз в дирижирование и оркестровую музыку.
4. Что является программой «Фантастической симфонии»?
5. Проследите и объясните трансформацию главного музыкального образа в «Фантастической симфонии».
6. Раскройте значение патриотической темы в музыке Ф. Шопена.
7. Перечислите малые жанры в творчестве Ф. Шопена с краткой их характеристикой.
8. Перечислите крупные жанры в творчестве Ф. Шопена с краткой их характеристикой.
9. Проанализируйте цикл «Прелюдии» и найдите в нём использование жанров романтической инструментальной миниатюры, таких как
 - а) песня без слов;
 - б) мазурка;
 - в) ноктюрн;
 - г) этюд;
 - д) серенада.
10. Найдите в балладе №1 соль минор характерные приметы жанра баллады.
11. Проследите борьбу конфликтных начал и её развязку в сонате си бемоль минор.
12. Перечислите различные сферы творческой и общественной деятельности Ф. Листа.
13. Охарактеризуйте Ф. Листа как исполнителя.
14. Перечислите жанры фортепианной музыки Ф. Листа.
15. Из перечисленных ниже жанров выберите те, которые Ф. Лист создал и ввёл в музыку:
 - а) этюд;
 - б) симфоническая поэма;
 - в) транскрипция;
 - г) симфония;
 - д) рапсодия;
 - е) соната.
16. Выберите правильный ответ.
Преобладающий в музыке Ф. Листа тип программности...
 - а) сюжетный;
 - б) обобщённый;
 - в) ассоциативный.
17. Перечислите жанры творчества И. Брамса.

18. Поясните творческую позицию И. Брамса в музыкально-общественных спорах европейских музыкантов второй половине XIX века.
19. Покажите сочетание романтических и классических черт в симфонии № 4 ми минор на следующих уровнях:
 - а) образное содержание музыки;
 - б) музыкально-выразительные средства;
 - в) используемые формы.

Вопросы и задания к теме 8

1. Назовите характерные черты итальянской романтической оперы.
2. Какая самая яркая черта дарования В. Беллини?
3. Перечислите наиболее известные оперы Г. Доницетти.
4. Перечислите наиболее известные оперы Д. Россини.
5. Выберите правильный ответ.
Автором литературной основы оперы «Севильский цирюльник» был
 - а) Д. Байрон;
 - б) И. Гёте;
 - в) П. Бомарше.
6. Перечислите основные черты оперы-буффа и найдите их в сюжете, композиции и музыкальном языке оперы «Севильский цирюльник».
7. Назовите наиболее значительные оперы Д. Верди.
8. Выберите из предложенного списка писателей, на чьи сюжеты писал Д. Верди и назовите эти оперы:
 - а) Ф. Шиллер;
 - б) Данте;
 - в) В. Шекспир;
 - г) А. Дюма – отец;
 - д) А. Дюма – сын.;
 - е) Д. Байрон;
 - ж) В. Гюго.
9. Проследите применение принципа контраста в сюжетных ситуациях и характеристиках героев оперы «Риголетто».
10. Выберите правильный ответ.
Опера «Травиата» написана в жанре
 - а) лирико-комической оперы;
 - б) героико-романтической оперы;
 - в) психологической драмы.
11. Проанализируйте вступление к опере «Аида» и расскажите, как в нём музыкально выражен основной конфликт оперы.
12. Выберите правильный ответ.
Что означает итальянское слово «вего», от которого образовано понятие веризм:
 - а) красота;
 - б) сила;
 - в) правда.

13. Назовите крупнейших представителей оперного веризма и их произведения.
14. Прослушайте ариозо Канио из оперы Р. Леонкавалло «Паяцы» и отметьте в нём черты, характерные для веристского вокального стиля.
15. Назовите типичные черты жанра «лирическая опера» по следующим пунктам:
 - а) сюжеты;
 - б) герои;
 - в) преобладающие вокальные жанры и формы.
16. Выберите правильный ответ.
Опера Ш. Гуно «Фауст» написана на сюжет:
 - а) В. Шекспира;
 - б) Данте;
 - в) И. Гёте.
17. Покажите, в чём заключается народность музыкального языка в опере Ж. Бизе «Кармен»?
18. Проследите развитие лейтмотива «роковой страсти» в опере «Кармен» и свяжите его с развитием отношений главных героев.
19. Проведите сюжетные и музыкальные параллели между оперой «Кармен» и музыкой к драме А. Додэ «Арлезианка».
20. Найдите в сюжете оперы «Вольный стрелок» К. Вебера отражение характерных черт романтизма.
21. Раскройте роль народных сцен в опере.
22. Расскажите, в чём новизна музыкально-выразительных средств в фантастических сценах?
23. Перечислите различные сферы творческой деятельности Р. Вагнера.
24. Выберите из перечня оперных принципов те, которым следовал Р. Вагнер:
 - а) показ типических характеров в реалистических обстоятельствах;
 - б) выбор исключительно легендарных и мифологических сюжетов;
 - в) следование «номерной» структуре оперы;
 - г) использование сквозного музыкального развития, без деления на отдельные номера;
 - д) господство вокального начала;
 - е) придание оркестру основных выразительных функций.
25. Проанализируйте увертюру к опере «Тангейзер» и покажите, как через композицию и комплекс музыкально-выразительных средств выражена основная идея оперы.
26. Прослушайте вступление к опере «Лоэнгрин» и опишите образно-эмоциональный характер музыки.
27. Расскажите историю создания тетралогии «Кольцо Нибелунга» в контексте идейной и творческой эволюции Р. Вагнера.
28. Проанализируйте реформаторские черты «Кольца Нибелунга» по следующим пунктам:
 - а) сюжет;
 - б) композиция;

- в) лейтмотивы;
- г) роль оркестра.

Вопросы и задания к теме 9

1. Опишите положение чешской национальной культуры в середине XIX века.
2. Перечислите все виды деятельности Б. Сметаны в его борьбе за возрождение национальной музыки.
3. Назовите основные музыкальные произведения Б. Сметаны.
4. Назовите основные музыкальные произведения А. Дворжака.
5. Расшифруйте название симфонии ми минор «Из Нового Света» А. Дворжака.
6. Назовите интонационные и ритмические особенности негритянского и чешского фольклора, позволившие А. Дворжаку соединить их в своей симфонии.
7. Опишите положение норвежской музыки в середине XIX века.
8. Раскройте значение творчества Э. Грига для норвежской музыкальной культуры.
9. Какие темы и образы отражены в музыке Э. Грига?
10. Выберите правильный ответ.

В творчестве Э. Грига преобладают такие жанры как

- а) опера;
 - б) инструментальная миниатюра;
 - в) симфония;
 - г) романс.
11. Выберите из музыки в драме «Пер Гюнт» пьесы, в которых представлены:
 - а) пейзаж;
 - б) портрет;
 - в) фантастическая сцена.
 12. Прослушайте пьесы «Жалоба Ингрид» «Танец Анитры», «Песня Сольвейг» из музыки в драме «Пер Гюнт» и опишите, какие, по Вашему мнению, женские образы воплощены в этой музыке.

Вопросы и задания к теме 10

1. Выберите правильный ответ.
Название «импрессионизм» происходит от французского «impression», что означает:
 - а) красота;
 - б) чувство;
 - в) впечатление;
 - г) выразительность.
2. Выберите вид искусства, в котором впервые появился импрессионизм.
 - а) литература;
 - б) живопись;
 - в) музыка;
 - г) скульптура.
3. Проведите параллели между живописным и музыкальным импрессионизмом по содержанию и по выразительным средствам.

4. Перечислите основные произведения К. Дебюсси.
5. Назовите наиболее типичные образные сферы в музыке К. Дебюсси.
6. Выберите правильный ответ. В музыке К. Дебюсси программность...
 - а) обобщённая;
 - б) сюжетная;
 - в) ассоциативная.
7. Приведите примеры музыкальных пейзажей, портретов и жанровых сценок из цикла К. Дебюсси «24 прелюдии».
8. Перечислите жанры творчества М. Равеля.
9. Выберите правильный ответ.
В творчестве М. Равеля особое место занимает:
 - а) итальянская тема;
 - б) русская тема;
 - в) испанская тема.
10. «В музыке М. Равеля явственно проявились классические традиции». Подтвердите или опровергните это утверждение, приводя примеры из творчества композитора.
11. Симфоническая пьеса «Болеро» основана на сочетании неизменности одних элементов и развития других. Выделите из предложенного ряда неизменные элементы:
 - а) мелодия;
 - б) тональность;
 - в) ритм;
 - г) тембр;
 - д) темп.

2.3. ПРИМЕРНАЯ ТЕМАТИКА РЕФЕРАТОВ ПО ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

1. Образы и сюжеты древнегреческих мифов в западноевропейской музыке.
2. Церковная музыка западноевропейского средневековья.
3. Музыкально-поэтическое искусство французских трубадуров.
4. Светские вокальные жанры европейского Возрождения.
5. Рождение оперы.
6. Европейская опера XVII века. Итальянская опера – серия и французская «лирическая трагедия» - два пути развития жанра.
7. Воплощение традиций английской национальной культуры в опере Г. Перселла «Дидона и Эней».
8. Музыка и судьба Антонио Вивальди.
9. Эпоха рококо и её отражение в искусстве французского клавесинизма.
10. И.С. Бах и Г.Ф. Гендель – великие современники. Параллели жизненных и творческих судеб.
11. Западноевропейская опера XVIII века как отражение общественной борьбы.
12. Инструментальная музыка второй половины XVIII века – начало новой эпохи.

13. Новое открытие мира в музыке романтизма.
14. Композиторы Венской классической школы – И. Гайдн, В. - Моцарт, Л. Бетховен. Сравнение жизненных и творческих судеб.
15. Роберт Шуман – хозяин и гости «Карнавала».
16. «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза: жизнь, преображённая в искусство.
17. Ф. Шопен и Ф. Лист. Сравнительная характеристика двух национальных художников.
18. Ф. Лист. Фортепианный цикл «Годы странствий» - романтические картины мира и его отражения в искусстве.
19. Р. Вагнер. Путь оперного реформатора.
20. История создания и постановки тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга»
21. Р. Вагнер и Д. Верди: два взгляда на жанр оперы.
22. История негритянской духовной песни («Спиричуэл») и её отражение в европейской музыке второй половины XIX и начала XX веков.
23. Пьеса Г. Ибсена «Пер Гюнт» и её воплощение в музыке Э. Грига.
24. Импрессионизм во французской живописи и музыке последней трети XIX века. Параллели и отличия.
25. Прелюдии для фортепиано К. Дебюсси: сочетание импрессионистских и символистских тенденций.
26. Испанская тема в творчестве М. Равеля.

III. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1. КРИТЕРИИ ОЦЕНИВАНИЯ СТУДЕНТОВ ПО ДИСЦИПЛИНЕ

Отметка в баллах	Показатели оценки результатов учебной деятельности
10 (десять)	Уровень учебных достижений – высокий (продуктивный, творческий). Студент свободно оперирует изученным программным учебным материалом различной степени сложности с использованием сведений из других учебных курсов и дисциплин. Умеет трансформировать усвоенный материал в новых условиях сознательно и оперативно. Ориентируется в наследии и наиболее характерных чертах творчества выдающихся представителей различных национальных школ. Хорошо владеет специальной лексикой по предмету. Проявляет целеустремлённость, ответственность, познавательную активность, творческое отношение к предмету. Знание программного музыкального материала: 100 % узнавания от предложенного для контроля объёма.
9 (девять)	Уровень учебных достижений – высокий (продуктивный, творческий). Полное воспроизведение учебно-программного материала различной степени сложности с единичными несущественными ошибками, самостоятельно исправленными студентом. Ориентируется в наследии и в наиболее характерных чертах творчества выдающихся представителей различных национальных школ. Владеет специальной лексикой по предмету. Проявляет добросовестность, ответственность, познавательную активность. Знание программного музыкального материала: 95 % узнавания от предложенного для контроля объёма.
8 (восемь)	Уровень учебных достижений – достаточный (продуктивный). Полное воспроизведение учебного программного материала различной степени сложности с единичными несущественными ошибками, самостоятельно исправляемыми студентом. Ориентируется в наследии и характерных чертах творчества выдающихся представителей различных национальных школ. Владеет специальной лексикой по предмету. Проявляет добросовестность, ответственность, интерес к учёбе. Знание программного музыкального материала: 90 % узнавания от предложенного для контроля объёма.

7 (семь)	Уровень учебных достижений – достаточный (продуктивный). Полное воспроизведение учебного программного материала с единичными ошибками. Ориентируется в наследии и характерных чертах творчества выдающихся представителей различных национальных школ. Владеет специальной лексикой по предмету. Проявляет добросовестность, ответственность, интерес к учёбе. Знание программного музыкального материала: 85 % узнавания от предложенного для контроля объёма.
6 (шесть)	Уровень учебных достижений – средний (репродуктивно-продуктивный). Полное воспроизведение учебного программного материала различной степени сложности с несущественными ошибками. Ориентируется в характерных чертах творчества выдающихся представителей различных национальных школ. Владеет специальной лексикой по предмету. Применяет специальные (общеучебные и интеллектуальные) знания с незначительной помощью преподавателя. Проявляет волевые усилия, интерес к учёбе. Знание программного музыкального материала: 80 % узнавания от предложенного для контроля объёма.
5 (пять)	Уровень учебных достижений – средний (репродуктивно-продуктивный). Полное воспроизведение учебного программного материала различной степени сложности с несущественными ошибками. Использует в ответе специальную лексику по предмету. Затрудняется в применении отдельных специальных терминов. Проявляет волевые усилия, интерес к учёбе. Знание программного музыкального материала: 70 % узнавания от предложенного для контроля объёма.
4 (четыре)	Уровень учебных достижений удовлетворительный (рецептивно-репродуктивный). Неполное, частичное воспроизведение программного учебного материала различной степени сложности, наличие исправимых ошибок. В ответе пытается использовать специальную лексику по предмету. Проявляет волевые усилия, интерес к учёбе. Знание программного музыкального материала: 60 % узнавания от предложенного для контроля объёма.
3 (три)	Уровень учебных достижений удовлетворительный (рецептивно-репродуктивный). Неполное, частичное воспроизведение программного учебного материала различной степени сложности, наличие существенных,

	но исправимых ошибок. Пытается использовать специальную лексику по предмету. В ответе допускает более трёх ошибок, исправить которые без помощи преподавателя не может. Знание программного музыкального материала: 50 % узнавания от предложенного для контроля объёма.
2 (два)	Уровень учебных достижений – низкий (рецептивный). Частичное воспроизведение учебного материала, наличие существенных ошибок, затруднения в объяснении. Слабая ориентация в музыкальной терминологии и в выразительных средствах музыки. Отсутствие интереса к учебе и к предмету. Знание программного музыкального материала: менее 50 % узнавания от предложенного для контроля объёма.
1 (один)	Уровень учебных достижений – низкий (рецептивный). Минимальное воспроизведение учебного материала, наличие существенных ошибок, затруднения в объяснении. Слабая ориентация в музыкальной терминологии и в выразительных средствах музыки. Отсутствие интереса к учебе и к предмету. Знание программного музыкального материала: менее 30 % узнавания от предложенного для контроля объёма.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ ДЛЯ ОБЯЗАТЕЛЬНОГО ОЗНАКОМЛЕНИЯ ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

Монтеверди К.	Опера "Орфей". Вступление
	Ария Ариадны из оперы «Ариадна»
Корелли А.	Сарабанда. Бадинери (из concerto grosso)
Тартини Дж.	Соната для скрипки соль минор
	«Дьявольские трели»
Вивальди А.	Цикл концертов «Времена года»
Куперен Ф.	Жнецы. Любимая. Тамбурины. Влюблённый соловей
Рамо Ж.-Р.	Курица
Перселл Г.	Ария Дидоны из оперы "Дидона и Эней"
Скарлатти Д.	Сонаты для клавесина: Фа мажор. К.366. Соната До мажор. К.420
Гендель Г.	Пассакалья из сюиты соль минор
	Музыка на воде. № 1
	Хор "Аллилуйя" из оратории "Мессия"
Бах И.С.	Итальянский концерт
	Хроматическая фантазия и фуга
	ХТК. Т.1. Прелюдия и фуга № 1 До мажор, № 2 до минор, № 5 Ре мажор, № 6 ре минор, № 8 ми бемоль минор, № 16 соль минор
	Органная токката и фуга ре минор

	Оркестровая сюита № 3 си минор (Увертюра. Рондо. Шутка) Бранденбургский концерт №4 Соль мажор "Страсти по Матфею" (Вступительный хор № 1, Ария альта № 47, заключительный хор № 78) Месса си минор № 1. Хор «Kyrie eleison» № 5. Хор «Gloria» № 15. Хор «Et incarnates» № 16. Хор «Crucifixus» № 17. Хор «Et resurrexit» № 20. Хор «Sanctus»
Гайдн Й. Глюк К.	Симфония № 103 Ми бемоль мажор Опера «Орфей» (2 д. – балет теней, соло флейты, 3 д. – ария Орфея).
Моцарт В.	Симфония № 40 соль минор Симфония № 41 До мажор Соната № 11 Ля мажор «Реквием» (части 1,2,7) Опера "Волшебная флейта" (1д. – Ария Папагено; 2д. – Ария Царицы Ночи) Опера "Свадьба Фигаро", Опера "Дон Жуан"
Бетховен Л.	Сонаты для ф-но: №8 До минор "Патетическая", №14 до диез минор "Лунная", №23 фа минор "Аппассионата"; Концерт для фортепиано №3 до минор Симфонии № 3, 5, 6, 7, 9 Увертюра "Эгмонт"
Вебер К. М.	Опера "Волшебный стрелок" (Увертюра. Вальс. Хор охотников)
Шуберт Ф.	Приглашение к танцу Лесной царь. Маргарита за прялкой Серенада. Двойник. Ave Maria Вокальные циклы "Прекрасная мельничиха" и "Зимний путь"
Мендельсон Ф.	Симфония си минор "Неоконченная" Увертюра "Сон в летнюю ночь" Песни без слов №30, 32, 34 Концерт для скрипки с оркестром Симфония ля минор "Шотландская"
Шуман Р.	Фантастические пьесы (Порыв. Отчего) Карнавал Вокальный цикл «Любовь поэта»
Паганини Н.	Каприс №24 ля минор

Беллини В.	Каватина Нормы из оперы "Норма"
Берлиоз Г.	Фантастическая симфония
	Гарольд в Италии (первая часть)
Россини Дж.	Опера "Севильский цирюльник"
Шопен Ф.	Мазурки № 5, 13, 15
	Полонезы Ля мажор ор.40, Ля бемоль мажор ор.53
	Вальс до диез минор ор. 64
	Ноктюрны Ре бемоль мажор ор.27, до минор ор.48
	Баллада №1 соль минор
	Прелюдии № 4,7,15,20,24
	Этюды ор.10 и ор.25 (№№ 1, 2, 3, 12, 13, 18,23, 24)
	Соната си бемоль минор
Лист Ф.	Рапсодии №№ 2, 12
	Этюд "Кампанелла"
	Сонет Петрарки №123
	Мефисто-вальс
	Симфоническая поэма "Прелюды"
Вагнер Р.	Увертюра к опере "Тангейзер"
	Увертюра к опере "Нюрнбергские мейстерзингеры"
	Увертюра к опере "Летучий Голландец"
	Вступление к опере "Лоэнгрин"
	Полет валькирий из оперы "Валькирия"
	Траурный марш из оперы «Закат богов»
Брамс И.	Симфония №4 ми минор
	Венгерские танцы №№ 1, 2, 5
Дворжак А.	Симфония ми минор "Из Нового Света"
Сметана Б.	Полька из оперы "Проданная невеста"
	Симфоническая поэма «Влтава»
Гуно Ш.	Опера "Фауст" (1д. – Вальс, Куплеты Мефистофеля. 2д. – Серенада Мефистофеля. Ария Маргариты)
Бизе Ж.	Опера "Кармен"
	Музыка к драме "Арлезианка"
Верди Д.	Оперы «Риголетто», «Травиата», «Аида»
Леонкавалло Р.	Ария Канио из оперы «Паяцы»
Пуччини Дж.	Ария Мима из оперы «Богема» (1д.)
	Ария Каварадосси из оперы «Тоска» (3д.)
	Ария Чио-Чио-Сан из оперы «Мадам Баттерфляй» (3д.)
Григ Э.	Музыка к драме "Пер Гюнт"
	Концерт для фортепиано ля минор
Дебюсси К.	Отражения в воде из цикла «Образы»
	Лунный свет из «Бергамасской сюиты»
	Сады под дождём из цикла «Эстампы»
	Прелюдии – «Паруса», «Шаги на снегу», «Затонувший собор», «Девушка с волосами цвета льна», «Менестрели»
	Ноктюрны для оркестра

Равель М. Павана
 Сонатина фа диез минор
 Красавица и чудовище из сюиты «Сказки Матушки Гусыни»
 Концерт для фортепиано Соль мажор
 Болеро.

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА

Малер Г. 9-я симфония «Песнь о земле». "Песни странствующего подмастерья"
 Штраус Р. Симфоническая поэма «Тиль Уленшпигель». Оперы "Саломея". "Электра"
 Шёнберг А. Монодрамы "Ожидание", "Лунный Пьеро". Кантата «Уцелевший из Варшавы»
 Берг А. Опера "Воцтек"
Веберн А. Пять пьес для оркестра
 Онеггер А. "Пасифик – 231"
 Мийо Д. Провансальская сюита
 Мессиан О. "4 ритмических этюда". «Экзотические птицы»
 Хиндемит П. Симфонии "Художник Матис", "Гармония мира"
 Орф К. "Кармина Бурана"
 Барток Б. "15 венгерских танцев". "Allegro barbaro". «Музыка для струнных, ударных и челесты»
 Кодай З. "Венгерский псалом"
 Шимановский К. 3-я симфония. Балет-пантомима "Харнаси"
 Лютославский В. "Траурная музыка" для струнных
 Пендерецкий Кш. "Трен", "Флюросценции" для симфонического оркестра
 Бриттен Б. "Военный реквием". Опера «Питер Граймс»
 Гершвин Дж. "Рапсодия в блюзовых тонах", опера «Порги и Бесс»
 Стравинский И. "Базельский концерт"
 Балет с пением "Пульчинелла". "Симфония псалмов"
 М. де Фалья Семь испанских песен
 Вила-Лобос Э. «Бразильские бахианы» (2-я, 4-я)

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

[Алябьев А.](#) Романс "Соловей"

Гурилев А. Романсы "Колокольчик", "Матушка-голубушка", "Разлука"
 Варламов А. Романсы "На заре ты ее не буди", "Красный сарафан"
 Глинка М. Оперы "Жизнь за царя", "Руслан и Людмила". Симфоническая фантазия «Камаринская». «Испанские увертюры». Романсы «Сомнение», «Я помню чудное мгновенье», «Попутная песня»
 Даргомыжский А. Опера "Русалка". Романсы: "Мельник", "Старый капрал", "Мне грустно"
 Рубинштейн А. Опера "Демон"
 Серов А. Опера "Вражья сила"
 Балакирев М. Симфоническая поэма "Тамара"

Увертюра на три русские темы. Романсы
 Бородин А. Опера "Князь Игорь"
 Симфония №2 си-минор "Богатырская". Романсы
 Мусоргский М. Романсы. Фортепианный цикл "Картинки с выставки".
 Оперы "Хованщина", "Борис Годунов"
 Римский-Корсаков Н. Оперы "Снегурочка", "Садко", "Царская невеста",
 "Сказка о царе Салтане", "Золотой петушок". Романсы. Симфоническая поэма
 "Шехеразада"
 Чайковский П. Симфонии № 1,4,5,6
 Концерт для фортепиано № 1
 Фортепианный цикл "Времена года"
 Оперы "Евгений Онегин", "Паковая дама"
 Балеты "Лебединое озеро", "Спящая красавица",
 "Щелкунчик". Романсы
 Увертюра-фантазия "Ромео и Джульетта"
 Глазунов А. Симфония № 5
 Лядов А. Симфонические миниатюры "Волшебное озеро", "Кикимора"
 Аренский А. Фантазия на темы Рябинина
 Калинин В. Симфония № 1
 Танеев С. Симфония № 4
 Рахманинов С. Концерты для фортепиано № 2, 3
 Рапсодия на тему Паганини
 Прелюдии. Этюд-картина ля-минор
 Музыкальный момент си-минор
 Романсы. Вокализ
 Скрябин А. Соната Фа-диез мажор. Прелюдии
 Поэма экстаза. Симфония № 3
 Стравинский И. Балеты "Жар-птица", "Петрушка", "Весна священная"

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

Мяковский Н. Симфония № 6 ми бемоль минор
 Прокофьев С. Симфонии №№ 1,7. Концерты для фортепиано
 № 1, 3. Соната для фортепиано № 2. Кантата «Александр Невский», оратория
 «На страже мира» Симфоническая сказка «Петя и волк». Оперы «Любовь к
 трём апельсинам», «Война и мир»
 Балеты «Ромео и Джульетта», «Золушка»
 Свиридов С. Романсы на стихи А.С.Пушкина. Песни на стихи Р.
 Бёрнса. «Голос из хора» на стихи А. Блока. Хор «Любовь святая». «Поэма
 памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория» на стихи В. Маяковского.
 Хоровой концерт «Пушкинский венок», кантата «Снег идёт» на стихи Б.
 Пастернака. Музыка к фильму «Время, вперёд»
 Музыкальные иллюстрации к повести А.С.Пушкина «Метель»
 Хачатурян А. Скрипичный концерт. Балеты «Гаянэ», «Спартак»,
 музыка к драме М.Ю. Лермонтова «Маскарад»
 Шостакович Д. Симфонии № 1,5, 7, 8, 9, 10, 11, 15

Опера «Леди Макбет Мценского уезда»
Щедрин Р. Концерт для фортепиано № 2. Концерт для оркестра
«Озорные частушки».

Оперы: «Не только любовь», «Мертвые души». Балеты: «Кармен-сюита»,
«Анна Каренина», «Чайка»

Шнитке А. Концерто грассо № 1. Альтиовый концерт.

Кантата «История доктора Иоганна Фауста».

Музыка к воображаемому спектаклю

БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА

“Песнопения о Ефросинье Полоцкой”.

“Супрасльский ирмолый”.

“Берестейский канционал”.

Вацлав из Шамотул. Псалом “Будет тот благословен”

Гомулка М. Псалом XXIX

Длугорай В. Пьесы для лютни

Клабан К. Песни из цикла “Песни Славянской Каллиопы”

“Виленская табулатура”

Базилик Ц. Набожная песня

Канты “Скиния золата”. “Дар ныне пребогатый”, “Нова радость стала”

Сборник “Куранты”.

“Полоцкая тетрадь” (“Остромечевская рукопись”)

Рогачевский А. Канциона

Вардоцкий Р. Опера “Аполлон-законодатель”

Огинский М. Полонез “Прощание с родиной”. Романсы “Воспоминание”,
“Пробуждение”, “Чудо-девчина”

Радзивиц М. Дивертисмент для камерного оркестра

Козловский О. Песни “Бабет”, “К тебе любовью тлею”

Голланд Я. Опера “Агатка”

Радзивиц А. Вокальный цикл (из 4-х романсов). Опера “Фауст”.

Орда Н. Полонез “Северная звезда”, Вальс “Созвездие”, Песня “Старая
песенка”

Абрамович А. Поэма для фортепиано “Белорусская свадьба”

Монюшко С. Опера “Селянка” (ария комиссара Бонавентуры), Опера
“Галька”. Концертная увертюра “Байка”. Романсы “Лирник”, “Кум и кума”,
“Пряха”

Ельский М. Концертные мазурки “Танец духов”, “Танец смерти”, Концерт № 2
для скрипки с оркестром

Чуркин Н. Симфоньетта “Белорусские картинки”, “Колыбельная” для
струнного квартета

Аладов Н. Романс “Сосенка”. Фортепианный квинтет, Симфоньетта До мажор

Туренков А. Опера “Цветок счастья”

Тикоцкий Е. Опера “Михась Подгорный”. Опера “Девушка с Полесья”.

Симфония №4

Богатырев А. Опера “В пущах Полесья”. Кантата “Белорусским партизанам”. Фортепианное трио ля минор. Кантата “Белорусские песни”
 Золотарев В. Балет “Князь-озеро”
 Пукст Р. Романс “Шелковые травы”. Опера “Маринка”
 Подковыров П. Концерт № 2 для скрипки с оркестром. “24 прелюдии для фортепиано”
 Абелиович Л. Фортепианный цикл “Фрески” Романсы “Ночь”, “Метель”, “Гроза прошла”. Вокализ памяти Д. Шостаковича. Симфония № 3
 Оловников В. Симфоническая поэма “Партизанская быль”. Песни “Родина моя дорогая”, “Песня о Доваторе”, “Песня о Брестской крепости”, “Лесная песня”
 Вагнер Г. Вокально-симфоническая поэма “Вечно живые”. Балет “Подставная невеста”. Балет “Свет и тени”
 Лученок И. Избранные песни (“Память сердца”, “Журавли на Полесье летят”, “Письмо из 45-го” и др.)
 Глебов Е. Симфония № 2. Балет “Альпийская баллада”. Балет “Тиль Уленшпигель”. Балет “Маленький принц” (адажио Принца и Розы)
 Смольский Д. Симфония № 2. Концерт № 2 для цимбал с оркестром. Оратория “Моя Родина”. Опера “Седая легенда”.
 Помозов В. Сюита “Батлейка”
 Войтик В. “Сюита в старинном стиле” для цимбал и фортепиано. Симфония “Последняя осень поэта” на стихи П. Верлена;
 Кортес С. Опера “Джордано Бруно”.
 Мдивани А. Симфоническая поэма “Диалект”. Симфония № 5 “Память земли”. Симфония № 6 “Полоцкие письма”. Балет “Страсти”.
 Горелова Г. Вокальный цикл “Хвала беднякам”. Концерт для гитары, струнного оркестра и колоколов.
 Курьян В. Поэма “Журавлиная песня Полесья”. Музыка к спектаклям “Идиллия” (куплеты Наума Приговорки), “Здесь”.
 Солтан В. Опера “Дикая охота короля Стаха”.

3.3. ПРИМЕРНЫЕ ВОПРОСЫ К ЗАЧЕТАМ ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

Музыкальная культура Древней Греции. Роль музыки в общественной жизни. Жанры, инструментарий. Синтез искусств в античной трагедии.

Музыкальная культура средневековья. Народные музыканты. Церковная музыка. Григорианский хорал. Месса. Светская профессиональная музыка. Трубадуры, труверы, миннезингеры.

Музыкальная культура Возрождения. Итальянский мадригал. Французская шансон. Протестантский хорал. Мейстерзингеры.

Стиль барокко в европейском искусстве XVII – XVIII вв. Итальянская скрипичная музыка. Партита. Концерто grosso. Творчество А. Корелли, Д. Тартини, А. Вивальди.

Возникновение оперы. Флорентийская опера. Венецианская опера. Творчество К. Монтеверди. Неаполитанская опера-серия.

Классицизм во французском искусстве XVII и его отражение в музыке. «Лирическая трагедия и её особенности».

Клавесинная музыка XVII - XVIII вв. Творчество Д.Скарлатти. Стиль рококо и французский клавесинизм . Творчество Ф.Куперена, Ж.- Ф.Рамо.

Английская музыкальная культура XVII в. Национальный фольклор. Верджиналисты. Г.Перселл и его опера «Дидона и Эней».

Г.Ф. Гендель. Темы, образы, жанры творчества. Оратории. Особенности жанра, тематика, стиль. Оратория «Самсон».

И.С. Бах. Клавесинное творчество. Жанры. Новаторство в трактовке инструмента. Темперация. «Хорошо темперированный клавир». Особенности строения прелюдии и фуги. Образное богатство содержания.

И.С. Бах. «Страсти по Матфею». Особенности жанра, содержания и его музыкального воплощения.

И.С. Бах. Месса си минор. Особенности жанра. Музыкальная драматургия.

Кризис европейской оперы в XVIII в. Возникновение новых жанров. Итальянская опера-буффа, французская комическая опера, немецкий зингшпиль и их особенности.

Оперная реформа К.В. Глюка и её отражение в опере «Орфей».

Инструментальная музыка второй половины XVIII в. Новые жанры и формы. Венская классическая школа.

Симфоническое творчество И.Гайдна и В.Моцарта.

В. Моцарт. Опера «Свадьба Фигаро». Трактовка литературного первоисточника. Особенности жанра.

Музыкальная характеристика героев.

В. Моцарт. Опера «Дон Жуан». Особенности жанра. Группировка действующих лиц. Сквозное музыкальное развитие.

Л. Бетховен. Героическая тема в симфоническом творчестве (симфонии № 3, и увертюре «Эгмонт»).

Л. Бетховен. Симфония № 5. особенности содержания и музыкальной драматургии.

Л. Бетховен. Симфония № 6 «Пасторальная». Особенности содержания, строения, музыкального языка.

Л. Бетховен. Симфония № 9. История создания. Особенности содержания, строения, музыкального языка.

Фортепианное творчество Л. Бетховена. Жанры. Разнообразие типов сонат по содержанию и композиции (на примере 8,14, 23).

Романтизм в музыке. Общественно-политические условия его возникновения. Романтизм как целостное мировоззрение. Типичные темы, образы, жанры. Новизна выразительных средств.

Песня в творчестве Ф.Шуберта. Новизна содержания и музыкального языка. Круг поэтов. Отношение к поэтическому тексту. Песни на стихи И.Гёте. Баллада «Лесной царь».

26. Ф. Шуберт. Вокальные циклы «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» - черты общности и различия.

Песни последних лет в сборнике «Лебединая песня».

27. К. Вебер. Опера «Волшебный стрелок». Романтические черты в сюжете, образах героев. Жанр оперы.

Демократизм музыкального языка, новизна выразительных средств.

Р. Шуман. Фортепианное творчество. Образы и жанры. Цикл «Карнавал» - особенности содержания, композиции цикла. Музыкальные характеристики персонажей.

Основные черты вокальной лирики Р.Шумана – круг поэтов, подход к поэтическому тексту, роль партии фортепиано. Цикл «Любовь поэта» - лирический сюжет и его воплощение в музыке.

Ф. Мендельсон. Характеристика творческой, общественной и просветительской деятельности. Отражение характерных черт стиля в «Песнях без слов».

Симфоническое творчество Ф. Мендельсона. Увертюра «Сон в летнюю ночь».

Симфоническое творчество Ф. Мендельсона. Симфония ля минор «Шотландская».

Ф. Мендельсон. Концерт для скрипки с оркестром. Особенности содержания и композиции.

Д. Россини. Опера «Севильский цирюльник». Типичные черты жанра буффа и их отражение в опере.

Г. Берлиоз. Темы, образы, жанры творчества. «Фантастическая симфония» - содержание, строение цикла и драматургия. Оркестровое новаторство.

Ф. Шопен. Характеристика творчества. Особенности творческой судьбы и раскрытия патриотической темы.

Жанры. Характерные черты музыкального языка.

Ф. Шопен и польская национальная культура. Мазурки. Особенности содержания, строения, музыкального языка.

Ф. Шопен и польская национальная культура. Полонезы. Особенности содержания, строения, музыкального языка.

Малые формы в творчестве Ф. Шопена. Этюды, ноктюрны.

Прелюдии как отражение характерных черт творчества Ф. Шопена.

Крупные формы в творчестве Ф. Шопена. Баллада № 1 – особенности жанра и их отражение в строении и драматургии. Соната си бемоль минор – образное содержание и драматургия.

Ф. Лист. Характеристика творческой, исполнительской и общественно-просветительской деятельности.

Основные этапы творческого пути.

Фортепианное творчество Ф. Листа. Характеристика листовского пианизма. Основные жанры – транскрипции, парафразы, этюды, программные пьесы, рапсодии.

Симфоническое творчество Ф. Листа. Образы и жанры. Тип программности. Особенности жанра симфонической поэмы на примере «Прелюдов» (программный замысел, форма, принципы музыкального развития).

Р. Вагнер. Характеристика творческой деятельности. Основные положения оперной реформы и их воплощение в операх «Лоэнгрин» и «Тангейзер».

Р. Вагнер. Тетралогия. «Кольцо Нибелунга». История создания. Идея и её воплощение. Отражение реформистских принципов. Система лейтмотивов.

И. Брамс. Темы, образы, жанры творчества. Особенности творческой позиции. Сочетание классических и романтических черт. Симфония № 4 ми минор как отражение стиля композитора.

Б. Сметана. Характеристика творческой и общественной деятельности. Борьба за национальное искусство. Опера «Проданная невеста» и её роль в чешской музыке.

А. Дворжак. Темы, образы, жанры творчества. Симфония ми минор «Из Нового Света» - идея, образное содержание, драматургия, музыкальный язык.

Э. Григ. Темы, образы, жанры творчества. Музыка к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт» как отражение характерных черт творчества композитора.

Ш. Гуно. Опера «Фауст» как образец жанра «лирической оперы». Литературный первоисточник и его трактовка в опере.

Ж. Бизе. Опера «Кармен». Литературный первоисточник и его трактовка. Реалистические черты в сюжете и его музыкальном воплощении. Народность и демократизм музыкального языка. Музыкальная драматургия.

Д. Верди. Опера «Риголетто». Сюжет и идея. Особенности музыкальной драматургии. Новаторство в трактовке сольных и ансамблевых номеров.

Д. Верди. Опера «Травиата». Сюжет и идея. Особенности жанра. Музыкальная драматургия.

Д. Верди. Опера «Аида». История создания. Сюжет и идея. Особенности жанра. «Сквозное» музыкальное развитие.

Итальянский оперный веризм и его характерные черты (на примере опер П. Масканьи «Сельская честь» и Р. Леонкавалло «Паяцы»).

Оперное творчество Дж. Пуччини. Соединение веристских черт с традициями реалистической оперы-драмы. Тематика. Музыкальная драматургия, вокальный стиль (на примере опер «Богема», «Тоска», «Чио-Чио-Сан»)

Импрессионизм во французском искусстве последней трети XIX в. Сущность импрессионизма – восприятие жизни, круг образов и тем, обновление музыкального языка.

Фортепианное творчество К. Дебюсси. Темы, образы, жанры. Цикл «Прелюдии» как воплощение характерных черт стиля композитора.

Симфоническое творчество К. Дебюсси. Темы, образы, жанры. Цикл «Ноктюрны» - программный замысел и его музыкальное воплощение.

М. Равель. Темы, образы, жанры творчества. Соединение черт импрессионизма и классицизма. Национальная тема. Сочинения для детей.

М. Равель. «Болеро». История создания, образное содержание, выражение типичных черт творчества композитора. Особенности композиции.

Драматургия образного и оркестрового развития.

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА

Периодизация западноевропейской музыки XX века.

Авангард в западноевропейской музыке первой половины XX века. Стилиевой перелом.

Додекафония. Характеристика композиторской техники. Примеры музыкальных произведений.

Экспрессионизм в музыке. Понятие. Эстетические идеи. Стилиевые качества.

Представители. Показательные сочинения

Творческий облик А. Шенберга.

Творческий облик А. Берга.

Творческий облик А. Веберна.

Неофольклоризм в музыке. Понятие. Эстетические идеи. Стилиевые качества. Особенности претворения фольклорного материала.

Представители. Показательные сочинения.

Неоклассицизм в музыке. Понятие. Эстетические идеи. Стилиевые качества. Представители. Показательные сочинения.

10. Новый динамизм в музыке. Понятие. Эстетические идеи. Стилиевые качества.

Представители. Показательные сочинения.

11. Французские композиторы группы «Шести».

Джаз. Симфоджаз. Понятие. Примеры музыкальных произведений. Влияние на европейскую академическую музыку.

Творческий облик Дж. Гершвина.

Творческий облик П. Хиндемита.

15. Творческий облик К. Орфа. 16. Творческий облик А. Онеггера.

Творческий облик О. Мессиана.

Творческий облик К. Шимановского.

Творческий облик В. Лютославского. 20. Творческий облик Кш. Пендерецкого.

Творческий облик Б. Бартока.

Творческий облик Б. Бриттена.

Поставангард в западноевропейской музыке второй половины XX века. Новые методы композиции.

24. Сериализм. Алеаторика. Характеристика композиторской техники. Примеры музыкальных произведений.

Пуантилизм. Сонорика. Характеристика композиторской техники. Примеры музыкальных произведений.

Конкретная музыка. Электронная музыка. Компьютерная музыка. Характеристика композиторской техники. Примеры музыкальных произведений.

3.4. ПРИМЕРНЫЕ ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНАМ

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

Музыкальная культура Древней Руси. Эпос. Былины Киевского и Новгородского циклов. Искусство и музыкальный инструментарий скоморохов. Православные основы богослужебного певческого искусства Знаменный распев, особенности ладового мышления (система осмогласия) и записи.

Жанры русского церковного пения: кондак, канон, стихира.

Расцвет русского церковнопевческого искусства (2-ая пол. XV – нач. XVII вв.)

Большой, демественный, путевой распева. Певческие «Азбуки». Реформа знаменной нотации: киноварные пометы А. Мезенца. Строчное пение как последний взлёт монодийного мышления.

Музыкальное искусство России XVII в. Стил ь барокко и появление партесного пения. «Муסיкийская грамматика» Н. Дилецкого как теоретическое обоснование партесного стили я. Партесный концерт в творчестве Н. Дилецкого и В. Титова.

Развитие светских форм музицирования в XVII в. Внелитургическая духовная песня (псальма). Значение фольклора в крестьянском и городском быту.

Инструментальное музицирование, внедрение европейских инструментов.

Первый придворный театр. Школьный театр. Особенности музыкального оформления спектаклей.

Русская музыка 1-ой пол. XVIII в. Реформы Петра в культуре: ассамблеи, концерты. Развитие любительского домашнего музицирования и светского музыкального образования. Канты. Петровские канты-«виваты». Музыкальный театр. Итальянская труппа Ф. Арайи.

Русская музыка 2-ой пол. XVIII в. Становление русской композиторской школы. Фольклорные сборники В. Трутовского и И. Прача. Основоположники

русской оперы – В. Пашкевич, Е. Фомин. Хоровая музыка Д. Бортнянского и М. Березовского.

Русская музыка последней трети XVIII в. Вокальная лирика – «российская песня». Инструментальные жанры: оперная увертюра, инструментальные сонаты, вариации, струнные квартеты. Творчество И. Хандошкина и Д. Бортнянского.

Музыкальная жизнь России 1-ой пол. XIX в. Романтизм и реализм. Культура дворянского салона. Салоны бр. Виельгорских, В. Одоевского. Основание Филармонического общества.

Русский классический романс 1-ой пол. XIX в. Его типы (баллада, элегия, «русская песня», романс-танец и др.) Камерно-вокальное творчество А. Алябьева, А. Варламова, А. Гурилёва, А. Верстовского.

Музыкальный театр начала XIX в. Творчество О. Козловского, С. Давыдова. Оперы А. Верстовского («Аскольдова могила» и др.) как отражение романтической оперной традиции.

Творческий портрет М. Глинки. Параллель Глинка – Пушкин. Стилиевые ориентации композитора: классицизм, романтизм, реализм. Жанровый диапазон творчества.

Оперное творчество М. Глинки. «Жизнь за царя» как первая большая русская опера. Содержание, музыкальная драматургия и характеристика действующих лиц. Значение хоровых сцен.

Опера «Руслан и Людмила» М. Глинки -- первая героико-эпическая опера. Особенности эпической драматургии. Мелодическое богатство музыкальных характеристик персонажей. Симфоническое развитие. Продолжение традиций эпической оперы в русской музыке после Глинки.

Симфоническое творчество М. Глинки. «Камаринская», «Вальс-фантазия», Испанские увертюры. Развитие традиций Глинки в русской симфонической музыке последующего времени.

Камерно-вокальное творчество М. Глинки. Периодизация. Жанровые разновидности, круг образов. Цикл «Прощание с Петербургом» как первый пример циклической формы.

А. Даргомыжский как представитель критического реализма. Параллель Даргомыжский – Гоголь. Жанровый диапазон. Новаторство вокальной мелодики. Эволюция творчества.

«Русалка» А. Даргомыжского как первый образец народно-бытовой оперы. Сюжет, музыкальная драматургия, характеристика образов.

Камерно-вокальное творчество А. Даргомыжского. Периодизация. Круг поэтов. Соотношение вокальной партии и фортепианного сопровождения. Становление речитативной мелодики.

Русская музыка 2-ой пол. XIX в. Русское музыкальное общество (РМО). Открытие консерваторий. Объединение композиторов «Могучая кучка». Развитие жанров оперы, романса, программной симфонической музыки.

«Демон» А. Рубинштейна и «Вражья сила» А. Серова как особые жанровые разновидности русской оперы 2-ой пол. XIX в.

Творческий портрет М. Балакирева. Симфоническая поэма «Тамара». Фортепианная фантазия «Исламей».

Творческий портрет М. Мусоргского. Представитель критического реализма, «непризнанный гений». Жанровый диапазон. Особенности вокального стиля.

Оперное творчество М. Мусоргского. Черты новаторства. «Борис Годунов» как историческая опера-хроника. Особенности музыкальной драматургии. Образ народа. Сценическая судьба оперы.

Оперное творчество М. Мусоргского. Народная музыкальная драма «Хованщина». Музыкальная драматургия. Дифференциация народных групп. Философская глубина финала оперы.

Камерно-вокальное творчество М. Мусоргского. Периодизация. Поздние вокальные циклы.

Фортепианный цикл «Картинки с выставки» М. Мусоргского как пример программной музыки.

Творческий портрет А. Бородина как эпического художника. Жанровый состав творчества. Многосторонность личности.

«Князь Игорь» А. Бородина как лирико-эпическая опера с чертами исторической музыкальной драмы. Особенности драматургии. Значение «Половецких плясок» - симфонии в опере. Образы главных действующих лиц.

Творческий портрет Н. Римского-Корсакова. Черты личности. Особенности творческой эволюции. Соотношение оперной и симфонической музыки.

Оперное творчество Н. Римского-Корсакова. Поэтизация народной жизни, идея двоемирия. Периодизация. «Снегурочка» как вершина первого периода.

Оперы Н. Римского-Корсакова зрелого периода. «Садко» как образец эпической оперы. «Царская невеста» как лирико-психологическая музыкальная драма.

Поздние оперы Н. Римского-Корсакова. «Золотой петушок» как символистское преломление идеи сказки.

Симфоническое творчество Н. Римского-Корсакова. Периодизация, эволюция. Симфоническая картина «Шехеразада».

Творческий портрет П. Чайковского. Эволюция творчества. Симфоничность мышления. Жанровый диапазон.

Симфоническое творчество П. Чайковского. Симфония № 1 как пример раннего симфонизма.

Симфонии № 4, № 5 и № 6 как три акта драмы. Особенности позднего симфонического стиля.

Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» П. Чайковского. Принципы конфликтного симфонизма в реализации программного замысла.

Оперное творчество П. Чайковского. Периодизация. «Евгений Онегин» как образец лирической оперы. Музыкальная драматургия. Характеристики действующих лиц. Принципы симфонизации.

Принципы симфонизации в опере «Пиковая дама» П. Чайковского. Музыкальная драматургия. Ведущие образные сферы. Значение оперы в русской и европейской музыке.

Балетное творчество П. Чайковского. «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик». Симфонизация балета.

Русская музыка рубежа XIX – XX вв. Беляевский кружок. Эстетика и творчество «серебряного века». Дягилевские «русские сезоны».

Творческий портрет А. Лядова. Симфонические миниатюры «Волшебное озеро» и «Кикимора».

Творческий портрет А. Глазунова. Симфония № 5 как продолжение эпических традиций.

Творческий портрет С. Танеева. Значение полифонии в композиторской и научной деятельности. Симфония до минор как образец мастерства.

Творческий портрет С. Рахманинова. «Последний романтик». Особенности эволюции. Лирика и эпос.

Фортепианные миниатюры С. Рахманинова. «Музыкальные моменты», прелюдии, этюды-картины.

Концертное творчество С. Рахманинова. 2 и 3 фортепианный концерты. «Рапсодия на тему Паганини» как пример позднего стиля.

Творческий портрет А. Скрябина. Философская система. Симфонические сочинения («Поэма экстаза», «Прометей»). Фортепианное творчество (24 прелюдии, 4 и 5 сонаты).

Творческий портрет И. Стравинского. Балеты «русского» периода («Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная»).

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

Советская музыкальная культура 1917-1932 гг. Многообразие творческих поисков. Основные музыкально-общественные группировки.

Положение в области музыкального театра в 1917-1932 гг.

Симфонический жанр в советской музыке 1917-1932 гг.

Советская музыкальная культура 1932-1941 гг. Общественно-политическая обстановка в стране и её влияние на развитие искусства.

Музыкальный театр 1932-1941 гг.: «песенная» и «речитативная» оперы. Балет.

Достижения в области симфонического, кантатно-ораториального и концертного жанров в период 1932-1941 гг.

Советская музыкальная культура 1941-1953 гг.: общая характеристика.

Общественно-политическая и художественная неоднородность периода.

Патриотическая направленность музыкального творчества в годы Великой Отечественной войны. Отражение этой тематики в различных жанрах.

Трудности развития советского искусства в послевоенные годы. Партийное постановление о музыке 1948 года и его последствия.

Советская музыкальная культура 1953-1968 гг. как новый этап развития.

Преодоление негативных тенденций, расширение тематики музыкального творчества.

Партийное постановление о музыке 1958 года и его влияние на советскую музыкальную культуру 1953-1968 гг.

Эволюция и обновление музыкально-выразительных средств в советской музыке 1953-1968 гг. Новая «фольклорная волна».

С.С.Прокофьев. Темы, образы, жанры творчества. Черты стиля. Факты биографии и характеристика основных периодов творчества С.С.Прокофьева.

Симфоническое творчество С.Прокофьева. Общий обзор. Черты раннего и позднего стилей в симфониях № 1 и № 7.

С.С. Прокофьев. Симфония №1 Ре мажор «Классическая» как образец раннего стиля композитора. Сочетание неоклассицистских и современных черт в музыкальном языке симфонии.

С.С. Прокофьев. Симфония №7 до диез минор как образец позднего стиля композитора. Образное содержание симфонии. Музыкальный язык.

С.С.Прокофьев. Оперы. Обзор оперного творчества. Эволюция жанра.

С.С.Прокофьев. Опера «Война и мир». Особенности жанра. Сочетание традиционных и новаторских черт в музыкальной драматургии.

С.С.Прокофьев. Опера «Война и мир». Черты эпоса в опере. Характеристика основных музыкально-драматургических линий.

Музыкальный театр С.Прокофьева. Балеты. Краткая история жанра и его положение в начале XX в.

Балет в творчестве С.Прокофьева. Тематика, жанры, строение, музыкальная драматургия. Краткий обзор балетов.

С.Прокофьев. Балет «Ромео и Джульетта». Новаторский подход к жанру. Музыкальная драматургия.

С.Прокофьев. Балет «Ромео и Джульетта». Музыкальные характеристики главных действующих лиц. Симфоничность партитуры балета.

С.Прокофьев. Кантатно-ораториальное творчество: сочетание традиционных и новаторских черт. Тематика кантат.

Кантата «Александр Невский». История создания. Претворение традиций русского эпоса. Симфонизм музыкальной драматургии.

Д.Д. Шостакович. Темы, образы, жанры творчества. Черты музыкального языка.

Факты биографии Д.Д. Шостаковича и этапы эволюции стиля.

Симфонизм Д.Шостаковича и его роль в музыкальной культуре XX века. Проблематика. Характерные черты драматургии и строения цикла.

Симфонизм Д.Шостаковича. Эволюция симфонического стиля от 1-й к 15-й симфониям.

Д.Шостакович. Симфония №5 ре минор. Проблематика симфонии и её раскрытие в конфликтной музыкальной драматургии.

Д.Шостакович. Симфония №7 До мажор «Ленинградская». История создания. Черты программности. Особенности музыкально-образной драматургии I части.

Д.Шостакович. Симфония №11 соль минор «1905 год». Особенности содержания, музыкальной драматургии, строения, музыкального языка.

Д.Шостакович. Опера «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»). История создания и судьба оперы.

Д.Шостакович. Музыкальная драматургия оперы «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»). Принципы музыкальных характеристик главных действующих лиц. Роль оркестра.

А.И.Хачатурян. Темы, образы, жанры творчества. Тематические, образные и стилевые связи с армянским народным искусством.

А.И.Хачатурян. Концерт для скрипки с оркестром ре минор как отражение характерных черт стиля.

Балетное творчество А.И. Хачатуряна: общая характеристика. Обогащение классических традиций чертами народного искусства.

А.И.Хачатурян. Национальные черты в балете «Гаянэ».

Балет А. Хачатуряна «Спартак». Трактовка исторического сюжета.

Музыкальное воплощение конфликтных образно-драматургических сфер.

Г.В.Свиридов. Темы, образы, жанры творчества. Связи с традициями русской культуры.

Поэзия в творчестве Г.Свиридова. Особенности музыкального стиля в вокальных и вокально-симфонических сочинениях.

Г.В. Свиридов. «Поэма памяти С. Есенина». Особенности содержания и музыкальной драматургии.

Г.В. Свиридов. Народность музыкального языка и сквозные лейтмотивы в «Поэме памяти С. Есенина».

Г.Свиридов. «Патетическая оратория» на стихи В.Маяковского. Особенности содержания и музыкальной драматургии.

Г.Свиридов. Черты театральности в «Патетической оратории» на стихи В.Маяковского. Разнообразие музыкально-выразительных средств. Вокальный стиль.

Творчество Р. Щедрина как выражение новаторских тенденций в музыке второй половины XX века. Темы и образы.

Р.Щедрин как новатор в области музыкальных жанров. Особенности драматургии и музыкального языка.

Р. Щедрин. Концерт №2 для фортепиано с оркестром как образец стиля композитора.

Музыкальный театр Р.Щедрина: общая характеристика. Достижения в оперном и балетном жанрах.

Оперное творчество Р.Щедрина. Источники сюжетов. Обновление традиционных жанров.

Опера Р.Щедрина «Не только любовь». Многоплановость музыкальной драматургии, сюжетная новизна.

Опера Р.Щедрина «Мертвые души». Особенности музыкальной драматургии, новизна выразительных средств. Характеристики действующих лиц.

Р. Щедрин. Балетное творчество. Обновление традиций, переосмысление традиционного для жанра содержания.

Балет Р. Щедрина «Кармен-сюита» как пример балета-транскрипции.

Особенности музыкальной драматургии. Характеристика действующих лиц.

Балет Р. Щедрина «Анна Каренина». Источник сюжета. Многоплановость драматургии, новизна музыкально-выразительных средств.

Балет Р. Щедрина «Чайка». Сюжетная основа. Обновление музыкального языка в балетном жанре.

Творчество А.Г. Шнитке. Проблематика, жанры, преобладающий тип музыкальной драматургии.

Творчество А.Г. Шнитке. Полифония содержания и стилистических поисков.

А.Г. Шнитке. Концерто-гроссо №1 как выражение диалога стилей. Идея концерта и её музыкально-образное воплощение.

БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА

1. Периодизация белорусской музыкальной культуры от древности до конца XIX века.
2. Периодизация белорусской музыки XX века.
3. Музыкальная культура Беларуси в эпоху средневековья. Церковнопевческие традиции в Полоцком княжестве и Великом княжестве Литовском. Скоморохи.
4. Православная, католическая и протестантская музыка Беларуси эпохи Ренессанса.
5. Светская (вокальная и инструментальная) музыка Беларуси эпохи Ренессанса.
6. Композиторы Беларуси XVI в.
7. Белорусская музыкальная культура эпохи барокко: католическая, православная и униатская духовная музыка.
8. Белорусские канты. Сборник «Куранты».
9. Батлейка и школьный театр в эпоху белорусского барокко.
10. «Остромечевская (Ягелонская) рукопись» как образец светской музыки белорусского барокко.
11. Оперно-балетный театр в музыкальной культуре Беларуси эпохи классицизма.
12. Белорусские композиторы-любители XVIII в.: М. Каз. Огинский, Т. Костюшко, М. Радзивилл.
13. Жизнь и творчество М. Клеофаса Огинского, О. Козловского, Я. Голланда.
14. Опера «Агатка» Я. Голланда.
15. Музыкальная культура Беларуси первой половины XIX в.: общая характеристика.
16. Творческий портрет С. Монюшко. Творчество Виленского перыяда.
17. Творческий портрет Н. Орды. Музыкально-общественная деятельность.
18. Творческий портрет Ф. Миладовского. Романтические черты его музыки.
19. Творческий портрет А. Абрамовича как одного из основателей национальной школы.
20. Общая характеристика музыкальной культуры Беларуси второй половины XIX в.
21. Творческий портрет М. Ельского.
22. Белорусская музыка 1900 – 1910-х гг.: музыка в драматическом театре, романс, обработка фольклора.
23. Белорусская музыка 1920-х гг. Композиторское творчество в песенном, кантатном, оперном, симфоническом и камерно-инструментальном жанрах.
24. Симфоньетта Н. Чуркина «Белорусские картинки».

25. Произведения Н. Аладова 1920 – 1930-х гг.: Фортепианный квинтет, Симфоньета C-dur, Первый струнный квартет.
26. Белорусская музыка 1930 – 1950-х гг. Музыкальная жизнь, композиторское творчество. Становление национального музыкального театра (опера, балет).
27. Опера А. Богатырёва «У пушчах Палесся».
28. Кантаты А. Богатырёва 1930–40-х гг. : «Сказка о Медведихе», «Беларускім партызанам».
29. Опера «Кветка шчасця» А. Туренкова.
30. Оперное творчество Е. Тикоцкого 1930-х гг.: опера «Міхась Падгорны».
31. Оперное творчество военного времени. Опера Е. Тикоцкого «Алеся».
32. Творческий портрет Р. Пукста. 2 симфония как пример произведения времён войны.
33. Опера «Марынка» Р. Пукста как пример первой детской оперы.
34. Белорусское композиторское творчество времён Великой Отечественной войны. Фортепианное трио a-moll А. Богатырёва.
35. Тема войны в послевоенном творчестве. Симфонические поэмы «Партизанская быль» В. Оловникова, «Вечна жывыя» Г. Вагнера.
36. Симфония № 4 Е. Тикоцкого.
37. Балет В. Золотарёва «Князь-возера».
38. Творческий портрет П. Подковырова. Канцэрт № 2 для скрипки с оркестром.
39. Фортепианный цикл П. Подковырова «24 прэлюдыи».
40. Творческий портрет Л. Абелиовича. 2, 3 симфонии, романсы.
41. Фортепианный цикл «Фрески» Л. Абелиовича.
42. Белорусская музыка 1960 – 1980-х гг.: общая характеристика.
43. Балетное творчество Г. Вагнера: балет «Падстаўная нявеста».
44. Балетное творчество Г. Вагнера: балет «Святло и цени».
45. Балетное творчество Е. Глебова: балет «Альпийская баллада».
46. Балетная творчество Я. Глебова: балет «Тиль Уленшпигель».
47. Творчество композиторов-песенников: И. Лученка, Ю. Семеняко, В. Оловникова.
48. Симфоническое творчество Д. Смольского: симфония № 2.
49. Второй концерт для цимбал с оркестром Д. Смольского.
50. Опера «Сівая легенда» Д. Смольского.
51. Симфоническое творчество Е. Глебова: симфонии № 1 («Партизанская») и № 2.
52. Оратория «Мая Радзіма» Д. Смольского.
53. Кантата «Беларускія песні» А. Богатырёва.
54. Симфоническое творчество А. Мдивани: симфонии № 5 «Памяць зямлі», № 6 «Полацкія пісьмёны», симфоническая поэма «Дыялект».
55. Оперное творчество С. Кортеса: оперы «Джардана Бруна», «Матухна Кураж».
56. Творчество ансамбля «Песняры» и его руководителя В. Мулявина в белорусской музыке 1960 – 1980-х гг.
57. «Сюита в старинном стиле» для цимбал и форепиано В. Войтика.

58. Белорусская музыка 1990-х гг.: общая характеристика.
59. Инструментальные концерты Г. Гореловой.
60. Музыка к постановкам драматического театра в 1990-е гг. Творчество Е. Глебова, В. Курьяна.

IV. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1. УЧЕБНЫЙ ПЛАН

В данном разделе представлен:

- учебный план дисциплины «История музыки» для специальности 1-03 01 07 «Музыкальное искусство, ритмика и хореография»

УТВЕРЖДАЮ
Ректор

2014 г.
Регистрационный № 154-2013/4

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ МАКСИМА ТАНКА»
УЧЕБНЫЙ ПЛАН
Специальность 1-03 01 07 Музыкальное искусство,
ритмика и хореография
Форма получения образования дневная

РАБОЧИЙ ЭКЗЕМПЛЯР
№ 4
Квалификация специалиста
Педагог-музыкант. Преподаватель
Срок обучения 4 года

I. График образовательного процесса	II. Сводные данные по бюджету времени (в семестрах)																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																					
сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	август	сентябрь	октябрь	ноябрь

Разработан на основе типового учебного плана. Регистрационный № 03-1-014 тип. от 10.07. 2013 г.

Студентам, которые проявили способности к научно-исследовательской работе, разрешается выполнять и защищать дипломную работу вместо государственного экзамена по специальности.

² В 5 семестре выполняется одна курсовая работа по выбору студента по следующим дисциплинам: педагогика, психология,

В 7 семестре выполняется одна курсовая работа по выбору студента по следующим дисциплинам: методика музыкального воспитания, основы композиции и методика работы с детским хореографическим ансамблем.

⁴ Индивидуальные занятия преподавателя со студентом.

⁵Перечень дисциплин по выбору студента утверждается советом БГПУ.

В.В. Шлыков

24 705 20 13 r

Декан факультета эстетического образования _____ Т.С. Богданова

"22" 05 2013

Заведующий кафедрой теории
и методики преподавания искусства

«22» 05 2013 г.

Рекомендован к утверждению научно-методическим советом учреждения образования
«Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»

Протокол № 4 от 24.05.2013 г.

СОГЛАСОВАНО

Начальник учебно-методического управления

В.А. Зайцев

«23» 05 2013 г.

Эксперт-нормоконтролер

№ — Г.И. Шкнап

«23» 05 2013 г.

УЧЕБНАЯ ПРОГРАММА УВО:

КОНТРОЛЬНЫЙ
ЭКЗЕМПЛЯР

Учреждение образования
«Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка»

УТВЕРЖДАЮ
Проректор по учебной работе БГПУ
В.В.Шлыков
2015 г.
Регистрационный № УД-80-01-03-2015 Уч.



ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

Учебная программа учреждения высшего образования
по учебной дисциплине для специальности
1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография

2015 г.

Учебная программа составлена на основе типовой учебной программы «История музыки» для специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография, утвержденной 10.03.2014 г., регистрационный № ТД – А. 475/тип.

СОСТАВИТЕЛЬ:

Е.С.Бондаренко, доцент кафедры теории и методики преподавания искусства Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка, кандидат искусствоведения, доцент

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

Кафедрой теории и методики преподавания искусства
(протокол № 14 от 13.05.2015 г.)

Заведующий кафедрой

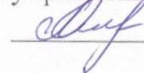


Н.В. Бычкова

Научно-методическим советом Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка
(протокол № 06 от 04.06.2015 г.)

Оформление учебной программы и сопровождающих её материалов действующим требованиям Министерства образования Республики Беларусь соответствует

Методист учебно-методического
управления БГПУ



Е.А. Кравченко

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

«История музыки» – учебная дисциплина, содержащая систематизированные научные знания и методики в области истории мирового и отечественного музыкального искусства, изучения динамики музыкально-исторического процесса и его практического воплощения в шедеврах мировой музыки, а также системных представлений о взаимосвязи и взаимозависимости явлений мирового музыкального искусства.

Учебная программа по учебной дисциплине «История музыки» направлена на изучение новейших научных данных по общей эволюции музыкальных стилей и направлений, музыкального искусства от древности до современности как феномена духовной культуры человечества, композиторского творчества различных музыкально-стилевых эпох и национальных школ.

Цель преподавания и изучения учебной дисциплины «История музыки» состоит в формировании у студентов и приобретении ими научных знаний об истории мирового и отечественного музыкального искусства, динамике музыкально-исторического процесса, о шедеврах мировой музыки и о композиторском творчестве различных музыкально-стилевых эпох и национальных школ, включая отечественную (белорусскую), об общей эволюции музыкальных стилей и направлений в контексте художественной культуры в целом.

Задачи изучения учебной дисциплины состоят в приобретении студентами академических компетенций, основу которых составляет способность к самостоятельному поиску учебно-информационных ресурсов, овладению методами приобретения и осмысления знания:

- основных понятий о важнейших музыкальных течениях, направлениях и стилях в историко-культурном контексте;
- причин и механизмов появления типичных форм и жанров музыкального искусства;
- важнейших проявлений типичных форм и жанров в виде основных произведений мирового и отечественного музыкального искусства с древнейших времён до XXI века;
- факторов формирования и развития на основе анализа названных произведений высокого эстетического вкуса.

Преподавание и успешное изучение учебной дисциплины «История музыки» осуществляется на базе приобретенных студентом знаний и умений по разделам следующих учебных дисциплин:

Основы музыкальной грамоты, Мировая художественная культура, Художественная культура Беларуси, Методика музыкального воспитания, Хор и практикум работы с хором, Вокал и методика преподавания.

Изучение учебной дисциплины «История музыки» должно обеспечить формирование у студентов академических, социально-личностных и профессиональных компетенций.

Требования к академическим компетенциям

Студент должен:

- АК-1. Уметь применять базовые научно-теоретические знания для решения теоретических и практических задач.
- АК-2. Владеть методами научно-педагогического исследования.
- АК-3. Владеть исследовательскими навыками.
- АК-4. Уметь работать самостоятельно.
- АК-5. Быть способным порождать новые идеи (обладать креативностью).
- АК-6. Владеть междисциплинарным подходом при решении проблем.
- АК-7. Иметь навыки, связанные с использованием технических устройств, управлением информацией и работой с компьютером.
- АК-8. Обладать навыками устной и письменной коммуникации.
- АК-9. Уметь учиться, повышать свою квалификацию в течение всей жизни.

Требования к социально-личностным компетенциям

Студент должен:

- СЛК-3. Обладать способностью к межличностным коммуникациям.
- СЛК-5. Быть способным к критике и самокритике.
- СЛК-6. Уметь работать в команде.

Требования к профессиональным компетенциям

Студент должен быть способен:

- ПК-1. Управлять учебно-познавательной и учебно-исследовательской деятельностью обучающихся.
- ПК-2. Использовать оптимальные методы, формы и средства обучения.
- ПК-3. Организовывать и проводить учебные занятия различных видов и форм.
- ПК-4. Организовывать самостоятельную работу обучающихся.
- ПК-17. Осуществлять профессиональное самообразование и самовоспитание с целью совершенствования профессиональной деятельности.

В результате изучения учебной дисциплины студент учреждения высшего образования должен

знать:

- основные стилевые направления музыкального искусства;
- творчество крупнейших представителей и значительные произведения мировой музыкальной классики;
- роль музыкального искусства в обучении и воспитании учащихся.

уметь:

- анализировать художественные явления музыкального искусства в историческом и жанровом контексте, выделяя особенности народного, классического и современного музыкального творчества;
- разрабатывать творческие проекты по развитию музыкального восприятия обучающихся (на примере конкретного музыкального произведения) и организации календарно-обрядовых праздников;

владеть:

-системными представлениями о взаимосвязи и взаимозависимости явлений мирового музыкального искусства и методами жанрового и стилизового анализа музыки;

-навыками музыкально-просветительской деятельности, приемами словесного представления биографий и творчества выдающихся мировых композиторов.

Структура и содержание учебной дисциплины «История музыки» построены как закономерное чередование самостоятельных и, в определённой мере, герметичных разделов, каждый из которых представляет область музыкально-исторического знания с собственным объёмом музыкального материала и особым понятийно-логическим аппаратом.

Учебная дисциплина «История музыки» изучается студентами специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография дневной и заочной форм получения высшего образования в объёме 445 часов. Из них для дневной формы выделено 212 аудиторных часов (132 лекционных + 80 семинарских), 125 часов приходятся на самостоятельную работу студентов. Для заочной формы получения образования – 46 аудиторных часов (36 лекционных + 10 семинарских).

Аудиторные часы для дневной формы получения образования распределяются следующим образом:

- 1 курс 1 семестр – всего 28 (22 лекционных + 6 семинарских);
- 1 курс 2 семестр – всего 26 (12 лекционных + 14 семинарских);
- 2 курс 3 семестр – всего 32 (20 лекционных + 12 семинарских);
- 2 курс 4 семестр – всего 28 (20 лекционных + 8 семинарских);
- 3 курс 5 семестр – всего 16 (10 лекционных + 6 семинарских);
- 3 курс 6 семестр – всего 34 (20 лекционных + 14 семинарских);
- 4 курс 7 семестр – всего 20 (14 лекционных + 6 семинарских).
- 4 курс 8 семестр – всего 28 (14 лекционных + 14 семинарских).

Аудиторные часы для заочной формы получения образования распределяются следующим образом:

- Установочная сессия – всего 4 часа (4 лекционных);
- 1 курс 1 семестр – всего 4 (2 лекционных + 2 семинарских);
- 1 курс 2 семестр – всего 4 (4 лекционных)
- 2 курс 3 семестр – всего 6 (4 лекционных + 2 семинарских);
- 2 курс 4 семестр – всего 10 (8 лекционных + 2 семинарских);
- 3 курс 5 семестр – всего 6 (4 лекционных + 2 семинарских);
- 3 курс 6 семестр – всего 4 (4 лекционных);
- 4 курс 7 семестр – всего 8 (6 лекционных + 2 семинарских).

Текущая аттестация проводится в соответствии с учебным планом специальности дневной формы получения образования в форме экзамена в 4, 6 и 8 семестрах и зачета во 2 семестре, заочной формы получения образования – в форме экзамена в 3, 5 и 7 семестрах и зачета во 2 семестре.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

РАЗДЕЛ I. ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

Тема 1.1. Развитие музыкальной культуры до XVII века

Происхождение музыки. Формирование её как самостоятельного вида искусства.

Музыкальная культура Древнего мира. Музыка в античной Греции. Древнегреческая трагедия.

Музыкальная культура Средневековья. Народная музыка. Церковная музыка. Светская профессиональная музыка.

Музыкальная культура эпохи Возрождения. Развитие светской музыкальной культуры в Италии (мадригал), Франции (шансон), Германии (протестантский хорал, мейстерзингеры).

Тема 1.2. Музыкальная культура XVII - начала XVIII вв.

Стиль барокко в итальянской музыке. Рождение оперы. Творчество К.Монтеверди. Итальянская инструментальная музыка. Творчество А.Вивальди. Стиль классицизм во французской музыке. «Лирическая трагедия». Стиль рококо в инструментальной музыке. Клавесинизм. Творчество Ф.Куперена, Ж.Ф.Рамо.

Английская музыка в XVII веке. Творчество Г. Перселла.

Тема 1.3. Немецкая музыкальная культура XVIII в.

Творчество Г.Ф.Генделя. Оперы, инструментальные жанры. Оратории. «Самсон».

Творчество И.С.Баха. Органное творчество. Клавирное творчество. Оркестровое творчество. Ораториальное творчество. «Страсти по Матфею», месса си минор.

Библейские и евангельские образы в творчестве И.С.Баха и Г.Ф.Генделя.

Тема 1.4. Музыкальная культура 2-й половины XVIII века

Формирование новых оперных жанров в Италии, Франции и Германии. Оперная реформа К.В.Глюка. Опера «Орфей».

Формирование новых жанров и форм инструментальной музыки: сонатно-симфонический цикл, сонатная форма.

Тема 1.5. Венская классическая школа

Творчество Й.Гайдна. Создание классического типа симфонии.

Творчество В.А.Моцарта. Музыкальный театр. «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта». Симфоническое творчество. Симфонии №№ 40, 41. «Реквием».

Творчество Л.Бетховена. Создание симфонизма нового типа. Героико-драматические и жанровые симфонии. Фортепианное творчество. Сонаты.

Тема 1.6. Немецкий музыкальный романтизм

Общественно-политические условия возникновения романтизма. Романтизм как целостное мировоззрение. Новые темы, образы, жанры. Творчество Ф.Шуберта. Песни на стихи И.Гёте. Вокальные циклы. Симфоническое творчество.

Творчество Р.Шумана. Связь литературных и музыкальных образов. Фортепианное творчество. Цикл «Карнавал». Вокальное творчество. Цикл «Любовь поэта».

Творчество Ф.Мендельсона. Фортепианное творчество. «Песни без слов». Симфоническое творчество. Увертюра «Сон в летнюю ночь», «Шотландская» симфония, скрипичный концерт.

Тема 1.7. Развитие музыкального романтизма в XIX веке

Творчество Г.Берлиоза. Создание жанра программной симфонии «Фантастическая симфония».

Творчество Ф.Шопена. Шопен и польская музыкальная культура. Новизна фортепианного стиля. Малые жанры (мазурки, этюды, ноктюрны, прелюдии). Крупные жанры (баллада соль минор, соната си бемоль минор). Творчество Ф.Листа. Лист и венгерская музыкальная культура. Фортепианное творчество (транскрипции, этюды, рапсодии, цикл «Годы странствий»). Симфоническое творчество. Создание жанра симфонической поэмы.

Творчество Й.Брамса. Особенности творческой позиции. Симфоническое творчество. Симфония № 4 ми минор.

Тема 1.8. Развитие европейской оперы в XIX веке

Итальянская опера – Дж.Россини «Севильский цирюльник»; Дж.Верди «Риголетто», «Травиата», «Аида»; оперный веризм в творчестве Р.Леонкавалло («Паяцы»), Дж.Пуччини («Богема»).

Французская опера – «лирическая опера» (Ш.Гуно «Фауст»), реалистическая музыкальная драма (Ж.Бизе «Кармен»).

Немецкая опера – создание жанра национальной романтической оперы (К.Вебер «Волшебный стрелок»); оперная реформа Р.Вагнера и создание нового типа музыкальной драмы («Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Кольцо Нибелунга»).

Тема 1.9. Национальные композиторские школы 2-й половины XIX века

Чешская музыкальная культура. Творчество Б.Сметаны. Оперное творчество. «Проданная невеста». Симфоническое творчество. Цикл «Моя родина». Творчество А.Дворжака. Симфония ми минор «Из Нового Света». Норвежская музыкальная культура XIX века. Творчество Э.Грига. Образы национального искусства в музыке к драме Г.Ибсена «Пер Гюнт».

Тема 1.10. Музыкальный импрессионизм

Импрессионизм во французском искусстве последней трети XIX века. Сущность импрессионизма. Творчество К.Дебюсси. Фортепианное творчество. «Прелюдии». Симфоническое творчество. «Ноктюрны».

Творчество М.Равеля. Фортепианное творчество. Театральные жанры. Музыка для детей. Симфоническое творчество. «Болеро».

Музыкальный материал для обязательного ознакомления

Монтеверди К.	Опера «Орфей». Вступление Ария Ариадны из оперы «Ариадна»
Корелли А.	Сарабанда. Бадинери /из Concerto grosso/
Тартини Дж.	Соната для скрипки соль минор «Дьявольские трели»
Вивальди А.	Цикл концертов «Времена года»
Куперен Ф.	Жнецы. Любимая. Тамбурин. Влюблённый соловей
Рамо Ж.-Р.	Курица
Перселл Г.	Ария Дидоны из оперы «Дидона и Эней»
Скарлатти Д.	Сонаты для клавесина: Фа мажор. К.366. Соната До мажор. К.420
Гендель Г.	Пассакалья из сюиты соль минор Музыка на воде. № 1 Хор «Аллилуйя» из оратории «Мессия»
Бах И.С.	Итальянский концерт Хроматическая фантазия и фуга ХТК. Т.1. Прелюдия и фуга № 1 До мажор, № 2 до минор, № 5 Ре мажор, № 6 ре минор, № 8 ми бемоль минор, № 16 соль минор Органная токката и фуга ре минор Оркестровая сюита № 3 си минор (Увертюра. Рондо. Шутка) Бранденбургский концерт №4 Соль мажор «Страсти по Матфею» (Вступительный хор № 1, Ария альта № 47, заключительный хор № 78) Месса си минор № 1. Хор «Kyrie eleison» № 5. Хор «Gloria» № 15. Хор «Et incarnatus» № 16. Хор «Crucifixus» № 17. Хор «Et resurrexit» № 20. Хор «Sanctus»
Гайдн Й.	Симфония № 103 Ми бемоль мажор
Глюк К.В.	Опера «Орфей» (2 д. – балет теней, соло флейты, 3 д. – ария Орфея).
Моцарт В.	Симфония № 40 соль минор Симфония № 41 До мажор

	Соната № 11 Ля мажор «Реквием» (части 1, 2, 7) Опера «Волшебная флейта» (1д. – Ария Папагено; 2д. – Ария Царицы Ночи) Опера «Свадьба Фигаро» Опера «Дон Жуан»
Бетховен Л.	Сонаты для ф-но: №8 до минор «Патетическая», №14 до диез минор «Лунная», №23 фа минор «Аппассионата»; Концерт для фортепиано №3 до минор Симфонии № 3, 5, 6, 7, 9 Увертюра «Эгмонт»
Вебер К. М.	Опера «Волшебный стрелок» (Увертюра. Вальс. Хор охотников) Приглашение к танцу
Шуберт Ф.	Лесной царь. Маргарита за прялкой Серенада. Двойник. Ave Maria Вокальные циклы «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» Симфония си минор «Неоконченная»
Мендельсон Ф.	Увертюра «Сон в летнюю ночь» Песни без слов №30, 32, 34 Концерт для скрипки с оркестром Симфония ля минор «Шотландская»
Шуман Р.	Фантастические пьесы (Порыв. Отчего) Карнавал Вокальный цикл «Любовь поэта»
Паганини Н.	Каприс №24 ля минор
Беллини В.	Каватина Нормы из оперы «Норма»
Берлиоз Г.	Фантастическая симфония Гарольд в Италии /первая часть/
Россини Дж.	Опера «Севильский цирюльник»
Шопен Ф.	Мазурки № 5, 13, 15 Полонезы Ля мажор ор.40, Ля бемоль мажор ор.53 Вальс до диез минор ор. 64 Ноктюрны Ре бемоль мажор ор.27, до минор ор.48 Баллада №1 соль минор Прелюдии №4,7,15,20,24 Этюды ор.10 и ор.25 (№№ 1, 2, 3, 12, 13, 18,23, 24) Соната си бемоль минор
Лист Ф.	Равсодии №№ 2, 12 Этюд «Кампанелла» Сонет Петрарки №123 Мефисто-вальс

Вагнер Р.	Симфоническая поэма «Прелюды» Увертюра к опере «Тангейзер» Увертюра к опере «Нюрнбергские мастерзингеры» Увертюра к опере «Летучий Голландец» Вступление к опере «Лоэнгрин» Полет валькирий из оперы «Валькирия» Траурный марш из оперы «Закат богов»
Брамс И.	Симфония №4 ми минор Венгерские танцы №№ 1, 2, 5
Дворжак А.	Симфония ми минор «Из Нового Света»
Сметана Б.	Полька из оперы «Проданная невеста» Симфоническая поэма «Влтава»
Гуно Ш.	Опера «Фауст» (1д. – Вальс, Куплеты Мефистофеля. 2д. – Серенада Мефистофеля. Ария Маргариты)
Бизе Ж.	Опера «Кармен» Музыка к драме «Арлезианка»
Верди Д.	Оперы «Риголетто», «Травиата», «Аида»
Леонковалло Р.	Ария Канио из оперы «Паяцы»
Пуччини Дж.	Ария Мима из оперы «Богема» (1д.) Ария Каварадосси из оперы «Тоска» (3д.) Ария Чио-Чио-Сан из оперы «Мадам Баттерфляй» (3д.)
Григ Э.	Музыка к драме «Пер Гюнт»
Концерт для фортепиано ля минор	
Дебюсси К.	Отражения в воде из цикла «Образы» Лунный свет из «Бергамасской сюиты» Сады под дождём из цикла «Эстампы»
Прелюдии – «Паруса», «Шаги на снегу», «Затонувший собор», «Девушка с волосами цвета льна», «Менестрели»	
Ноктюрны для оркестра	
Равель М.	Павана Сонатина фа диез минор
Красавица и чудовище из сюиты «Сказки Матушки Гусыни»	
Концерт для фортепиано Соль мажор	
Болеро	

РАЗДЕЛ II. ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

Тема 2.1. Русская музыкальная культура до XIX века

Древнерусская музыка и византийское музыкальное искусство: грани взаимодействия. Самобытность русской музыки. Роль музыки в языческой обрядности славян. Музыканты и музыкальные инструменты Древней Руси. Искусство скоморохов. Христианское вероучение и богослужebная музыка. Возникновение древнерусского профессионального музыкального искусства. Знаменное пение. Первые рукописные певческие книги. Церковно-певческое искусство XV – XVII вв. и его особенности. Федор Христианин, его вклад в

церковное песнопение. Партесное пение. Многоголосие и многогласие. Н.П.Дилецкий – музыкант-теоретик XVII века. Народное музыкальное творчество Древней Руси: виды и жанры.

«Русская европейскость» и светский профессионализм. Прикладная музыка Петровской эпохи: военная, застольная, танцевальная, парадная. Роговой оркестр как национальное явление. Камерные концерты и музицирование в домах русской аристократии. Музыкальные театры петровского времени, их виды. Итальянская опера в России. Зарождение русского оперного искусства. Формирование русской национальной композиторской школы: М.С.Березовский, Д.С.Бортнянский, В.А.Пашкевич, Е.И.Фомин, И.Е.Хандошкин.

Тема 2.2. Русская музыкальная культура 1-ой пол. XIX века.

Творчество М.И.Глинки, А.С.Даргомыжского

Место музыки в культурной и общественной жизни России первой половины XIX века. Отличительные черты русского профессионального музыкального искусства.

Камерно-вокальная лирика первой половины XIX века: А.А.Алябьев, А.Е.Варламов, А.Л.Гурилев, А.Н.Верстовский.

М.И.Глинка – основоположник русской классической музыки (опера «Жизнь за царя», опера «Руслан и Людмила», симфоническое творчество, романсы и песни).

Творчество А.С.Даргомыжского: проявление черт реалистического метода в романсах и песнях, в операх «Русалка» и «Каменный гость».

Тема 2.3. Творчество М.А.Балакирева, А.П.Бородина

Творчество М.А.Балакирева: симфоническая поэма «Тамара», фантазия для фортепиано «Исламей».

Сущность героико-эпического симфонизма А.П.Бородина: симфония №2. Камерно-вокальная лирика. Опера «Князь Игорь» как отражение жанрово-стилистических черт большой русской оперы.

Тема 2.4. Творчество М.П.Мусоргского: камерно-вокальное, оперное

Реалистические тенденции в русском музыкальном искусстве. «Могучая кучка» и музыкально-просветительские организации в русской культуре XIX века. Ведущие музыкально-театральные жанры XIX – XX веков. Критический реализм М.П.Мусоргского. Камерно-вокальное творчество, фортепианный цикл «Картинки с выставки», оперы «Борис Годунов» и «Хованщина».

Тема 2.5. Творчество Н.А.Римского-Корсакова: оперное, симфоническое

Петербургская композиторская школа и ее глава Н.А.Римский-Корсаков. Опера-сказка как ведущий жанр творчества. «Снегурочка», «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок». Симфоническая картина «Шехеразада». «Беляевский кружок» – второе композиторское поколение русского музыкального XIX века (А.К.Глазунов, А.К.Лядов).

Тема 2.6. Творчество П.И.Чайковского: симфоническое, оперное

П.И.Чайковский как глава московской композиторской школы (С.И.Танеев, А.С.Аренский, В. С.Калинников, М. М.Ипполитов-Иванов).

Художественное и гуманистическое значение творчества П.И.Чайковского, его вклад в развитие русской и мировой музыкальной культуры. Симфоническое

творчество и главенство симфонии драмы: симфонии №№ 1, 4, 5, 6.
Симфонические увертюры «Франческа да Римини» и «Ромео и Джульетта».
Эволюция оперного творчества. Оперы «Пиковая дама» и «Евгений Онегин».

Тема 2.7. Творчество С.В.Рахманинова: фортепианное, камерно-вокальное
Русские меценаты. Выражение революционных воззрений в музыке начала XX века. Композиторы и исполнители Русского Зарубежья: С.В.Рахманинов, И.Ф.Стравинский, Ф.И.Шаляпин, С.П.Дягилев и «Русские сезоны».
Эстетические позиции С.В.Рахманинова в современном художественном мире. Значение «Всенощного бдения». Трагедийные концепции симфоний, картин, кантат и мотивы символизма. Фортепианное творчество: концерты №№ 2, 3; «Рапсодия на тему Паганини».

Тема 2.8. Творчество А.Н.Скрябина: прелюдии, сонаты, поэмы
Стилевое многообразие в русской музыкальной культуре XX века. Сложность философско-эстетической программы А.Н.Скрябина: «всечеловечность», этический пафос, героика и черты эпоса, роль субъективного лиризма. Соната Фа-диез мажор. Прелюдии. Поэма экстаза. Симфония №3.

Тема 2.9. Творчество И.Ф.Стравинского: балеты «Петрушка», «Весна священная»
Неофольклоризм И.Ф.Стравинского. Факторы «единства стиля» и специфика русскости. Мышление стилями как творческий принцип. Русские ритмы и мелос как первооснова музыкального языка. Образы славянской архаики в сочинениях-микстах. Балеты «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная».

Музыкальный материал для обязательного ознакомления

Алябьев А.	Романс «Соловей»
Гурилев А.	Романсы «Колокольчик», «Матушка-голубушка», «Разлука»
Варламов А.	Романсы «На заре ты ее не буди», «Красный сарафан»
Глинка М.	Оперы «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила»
Даргомыжский А.	Опера «Русалка». Романсы: «Мельник», «Старый капрал», «Мне грустно»
Рубинштейн А.	Опера «Демон»
Серов А.	Опера «Вражья сила»
Балакирев М.	Симфоническая поэма «Тамара»
	Увертюра на три русские темы. Романсы
Бородин А.	Опера «Князь Игорь»
	Симфония №2 си-минор «Богатырская». Романсы
Мусоргский М.	Романсы. Фортепианный цикл «Картинки с выставки». Оперы «Хованщина», «Борис Годунов»
Римский-Корсаков Н.	Оперы «Снегурочка», «Садко», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок»;
	Романсы. Симфоническая поэма «Шехеразада»
Чайковский П.	Симфонии № 1,4,5,6

Концерт для фортепиано № 1
 Фортепианный цикл «Времена года»
 Оперы «Евгений Онегин», «Паковая дама»
 Балеты «Лебединое озеро», «Спящая красавица»,
 «Щелкунчик». Романсы
 Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта»
 Глазунов А. Симфония № 5
 Лядов А. Симфонические миниатюры «Волшебное озеро», «Кикимора»
 Аренский А. Фантазия на темы Рябинина
 Калинин В. Симфония № 1
 Танеев С. Симфония № 4
 Рахманинов С. Концерты для фортепиано № 2,3
 Рапсодия на тему Паганини
 Прелюдии. Этюд-картина ля-минор
 Музыкальный момент си-минор
 Романсы. Вокализ
 Скрябин А. Соната Фа-диез мажор. Прелюдии
 Поэма экстаза. Симфония №3
 Стравинский И. Балеты «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная»

РАЗДЕЛ III. ИСТОРИЯ МУЗЫКИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

Тема 3.1. Развитие советской музыкальной культуры с 1917 по 1968 гг.

Период 1917-1932 гг. Становление советской музыкальной культуры. Сложность и многообразие творческих поисков. Основные музыкально-общественные группировки. Положение в области музыкального театра.

Период 1932-1941 гг. Эпоха социалистического реализма. Общественно-политическая обстановка в стране и её влияние на развитие искусства. Музыкальный театр: «песенная» и «речитативная» оперы. Балет. Достижения в области симфонического, кантатно-ораториального и концертного жанров.

Период 1941-1953 гг. Формирование советской музыкальной классики. Патриотическая направленность музыкального творчества в годы Великой Отечественной войны. Отражение военной тематики в различных жанрах. Трудности развития советской музыки в послевоенные годы. Партийное постановление 1948г.

Эпоха «оттепели» (1953–1968 гг.) – новый этап в развитии советской музыкальной культуры. Преодоление негативных тенденций, расширение тематики музыкального творчества.

Эволюция и обновление жанров и музыкально-выразительных средств. Новая «фольклорная волна».

Тема 3.2. Творчество С.С.Прокофьева

Музыкальный театр. Оперы «Любовь к трём апельсинам», «Война и мир». Балеты «Ромео и Джульетта», «Золушка». Инструментальное творчество.

Фортепианные концерты №№ 1,3, симфонии №№ 1,7. Кантата «Александр Невский».

Тема 3.3. Творчество Г.В.Свиридова

Связи с традициями русского искусства. Роль поэзии. Камерная вокальная лирика на стихи А.Пушкина, А.Блоха, Р.Бернса.

Кантаты и оратории на стихи С.Есенина, В.Маяковского, Б.Пастернака.

Тема 3.4. Творчество А.И.Хачатуряна

Инструментальное творчество. Скрипичный концерт ре минор. Балетное творчество. «Гаянэ», «Спартак».

Тема 3.5. Творчество Д.Д.Шостаковича

Роль симфонизма Д.Д.Шостаковича в музыкальной культуре XX века. Проблематика симфоний. Симфонии №№ 1,5,7,9,11,15.

Музыкальный театр. Опера «Леди Макбет Мценского уезда».

Тема 3.6. Творчество Р.К.Щедрина.

Фольклорная линия (концерт «Озорные частушки»). Полистилистическая линия (Фортепианный концерт № 2). Музыкальный театр. Оперы «Не только любовь», «Мертвые души», балеты «Кармен-сюита», «Анна Каренина», «Чайка».

Тема 3.7. Творчество А.Г.Шнитке.

Проблематика, жанры, преобладающий тип музыкальной драматургии. Полифония содержания и стилистических поисков. Концерто-гроссо № 1, Альтовый концерт, кантата «История доктора Иоганна Фауста».

Тема 3.8. Развитие советской музыкальной культуры во второй половине XX века

Творчество В.Гаврилина. Балет «Анюта». Хоровое действо «Перезвоны». Творчество С.Слонимского. Вокальный цикл «Песни трубадуров». Концерт-буфф. Киномузыка А.Петрова. Авангардное направление в советской музыке: С.Губайдулина, Э.Денисов.

Тема 3.9. Основные этапы развития советской песни

Песни революции и гражданской войны.

Песенная классика 30-х гг. Творчество И.О.Дунаевского. Песни Великой Отечественной войны. Патриотическая и лирическая линии. Творчество В.Соловьева-Седого.

Авторская песня 60-70-х годов как отражение характерных черт эпохи. Творчество Б.Окуджавы, А.Галича, В.Высоцкого.

Музыкальный материал для обязательного ознакомления

Мяковский Н.	Симфония № 6 ми бемоль минор
Прокофьев С.	Симфонии №№ 1, 7. Концерты для фортепиано №№ 1, 3. Соната для фортепиано № 2. Кантата «Александр Невский», оратория «На страже мира» Симфоническая сказка «Петя и волк». Оперы «Любовь к трём апельсинам», «Война и мир» Балеты «Ромео и Джульетта», «Золушка»
Свиридов С.	Романсы на стихи А.С.Пушкина. Песни на стихи Р.Бернса. «Голос из хора» на стихи А.Блока. Хор «Любовь святая». Поэма «памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория» на стихи В. Маяковского. Хоровой концерт «Пушкинский венок», кантата «Снег идёт» на стихи Б.Пастернака. Музыка к фильму «Время вперёд» Музыкальные иллюстрации к повести А.С.Пушкина «Метель»
Хачатурян А.	Скрипичный концерт. Балеты «Гаянэ», «Спартак», музыка к драме М.Ю.Лермонтова «Маскарад»
Шостакович Д.	Симфонии №№ 1, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 15 Опера «Леди Макбет Мценского уезда»
Щедрин Р.	Концерт для фортепиано № 2. Концерт для оркестра «Озорные частушки». Оперы: «Не только любовь», «Мертвые души». Балеты: «Кармен-сюита», «Анна Каренина», «Чайка»
Шнитке А.	Концерто grosso № 1. Альтовый концерт. Кантата «История доктора Иоганна Фауста». Музыка к воображаемому спектаклю

РАЗДЕЛ IV. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА

Тема 4.1. Панорама западноевропейской музыки XX века

Западноевропейская музыка XX века в контексте современной художественной культуры. Историческая ситуация в Европе. Периодизация западноевропейской музыки XX века. Обновление музыкально-выразительных средств. Изменения в системе жанров.

Тема 4.2. Авангард в музыке 1-й половины XX века. Экспрессионизм

Основные художественные тенденции. Специфика музыкального языка. Додекафония. Эстетико-стилевые характеристики экспрессионизма. Экспрессионизм в творчестве композиторов Нововенской школы – А.Шенберга, А.Берга, А.Веберна.

Тема 4.3. Неоклассицизм. Неофольклоризм. Новый динамизм

Эстетико-стилевые характеристики неоклассицизма. Неоклассицизм в творчестве И.Стравинского, П.Хиндемита, Э.Вила-Лобоса. Эстетико-стилевые характеристики неофольклоризма. Неофольклоризм в творчестве И.Стравинского, Б.Бартока, К.Шимановского, М. де Фальи, К.Орфа. Эстетико-стилевые характеристики нового динамизма. Новый динамизм в творчестве Б.Бартока, П.Хиндемита, композиторов французской «Шестерки».

Тема 4.4. Немецкая, французская, польская музыка XX века

Немецкая музыка XX века. Творчество П.Хиндемита, К.Орфа. Французская музыка XX века. Творчество А.Онеггера, О.Мессиана. Польская музыка XX века. Творчество К.Шимановского, В.Лютославского, К.Пендерецкого.

Тема 4.5. Английская и американская музыка XX века

Исторические судьбы английской музыки. Творчество Б.Бриттена. Американская музыка XX века. Джаз. Симфоджаз. Творчество Д.Гершвина.

Тема 4.6. Поставангард в музыке 2-й половины XX века.

Поствебернианство

Поставангард в музыке. Поствебернианство. Сериализм в творчестве О.Мессиана, П.Булеза, К.Штокхаузена. Пуантилизм в творчестве П.Булеза, К.Штокхаузена. Алеаторика в творчестве П.Булеза, В.Лютославского, К.Пендерецкого. Сонорика в творчестве Д.Лигети, К.Пендерецкого. Конкретная музыка в творчестве П.Шеффера. Электронная музыка в творчестве К.Штокхаузена. Компьютерная музыка в творчестве Я.Ксенакиса.

Музыкальный материал для обязательного ознакомления

Берг А.	Опера «Воццек»
Веберн А.	Пять пьес для оркестра
Онеггер А.	«Пасифик – 231»
Шёнберг А.	Монодрамы «Ожидание», «Лунный Пьеро»
Барток Б.	«15 венгерских танцев».»Allegro barbaro»
Бриттен Б.	«Военный реквием»
Балет с пением «Пульчинелла». «Симфония псалмов»	
Лютославский В.	«Траурная музыка» для струнных
Малер Г.	9-я симфония «Песня о земле». «Песни странствующего подмастерья»
Мийо Д.	Провансальская сюита
Гершвин Дж.	«Рапсодия в блюзовых тонах», опера «Порги и Бесс»
Кодаи З.	«Венгерский псалом»
Стравинский И.	«Базельский концерт»
Орф К.	«Кармина Бурана»
Шимановский К.	3-я симфония. Балет-пантомима «Харнаси»
Пендерецкий Кш.	«Трен», «Флюросценции» для симфонического оркестра

М. де Фалья	Семь испанских песен
Мессиа́н О.	«4 ритмических этюда»
Хиндемит П.	Симфонии «Художник Матис», «Гармония мира»
Штраус Р.	Симфоническая поэма «Тиль Уленшпигель». Оперы «Саломея». «Электра»
Вила-Лобос Э.	«Бразильские бахианы» (2-я, 4-я)

РАЗДЕЛ V. БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА

Тема 5.1. Музыкальная культура Беларуси Средневековья и Ренессанса

Белорусское музыкальное искусство как часть славянской и общеевропейской культуры. Народное творчество. Музыкальная культура Полоцкого княжества. Белорусский знаменный распев и его воплощение в «Песнопениях о Ефросинье Полоцкой». Инструментальное искусство скоморохов. Музыкальная культура Великого княжества Литовского в контексте европейской культуры. Гуманистические идеи белорусского возрождения XVI в. Особенности Реформации на Беларуси. Музыка в храмах разных конфессий. Деятельность православных братств, «Супрасльский ирмолой». Католическая музыка, «Псалмы» Н.Гомулки, мессы Вацлава из Шамотул, мотеты Д.Като, Я.Бранта. Музыкальные традиции протестантизма. Нотопечатание, Берестейский, Несвижский, Виленский канционалы. Развитие вокальной и инструментальной светской музыки, анонимный памятник «Виленская табулатура». Творчество Ц.Базилика, В.Длугорая, К.Клабана, В.Бакфарка.

Тема 5.2. Музыкальная культура Беларуси эпохи барокко

Развитие католической, православной и униатской духовной музыки. Белорусские канты, сборник «Куранты». Музыка в батлейке и школьном театре. Светская инструментальная музыка. Памятник бытовой музыки барокко «Полоцкая тетрадь» («Остромечевская рукопись»). Творчество Н.Дилецкого, А.Рогачевского.

Тема 5.3. Музыкальная культура Беларуси эпохи классицизма

Оперно-балетный театр. Частновладельческие театры в Несвиже, Слуцке, Слониме, Гродно, Ружанах, Шклове. Национальный репертуар: оперы Я.Голланда, М.Радзивилла, М. Каз. Огинского. Развитие исполнительства и музыкального образования. Творческие портреты М. Каз. и М. Кл. Огинских, М.Радзивилла, О.Козловского, Я.Голанда.

Тема 5.4. Музыкальная культура Беларуси эпохи Романтизма

Демократизация музыкальной жизни, городские оркестры, кружки и салоны. Музыкально-драматический кружок В.Дунина-Марцинкевича. Образование, музыкальные пансионы. Рост профессионализма белорусских исполнителей. Творчество Н.Орды, А.Абрамовича, Ф.Миладовского,

С.Монюшко. Реалистические тенденции в белорусской музыке второй половины XIX в. Упадок в условиях реакции на восстание 1863 г. Подъем в 1880–1890-е гг. Музыкальные общества. Оперные антрепризы в Минске. Концертно-исполнительская практика. Творческая и музыкально-общественная деятельность М.Ельского.

Тема 5.5. Белорусская музыка начала XX века

Музыкальная культура начала века (1900–1920-е гг.). Национальное возрождение. Пропаганда белорусских народных песен и танцев. Театр Игната Буйницкого. Творчество композиторов Л.Роговского, К.Галковского, У.Теравского, М.Анцева. Национальная политика белоруссизации 1920-х гг. Открытие Института белорусской культуры, Минского музыкального техникума. Приезд композиторов из России, создание основ национальной композиторской школы. Первые оперы, симфонии, кантаты. Творчество Н.Чуркина, Н.Аладова, Г.Пукста.

Тема 5.6. Белорусская музыка периода соцреализма

Социалистический реализм. Создание Союза композиторов БССР, открытие Белорусской государственной консерватории, театра оперы и балета, филармонии. Количественный рост творчества во всех жанрах. Военный период. Творчество белорусских композиторов в эвакуации. Послевоенный период. Смена поколения композиторов. Развитие национальной симфонии, возникновение жанра инструментального концерта. Творчество Я.Тикоцкого, А.Туренкова, Л.Абелиовича, Г.Вагнера.

Тема 5.7. Белорусская музыка периода стиливого обновления

Стиливое обновление, переход к современным нормам европейского музыкального языка. Прогрессивные сдвиги в музыкальной жизни и композиторском творчестве. Обновление всех жанров. Развитие национального балета в творчестве Г.Вагнера и Е.Глебова. Мастера песенного жанра: В.Оловников, Ю.Семеняко, И.Лученок. Индивидуальный творческий почерк Д.Смольского, В.Войтика, А.Мдивани.

Тема 5.8. Белорусская музыка периода с 1990-х до современности

Национально-романтическое, духовно-религиозное, авангардное направления. Творчество Г.Гореловой, В.Солтана, В.Копытько, А.Бондаренко, С.Бельтюкова, Е. Атрашкевич, А. Короткиной и др. Широкий выход белорусской музыки за пределы страны.

Музыкальный материал для обязательного ознакомления

«Песнопения о Ефросинье Полоцкой», «Супрасльский ирмолой» (фрагменты)

«Берестейский канционал» (фрагменты)

Вацлав из Шамотул. Псалом «Будет тот благословен»

Гомулка М. Псалом XXIX

Длугорай В. Пьесы для лютни

Клабан К.	Песни из цикла «Песни Славянской Каллиопы» «Виленская табулатура» (фрагменты)
Базилик Ц. Канты	Набожная песня «Скиния золотая». «Дар ныне пребогатый», «Новая радость стала»
Сборник «Куранты» (фрагменты) «Полоцкая тетрадь» /»Остромечевская рукопись»/ (фрагменты)	
<i>Рогачевский А.</i>	<i>Канцона</i>
Вардоцкий Р.	Опера «Аполлон-законодатель» (фрагменты)
Огинский М.	Полонез «Прощание с родиной». Романсы «Воспоминание», «Пробуждение», «Чудо-девчина»
Радзивилл М.	Дивертисмент для камерного оркестра
Козловский О.	Песни «Бабет», «К тебе любовью тлею»
Голланд Я.	Опера «Агатка»
Радзивилл А.	Вокальный цикл (из 4-х романсов). Опера «Фауст».
Орда Н.	Полонез «Северная звезда», Вальс «Созвездие», Песня «Старая песенка»
Абрамович А.	Поэма для фортепиано «Белорусская свадьба»
Монюшко С.	Опера «Селянка» (ария комиссара Бонавентуры), Опера «Галька». Концертная увертюра «Байка». Романсы «Лирник», «Кум и кума», «Пряха»
Ельский М.	Концертные мазурки «Танец духов», «Танец смерти», Концерт № 2 для скрипки с оркестром
<i>Чуркин Н.</i>	<i>Симфоньетта «Белорусские картинки», «Колыбельная» для струнного квартета</i>
Аладов Н.	Романс «Сосенка». Фортепианный квинтет, Симфоньетта До мажор
Туренков А.	Опера «Цветок счастья»
Тикоцкий Е.	Опера «Михась Подгорный». Опера «Девушка с Полесья». Симфония №4
Богатырев А.	Опера «В пущах Полесья». Кантата «Белорусским партизанам». Фортепианное трио ля минор. Кантата «Белорусские песни»
Золотарев В.	Балет «Князь-озеро»
Пукст Р.	Романс «Шелковые травы». Опера «Маринка»
Подковыров П.	Концерт № 2 для скрипки с оркестром. «24 прелюдии для фортепиано»
Абелиович Л.	Фортепианный цикл «Фрески» Романсы «Ночь», «Метель», «Гроза прошла». Вокализ памяти Д. Шостаковича. Симфония № 3
Оловников В.	Симфоническая поэма «Партизанская быль». Песни «Родина моя дорогая», «Песня о Доваторе», «Песня о Брестской крепости», «Лесная песня»
Вагнер Г.	Вокально-симфоническая поэма «Вечно живые». Балет «Подставная невеста». Балет «Свет и тени»

Лученок И.	Избранные песни («Память сердца», «Журавли на Полесье летят», «Письмо из 45-го» и др.)
Глебов Е.	Симфония № 2. Балет «Альпийская баллада». Балет «Тиль Уленшпигель». Балет «Маленький принц» (адажио Принца и Розы)
Смольский Д.	Симфония № 2. Концерт № 2 для цимбал с оркестром. Оратория «Моя Родина». Опера «Седая легенда» (фрагменты)
Помозов В.	Сюита «Батлейка»
Войтик В.	«Сюита в старинном стиле» для цимбал и фортепиано. Симфония «Последняя осень поэта» на стихи П. Верлена;
Кортес С.	Опера «Джордано Бруно» (фрагменты)
Мдивани А.	Симфоническая поэма «Диалект». Симфония №5 «Память земли». Симфония №6 «Полоцкие письма». Балет «Страсти» (фрагменты)
Горелова Г.	Вокальный цикл «Хвала беднякам». Концерт для гитары, струнного оркестра и колоколов
Курьян В.	Поэма «Журавлиная песня Полесья». Музыка к спектаклям «Идилия» (куплеты Наума Приговорки), «Здешние» (фрагменты)
Солтан В.	Опера «Дикая охота короля Стаха» (фрагменты)

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

«ИСТОРИЯ МУЗЫКИ» для дневной формы получения образования

Номер раздела, темы, занятия	Название раздела, темы, занятия: перечень изучаемых вопросов	Количество аудиторных часов					Внеаудиторная самостоятельная работа	Методическое обеспечение занятия (наглядные, методические пособия и др.) лекции	Формы контроля знаний
		лекции	практические занятия	семинарские занятия	лабораторные занятия	управляемая (контролируемая) самостоятельная работа студентов			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
І курс 1 семестр									
1.	ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ								
1.1.	Развитие музыкальной культуры до XVII века	4							
1.1.1.	Музыкальная культура Древнего мира. 1. Происхождение музыки. 2. Обзор музыкальной культуры стран Древнего мира. 3. Музыкальная культура Древней Греции.	2					2	Литература основная [5], дополнительная [10]	
1.1.2.	Музыкальная культура средневековья и Возрождения 1. Общая характеристика эпохи средневековья. Народная музыка. Церковная музыка. Светская музыка (музыкально-поэтическое искусство трубадуров). 2. Общая характеристика эпохи Возрождения. Итальянский мадригал. Французская шансон. Немецкое Возрождение: протестантский хорал, мейстерзингеры.	2					2	Литература основная [5], дополнительная [10]	
1.2.	Музыкальная культура XVII – начала XVIII вв.	4							
1.2.1.	Музыкальное барокко в Италии. Опера и инструментальная музыка. 1. Стиль барокко в музыке. Возникновение оперы в	2					2	Литература основная [3], [4], [5]	

	Италии. Творчество К. Монтеверди. 2. Итальянская инструментальная музыка эпохи барокко. Творчество А. Корелли, Дж. Тартини, А. Вивальди.							дополнительная [10]	
1.2.2.	Французский музыкальный классицизм и музыкальное искусство эпохи рококо. 1. Особенности стиля классицизма. Французская лирическая трагедия. Оперное творчество Ж.-Б. Люлли и Ж.-Ф. Рамо. 2. Особенности стиля рококо. Клавирное творчество Ф. Куперена и Ж.-Ф. Рамо. 3. Клавесинизм в английской музыке. Творчество Г. Перселла.	2					2	Литература основная [1] дополнительная [10]	
1.3.	Немецкая музыкальная культура XVIII в.	4		2					
1.3.1.	Творчество Г.Ф. Генделя. 1. Оперное творчество 2. Ораториальное творчество 3. Инструментальное творчество.	2					2	Литература основная [4] дополнительная [10]	
1.3.2.	Творчество И.С. Баха: клавирное и органное. 1. Обзор жанров клавирной музыки Баха. Итальянский концерт. Хроматическая фантазия и фуга. Хорошо темперированный клавир. 2. Жанры органной музыки. Циклы прелюдий и фуг. Хоральные прелюдии.	2					2	Литература основная [5] дополнительная [10]	
1.3.3.	Ораториальное творчество И.С. Баха и Г.Ф. Генделя. Библейские и евангельские образы. 1. Жанры ораториальной музыки Баха. «Страсти по Матфею». Месса си минор. 2. Оратория в творчестве Г.Ф. Генделя. «Мессия». «Иуда Маккавей».			2				Литература основная [5] дополнительная [10]	музыкальное тестирование, устный опрос
1.4.	Музыкальная культура 2-й половины XVIII века	2							
1.4. 1.	Возникновение новых оперных жанров и форм инструментальной музыки. 1. Кризис итальянской оперы-серия и французской лирической трагедии. 2. Новые оперные жанры – итальянская опера-буффа, французская комическая опера, немецкий зингшпиль.	2					2	Литература основная [1], [3] дополнительная [7]	

	3. Оперная реформа К.В. Глюка. 4. Новые жанры и формы инструментальной музыки.								
1.5.	Венская классическая школа	2		2		2с.			
1.5.1.	Творчество Й. Гайдна. 1. Создание классического типа симфонии. 2. 12 лондонских симфоний.			2				Литература основная [1] дополнительная [6]	музыкальное тестирование, устный опрос
1.5.2.	Творчество В. Моцарта. Музыкальный театр. Симфоническое творчество. 1. Опера «Свадьба Фигаро». 2. Опера «Дон Жуан». 3. Опера «Волшебная флейта». 4. Симфонии № 40, 41.	2						Литература основная [1] дополнительная [6]	
1.5.3.	Творчество Л. Бетховена. Создание симфонизма нового типа. Новаторство в фортепианной музыке. 1. Новаторская трактовка жанра симфонии. Героическая (симфонии №№ 3,5,9) и лирико-жанровая (симфонии №№ 6,7) линии симфонического творчества. 2. Жанры фортепианной музыки Бетховена. Новаторство в области жанра сонаты. Сонаты № 8 до минор «Патетическая», № 14 до диез минор «Лунная», № 23 фа минор «Аппассионата».					2		Литература основная [1] дополнительная [6]	музыкальное тестирование
1.6.	Немецкий музыкальный романтизм	6							
1.6.1.	Общественные предпосылки возникновения романтизма. 1. Романтизм как целостное мировоззрение. 2. Типичные темы, образы и жанры романтического искусства. 3. Новизна выразительных средств в музыке романтизма.	2						Литература основная [2] дополнительная [9]	
1.6.2.	Творчество Ф. Шуберта. 1. Песня в творчестве Шуберта. Новизна содержания и музыкального языка 2. Песня на стихи И. Гете. Баллада «Лесной царь» 3. Вокальные циклы «Прекрасная мельничиха» и «Зимний	2						Литература основная [2] дополнительная [9]	

	путь» 4. Симфоническое творчество.								
1.6.3.	Творчество Р. Шумана и Ф. Мендельсона. 1. Темы, образы, жанры творчества Шумана. Шуман как муз. писатель. Фортепианное творчество: циклы «Крейслериана», »Карнавал». Вокальное творчество: циклы «Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины» Вокальное творчество: циклы «Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины». 2. Характеристика творческой, общественной и просветительской деятельности Ф. Мендельсона. «Песни без слов» как отражение характерных черт стиля. Симфоническое творчество.	2						Литература основная [2] дополнительная [9]	
	ВСЕГО:	22		4		2с.	14		
I курс 2 семестр									
1.7.	Развитие музыкального романтизма в XIX веке	6		2					
1.7. 1.	Творчество Г. Берлиоза. 1. Берлиоз как представитель французского романтизма. 2. Новаторство Берлиоза в области симфонии и симфонического оркестра. 3. «Фантастическая симфония» как образец программной романтической симфонии.	2					2	Литература основная [1], [2] дополнительная [9]	
1.7.2	Творчество Ф. Шопена. 1. Шопен и польская музыкальная культура. 2. Образы и стиль. Фортепиано в творчестве Шопена. 3. Малые формы: мазурки, полонезы, этюды, прелюдии ноктюрны. 4. Крупные формы: сонаты, баллады, скерцо.	2						Литература основная [2] дополнительная [9]	
1.7.3.	Творчество Ф. Листа. 1. Лист и венгерская музыкальная культура. 2. Характеристика творческой, исполнительской и общественной деятельности. 3. Основные этапы жизненного пути. 4. Фортепианное творчество. 5. Симфоническое творчество.	2					2	Литература основная [2] дополнительная [9]	Рейтинговая контрольная работа № 1

1.7.4.	Творчество И. Брамса. 1. Особенности творческой позиции Брамса в немецкой музыке 2-й пол. XIX века. 2. Темы, образы, жанры творчества. 3. Симфония № 4 ми минор как отражение стиля композитора.			2				Литература основная [2] дополнительная [9]	музыкальное тестирование
1.8.	Развитие европейской оперы в XIX веке	2		6					
1.8.1.	Итальянская опера в XIX веке. Итальянский оперный веризм и его представители. 1. Оперное творчество Дж. Россини. Опера «Севильский цирюльник». 2. Оперное творчество Дж. Верди. Тематика и образы опер. Оперы «Риголетто», «Травиата», «Аида». 3. Творчество веристов. Опера Р. Леонкавалло «Паяцы». Опера Дж. Пуччини «Богема».	2					2	Литература основная [3] дополнительная [7]	
1.8.2.	Французская опера в XIX веке. 1. Особенности французской «лирической оперы». 2. Оперное творчество Ш. Гуно. «Фауст». 3. Реалистическая музыкальная драма. 4. Оперное творчество Ж. Бизе. «Кармен».			2			2	Литература основная [1] дополнительная [7]	музыкальное тестирование
1.8.3.	Немецкая опера в XIX веке. 1. Творческая, общественная и исполнительская деятельность К.М. Вебера. 2. Опера «Волшебный стрелок» как образец романтической оперы.			2			2	Литература основная [1] дополнительная [7]	устный опрос, тесты
1.8.4.	Творчество Р. Вагнера. 1. Сложность и противоречивость творческой личности. 2. Основные принципы и этапы оперной реформы. 3. Воплощение реформистских принципов в операх «Летучий Голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин». 4. Тетралогия «Кольцо Нибелунга».			2			2	Литература основная [1] дополнительная [7]	Рейтинговая контрольная работа № 2
1.9.	Национальные композиторские школы 2-й половины XIX века			4		2с.			
1.9.1.	Чешская музыкальная культура. 1. Положение чешской музыки на протяжении XVIII и XIX вв. 2. Творческая и общественная деятельность Б. Сметаны в			2			1	Литература основная [1] дополнительная	устный опрос

	борьбе за национальное искусство. 3. Опера Б. Сметаны «Проданная невеста». 3. »Славянские танцы»							[9]	
1.9.2.	Творчество А. Дворжака. 1. Характеристика творчества А. Дворжака. 2. Симфония А. Дворжака ми минор «Из Нового Света». 3. «Славянские танцы».			2				Литература основная [1] дополнительная [9]	музыкальное тестирование
1.9.3.	Норвежская музыкальная культура. 1. Э. Григ как основоположник норвежской классической музыки. 2. Фортепианное творчество. 3. Музыка к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт».					2		Литература основная [1] дополнительная [9]	доклады
1.10.	Музыкальный импрессионизм	4							
1.10.1.	Течение импрессионизма и символизма во французском искусстве последней трети XIX века. 1. Сущность музыкального импрессионизма, мировосприятие, круг образов и тем. 2. Обновление музыкального языка.	2						Литература основная [1] дополнительная [8]	Рейтинговая контрольная работа № 3
1.10.2.	Творчество К. Дебюсси и М. Равеля. 1. Черты импрессионизма и символизма в творчестве Дебюсси. 1. Фортепианное творчество: прелюдии, эстампы. 2. Симфоническое творчество. Ноктюрны. 3. Соединение черт импрессионизма и классицизма в творчестве Равеля. 4. Испанская тема в музыке Равеля. 5. Фортепианное творчество, театральные жанры, музыка для детей. 6. »Болеро» как выражение наиболее характерных черт стиля.	2						Литература основная [1] дополнительная [8]	
	ВСЕГО:	12		12		2с.	13		Экзамен
II курс 3 семестр									
2.	ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ								
2.1.	Русская музыкальная культура до XIX века	2		4					
2.1.1.	Русская музыкальная культура до XIX века.	2					2	Литература	

	1. Древнерусская музыка и византийское музыкальное искусство. Роль музыки в языческой обрядности славян. Искусство скоморохов. 2. Музыкальная культура до XVII века. Церковная музыка. Знаменная нотация. Демественная нотация. 3. Первые формы русского театра. «Пещное действо», «Шествие на осляти».							основная [1] дополнительная [6]	
2.1.2.	Музыкальная культура России XVIII в. 1. »Русская европейскость» и светский профессионализм. Прикладная музыка Петровской эпохи: военная, застольная, танцевальная, парадная. Роговой оркестр как национальное явление. Камерные концерты и музицирование в домах русской аристократии.			2				Литература основная [1] дополнительная [6]	доклады
2.1.3.	Музыкальная культура России XVIII в. 1. Музыкальные театры петровского и екатерининского времени, их виды. Итальянская опера в России. Зарождение русского оперного искусства. Первые комические оперы.			2					
2.2.	Русская музыкальная культура 1-й половины XIX века. Творчество М.И. Глинки, А.С. Даргомыжского	4		2					
2.2.1.	Русская музыкальная культура 1-й половины XIX века. 1. »Золотой век» русского искусства. Расцвет романса. Творчество А. Верстовского, А. Алябьева, А. Варламова, А. Гурилева. 2. Кружки и салоны. 3. Музыкальный театр.	2						Литература основная [1], [2] дополнительная [6], [7]	
2.2.2.	Творчество М.И. Глинки. 1. М.И. Глинка – основоположник русской классической музыки. Сплав классических и романтических черт в творческом методе и стиле. 2. Опера «Жизнь за царя» Глинки.	2						Литература основная [1], [2], [5] дополнительная [6], [7]	
2.2.3.	Творчество А.С. Даргомыжского. 1. А.С. Даргомыжский как первый представитель критического реализма в русской музыке. 2. Опера «Русалка», романсы.			2				Литература основная [1], [2], [5] дополнительная [6], [7]	доклады

2.3.	Творчество М.А. Балакирева, А.П. Бородина.	2							
2.3.1.	1. Творчество и музыкально-общественная деятельность М.А. Балакирева. Характеристика творчества. Симфоническая поэма «Гамара». 2. Творчество А.П. Бородина. Сущность героико-эпического симфонизма. Опера «Князь Игорь».	2					2	Литература основная [1] дополнительная [6], [7]	
2.4.	Творчество М.П. Мусоргского: камерно-вокальное, оперное	2		4					
2.4.1.	Творчество М.П. Мусоргского. 1. Темы, жанры, образы. 2. Новизна и полемизм музыкальных исканий. Сложный сплав реалистических и романтических черт стиля. 3. Богатство интонационного содержания и новаторство композиционной техники.	2							
2.4.2.	Камерно-вокальное творчество Мусоргского. 1. Романсы и песни как энциклопедия образов и музыкального языка.			2				Литература основная [1] дополнительная [6], [7]	письменная контрольная работа
2.4.3.	Оперное творчество Мусоргского. 1. Развитие глинкайских традиций в опере. Влияние Мусоргского на мировую оперу. 2. Опера «Борис Годунов».			2				Литература основная [1] дополнительная [7]	устный опрос
2.4.4.	Оперное творчество Мусоргского. 1. Опера «Хованщина».					2с.		Литература основная [1] дополнительная [7]	
ВСЕГО:		10		10		2с.	12		
II курс 4 семестр									
2.5.	Творчество Н.А. Римского-Корсакова: оперное, симфоническое	6							
2.5.1.	Творчество Н.А. Римского-Корсакова. 1. Темы, образы, жанры. Музыкально-общественная деятельность композитора.	2					2	Литература основная [1]	

	2. Опора на русский фольклор. 3. Римский-Корсаков как создатель Петербургской композиторской школы.							дополнительная [6], [7], [10]	
2.5.2.	Оперное творчество. 1. 3 периода оперного творчества. 2. Оперы-сказки. «Снегурочка», «Золотой петушок».	2					2	Литература основная [1] дополнительная [7], [10]	
2.5.3.	Симфонические произведения. 1. Симфонические сюиты «Шехеразада», «Испанское каприччио».	2						Литература основная [1] дополнительная [6], [7], [10]	
2.6.	Творчество П.И. Чайковского: симфоническое, оперное	6		2					
2.6.1.	Творчество П.И. Чайковского. 1. Темы, образы, жанры. Художник-философ и психолог. 2. Камерно-вокальное и фортепианное творчество Чайковского.	2						Литература основная [1] дополнительная [6], [7]	
2.6.2.	Симфоническое творчество Чайковского. 1. Симфонические увертюры. 2. Симфонии Чайковского, главенство симфонии-драмы (симфонии № 4, 5, 6).	2						Литература основная [1] дополнительная [6], [7]	
2.6.3.	Оперное творчество Чайковского. 1. Эволюция оперного творчества. 2. Вершинные достижения.	2					2	Литература основная [1] дополнительная [7]	
2.6.4.	Оперы «Евгений Онегин» и «Пиковая дама».			2			2	Литература основная [1] дополнительная [7]	доклады
2.7.	Творчество С.В. Рахманинова: фортепианное, камерно-вокальное	4		2					
2.7.1.	Эстетические позиции композитора в современном	2						Литература	устный опрос

	художественном мире. Романтическое существо искусства. Значение «Всенощного бдения».							основная [1], [3], [4] дополнительная [6], [8]	
2.7.2.	Трагедийные концепции симфоний, картин, кантат и мотивы символизма. Тема Родины в концепционных драматических произведениях.	2					2	Литература основная [1], [4] дополнительная [6], [8]	
2.7.3.	Фортепианные концерты №№ 2, 3.			2				Литература основная [1], [4] дополнительная [8]	Доклады, Тесты
2.8.	Творчество А.Н. Скрябина: прелюдии, сонаты, поэмы	2		2					
2.8.1.	Сложность философско-эстетической программы: «всечеловечность», этический пафос, героика и черты эпоса, роль утончённого субъективного лиризма. Романтическая основа искусства.	2					2	Литература основная [1], [3] дополнительная [8]	
2.8.2.	Фортепианные циклы, поэмы, сонаты, и роль программности лирико-философского типа. Эпико-драматический симфонизм. Красочность оркестрового письма.			2				Литература основная [1], [3] дополнительная [8]	Музыкальное тестирование
2.9.	Творчество И.Ф. Стравинского: балеты «Петрушка», «Весна священная»	2				2с.			
2.9.1.	Факторы «единства стиля» и специфика русскости. «Мышление стилями» как творческий принцип. Русские ритмы и мелос как первооснова музыкального языка. Образы славянской архаики в сочинениях-«микстах».	2					2	Литература основная [1], дополнительная [9]	
2.9.2.	Балеты Стравинского. 1. Балет «Петрушка». 2. Балет «Весна священная».					2с.	1	Литература основная [1], дополнительная [9]	письменная контрольная работа

	ВСЕГО:	20		6		2с.	15		Зачет
III курс 5 семестр									
3.	ИСТОРИЯ МУЗЫКИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА								
3.1.	Развитие советской музыкальной культуры с 1917 по 1968 гг.	4		2					
3.1.1.	Становление советской музыкальной культуры 1. Борьба музыкально-общественных группировок в 20-е гг. 2. Творческие поиски в различных жанрах в 20-е гг.	2					2	Литература основная [3] дополнительная [5] [6], [7], [8]	
3.1.2.	Эпоха социалистического реализма (1932-1953) 1. Формирование советской музыкальной классики 2. Патриотическая направленность музыкального творчества в годы ВОВ (1941-1945) 3. Трудности развития советской музыки в послевоенные годы. Партийное постановление 1948 г.	2					2	Литература основная [3] дополнительная [5] [6], [7], [8]	
3.1.3.	Эпоха «оттепели» (1953 – 1968) – новый этап в развитии советской музыкальной культуры 1. Эволюция и обновление музыкальных жанров 2. Новая «фольклорная волна»			2			1	Литература основная [3] дополнительная [5] [6], [7], [8]	доклады, тесты
3.2.	Творчество С.С. Прокофьева	6		2		2с.			
3.2.1.	Основные этапы творческого пути Прокофьева. Темы, образы, жанры. Черты стиля. Музыка для детей.	2						Литература основная [3] дополнительная [5]	
3.2.2.	Музыкальный театр Прокофьева. Оперы. 1. Жанры, принципы музыкальной драматургии, строение, вокальный стиль. Обзор опер.	2						Литература основная [3] дополнительная [5]	
3.2.3.	Музыкальный театр Прокофьева. Балеты. 1. Краткая история жанра и его положение в начале XX века. 2. Тематика, жанры, музыкальная драматургия.	2					2	Литература основная [3] дополнительная	

	3. Обзор балетов.							[5]	
3.2.4.	Симфоническое творчество Прокофьева. 1. Симфонии № 1 и № 7 как образцы раннего и позднего стиля			2			2	Литература основная [3] дополнительная [5]	музыкальное тестирование
3.2.5.	Кантатно-ораториальное творчество Прокофьева. 1. Сочетание традиционных и новаторских черт 2. Кантата «К XX-летию Октября» 3. Кантата «Александр Невский»					2с.		Литература основная [3] дополнительная [5]	тесты
	ВСЕГО:	10		4		2с.	9		
III курс 6 семестр									
3.3.	Творчество Г.В. Свиридова	4							
3.3.1.	Темы, образы, жанры творчества. Роль фольклора. 1. Поэзия в музыке Свиридова. 2. Произведения на стихи А.С.Пушкина.	2					2	Литература основная [3] дополнительная [7]	
3.3.2.	Произведения на стихи С. Есенина. Произведения на стихи В. Маяковского. Произведения на стихи А. Блока, Б. Пастернака, Р. Бернса.	2					2	Литература основная [3] дополнительная [7]	
3.4.	Творчество А.И Хачатуряна			4					
3.4.1.	Темы, образы, жанры. 1. Сочетание классических музыкальных традиций с национальными 2. Концерт для скрипки с оркестром ре минор.			2			1	Литература основная [3] дополнительная [7]	Рейтинговая контрольная работа № 1
3.4.2.	1. Балетное творчество. Балеты «Гаянэ» и «Спартак».			2				Литература основная [3] дополнительная [7]	музыкальное тестирование
3.5.	Творчество Д.Д. Шостаковича	8		2					

3.5.1.	Творчество Шостаковича. Темы, образы, жанры, черты стиля. Особенности гражданской позиции художника.	2					2	Литература основная [1], [3] дополнительная [6]	
3.5.2.	Симфонизм Шостаковича. 1. Проблематика. Драматургия. Строение цикла. 2. Ранние симфонии. Симфонии № 1 и 5.	2						Литература основная [1], [3] дополнительная [6]	
3.5.3.	Симфонии военных и послевоенных лет - №№ 7,8,9,10. Поздние симфонии №№ 13,14,15.	2					2	Литература основная [1], [3] дополнительная [6]	
3.5.4.	Музыкальный театр. Тематика и жанры. 1. Опера «Леди Макбет Мценского уезда»	2						Литература основная [1], [3] дополнительная [6]	Рейтинговая контрольная работа № 2
3.5.5.	Симфония № 7 «Ленинградская» Симфония № 11 «1905 г.»			2			2	Литература основная [1], [3] дополнительная [6]	Музыкальное тестирование
3.6.	Творчество Р.К. Щедрина.	2		2					
3.6.1.	Творчество Р.К. Щедрина. 1. Темы, образы. Новаторство в области жанров и музыкального языка 2. Фольклорная линия в творчестве Щедрина 3. Инструментальное творчество. Полистилистическая линия. Фортепианный концерт № 2 4. «Озорные частушки»	2					2	Литература основная [3] дополнительная [9]	
3.6.2.	Музыкальный театр Щедрина. Оперы. 1. «Не только любовь» 2. «Мертвые души» Музыкальный театр Щедрина. Балеты.			2				Литература основная [3] дополнительная	музыкальное тестирование, доклады

	1. »Кармен-сюита» 2. »Анна Каренина» 3. »Чайка»							[9]	
3.7.	Творчество А.Г. Шнитке.	2		2					
3.7.1.	Творчество А.Г. Шнитке. 1. Проблематика и жанры творчества 2. Кончерто-гроссо № 1 как выражение драматургии стилей.	2					2	Литература основная [3] дополнительная [4], [10]	
3.7.2.	Кантата Шнитке «История доктора Иоганна Фауста». Прикладная музыка (киномузыка).			2				Литература основная [3] дополнительная [4], [10]	письменная контрольная работа
3.8.	Развитие советской музыкальной культуры во второй половине XX века	4		2					
3.8.1.	Творчество В. Гаврилина. Балет «Анюта». Хоровое действо «Перезвоны».	2					2	Литература основная [2] дополнительная [8]	
3.8.2.	Творчество С. Слонимского. Вокальный цикл «Песни трубадуров». Концерт-буфф.	2					2	Литература основная [2] дополнительная [8]	
3.8.3.	Киномузыка А. Петрова. Авангардное направление в советской музыке: С. Губайдулина, Э. Денисов.			2				Литература основная [2] дополнительная [8]	Рейтинговая контрольная работа № 3
3.9.	Основные этапы развития советской песни					2с.			
3.9.1.	Песни революции и гражданской войны. Песенная классика 30-х гг. Творчество И.О. Дунаевского. Песни Великой Отечественной войны. Патриотическая и лирическая линии. Творчество В. Соловьева-Седого. Авторская песня 60-70-х годов как отражение					2с.	1	Литература основная [1] дополнительная [8]	письменная контрольная работа

	характерных черт эпохи. Творчество Б. Окуджавы, А. Галича, В. Высоцкого.								
	ВСЕГО:	20		12		2с.	20		Экзамен
IV курс 7 семестр									
4.	ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА								
4.1.	Панорама западноевропейской музыки XX века	2							
4.1.1.	1. Историко-культурная ситуация в Европе 2. Периодизация западноевропейской музыки XX века. 3. Обновление музыкально-выразительных средств 4. Изменения в системе жанров.	2					3	Литература основная [1] дополнительная [10]	
4.2.	Авангард в музыке 1-й половины XX века. Экспрессионизм	2							
4.2.1.	Авангард в музыке 1-й половины XX века. Экспрессионизм. 1. Основные эстетико-стилевые тенденции авангарда. Специфика музыкального языка 2. Додекафония 3. Эстетико-стилевые характеристики экспрессионизма. 4. Экспрессионизм в творчестве композиторов Нововенской школы – А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна.	2					2	Литература основная [1], [3] дополнительная [10]	
4.3.	Неоклассицизм. Неофольклоризм. Новый динамизм	2		2					
4.3.1.	Неоклассицизм и неофольклоризм в музыке XX века. 1. Эстетико-стилевые характеристики неоклассицизма. 2. Неоклассицизм в творчестве И. Стравинского, П. Хиндемита, Э. Вила-Лобоса. 3. Эстетико-стилевые характеристики неофольклоризма. 4. Неофольклоризм в творчестве И. Стравинского, Б. Бартока, К. Шимановского, М. де Фальи, К. Орфа.	2					2	Литература основная [1], [2], [4] дополнительная [8], [10]	
4.3.2.	Новый динамизм в музыке XX века. 1. Эстетико-стилевые характеристики нового динамизма. 2. Новый динамизм в творчестве Б. Бартока, П. Хиндемита, композиторов французской «Шестерки».			2			2	Литература основная [1], дополнительная [8], [10]	устный опрос, тесты
4.4.	Немецкая, французская, польская музыка XX века			2					

4.4.1.	Немецкая, французская, польская музыка XX века. 1. Историко-культурная ситуация в Германии. Творчество П. Хиндемита, К. Орфа. 2. Историко-культурная ситуация во Франции. Творчество А. Онеггера, О. Мессиана. 3. Историко-культурная ситуация в Польше. Творчество К. Шимановского, В. Лютославского, К. Пендерецкого.			2			2	Литература основная [1], дополнительная [8], [9], [10]	устный опрос
4.5.	Английская и американская музыка XX века			2		2л.			
4.5.1.	Английская музыка XX века. 1. Историко-культурная ситуация в Англии. 2. Творчество Б. Бриттена.			2			2	Литература основная [1], [5] дополнительная [6], [7], [10]	тесты
4.5.2.	Американский джаз. 1. Джаз. Симфоджаз. 2. Творчество Д. Гершвина.					2л.		Литература основная [1], [5] дополнительная [6], [7], [10]	
4.6.	Поставангард в музыке 2-й половины XX века. Поствебернианство	2							
4.6.1.	Новые методы композиции в музыке 2-й половины XX века. 1. Сериализм. Пуантилизм. 2. Алеаторика. Сонорика. 3. Конкретная музыка. Электронная музыка 4. Компьютерная музыка.	2					2	Литература основная [1] дополнительная [9], [10]	
5.	БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА								
5.1.	Музыкальная культура Беларуси средневековья и Ренессанса	4							
5.1.1.	1. Музыка в Полоцком княжестве и в Великом княжестве Литовском. 2. Оформление богослужения в храмах различных конфессий.	2					2	Литература основная [2] дополнительная [7]	
5.1.2.	1. Нотопечатание, канционалы. 2. Композиторы белорусского Ренессанса. 3. Светская	2					2	Литература основная	

	музыка белорусского Возрождения. Виленская табулатура. Лютневые произведения В. Длугорая и В. Бакфарка.							[2] дополнительная [7]	
	ВСЕГО:	12		6		2л.	19		
IV курс 8 семестр									
5.2.	Музыкальная культура Беларуси эпохи барокко	2							
5.2.1.	1. Развитие католической, православной и униатской духовной музыки. 2. Бытовая многоголосная песня (кант). 3. Музыка в батлейке и школьном театре. 4. «Остромечевская рукопись» как памятник светской музыки барокко.	2					2	Литература основная [2] дополнительная [7]	
5.3.	Музыкальная культура Беларуси эпохи классицизма	2		2		2л.			
5.3.1.	1. Частновладельческий оперно-балетный театр. 2. Исполнительство и музыкальное образование.	2					2	Литература основная [2] дополнительная [7], [8]	
5.3.2.	1. Творческий портрет А.Г. Радзивила и его опера «Фауст».					2л.	2	Литература основная [2] дополнительная [7], [8]	
5.3.3.	Творчество белорусских композиторов XVIII в. 1. Опера Я. Голланда «Агатка». 2. Камерно-вокальные сочинения Огинских и О. Козловского. 3. Полонезы М.Кл. Огинского. 4. Произведения для камерного оркестра М. Радзивила.			2			2	Литература основная [2] дополнительная [7], [8]	музыкальное тестирование, устный опрос
5.4.	Музыкальная культура Беларуси эпохи романтизма	2		2					
5.4.1.	1. Демократизация музыкальной жизни. 2. Профессионализация инструментального исполнительства. 3. Развитие музыкального образования. 4. Творчество Н. Орды, А. Абрамовича, Ф. Миладовского.	2					2	Литература основная [2] дополнительная [7], [8], [9]	
5.4.2.	1. Жизнь и творчество С. Монюшко.			2			2	Литература	музыкальное

	2. Виленский и Варшавский периоды творчества. Оперы «Селянка», «Гальяка». 3.»Песни Нёмана и Двины» на стихи белорусских поэтов.							основная [2] дополнительная [7], [8], [9]	тестирование
5.4.	Музыкальная культура Беларуси эпохи романтизма (продолжение)	2		2					
5.4.3.	1. Реалистические тенденции в белорусской музыкальной культуре второй половины XIX в. Кризис 60–70-х, подъем 80–90-х гг. 2. Музыкальные общества. 3. Оперные антрепризы в Минске. 4. Творческая и музыкально-общественная деятельность М. Ельского.	2					2	Литература основная [2] дополнительная [7], [8], [9]	
5.4.4..	Белорусские исполнители XIX в. 1. Скрипачи бр. Подобедовы, И. Помарнацкий, Т. Юзефович, Е. Чижевский. 2. Ксилофонист М. Гузиков. 3. Пианистки К. Марцинкевич, И. Генко, С. Шацкина. 4. Певица Н. Муранская.			2			2	Литература основная [2] дополнительная [7], [8], [9]	Рейтинговая контрольная работа № 1
5.5.	Белорусская музыка начала XX века	4		2					
5.5.1.	1. Пропаганда белорусского музыкального фольклора, театр И.Буйницкого. 2. Творчество Л.Роговского, К.Галковского, У.Теравского, М.Анцёва.	2					2	Литература основная [3], [4] дополнительная [5], [8]	
5.5.2.	1. Политика белоруссизации 1920-х гг. в области музыки. 2. Творчество Н. Чуркина, Н. Аладова, Г. Пукста, Е. Тикоцкого.	2					2	Литература основная [3], [4] дополнительная [5], [8]	
5.5.3.	Первые национальные оперы, симфонии, кантаты в творчестве Н. Чуркина, Н. Аладова, Г. Пукста, Т. Шнитмана и др.			2			2	Литература основная [3], [4] дополнительная [5], [8]	Рейтинговая контрольная работа № 2
5.6.	Белорусская музыка периода соцреализма	4		4					
5.6.1.	1.Новое в музыкальной жизни 1930-х гг.: Союз	2					2	Литература	

	композиторов БССР, БГК, театр оперы и балета, филармония. 2. Военный период, творчество белорусских композиторов в эвакуации.							основная [1], [3], [4] дополнительная [5], [6], [8]	
5.6.2.	1. Послевоенный период: развитие национальной симфонии, возникновение жанра инструментального концерта. 2. Творчество Я. Тикоцкого, А. Туренкова, Л. Абелиовича, Г. Вагнера.	2					2	Литература основная [1], [3], [4] дополнительная [5], [6], [8]	
5.6.3.	Композиторское творчество 1930–1950-х гг. 1. Оперы 1930-х гг. 2. Белорусский балет: «Соловей» М. Крошнера, «Князь-озеро» В. Золотарёва, «Подставная невеста» Г. Вагнера.			2			2	Литература основная [1], [3], [4] дополнительная [5], [8]	устный опрос
5.6.4.	Композиторское творчество 1930–1950-х гг. 1. Симфоническая музыка послевоенного периода. 2. Инструментальные концерты.			2			2	Литература основная [1], [3], [4] дополнительная [5], [8]	письменная контрольная работа
5.7.	Белорусская музыка периода стилевого обновления	4		2					
7.7.1.	1. Переход к современным нормам европейского музыкального языка. 2. Развитие национального балета в творчестве Г. Вагнера и Е. Глебова. 3. Мастера песенного жанра: В. Оловников, Ю. Семеняко, И. Лученок. 4. Индивидуальный творческий почерк Д. Смольского, В. Войтика, А. Мдивани.	2					2	Литература основная [1], [4] дополнительная [5], [6], [8], [10]	
7.7.2.	Обновление жанров в 1960–1980-е гг. 1. Балеты «Святло і цені» Г. Вагнера, «Альпийская баллада» и «Тиль Уленшпигель» Е. Глебова. 2. Оперы «Седая легенда» Д. Смольского и «Джордано Бруно» С. Кортеса.	2					2	Литература основная [1], [4] дополнительная [5], [6], [8], [10]	
7.7.3.	1. Симфонии № 2 Глебова, № 2 Смольского, № 5 и 6 А. Мдивани. 2. Оратория «Мая радзіма» Д. Смольского. 3. Вокальный			2			2	Литература основная [1], [4]	Рейтинговая контрольная работа № 3

	цикл «Хвала беднякам» Г. Гореловой.							дополнительная [5], [6], [8], [10]	
7.8.	Белорусская музыка периода с 1990-х до современности	2							
7.8.1.	1. Национально-романтическое, духовно-религиозное, авангардное направления. 2. Творчество Г.Гореловой, В.Солтана, В.Копытько, А.Бондаренко, С.Бельтюкова, Е. Атрашкевич, А. Короткиной и др. 3. Широкий выход белорусской музыки за пределы страны.	2					2	Литература основная [1], [4] дополнительная [5], [6], [8], [10]	
	ВСЕГО:	22		14		2л.	38		Экзамен
	ВСЕГО	128		68		4л.+12с.	140		

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

История зарубежной музыки

основная:

1. Кенигсберг, А.К. От Обера до Массне. 24 французские оперы XIX века. История создания, сюжет, музыка: Учебное пособие / А.К. Кенигсберг. – СПб.: Научно-издательский центр «Санкт-Петербургская консерватория», 2013. – 294 с.
2. Кенигсберг, А.К. Песни Франца Листа: Учебное пособие / А.К. Кенигсберг. – СПб.: Научно-издательский центр «Санкт-Петербургская консерватория», 2013. – 48 с.
3. Кенигсберг, А.К. Россини, Беллини, Доницетти. 24 итальянские оперы первой половины XIX века: Учебное пособие А.К. Кенигсберг. – СПб.: Научно-издательский центр «Санкт-Петербургская консерватория», 2012. – 274 с.
4. Куклев, А.В. Оперное творчество Клаудио Монтеверди: у истоков belcanto: учебное пособие / А.В. Куклев. – Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2014. – 88 с.
5. Мальцева, А. А. Музыкально-риторические фигуры Барокко: проблемы методологии анализа (на материалах лютеранских магнификатов XVII века): монография / А. А. Мальцева. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2014. – 324 с.

дополнительная:

6. Альшванг, А. Л. Бетховен / А. Альшванг. – М.: Музыка, 1966. – 629 с.
7. Друскин, М. Р. Вагнер / М. Друскин. – М.: Гос. муз. изд-во, 1963. – 95 с.
8. Кремлёв, Ю. К. Дебюсси / Ю. Кремлёв. – М.: Музыка, 1965. – 792 с.
9. Левашова, О. Э. Григ / О. Левашова. – М.: Музыка, 1975. – 622 с.
10. Швейцер, А. И.С. Бах / А. Швейцер. – М.: Музыка, 1965. – 725 с.

Западноевропейская музыка XX века

основная:

1. Высоцкая, М., Григорьева, Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие. 2-е изд. / М. Высоцкая, Г. Григорьева. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – 440 с.
2. Густав Малер и музыкальная культура его времени. В честь 150-летия со дня рождения Густава Малера и 125-летия со дня рождения Альбана Берга: материалы международной научной конференции / Редакторы-составители: И. А. Барсова (отв. редактор), И. В. Вискова. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. – 344 с.
3. Еременко, Г. А. Инструментальное творчество композиторов Новой венской школы : учеб. пособие / Г. А. Еременко. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2014. – 80 с.

4. Кряжева, И. А. Мануэль де Фалья. Время, жизнь, творчество / И.А.Кряжева. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. – 328 с.

5. Манулкина, О.Б. Джордж Гершвин: Учебное пособие / О.Б. Манулкина. – СПб.: Научно-издательский центр «Санкт-Петербургская консерватория», 2010. – 65 с.

дополнительная:

6. Ковнацкая, Л. Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития / Л. Ковнацкая. – М.: Музыка, 1986. – 229 с.

7. Конен, В. Пути американской музыки / В. Конен. – М.: Музыка, 1977. – 196 с.

8. Левая, Т., Леонтьева, О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество / Т. Левая, О. Леонтьева. – М.: Музыка, 1974. – 217 с.

9. Мелик-Пашаева, К. Творчество О. Мессиана / К. Мелик-Пашаева. – М.: Композитор, 1987. – 188 с.

10. Соколов, А. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. Исследование / А. Соколов. – М.: Сов. композитор, 1992. – 346 с.

История русской музыки

основная:

1. Кандинский, А.И. Статьи о русской музыке / А.И. Кандинский. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. – 720 с.

2. Купец, Л.А., Шувалова, Е.Г. Мультимедийный образовательный и просветительский проект «Верстовский и Пушкин». – Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория им А.К. Глазунова, 2014 [Электронное издание].

3. Лукачская, М.Л. Фортепианное творчество А.К. Глазунова: учеб. пособие / М.Л. Лукачская. – Н.Новгород: Изд-во ННГК им. М.И. Глинки, 2012. – 96 с.

4. Музыкальное наследие С.В. Рахманинова в современной культуре: наука, исполнительская практика, образование : Сборник научных статей / ред.-сост. А. В. Крылова. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. – 162 с.

5. Самоходкина, Н. Оперное творчество А. С. Даргомыжского : Монография / Н. Самоходкина. – Ростов н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2013. — 188 с.

дополнительная:

6. Антология русского романса. А. Алябьев, А. Варламов, А. Гурилев / сост. И. Я. Родионова. – 1-е изд. – М.: Лань, 2006. – 215 с.

7. Гозенпуд, А. А. Русский оперный театр XIX и начала XX веков / А. А. Гозенпуд. – Л.: Сов. композитор, 1975. – 569 с.

8. Левая, Т. Русская музыка конца XIX – начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Левая. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.

9. Савенко, С. И. И. Ф. Стравинский / С. И. Савенко. – М.: АСТ, 2001. – 557 с.

10. Соловцов, А. А. Жизнь и творчество Римского-Корсакова / А. А. Соловцов. – М.: Музыка, 1984. – 624 с.

История музыки советского периода

основная:

1. Еременко, Г. А. Принципы симфонии-драмы в творчестве Д. Шостаковича : лекция по курсу отеч. музыки XX в. / Г. А. Еременко. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2010. – 30 с.
2. Софии — с любовью: К 80-летию Софии Асгатовны Губайдулиной: Сборник статей / Редактор-составитель: В.Н. Холопова. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – 184 с.
3. Сто лет русского авангарда: Сб. ст. / Автор проекта и научный редактор: М. И. Катунян. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. – 528 с.

дополнительная:

4. Беседы с Альфредом Шнитке. Составитель А. Ивашкин. – М.: РИК Культура, 1994. – 302 с.
5. Болеславская, Т.И. Музыкальный театр Прокофьева / Т. И. Болеславская. – Минск: БГПУ, 2003. – 36 с.
6. Д.Д. Шостаковичу посвящается. Сборник материалов. – М.: Композитор, 2007. – 487 с.
7. Книга о Свиридове. Размышления, высказывания, статьи, заметки. – М.: Советский композитор, 1983. – 261 с.
8. Левина, Л. Грани звучащего слова. Эстетика и поэтика авторской песни / Л. Левина. – М.: Изд-во РГУ нефти и газа им. И.М. Губкина, 2002. – 352 с.
9. Тараканов, М. Творчество Р. Щедрина / М. Тараканов. – М.: Советский композитор, 1980. – 327 с.
10. Холопова, В. Композитор Альфред Шнитке / В. Холопова. – М.: Аркаим, 2002. – 254 с.

Белорусская музыка

основная:

1. Волкова, Л.А. История белорусской музыки XX века. Симфония: учеб. пособие / Л. А. Волкова. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2010. – 159 с.
2. Дадзіёмава, В.У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя / В.У. Дадзіёмава. – Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2012. – 230 с.
3. Двужыльная, І. Ф., Коўшык, С.У. Беларуская музычная літаратура XX стагоддзя (1900 – 1959) / І.Ф. Двужыльная, С.У. Коўшык. – Мінск: Інстытут культуры Беларусі, 2012. – 166 с.
4. Мдивани, Т.Г., Гудей-Каштальян В.Г. Композиторы Беларусі / Т.Г. Мдивани, В.Г. Гудей-Каштальян. – Минск: Беларусь, 2014. – 479 с.

дополнительная:

5. Антоневи́ч, В.А. Белорусская музыка XX века: Композиторское творчество и фольклор: Учеб. пособие / В.А. Антоневи́ч. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2003. – 409 с.
6. Белорусская музыка второй половины XX века: учеб. пособие / Сост. К.И.Степанцевич. – Минск: Зорны верасок, 2009. – 460 с.
7. Бондаренко, Е.С. История белорусской музыкальной культуры до XX века: учеб.-методич. пособие / Е.С. Бондаренко. – Минск: БГПУ, 2007. – 73 с.
8. Глущенко, Г.С., Степанцевич, К.И. Белорусская музыкальная литература / Г.С. Глущенко, К.И. Степанцевич. – Брест: Издатель Лавров, 2003. – 188 с.
9. Капилов, А.Л., Ахвердова, Е.И. Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков / А.Л. Капилов, Е.И. Ахвердова. – Минск: Институт современных знаний, 2000. — 144 с.
10. Сергиенко, Р.И. Звуковысотная основа музыкальной композиции XX века / Р.И. Сергиенко. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 1998. – 237 с.

ПРИМЕРНЫЙ ПЕРЕЧЕНЬ ЗАДАНИЙ И КОНТРОЛЬНЫХ МЕРОПРИЯТИЙ УПРАВЛЯЕМОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

4 часа (лекции), 12 часов (семинары)

**Тема 1.5.3. Творчество Л. Бетховена. Создание симфонизма нового типа.
Новаторство в фортепианной музыке (сем).**

Вопросы для изучения:

1. Новаторская трактовка жанра симфонии. Героическая (симфонии №№ 3, 5, 9) и лирико-жанровая (симфонии №№ 6, 7) линии симфонического творчества.
2. Симфония № 3 «Героическая».
3. Симфония № 5.
4. Симфония № 9 (с хором).
5. Жанры фортепианной музыки Бетховена. Новаторство в области жанра сонаты.
6. Соната № 8 до минор «Патетическая».
7. Соната № 14 до диез минор «Лунная».
8. Соната № 23 фа минор «Аппассионата».

МОДУЛЬ 1

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне узнавания:

подготовить реферат по вопросам темы:

- «Новаторская трактовка жанра симфонии в творчестве Бетховена»;
- «Новаторство Бетховена в области фортепианной сонаты».

Форма контроля: *Обсуждение рефератов.*

МОДУЛЬ 2

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне воспроизведения:

- составить вопросы и задания для теста на тему «Творчество Л. Бетховена. Создание симфонизма нового типа. Новаторство в фортепианной музыке».

Форма контроля: обсуждение вопросов и заданий для проведения теста на тему «Творчество Л. Бетховена. Создание симфонизма нового типа. Новаторство в фортепианной музыке».

МОДУЛЬ 3

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне применения полученных знаний:

- подготовить план-конспект урока для 8 класса по предмету «Искусство» с использованием мультимедийных средств обучения на тему «Великие европейские композиторы 17-18 веков» (на примере творчества Бетховена).

Форма контроля: обсуждение плана-конспекта урока для 8 класса по предмету «Искусство» с использованием мультимедийных средств обучения на

тему «Великие европейские композиторы 17-18 веков» (на примере творчества Бетховена).

Литература:

Основная: [1].

Дополнительная: [6].

Тема 1.9.3. Норвежская музыкальная культура. Творчество Э. Грига (сем).

Вопросы для изучения:

1. Особенности музыкальной культуры Норвегии.
2. Э. Григ как основоположник норвежской классической музыки.
3. Фортепианное творчество Грига. Фортепианный концерт а-молл.
4. Музыка к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт».

МОДУЛЬ 1

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне узнавания:

- подготовить реферат по вопросам темы:
- «Музыкальная культура Норвегии»;
- «Норвежские национальные черты в произведениях Э. Грига».

Форма контроля: *Обсуждение рефератов.*

МОДУЛЬ 2

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне воспроизведения:

- составить вопросы и задания для теста на тему «Норвежская музыкальная культура. Творчество Э. Грига».

Форма контроля: обсуждение вопросов и заданий для проведения теста на тему «Норвежская музыкальная культура. Творчество Э. Грига».

МОДУЛЬ 3

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне применения полученных знаний:

- подготовить план-конспект урока для 5 класса по предмету «Искусство» с использованием мультимедийных средств обучения на тему «Мир природы в искусстве» (на примере творчества Грига).

Форма контроля: обсуждение плана-конспекта урока для 5 класса по предмету «Искусство» с использованием мультимедийных средств обучения на тему «Мир природы в искусстве» (на примере творчества Э. Грига).

Литература:

Основная: [1].

Дополнительная: [9].

Тема 2.4.4. Оперное творчество Мусоргского. Опера «Хованщина» (сем).

Вопросы для изучения

1. Общая характеристика оперного творчества М.П. Мусоргского.
2. История создания оперы «Хованщина».
3. Новаторство музыкальной драматургии оперы «Хованщина».
4. Музыкальная характеристика персонажей оперы «Хованщина».
5. Массовые хоровые сцены в опере. Дифференциация социальных групп.

МОДУЛЬ 1

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне узнавания:

- подготовить реферат по вопросам темы:
- «Оперное творчество Мусоргского»;
- «Опера «Хованщина» как пример музыкально-исторической драмы».

Форма контроля: *Обсуждение рефератов.*

МОДУЛЬ 2

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне воспроизведения:

- составить вопросы и задания для теста на тему «Оперное творчество Мусоргского. Опера «Хованщина».

Форма контроля: обсуждение вопросов и заданий для проведения теста на тему «Оперное творчество Мусоргского. Опера «Хованщина».

МОДУЛЬ 3

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне применения полученных знаний:

- подготовить план-конспект урока для 6 класса по предмету «Искусство» с использованием мультимедийных средств обучения на тему «Опера и балет как жанры театрального искусства» (на примере творчества Мусоргского).

Форма контроля: обсуждение плана-конспекта урока для 6 класса по предмету «Искусство» с использованием мультимедийных средств обучения на тему «Опера и балет как жанры театрального искусства» (на примере творчества Мусоргского).

Литература:

Основная: [1].

Дополнительная: [7].

Тема 2.9.2. Балеты И.Ф. Стравинского (сем).

Вопросы для изучения:

1. Балеты Стравинского «русского» периода.
2. История создания и постановки балетов «Петрушка» и «Весна священная».

3. Новаторство музыкальной драматургии балета «Петрушка».
4. Музыкальная характеристика персонажей балета «Петрушка».
5. Новаторство музыкального языка балета «Весна священная».

МОДУЛЬ 1

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне узнавания:

- подготовить реферат по вопросам темы:
- «Балеты Стравинского «русского» периода»;
- «Черты новаторства в балетах Стравинского «Петрушка» и «Весна священная».

Форма контроля: *Обсуждение рефератов.*

МОДУЛЬ 2

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне воспроизведения:

- составить вопросы и задания для теста на тему «Балеты И.Ф. Стравинского».

Форма контроля: обсуждение вопросов и заданий для проведения теста на тему «Балеты И.Ф. Стравинского».

МОДУЛЬ 3

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне применения полученных знаний:

- подготовить план-конспект урока для 6 класса по предмету «Искусство» с использованием мультимедийных средств обучения на тему «Опера и балет как жанры театрального искусства» (на примере балетов Стравинского).

Форма контроля: обсуждение плана-конспекта урока для 6 класса по предмету «Искусство» с использованием мультимедийных средств обучения на тему «Опера и балет как жанры театрального искусства» (на примере балетов Стравинского).

Литература:

Основная: [1].

Дополнительная: [9].

Тема 3.2.5. Кантатно-ораториальное творчество С.С. Прокофьева (сем).

Вопросы для изучения:

1. Общая характеристика кантатно-ораториального творчества С.С. Прокофьева. Сочетание традиционных и новаторских черт.
2. Кантата Прокофьева «К XX-летию Октября».
3. Соотношение слова и музыки в кантате Прокофьева «К XX-летию Октября».
4. Кантата.

5. Черты киномузыки в кантате Прокофьева «Александр Невский».

МОДУЛЬ 1

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне узнавания:

- подготовить реферат по вопросам темы:
- «Традиционные и новаторские черты в кантатно-ораториальном творчестве Прокофьева»;
- «Кантата Прокофьева «Александр Невский» как пример проникновения в жанр черт киномузыки».

Форма контроля: *Обсуждение рефератов.*

МОДУЛЬ 2

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне воспроизведения:

- составить вопросы и задания для теста на тему «Кантатно-ораториальное творчество С.С. Прокофьева».

Форма контроля: обсуждение вопросов и заданий для проведения теста на тему «Кантатно-ораториальное творчество С.С. Прокофьева».

МОДУЛЬ 3

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне применения полученных знаний:

- подготовить план-конспект урока для 6 класса по предмету «Искусство» с использованием мультимедийных средств обучения на тему «Кино как синтетический вид искусства» (на примере кантаты «Александр Невский» Прокофьева).

Форма контроля: обсуждение плана-конспекта урока для 6 класса по предмету «Искусство» с использованием мультимедийных средств обучения на тему «Кино как синтетический вид искусства» (на примере кантаты «Александр Невский» Прокофьева).

Литература:

Основная: [3].

Дополнительная: [5].

Тема 3.9.1. Основные этапы развития советской песни (сем).

Вопросы для изучения:

1. Песни революции и гражданской войны.
2. Песенная классика 30-х гг. Творчество И.О. Дунаевского.
3. Песни Великой Отечественной войны. Патриотическая и лирическая линии. Творчество В. Соловьева-Седого.
4. Авторская песня 60-70-х годов как отражение характерных черт эпохи.
5. Творчество Б. Окуджавы.
6. Творчество А. Галича.
7. Творчество В. Высоцкого.

МОДУЛЬ 1

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне узнавания:

- подготовить реферат по вопросам темы:
- «Песня как основа музыкального языка различных жанров советской музыки»;
- «Авторская песня 60-70-х годов как отражение характерных черт эпохи».

Форма контроля: *Обсуждение рефератов.*

МОДУЛЬ 2

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне воспроизведения:

- составить вопросы и задания для теста на тему «Основные этапы развития советской песни».

Форма контроля: обсуждение вопросов и заданий для проведения теста на тему «Основные этапы развития советской песни».

МОДУЛЬ 3

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне применения полученных знаний:

- подготовить план-конспект урока для 9 класса по предмету «Искусство» с использованием мультимедийных средств обучения на тему «Период оттепели и «застоя»: время надежд» (на примере советской авторской песни).

Форма контроля: обсуждение плана-конспекта урока для 9 класса по предмету «Искусство» с использованием мультимедийных средств обучения на тему «Период оттепели и «застоя»: время надежд» (на примере советской авторской песни).

Литература:

Основная: [1].

Дополнительная: [8].

Тема 4.5.2. Американский джаз (лк).

Вопросы для изучения:

1. Афроамериканская музыкальная культура США. Происхождение джаза.
2. Стил фортепианного регтайма рубежа XIX–XX вв.
3. Ньюорлеанский джаз.
4. Симфоджаз.
5. Творчество Дж. Гершвина.

МОДУЛЬ 1

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне узнавания:

- подготовить реферат по вопросам темы:
- «Зарождение джаза в афроамериканской музыкальной культуре США»;
- «Творчество Дж. Гершвина как образец симфоджаза».

Форма контроля: *Обсуждение рефератов.*

МОДУЛЬ 2

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне воспроизведения:

- составить вопросы и задания для теста на тему «Американский джаз».

Форма контроля: обсуждение вопросов и заданий для проведения теста на тему «Американский джаз».

МОДУЛЬ 3

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне применения полученных знаний:

- подготовить план-конспект урока для 9 класса по предмету «Искусство» с использованием мультимедийных средств обучения на тему «Эксперименты в музыкальном искусстве 20 века» (на примере джазовой музыки Дж. Гершвина).

Форма контроля: обсуждение плана-конспекта урока для 9 класса по предмету «Искусство» с использованием мультимедийных средств обучения на тему «Эксперименты в музыкальном искусстве 20 века» (на примере джазовой музыки Дж. Гершвина).

Литература:

Основная: [1], [5].

Дополнительная: [6], [7], [9].

Тема 5.3.2. Творческий портрет А.Г. Радзивилла и его опера «Фауст» (лк).

Вопросы для изучения:

1. Творческий портрет А.Г. Радзивилла. Значение композитора в истории белорусской музыкальной культуры.
2. Опера «Фауст» как главное произведение А.Г. Радзивилла:
 - 2.1 История создания.
 - 2.2 Жанр и тип оперы.
 - 2.3 Содержание (кратко), либретто (автор), литературный первоисточник (назвать).
 - 2.4 Музыкальная драматургия оперы (тип драматургии: 1) номерная; 2) сквозная; 3) смешанная; количество действий и их строение; экспозиция, завязка, кульминация, развязка).
 - 2.5 Музыкальные характеристики действующих лиц (арии, ансамбли).
 - 2.6 Хоры и хоровые сцены.
 - 2.7 Симфоническое развитие в опере (увертюра, антракты, наличие лейтмотивов и тематических арок).
 - 2.8 Анализ одной сцены (по выбору).
 - 2.9 Значение оперы в творчестве композитора, для белорусской композиторской школы, для музыкального искусства в целом.

МОДУЛЬ 1

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне узнавания:

- подготовить реферат по вопросам темы:
- «Творческий портрет А.Г. Радзивилла»;
- «Опера «Фауст» как главное произведение А.Г. Радзивилла».

Форма контроля: *Обсуждение рефератов.*

МОДУЛЬ 2

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне воспроизведения:

- составить вопросы и задания для теста на тему «Творческий портрет А.Г. Радзивилла и его опера «Фауст».

Форма контроля: обсуждение вопросов и заданий для проведения теста на тему «Творческий портрет А.Г. Радзивилла и его опера «Фауст».

МОДУЛЬ 3

Учебные задания по теме УСР, формирующие компетенции на уровне применения полученных знаний:

- подготовить план-конспект урока для 8 класса по предмету «Искусство» с использованием мультимедийных средств обучения на тему «Эпоха магнатов и театров» (на примере творчества А.Г. Радзивилла).

Форма контроля: обсуждение плана-конспекта урока для 8 класса по предмету «Искусство» с использованием мультимедийных средств обучения на тему «Эпоха магнатов и театров» (на примере творчества А.Г. Радзивилла).

Литература:

Основная: [2].

Дополнительная: [7], [8].

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

Внеаудиторные часы на изучение учебной дисциплины «История музыки» предполагают самостоятельную работу студентов над освоением отдельных тем содержания учебной дисциплины.

В качестве заданий для самостоятельной работы студентам могут быть предложены следующее:

- письменные характеристики определенного музыкально-исторического периода,
- письменные характеристики творческого облика композитора,
- письменные характеристики произведений различных жанров (опера, симфония, камерно-инструментальная и камерно-вокальная миниатюра или цикл миниатюр, кантата, оратория),
- прослушивание произведений с партитурами и последующим анализом нотного текста.
- посещение изучаемых в программе опер, а также концертов, во время которых исполняются рекомендованные к прослушиванию произведения симфонического, кантатно-ораториального и других жанров.

ПЕРЕЧЕНЬ ИСПОЛЬЗУЕМЫХ СРЕДСТВ ДИАГНОСТИКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Для диагностики сформированности компетенций студентов по учебной дисциплине «История музыки» рекомендуется использовать следующие средства:

- устный опрос
- музыкальное тестирование
- тесты
- доклады
- письменные контрольные работы
- зачет
- экзамен

Итоговыми формами контроля знаний и умений студентов являются экзамен, зачет, которые проводятся в письменной форме. Содержание зачетных и экзаменационных требований предполагает знание как теоретического, так и практического материала.

ПРОТОКОЛ СОГЛАСОВАНИЯ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ УВО

Название учебной дисциплины, с которой требуется согласование	Название кафедры	Предложения об изменениях в содержании учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине	Решение, принятое кафедрой, разработавшей учебную программу (с указанием даты и номера протокола)
Основы музыкальной грамоты	Теории и методики преподавания искусства	Исключить дублирование учебного материала, касающегося вопросов истории русской музыки, при раскрытии раздела 3 «История русской музыки»	Протокол № 14 от 14.06.2016 г.

4.3. ГЛОССАРИЙ

Авангардизм (от франц. *avantgarde* — «передовой отряд») — название одного из направлений в музыке XX века. Включает несколько течений. Авангардизм возник как противопоставление уже сложившимся идеям классических музыкальных произведений, а также как отрицание принципов их построения. Творчество композиторов, последователей авангардного направления, отличается от более ранних музыкальных течений рядом специфических особенностей, выделяют следующие разновидности авангарда: серийная техника, сериальность, пуантилизм, алеаторика, конкретная музыка, электронная музыка, сонорика. Основоположником авангардной музыки, а также главой новой венской школы считают австрийского композитора А. Шенберга (1874-1951), создавшего первое в истории музыки произведение, построенное по принципам атональности с использованием так называемого серийного повтора мелодии — темы произведения. Тот же принцип серийности был использован и другим австрийским композитором, учеником А. Шенберга, А. Веберном (1883-1945), создавшим необычные произведения, состоящие из сочетания кратчайших звуков и длинных пауз.

A capella — хоровое исполнение произведения без музыкального сопровождения. Многоголосное пение достигло большой популярности в Средние века. Особенно широко этот музыкальный стиль использовался в церковных произведениях.

Аккомпанемент (от франц. *accompagner* — «сопровождать») — музыкальное сопровождение солиста, хора, ансамбля или оркестра. Солирующая партия аккомпанируется, как правило, одним инструментом (роялем, гитарой, аккордеоном, баяном, скрипкой и т. д.).

Аккорд — одновременное сочетание не менее трех звуков.

Акцент — динамическое усиление звуков или аккордов с целью их выделения. Для обозначения акцента в нотном тексте используются специальные знаки: *V*, *sf* и т. д. Знаки располагают над или под аккордом, звуком. В вокальном исполнении музыкального произведения акцент создается с помощью словесных ударений.

Алеаторика (от лат. *alea* — «случайность, жребий, игральная кость») — свободный вариант исполнения музыкальной композиции. Метод, предполагающий мобильность текста музыкального произведения, получил широкое распространение в XX веке. Многие композиторы-авангардисты не фиксировали свои композиции, предоставляя исполнителям возможность свободно фантазировать на предоставленную тему.

Аллегро — разновидность скорости движения в музыке, музыкальный темп. Аллегро является одним из основных темпов и означает, что исполнение композиции должно быть быстрым и веселым.

Альтерация — хроматическое понижение или повышение основных ступеней лада на 0,5 тона. Бывает двух видов: ладовая и модуляционная. Первая — это процесс хроматического понижения или повышения неустойчивых ладовых ступеней. Вторая — хроматическое понижение или повышение неустойчивых и устойчивых ступеней лада на 0,5 тона.

Анданте (итал. *andante* — «шагом») — вид музыкального темпа. Присутствие термина в нотном тексте музыкальной композиции означает, что она должна исполняться умеренно, в спокойном темпе.

Ансамбль (франц. *ensemble* — «целое, совокупность») — 1) Инструментальное или вокальное произведение (дуэт, квартет, трио, квинтет и т. д.), предназначенное для небольшого состава исполнителей. 2) Группа артистов, выступающих единым музыкальным коллективом, и гармоничное сочетание в сценическом искусстве всех элементов спектакля, которые подчинены единому замыслу.

Ариозо (итал. *arioso* — «вроде арии») — свободно построенная ария небольших размеров. Ариозо обладает лирическим характером и, в отличие от арии, меньшей драматической насыщенностью.

Ария (итал. *aria* — «песня, воздух, ветер») — эпизод в оратории, кантате, опере, оперетте, законченный по построению и исполняемый певцом-солистом в музыкальном сопровождении симфонического оркестра. Характерной чертой арии является мелодичность. С ее помощью композиторы стремятся донести до слушателей внутренний мир героя, его чувства, ощущения, переживания. Строение арий различно, но, как правило, они состоят из трех частей, причем первая часть является повторением (репризой) последней. Чаще всего перед началом арии звучит оркестровое вступление.

Атональная музыка — музыка, в которой не определяются тональный (ладовый) центр и функциональные связи с ним звуков и созвучий. Высоты в музыке, основанной на принципе атональности, нередко перестают восприниматься как тоны (единицы музыкальной интонации), выступая в качестве полноценной, самостоятельной звуковой краски.

Баллада — один из жанров народного песенного творчества. Содержание баллады обычно повествует о драматических событиях жизни легендарного человека, отдельного народа или целого государства. В эпоху романтизма баллада вошла не только в вокальную («Лесной царь» Ф. Шуберта), но и в инструментальную музыку (баллады для фортепиано Ф. Шопена, Э. Грига, И. Брамса).

Бекар — знак альтерации, отменяющий действие диеза или бемоля, дубль-диеза или дубль-бемоля. Располагаясь около ноты, бекар указывает на то, что она должна быть возвращена на свою первоначальную ступень.

Бемоль — знак альтерации, указывающий на то, что ступень должна быть понижена на 0,5 тона. Бемоль выставляется перед нотой, к которой он относится.

Большая опера — разновидность оперы как музыкально-драматического произведения, в котором органически сочетаются сценическое действие,

сольное и хоровое пение, звучание оркестра. Большие оперы выделяются многоактностью и особенностями сюжетов. Сюжет больших опер чаще всего повествует о жизни мифологических, легендарных или исторических героев в период каких-либо глобальных событий. Постановки подобных опер отличаются пышностью декораций и разнообразием сценических эффектов. Исполнительский состав больших опер состоит не только из вокалистов, хора и симфонического оркестра, но и балетной труппы.

Буквенное обозначение звуков — изобретенное для удобства восприятия и написания обозначение нот буквами латинского алфавита, например: буквой «с» обозначают звук до, «d» — ре, «е» — ми, «f» — фа и т. д. Разновидность нотации, получившая применение ещё в Древней Греции. Знаки альтерации — диез, бемоль, дубль-диез, дубль-бемоль — имеют, соответственно, следующий буквенный вариант написания: is, es, isis, eses. При указании тональности произведения используются: moll — минор, dur — мажор. Буквенное обозначение тональностей получило распространение в западноевропейской музыке.

Вальс — вид бального танца. Своим появлением вальс обязан народным танцам австрийского, чешского и немецкого народов. Он может исполняться как в быстром, так и в медленном темпе. От всех видов бальных танцев вальс отличается лирической настроенностью и романтическим полетом чувств.

Вариационная форма или вариации — музыкальная форма, построенная на последовательном изложении начальной музыкальной мысли (темы) и ряда её измененных повторений (вариаций). По степени отхода от темы вариации делят на строгие, сохраняющие тональность и гармоническую основу, и свободные, характеризующиеся широким диапазоном изменений. Вариационные формы классифицируются по методам варьирования: орнаментальные, жанрово-характерные и др. Тема вариаций может быть остинантной, т. е. повторяющейся без изменений в одном голосе (вариации на басса остигато, т.е. неизменную мелодию в басу; вариации на сопрано остигато, т.е. неизменную тему в верхнем голосе, получили название глинкинских), и неостинантной, т.е. подвергающейся постоянным изменениям. Разновидностью вариационной формы являются двойные вариации, представляющие собой варьирование двух тем.

Вариация – в балетной музыке сольный танец персонажа. Как правило, по музыкальной форме не является вариациями.

Гамма — поступенное восходящее или нисходящее следование всех звуков лада, начиная от основного тона.

Гармония (греч. — «строй, лад, слаженность») — музыкальный термин, обозначающий объединение звуков в созвучия (аккорды) и их закономерное чередование; гармонией называется также научная и учебно-практическая дисциплина, изучающая звуковысотную организацию музыкальных созвучий и связи между ними.

Голос — 1) воспроизведение человеком музыкальных звуков с помощью физиологических органов речи (певческий голос); 2) элемент музыкальной фактуры, предназначенный для вокального или инструментального

исполнения, имевший ведущую роль в полифонической музыке (тема в нижнем голосе). Среди певческих голосов различают «поставленный» голос (профессиональный) и бытовой. Низкий мужской голос называется бас, средний — баритон, высокий — тенор. Низкий женский голос называется контральто (альт), средний — меццо-сопрано, высокий — сопрано. Профессиональный певческий голос имеет диапазон 2 октавы и более.

Диатоника— семиступенная интервальная система, звуки которой могут располагаться по чистым квинтам. Диатоника характеризуется строгостью тона, простотой и натуральностью.

Дивертисмент— 1) Музыкальное произведение развлекательного характера. С XVII века наблюдается разделение на вокальные и инструментальные дивертисменты. В XVIII веке под дивертисментом подразумевалось многочастное инструментальное произведение, напоминающее серенаду и объединяющее в себе черты сонаты и сюиты. В XIX веке дивертисмент преобразуется в жанр, близкий попури, а в XX веке благодаря деятельности Б. Бартока, И. Ф. Стравинского и др. вновь превращается в развлекательное музыкальное произведение. Этим термином также принято обозначать балетную сюиту. 2) Дополнительные эпизоды из балетных или вокальных произведений, исполняемые в конце спектакля или между его актами. Впервые появились в комедии-балете XVII века, операх-балетах, комических операх XVIII века. В настоящее время исполняются в многоактных операх и балетах. 3) В России в XIX века представления народно-бытового характера с исполнением песен, танцев и разговорных диалогов.

Диез — знак альтерации, обозначающий повышение ступени на 0,5 тона. Диез выставляется перед ногой, к которой он относится.

Динамика — средство музыкальной выразительности, тесно связанное с временной природой музыки и характеризующаяся изменениями в громкости, плотности звучания и темпе. В широком понимании означает любые изменения в музыкальном развитии, а также их отражение в восприятии. Определяется действием различных свойств музыкального звука (к таким свойствам относятся высота, громкость, длительность и тембр) как по отдельности, так и в комплексе. Проявляется на разных уровнях становления музыкального целого (в отдельно взятом звуке, в мотиве, фразе, части, цикле). В узком смысле — изменение в громкости звучания (её усиление либо ослабление) на протяжении музыкального произведения. Для её обозначения существуют так называемые динамические оттенки (крещендо, диминуэндо и др.)

Диссонанс — созвучие, имеющее резкое, неприятное звучание. К диссонансам относится ряд интервалов (секунды, септимы, тритоны и др.)

Додекафония — техника сочинения музыкальных произведений, основанная на выведении всей ткани произведения из двенадцатизвучной серии. Является расширением принципа тональной (семиступенной) организации музыки, хотя и противоречит ему.

Драма музыкальная— одно из названий оперы в XVI-XVIII веках.

Звукоряд — совокупность всех звуков лада, расположенных в определенном порядке (от нисходящего к восходящему. Звукоряд обычно имеет пределы октавы, но может быть и внеоктавным (обиходным, применяемым в духовной музыке православной церкви – знаменном распеве).

Зингшпиль (от нем. singen — «петь» и spiel— «игра») — разновидность немецко-австрийской комической оперы, в которой между музыкальными номерами вставляются разговорные диалоги. Северо-немецкий зингшпиль получил развитие в XVIII веке и представлял собой драматический спектакль с музыкальными вставками фольклорного характера. Австрийский зингшпиль появился под влиянием итальянской комедии дель арте и французской комической оперы. В отличие от северо-немецкого музыкальная драматургия австрийского зингшпиля более развита. Непритязательные народно-демократические сюжеты ранних зингшпилей с элементами фантастики, гротеска постепенно наполнялись лирикой и социально-философской проблематикой. В XX веке черты зингшпиля прослеживаются в жанре мюзикла.

Имитация (от лат. imitatio — «подражание») — исполнение мелодии, звучавшей ранее, на другой высоте. Имитация характеризуется интервалом (соотношение по высоте) и расстоянием (соотношение по времени) вступительной части. По структуре различают имитации строгие (с сохранением интервалов и изменением длительности) и свободные (изменяется и интервал, и ритм); обычные и преобразованные (уменьшения, увеличения, обращения).

Импровизация (от лат. improvisus — «неожиданный») — один из древнейших способов музицирования, при котором сочинение музыки происходит во время ее исполнения.

Инвенция (от лат. inventio — «изобретение, находка») — небольшая 2-3-хголосная пьеса, основанная на принципе имитационной полифонии.

Инструментовка, или **оркестровка** — распределение музыкального произведения на партии (голоса) для различных инструментов с целью исполнения определенным составом оркестра или инструментальным ансамблем.

Интермедия— (от лат. intermedius — «промежуточный») — 1) Комическая или пасторальная сценка (пантомима, балет), целью которой является отделить акты спектакля и развлечь зрителей в антракте. Начиная с XVII века такие сценки стали вставляться в оперные и драматические музыкальные произведения. По мере развития интермедии отделяются от основного действия и превращаются в самостоятельный спектакль с единой сюжетной линией. 2) Эпизод в фуге между исполнениями музыкальной темы.

Интродукция (от лат. introductio — «вступление») — краткое вступление к 1-й части музыкального произведения, готовящее к появлению основного тематического материала. Иногда так называют небольшую увертюру к опере или балету, а также вступление к отдельному акту театрального представления, к какой-либо части оратории или кантаты. Интродукциями

именуются хоровые сцены и вокальные ансамбли, открывающие действие в некоторых операх (оперы Глинки).

Каватина — 1) Небольшая по объему лирико-повествовательная ария в опере. Отличается песенной мелодикой и постоянством ритма.

Каденция (от лат. cadentis — «оканчивающийся») — виртуозный пассаж или сольная импровизация в инструментальном концерте (фортепианном, скрипичном и т. д.). В XVIII веке каденция не записывалась в нотах, а являлась вставным эпизодом, в котором демонстрировалось техническое мастерство исполнителя. В 1809 году впервые была записана сольная каденция (Пятый фортепианный концерт Л. Бетховена). 2) Заключительный мелодический оборот, завершающий музыкальное построение.

Какофония — нестройное, сумбурное, фальшивое, бессмысленное сочетание звуков. Представление о какофонии изменяется со временем: определенные звуковые сочетания, являвшиеся для одной музыкальной эпохи какофонией, воспринимаются слушателями другого исторического периода уже как осмысленные. Нередко несоответствие музыки слуховому опыту аудитории создает впечатление какофонии.

Камерная музыка — вид музыкального искусства, предназначенный для исполнения в небольших помещениях или для домашнего музицирования. Подразделяется на камерно-инструментальную и камерно-вокальную (романсы и песни). Для камерно-инструментальной музыки характерны специфические инструментальные составы (от одного солиста до нескольких, объединенных в ансамбле — трио, квартете, квинтете и т.п.) и особенности музыкального изложения.

Кантата (от итал. canto - «пение») — обычно многочастное произведение, исполняемое певцами-солистами и (или) хором в инструментальном сопровождении; один из основных вокальных жанров.

Кантилена — плавная мелодия.

Капелла — 1) Хор, коллектив профессиональных исполнителей песен. С XV века капеллой называют церковный хор. В дальнейшем — исполнителей вокально-инструментальных произведений в церквях или при княжеских дворах. 2) Оркестр, выделенный из ряда других по каким-либо отличительным особенностям: военная капелла, джазовая капелла. 3) Названия некоторых немецких музыкальных коллективов (чаще — симфонических оркестров), закрепившиеся традиционно: Дрезденская капелла, Берлинская капелла.

Квартет — 1) Инструментальный или вокальный ансамбль из 4 исполнителей. Может быть однородным (например, 4 смычковых, 4 ударных инструмента) или смешанным. В состав смычкового струнного квартета входят 2 скрипки, альт и виолончель. Фортепианный квартет включает фортепиано и 3 смычковых инструмента, джазовый — саксофон, фортепиано или гитару, контрабас, ударные. 2) Музыкальное произведение для 4 певческих голосов или инструментов.

Клавесин, или **чембало** — струнно-щипковый клавишный инструмент.

Клавикорд — струнный клавишный ударный инструмент, родоначальник всех инструментов этого вида. Звуки извлекаются с помощью тангентов — металлических штифтов с плоской головкой. При нажатии клавиши они касаются струны и делят ее на две части: заглушённую и издающую звук, свободно вибрирующую. Такой способ извлечения звука обеспечивает особую мягкость звучания инструмента. В зависимости от того, в каком месте происходит касание, струна издает звук разной высоты. В XV-XIX веках клавикорд использовался для сольного исполнения камерных произведений, а в XX веке — для исполнения старинной музыки.

Клавир — 1) Общее название струнных клавишных инструментов (клавикорд, фортепиано, клавесин). 2) То же, что клавираусцуг, — переложение ораториального или оперного музыкального произведения для пения с фортепиано.

Кода (итал. coda, от лат. «хвост») — заключительная часть музыкального произведения, не являющаяся обязательным элементом композиции.

Композиция (лат. compositio — «составление, сочинение») — 1) Музыкальное произведение, отличающееся стилистической оформленностью, логической завершенностью, стабильностью формы и структуры. 2) Формальная организация музыкального сочинения: единство формы, стиля, темы и используемых выразительных средств. 3) Учебная дисциплина, входящая в образовательную программу музыкального учебного заведения.

Консонанс (от лат. consonantia — «созвучие, согласное звучание») — слитное звучание двух или нескольких звуков. Различают совершенные и несовершенные консонирующие интервалы. К совершенным относятся кварта, квинта, октава; несовершенные — терции, сексты.

Контрапункт — одновременное сочетание нескольких самостоятельных мелодий в разных голосах.

Концерт (от лат. concerto — «состязаясь») — 1) Музыкальный жанр, построенный на контрасте звучания большого, полного по составу оркестра и одного (реже группы) однотипных музыкальных инструментов. В классическом типе концерта три части: 1 часть — аллегро, 2 часть — адажио, 3 часть — аллегро. 2) Публичные выступления музыкантов. Первые концерты прошли в Лондоне в 1672 году. Были организованы придворным музыкантом Дж. Банистером.

Концерто grosso (итал. concerto grosso — «большой концерт») — жанровая разновидность инструментального концерта, в основе которой лежит противопоставление и чередование группы солистов и всего исполнительского состава.

Кульминация (от лат. culminatio — «вершина») — точка высшего напряжения, подъема, развития в музыкальном построении, его какой-либо части или в целом сочинении. Как правило, выделение кульминационного момента происходит за счет расширения регистра, усиления громкости звучания, гармонических средств.

Лад — система высотных связей, объединенных центральным звуком или созвучием, а также облекающая ее в конкретные формы звуковая система. По

терминологической традиции категория «лад» объединяет не только мажор, минор и натуральные лады, но и другие виды, нередко весьма далекие от классической тональности. Лад характерен для любой музыки, где имеется органическая звуковысотная слаженность тонов.

Лейтмотив (от нем. «ведущий мотив») — небольшое музыкальное построение, которое несколько раз повторяется на протяжении произведения. В опере — осмысленный фрагмент симфонической ткани, обозначающий обобщённое понятие (любовь, проклятие и др.), персонажа, предмет (меч и т.п.), явление природы (буря) и др.

Либретто (от итал. «книжечка») — 1) Словесный текст музыкально-драматического произведения: оперы, оперетты, в прошлом также кантаты и оратории. 2) Литературный сценарий балетного спектакля. 3) Краткое изложение содержания оперы, оперетты, балета.

Мадригал — светский музыкально-поэтический жанр, широко распространённый в эпоху Возрождения. Традиция мадригала уходит корнями в итальянское народное творчество. В XIV веке мадригал использовался в итальянской поэзии и музыке как вид песенной лирики. В этот период музыкальные мадригалы писались для двух-трех певческих голосов (иногда с инструментальным сопровождением), где верхний голос был ведущим. В XV веке мадригал перестал использоваться композиторами, а в XVI веке возродился вновь как пятиголосное вокальное сочинение а capella, опирающееся на нормы полифонии «строного стиля». В конце XVI века мадригал несколько видоизменился: стали применяться сквозные полифонические фермы, увеличилось число изобразительных приемов, смелых хроматизмов, ненормативных диссонансов, ярких ритмических и фактурных контрастов. В XVII веке происходит сближение мадригалов с концертными и драматическими жанрами, на их основе зарождается жанр мадригальной комедии.

Мажор — лад, из устойчивых звуков которого можно составить большое (мажорное) трезвучие, имеющее светлую окраску звучания (в противоположность минору). Различают следующие основные виды мажора: натуральный, гармонический (с пониженной на полтона шестой ступенью), мелодический (с пониженными на полтона шестой и седьмой ступенями).

Мелизм — небольшой мелодический оборот, применяющийся для украшения основного рисунка мелодии. Мелизмы стали использоваться с XVIII века. Устойчивые построения мелизмов изображаются в нотном письме условными значками. Ряд мелизмов сохранился до сих пор: форшлаг, группетто, мордент, трель.

Мелодика — 1) Комплекс мелодических явлений, свойств и особенностей, присущий творчеству какого-либо композитора или определяющий жанр, стиль или эпоху. 2) Учение о мелодии.

Мелодист — композитор, музыкальные произведения которого отличаются особенной яркостью и богатством мелодического оформления.

Мелодия — одноголосно воплощенная музыкальная мысль. В одноголосии мелодия представляет всю музыкальную ткань (монодия) и является

аналогичной ей. В гомофонии мелодией считают тот голос, который сосредоточивает в себе основное содержание музыкальной мысли.

Минор— лад, представляющий полную противоположность мажору. Устойчивые звуки минора составляют малое трезвучие, которое придает ладу мягкую, элегическую окраску. Основные виды минора: натуральный, гармоничный (с повышенной на полтона седьмой ступенью), мелодический (с повышенной на полтона шестой и седьмой ступенями) .

Модальная гармония— тип гармонии, который основан на принципе ладового звукоряда, не имеющего центрального созвучия. Музыковеды выделяют старую (многоголосие эпохи Средневековья, Ars nova, Возрождения) и новую (в музыке XIX-XX веков, т. н. неомодальность) модальные гармонии. Первая из них опирается на средневековые лады (модусы) и принципы григорианской монодии, при этом сильно изменяя их. Во второй половине XVI-XVII веков происходит слияние принципов старой модальности и зарождающейся двуладовой системы мвжора и минора, которая в начале XVIII века полностью вытесняет модальную гармонию (некоторые элементы модальности продолжают использоваться в церковном песнопении). В XIX-XX веках некоторые композиторы вновь обращаются к принципам модальной гармонии, к ориентации на необычный ладовый звукоряд, нецентрализованности лада, временности устоя, отступления от классической функциональной связи аккордов. Модальная гармония в XX веке обретает новую индивидуальную форму в творчестве И. Стравинского, Б. Бартока, Д. Шостаковича и др.

Модальность— 1) В теории лада модальность является способом звуковысотной организации, основой для которого служит звукорядный принцип, в отличие от тональности с ее принципом центрального тона или созвучия. В средневековой теории ритма модальность— техника использования шести ритмических модусов. Модальные формулы, как правило, были частями более крупной структуры— ордо. В современной композиции модальность— метод построения композиции на основе различных натуральных и искусственных ладов, а также произвольно выбранных звуковысотных и ритмических модусов. Модальная техника имеет много общего с серийной, но, в отличие от нее, модус представляет собой комплекс со свободно изменяющимся порядком элементов.

Модуляция— 1) В классической мажорно-минорной системе под данным понятием подразумевается достаточно долговременная смена тональности 2) В Средние века модуляцией обозначалась слаженность и стройность, считающиеся основополагающим предметом музыкального искусства.

Мотет— построенное согласно определенным правилам 3-4-голосное произведение. В его основе лежит проводимая в одном из голосов (тенор) крупными длительностями мелодия духовного напева, на которую накладываются более ритмически подвижные голоса. Мотет был, как правило, духовным сочинением для хорового исполнения.

Мотив — наименьшая часть музыкальной формы, самый маленький отрезок мелодии, обладающий вполне определенным музыкальным содержанием.

Мотив, как правило, занимает 1-2 такта, складывается вокруг сильной доли такта и обладает мелодической значимостью.

Музыкальная форма — 1) Совокупность средств музыкальной выразительности, раскрывающих идейно-художественное содержание произведения (фактура, мелодия, гармония и т. д.). 2) Структура музыкального произведения. Музыкальная форма индивидуальна в каждом сочинении, но существуют относительно устойчивые ее типы (так называемые формы-структуры): период, простая и сложная двухчастная форма, простая и сложная трехчастная форма, вариации, рондо, сонатная форма, различные циклические формы (сюита, сонатно-симфонический цикл) и др. Наименьшей структурной единицей музыкальной формы считается мотив — отрезок мелодии с четким содержанием. Два и более мотива образуют фразу; из фраз складывается предложение. Последовательность из двух предложений образует законченную форму — период, который, как правило, состоит из 8 или 16 тактов. В форме периода излагаются темы музыкальных произведений. Принципами формообразования являются экспонирование (изложение темы), развитие (внесение изменений, уводящих от первоначального образа — экспозиции) и завершение (повторение материала после развивающего раздела, т.е. реприза). Данные принципы воплощены в формуле *imt*, выведенной советским музыковедом Б. Асафьевым («Музыкальная форма как процесс»).

Ноктюрн (с фр. «ночная музыка») — небольшая одночастная напевная лирическая пьеса для фортепиано, как правило, в репризной 3-хчастной форме.

Нонаккорд — аккорд терцовой структуры, состоящий из пяти звуков.

Опера (от итал. *опера* — «труд, дело, сочинение») — вид музыкально-театрального искусства, музыкально-драматическое произведение, построенное на взаимосвязи слова, сценического действия и музыки. Исторической родиной является Италия; время возникновения — рубеж XVI-XVII веков. Со временем в опере появились различные вокальные формы: сольная ария, ариозо, каватина, всевозможные виды вокального ансамбля (дуэт, терцет, квартет и др.). Появились увертюра, а также самостоятельные оркестровые эпизоды жанрового или описательного характера. На протяжении XVII-XIX веков опера трансформируется (в каждой стране этот вид искусства приобретает индивидуальные особенности), обогащается новыми жанрами (опера-серия, комическая опера и др.) и жанровыми разновидностями: балладная опера в Англии, опера-буффа в Италии, комическая опера во Франции, зингшпиль в Германии и т. д. В XX веке развитие оперы проходило сложными путями. Под влиянием новых художественных течений (импрессионизма, неоклассицизма, экспрессионизма) преобразуется ее образно-выразительный строй и драматическая структура. В XX веке появляются новые формы оперы — джазовая опера и рок-опера.

Опера буффа (итал. *опера буффа* — «комическая опера») — итальянская разновидность комической оперы, сформировавшаяся в 1830-х годах. Истоки

этой разновидности прослеживаются в комедийных операх римских композиторов XVII века, а также в комедии дель арте. Основоположником оперы-буффа является Дж. Б. Перголези, интермедии которого отсоединились от большого спектакля оперы-серии. Отличительными чертами этого жанра являются небольшие масштабы, 2-3 действующих лица, подвижность действия, пародийность, яркая, живая жанровая мелодика, простота стиля, речитативы (а не разговорные диалоги, как во французской комической опере).

Опера сериа (итал. *opera seria* — «серьезная опера») — жанровая разновидность оперы, появившаяся в начале XVIII столетия в творчестве композиторов неаполитанской школы. Этому жанру присуще господство историко-мифологических и легендарно-сказочных сюжетов при отчетливо выраженном разделении функций слова (сценического действия) и музыки. К середине XVIII столетия опера-сериа претерпела эстетический кризис в качестве «концерта в костюмах», что привело композиторов к новым изысканиям. Тем не менее, традиции оперы сериа не были окончательно забыты, а, наоборот, получили развитие в творчестве многих композиторов. И только в XIX столетии термин окончательно утрачивает свой первоначальный смысл и выходит из обихода.

Оперетта (итал. *operetta* — «малая опера») — один из видов музыкального театра, состоящий как из вокальной, так и инструментальной музыки, танца, балета, а также элементов эстрадного искусства. В основе музыкальной драматургии оперетты большей частью лежат куплетная песня и танец. В основном кульминация каждой сцены связана с популярным в конкретное время в данной стране танцем, зачастую определяющим собой всю музыкальную атмосферу спектакля. Отличительной особенностью оперетты является то, что, хотя она и использует характерные для оперы вокальные формы (ария, дуэт, ансамбль, хор), однако они более просты и выдержаны в песенно-танцевальном характере. От другой разновидности музыкальной комедии и драмы — водевиля — оперетту отличает то, что ее музыкально-вокальные номера служат для развития действия, утверждения идеи, а музыка несет смысловую нагрузку, в то время как в водевиле она играет всего лишь вспомогательную роль.

Опус (от лат. *opus* — «труд, произведение, творение») — 1) Музыкальное произведение, снабженное порядковым номером при публикации, иногда сборник сочинений одного жанра, помеченных одним номером. Первоначально (с конца XVI столетия) номер опуса проставлялся издателем. Кроме того, одним номером могли быть помечены несколько одножанровых произведений разных авторов. При издании ранее не публиковавшихся произведений принято обозначение *opus posthumum* («посмертное сочинение»). В некоторых случаях, когда издание данного произведения состоялось относительно поздно, последовательность опуса не всегда соответствует хронологическому порядку создания произведения. 2) В широком музыкально-эстетическом смысле опус — тип предметного воплощения композиторской деятельности, сформировавшийся в Европе в

период позднего Средневековья. Признаки, по которым его можно отличить: ориентация на выполнение прикладных задач, канонизированность выразительных средств, письменная фиксация композиции в нотированном тексте, внешняя регламентация формы как следствие соблюдения жанровых канонов.

Оркестровка — переложение какого-либо музыкального произведения для оркестра. Хотя оркестровка, по существу, сводится к инструментовке, эти понятия необходимо различать: оркестровка — «перевод» на язык оркестра какой-либо инструментальной пьесы; инструментовка — процесс конкретного воплощения в тембровый «наряд» произведения, задуманного для оркестра.

Орнаментика (от лат. ornament — «украшение») — мелодические обороты из звуков относительно мелкой длительности, используемые для украшения мелодии, усиления ее экспрессии, для показа виртуозных возможностей исполнителя. К орнаментике относятся мелизмы, тираты, пассажи, колоратуры, а также некоторые виды фигурации аккордов и ритмические изменения. Различают следующие виды орнаментики: орнаментика, не обозначенная в нотах и импровизируемая исполнителем; орнаментика, обозначенная особыми знаками; орнаментика, полностью выписанная нотами.

Партитура (итал. partitura — «разделение, распределение») — способ нотной записи многоголосного музыкального произведения на более чем двух нотоносцах, расположенных один под другим и разделенных тактовыми чертами. Современная организация партитуры окончательно сформировалась к середине XIX века.

Партия (от лат. pars — «часть») — 1) В многоголосной вокальной, вокально-инструментальной, ансамблевой и оркестровой музыке одно из слагаемых фактуры музыкальных произведений, предназначенных для исполнения отдельным голосом или на отдельном инструменте. 2) В многоголосной полифонической музыке — то же, что и голос. 3) Темы, являющиеся основой разделов экспозиции и репризы сонатной формы (главная, связующая, побочная, заключительная партии).

Пассаж (франц. passage — «переход») — 1) Отрывок музыкального или литературного сочинения, имеющий внутреннее единство в связи с применением определенного приема изложения. 2) Последовательность звуков в быстром движении.

Пассакалья (итал. passacaglia, от испанск. «проходить» и «улица») — 1) песня, в более позднее время танец испанского происхождения, сначала исполнявшийся на улице под аккомпанемент гитары при отъезде гостей с праздника. 2) жанр полифонической музыки эпохи барокко, как правило, создаваемый в форме вариаций на басса остинато.

Пиццикато (от итал. «щипать») — воспроизведение звука на струнных смычковых инструментах щипковым путем. Термин «пиццикато» является также названием некоторых инструментальных пьес, исполнение которых основано на щипковых приемах.

Полифония (от греч. poly— «много», phone — «звук», т. е. «многоголосие») — музыкальный склад, основанный на сочетании и одновременном развитии нескольких отдельных мелодических линий. Особенно популярен был полифонический стиль в Средние века в хоровой музыке.

Попурри (от фран. pot-pourri— «смешанное блюдо») — инструментальная пьеса, содержание которой представляет собой гармоничное сочетание нескольких популярных мотивов как классических произведений (*опер*, оперетт, балетов и др.), так и сочинений отдельных композиторов, народных песен и музыкальных номеров из известных кинофильмов. Во время исполнения покурри различные мотивы плавно сменяют друг друга. Широкое распространение этот вид инструментальной пьесы получил в Европе в XIX веке. В наши дни покурри является частью эстрадной музыки.

Прелюдия (от лат. praeludo — «играю предварительно, делаю вступление») — небольшая инструментальная пьеса импровизационного характера. Обычно прелюдия используется как вступление к основной пьесе. Она также может выступать в качестве самостоятельной музыкальной композиции.

Программная музыка — камерно-инструментальное или симфоническое произведение, основанное на каком-либо конкретном сюжете. Программу музыкального сочинения раскрывает или его название, или специальный литературный комментарий (нередко в стихотворной форме). Источником программы являются исторические сказания, легенды и былины, литературные и художественные произведения.

Пуантилизм (от франц. point — «точка») — метод построения музыкального произведения в современном искусстве. Музыкальная фраза составляется из чередующихся с различными по длине паузами звуков-точек (или сочетаний двух звуков). Основоположником пуантилизма является А. Веберн.

Пьеса — инструментальное музыкальное произведение. Как правило, пьеса представляет собой законченную композицию небольших размеров.

Рапсодия— жанр музыкальных произведений свободной формы, по структуре и темам близких к фольклору— народным песням и танцам. Использован в музыке Ф. Листом (19 венгерских рапсодий).

Реквием (от лат. «покой, отдых, успокоение») — первоначально под реквиемом подразумевался религиозный обряд: траурная месса, песнопения по усопшему на латинском языке. В настоящее время так принято называть траурное музыкальное произведение, состоящее из нескольких частей и предназначенное для хорового исполнения. Часто входит в концертные программы.

Реприза (франц. reprise — «возобновлять») — завершающая часть музыкального произведения или его отдельного построения, являющаяся повторением начальной.

Ритмика— 1) Раздел в науке о музыке, посвященный теории ритма. 2) Особенности ритмической организации произведений разных стилей. 3) Комплекс специальных упражнений, направленных на развитие чувства ритма.

Романс — вокальное произведение небольшого размера, предназначенное для сольного исполнения в сопровождении какого-либо музыкального инструмента. Среди жанровых разновидностей романса — баллада, элегия, баркарола.

Рондо (от франц. rond — «круг») — 1) Форма музыкального произведения, основу которой составляют чередующиеся повторения рефрена (основной темы) и различных по содержанию контрастных построений (эпизодов).

Серенада — 1) Вокально-инструментальный песенный жанр. В XVI-XVIII веках музыканты исполняли серенады под окнами любимых девушек, сопровождая свое пение игрой на струнных щипковых инструментах (гитара, мандолина). 2) Форма музыкально-инструментального сольного произведения небольшого размера, напоминающая вокальную серенаду. 3) В музыке XVII-XVIII веков — форма музыкальных произведений большого объема с участием солиста, хора и симфонического оркестра, часто включавших драматические действия и балетные номера.

Симфоническая поэма — жанровая разновидность симфонической музыки. Оформление получила в творчестве Ф. Листа на основе идей романтизма, где основное место отводилось взаимопроникновению, синтезу искусств. Симфоническая поэма представляет собой одночастное программное сочинение, предназначенное для оркестрового исполнения. Симфоническую поэму отличает целенаправленное развитие образов и тем.

Симфония — музыкальный жанр, предназначенный для оркестрового исполнения. Симфония — многочастное (нормативно — 4-хчастное) циклическое произведение, первая часть которого пишется в форме сонатного аллегро. Вторая часть симфонии, как правило, медленная, третья — жанровая (менуэт или скерцо). Финал пишется в быстром темпе.

Синкопа — перенос ритмического удара с сильной доли на более слабую. Использование композитором синкопы приводит к нарушению плавного и непрерывного течения звуков, составляющих ритмический рисунок, что позволяет создать в музыкальном произведении особую экспрессию.

Скерцо (итал. scerco — «шутка») — 1) Название музыкальных инструментальных произведений шутливого характера, а также небольших по объему музыкальных пьес. 2) Обозначение части крупного по объему музыкального произведения (соната, симфония). Отличительными особенностями скерцо являются быстрый темп, как правило, трехдольный метр, резкая смена настроения (от безобидной шутки и веселья до гротеска и сарказма).

Соло (итал. solo — «один») — 1) В многоголосом произведении исполнение какого-либо фрагмента одним музыкантом или певцом. 2) Музыкальное сочинение, написанное для самостоятельного исполнения одним музыкантом или певцом.

Соната (от итал. sonare — «звучать») — жанр музыкальных произведений, созданных для одного или нескольких инструментов. Соната представляет собой многочастное музыкальное сочинение, построенное на развитии и противопоставлении двух тем, обычно составляющих контраст.

Стиль музыкальный (от лат. *stilus* — «палочка для письма; способ изложения, склад речи») — единство образов, музыкальных средств выражения, композиционных методов и приемов в музыкальном произведении, их соответствие теме и творческому замыслу композитора. Выделяют 3 уровня стилей: эпохальный (стиль барокко, стиль классицизма и т.д.), национальный (русский, польский, венгерский и др.), индивидуальный композиторский стиль (стиль Шостаковича, стиль Шопена и т.п.).

Степень— 1) Место расположения звука в ладовой системе, гамме или звуковом ряду. 2) Звук ладовой системы, звукоряда или гаммы.

Сурдина (от франц. «глухой, глухо звучащий») — приспособление, с помощью которого музыкант во время исполнения произведений может заглушить или снизить тембр звуков музыкальных инструментов. Наиболее часто используется для медных духовых инструментов (тромбон, труба).

Сюита (франц. *suite* — «ряд, последовательность») — форма музыкального произведения, состоящего из нескольких частей, контрастных по отношению друг к другу.

Такт (от лат. *tactus*— «прикосновение») — небольшой отрезок музыкального произведения, в котором чередуются сильные и слабые ритмические доли. Начинается такт всегда с сильной доли. В нотных записях границы такта обозначаются тактовыми чертами, стоящими перед сильной долей. Различают такты простые, включающие 2-3 доли, и сложные, состоящие из нескольких простых тактов. Количество долей, входящих в такт, и их длительность определяет музыкальный размер.

Тема— мелодия, отражающая основную мысль произведения и те неповторимые черты, которые отличают его от других сочинений. В более узком смысле это одна самостоятельная музыкальная мысль, имеющая индивидуальные особенности. В теме обычно раскрывается один музыкальный образ. Одновременно тема служит объектом дальнейшего развития.

Тембр— окраска музыкального звука. Звуки, имеющие одинаковую громкость и высоту, но исполненные разными голосами, на разных инструментах или на одном, но разными способами, отличаются друг от друга по тембру. В зависимости от ассоциаций, возникающих при восприятии того или иного тембра, — зрительных, вкусовых, осязательных — звуки бывают яркие и тусклые, теплые и холодные, резкие и мягкие и т. п. Слуховые определения (звонкие и глухие) используются гораздо реже.

Темп (от лат. *tempus*— «время») — скорость движения. Темп определяет характер, содержание и настроение произведения. В музыке для обозначения темпа пользуются итальянскими терминами.

Токката (от итал. *toccare*— «касаться, играть на клавишных инструментах») — музыкальная пьеса для клавишных инструментов. Исполняется в быстром темпе, с четкой техникой улара. Возникла в XVI веке, во второй половине XVII века превратилась в самостоятельный концертный жанр.

Тон (в переводе с греч. — «напряжение, натяжение») — 1) Интервал, мера высотных соотношений двух звуков равномерно-темперированного строя,

равная целому тону или двум полутонам. 2) Элемент мелодии, единица измерения длины интервалов, звук аккорда, имеющий точную высоту.

Тональность— точное расположение звуков лада по высоте, зависящее от положения тоники (основного звука) в музыкальном строе (например, тональность до-мажор) . Любой звук октавы может служить тоникой, поэтому мажорный или минорный лад реализуется в 12 тональностях.

Тоника — основной, наиболее устойчивый тон или аккорд тональности, который дает ей название; первый звук тональности, на котором строится главное трезвучие (тоническое).

Транскрипция (от лат. transcriptio— «переписывание») — обработка музыкальных произведений. Существуют два вида транскрипции: переложение произведения для другого инструмента и изменение для того же инструмента с целью достижения большего удобства при исполнении или более высокой техники изложения.

Тремоло (в переводе с итал. — «дрожащий») — исполнительский приём, быстрое многократное повторение одного и того же звука (например, при игре на балалайке, литаврах, струнных смычковых и других инструментах); быстрое многократное чередование двух созвучий или двух звуков, интервал между которыми должен быть не менее малой терции.

Трон— 1) Григорианское песнопение в целом или его часть. Может быть текстовым или мелодическим. 2) Обозначение транспозиционной гаммы в древнегреческой музыкальной теории. 3) Одно из названий церковного лада в средневековой Западной Европе.

Увертюра— вступительная часть крупного музыкального произведения. Часто является самостоятельным произведением. Первая оперная увертюра была написана в 1607 году Монтеверди. Классическим считается тип трехчастной итальянской увертюры, который сложился в XVII веке в неаполитанской оперной школе.

Унисон— 1) Одновременное звучание двух или нескольких голосов с нулевым интервалом (прима), абсолютный консонанс. 2) Синхронное исполнение двумя или несколькими музыкантами одного и того же произведения.

Фактура— 1) окончательная обработка нотного текста композитором. 2) Средство музыкальной выразительности, заключительное звено в цепи понятий: склад музыкальный— ткань музыкальная— фактура. Обязательно включает в себя тембр, голосоведение, регистровое положение.

Фантазия— инструментальное или вокальное музыкальное произведение с произвольной формой построения, с отступлением от традиционных композиционных схем.

Фигура— 1) самостоятельная часть танца, неоднократно повторяющаяся в нем. 2) Особая группа звуков или длительностей, используемых в произведении несколько раз.

Форшлаг (от нем. «перед» и «удар») — см. **Мелизм**.

Фуга— 1) Полифоническое произведение, в котором основная тема проводится в разных голосах и в различных вариантах. Композиционные

части: тема, ответ, противосложение, интермедия, стретта. Разделы фуги: экспозиционный, развивающий и завершающий. До начала XVII века фугой называют каноническую имитацию. В XVII-XVIII веках fuga — один из основных жанров полифонической музыки, инструментальной и вокальной.

Хорал— 1) Традиционное церковное одноголосное песнопение. 2) Хоровая обработка песнопения без сопровождения, имеющая аккордово-гармонический склад. Является частью кантат, ораторий, «Страстей».

Хроматизм— полутоновая интервальная система, нисходящее или восходящее движение звуков по полутонам.

Хроматическая гамма— гамма с восходящей или нисходящей последовательностью звуков по полутонам.

Циклические формы— формы самостоятельных музыкальных произведений, связанных единством замысла. Наиболее известны сонатно-симфоническая и сюитная. Композиционное единство частей цикла выражается в тонально-гармонических, тематических и образных связях, в темповой организации произведения.

Экспромт— пьеса импровизационного характера, инструментальная, чаще всего для фортепиано. В жанре экспромта допустим свободный выбор формы.

Элегия— в Древней Греции печальная песнь, состоящая из дистихов. В XVII веке выделяется в самостоятельный музыкальный жанр. В XVIII-XIX веках получила распространение вокальная элегия, связанная с любовной тематикой, а позднее— инструментальная.

Этюд— пьеса для совершенствования техники исполнения. Сохраняет значение художественного сочинения. Жанр получил развитие в XIX веке, с расцветом виртуозного исполнительства.

4.4. СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ОСНОВНАЯ:

1. Дадюмова, О. В. Музыкальная культура Беларуси : историческая судьба и творческие связи / О. В. Дадюмова : [на рус. и англ. яз.] : отв. ред. Н. А. Копытько. – Минск : ИВЦ Минфина, 2018. – 176 с., ил.
2. История русской музыки : Учебник. В 3-х вып. Вып. 1. / Т. Владышевская, О. Левашева, А. Кандинский ; ред. А. Кандинский, Е. Сорокина. – М. : Музыка, 2013. – 560 с., нот.
3. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. кн. 1. От Античности к XVIII веку. Учеб. пособие. Сер. : Учебники для вузов ; ред. С. Малахов. – М. : Планета музыки, 2018. – 468 с.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ:

История зарубежной музыки

Основная:

- Александрова, Н., Болеславская, Т. История зарубежной музыки от древности до середины XVIII века / Н. Александрова, Т. Болеславская. – Минск: БГПУ, 2006. – 154 с.
- Гуревич, Е. Западноевропейская музыка в лицах и звуках / Е. Гуревич. – М.: Пассим, 1994. – 310 с.
- История зарубежной музыки. Вып. 1. – М.: Гос. муз. изд-во, 1963. – 486 с.
- История зарубежной музыки. Вып. 2. – М.: Музыка, 1980. – 277 с.
- История зарубежной музыки. Вып. 3. – М.: Музыка, 1989. – 544 с.
- История зарубежной музыки. Вып. 4, М.: Гос. муз. изд-во, 1963. – 582 с.
- История зарубежной музыки. Вып. 5, М.: Музыка, 1988. – 446 с.
- Ливанова, Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. В 2-х томах. – Т. 2. – М.: Музыка, 1983. – 668 с.
- Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 1. – М.: Музыка, 1975. – 510 с.
- Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 2. – М.: Музыка, 1990. – 525 с.
- Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 1. – М.: Музыка, 1985. – 351 с.
- Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 2. – М.: Гос. муз. изд-во, 1963. – 270 с.
- Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 3. – М.: Музыка, 1970. – 560 с.
- Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 4. – М.: Музыка, 1970. – 488 с.
- Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 5. – М.: Музыка, 1965. – 352 с.

Дополнительная:

- Альшванг, А. Л. Бетховен / А. Альшванг. – М.: Музыка, 1966. – 629 с.
- Белецкий, И. А. Вивальди / И. Белецкий. – Л.: Музыка, 1975. – 86 с.

Белецкий, И. К. Глюк / И. Белецкий. – Л.: Музыка, 1971. – 102 с.
 Белоненко, А. Г. Гендель / А. Белоненко. – Л.: Музыка, 1971. – 80 с.
 Берков, Б. "Кармен" Ж. Бизе / Б. Берков. – М.: Музыка, 1969. – 57 с.
 Берков, В. Симфонии Бетховена / В. Берков. – М.: Музыка, 1964. – 104 с.
 Друскин, М. И. Брамс / М. Друскин. – М.: Музыка, 1970. – 111 с.
 Друскин, М. Р. Вагнер / М. Друскин. – М.: Гос. муз. изд-во, 1963. – 95 с.
 Друскин, М. Пассионы и мессы Баха / М. Друскин. – Л.: Музыка, 1976. – 167 с.
 Кенигсберг, А. Оперы Вагнера / А. Кенигсберг. – М.: Музыка, 1967. – 79 с.
 Конен, В. Монтеверди / В. Конен. – М.: Советский композитор, 1971. – 322 с.
 Кремлёв, Ю. К. Дебюсси / Ю. Кремлёв. – М.: Музыка, 1965. – 792 с.
 Кремлёв, Ю. И. Гайдн / Ю. Кремлёв. – М.: Музыка, 1972. – 317 с.
 Кремлёв, Ю. Фортепианные сонаты Бетховена / Ю. Кремлёв. – М.: Советский композитор, 1970. – 317 с.
 Кремлёв, Ю. Ф. Шопен. – М.: Гос. муз. изд-во, 1960. – 703 с.
 Лаврентьева, И. Симфонии Шуберта / И. Лаврентьева. – М.: Музыка, 1967. – 112 с.
 Левашова, О. Э. Григ / О. Левашова. – М.: Музыка, 1975. – 622 с.
 Мильштейн, Я. Ф. Лист / Я. Мильштейн (в 2-х томах). – М.: Музыка, 1971. – Т.1. – 862 с. Т.2 - 598с.
 Нестьев, И. Дж. Пуччини / И. Нестьев. – М.: Музгиз, 1963. – 166 с.
 Рыцарев, С. К. В. Глюк / С. Рыцарев. – М.: Музыка, 1987. – 182 с.
 Соловцова, Л. Д. Верди / Л. Соловцова. – М.: Музыка, 1966. – 675 с.
 Ступель, А. М. Равель / А. Ступель. – Л.: Музыка, 1975. – 151 с.
 Хохлов, Ю. Песни Шуберта / Ю. Хохлов. – М.: Музыка, 1987. – 301 с.
 Хубов, Г. И. С. Бах / Г. Хубов. – М.: Гос. муз. изд-во, 1963. – 445 с.
 Царёва, Е. И. Брамс / Е. Царёва. – М.: Музыка, 1986. – 382 с.
 Чёрная, Е. Моцарт / Е. Чёрная. – М.: Гос. муз. изд-во, 1961. – 374 с.
 Швейцер, А. И. С. Бах / А. Швейцер. – М.: Музыка, 1965. – 725 с.

Западноевропейская музыка XX века

Основная:

История зарубежной музыки / Ред. И. В. Нестьев. – Вып. 5. – М.: Музыка, 1988. – 448с.

История зарубежной музыки / Ред. В. В. Смирнов. – Вып. 6 – СПб.: Композитор, 2001. – 630с.

Отечественная и мировая художественная культура: Термины. Понятия.

Персонажи. Зарубежное искусство XX века / Ред. А. С. Лаптёнок. – Минск: Беларусь, 2005. – 161с.

Друскин, М. О западноевропейской музыке XX века / М. Друскин. – М.: Советский композитор, 1973. – 271 с.

Дополнительная:

Асафьев, Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – Л.: Композитор, 1977. – 406 с.

Барсова, И. А. Симфонии Г. Малера / И. Барсова. – М.: Музыка, 1975. – 378 с.

Ковнацкая, Л. Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития / Л. Ковнацкая. – М.: Музыка, 1986. – 229 с.

Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М.: Композитор, 1976. – 576 с.

Конен, В. Пути американской музыки / В. Конен. – М.: Музыка, 1977. – 196 с.

Конен, В. Рождение джаза / В. Конен. – М.: Сов. композитор, 1990. – 320 с.

Левая, Т., Леонтьева, О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество / Т. Левая, О. Леонтьева. – М.: Музыка, 1974. – 217 с.

Леонтьева, О. Карл Орф / О. Леонтьева. – М.: Музыка, 1984. – 156 с.

Мартынов, И. Б. Барток / И. Мартынов. – М.: Музыка, 1968. – 243 с.

Мартынов, И. З. Кодай / И. Мартынов. – М.: Музыка, 1983. – 204 с.

Мелик-Пашаева, К. Творчество О. Мессиана / К. Мелик-Пашаева. – М.: Композитор, 1987. – 188 с.

Соколов, А. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. Исследование / А. Соколов. – М.: Сов. композитор, 1992. – 346 с.

Холопова, В., Холопов, Ю. Антон Веберн. Жизнь и творчество / В. Холопова, Ю. Холопов. – М.: Музыка, 1984. – 395 с.

Шнеерсон, Г. Французская музыка XX века / Г. Шнеерсон. – М.: Композитор, 1970. – 176 с.

Юэн, Д. Джордж Гершвин. Путь к славе / Д. Юэн. – М.: Музыка, 1989. – 138 с.

История русской музыки

Основная:

История русской музыки: монография: в 10 т. / Ю. В. Келдыш, Т. Н. Левая, М. П. Рахманова и др. – М.: Музыка, 1997.

Никитина, Л. Д. История русской музыки / попул. лекции для студ. высших и сред. учеб. заведений / Л. Д. Никитина. – М.: Академия, 1999. – 376 с.

Рапацкая, Л. А. История русской музыки от Древней Руси до «серебряного века»: учебник для студентов педагогических высших учебных заведений / Л. А. Рапацкая. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 449 с.

Русские композиторы: история отечественной музыки в биографиях ее творцов: справочник / сост. и науч. ред. Л. А. Серебрякова. – Челябинск: Урал ЛТД, 2001. – 145 с.

Дополнительная:

Антология русского романса. А. Алябьев, А. Варламов, А. Гурилев / сост. И. Я. Родионова. – 1-е изд. – М.: Лань, 2006. – 215 с.

Асафьев, Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1968. – 490 с.

Беляев, В. М. Мусоргский. Скрябин. Стравинский / В. М. Беляев. – М.: Музыка, 1972. – 386 с.

Васина-Гроссман, В. А. Русский классический романс / В. А. Васина-Гроссман. – М.: Музгиз, 1956. – 745 с.

Гозенпуд, А. А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки / А. А. Гозенпуд. – Л.: Сов. композитор, 1969. – 479 с.

Гозенпуд, А. А. Русский оперный театр XIX и начала XX веков / А. А. Гозенпуд. – Л.: Сов. композитор, 1975. – 569 с.

Данилевич, Л. Последние оперы Римского-Корсакова / Л. Данилевич. – М.: Музыка, 1961. – 387 с.

Даргомыжский, А. С. Избранные письма. – М.: Гос. муз. издат., 1959. – 290 с.

Дианин, С. А. Бородин / С. Дианин. – М.: Музыка, 1955. – 514 с.

Житомирский, Д. В. Балеты Чайковского / Д. В. Житомирский. – М.: Музыка, 1969. – 174 с.

Кандинский, А. И. Из истории русского симфонизма конца XIX – начала XX веков // Из истории русской и советской музыки. - Вып. 1. – М., 1971. – С. 78–95.

Комиссарская, М. А. Русская музыка XIX века / М. А. Комиссарская. – М.: Знание, 1974. – 440 с.

Крюков, А. Н. «Могучая кучка»: страницы истории петербургского кружка Музыкантов / А. Н. Крюков. – Л.: Лениздат, 1977. – 243 с.

Левая, Т. Русская музыка конца XIX - начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.

Ливанова, Т. Н., Протопопов В. В. М. И. Глинка, т. 1-2. – М., 1966-1967.

Николаева, Н. С. Симфонии Чайковского / Н. С. Николаева. – М.: Сов. композитор, 1958. – 197 с.

Павчинский, С. Е. Произведения Скрябина позднего периода / С. Е. Павчинский. – М.: Музыка, 1969. – 159 с.

Протопопов, В. В., Туманина, Н. В. Оперное творчество Чайковского / В. В. Протопопов, Н. В. Туманина. – М.: Музыка, 1957. – 507 с.

Русская музыка и XX век. – М.: Владос, 1997. – 397 с.

Савенко, С. И. И. Ф. Стравинский / С. И. Савенко. – М.: АСТ, 2001. – 557 с.

Соловцов, А. А. Жизнь и творчество Римского-Корсакова / А. А. Соловцов. – М.: Музыка, 1984. – 624 с.

Третьякова, Л. С. Страницы русской музыки. Русская классическая музыка на рубеже XIX–XX веков / Л. С. Третьякова. – М.: Знание, 1979. – 96 с.

Туманина, Н. В. Чайковский. В 2-х тт. – М., 1962, 1968.

Цуккерман, В. А. Выразительные средства лирики Чайковского / В. А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1971. – 247 с.

История музыки советского периода

Основная:

История современной отечественной музыки. Вып. 1. – М.: Музыка, 1995. – 479 с. Вып. 2. – М.: Музыка, 1999 – 486 с. – Вып. 3. – М.: Музыка, 2001. – 653 с.

Советская музыкальная литература (Под ред. М. Риттих). – М.: Музыка, 1972. – 580 с.

Орлов, Г. Русский советский симфонизм. – М.: Музыка, 1966. – 331 с.

Дополнительная:

Беседы с Альфредом Шнитке. Составитель А. Ивашкин. – М.: РИК Культура, 1994. – 302 с.

- Богданова, А. "Катерина Измайлова" Д. Шостаковича / А. Богданова. – М.: Музыка, 1968. – 86 с.
- Богданова, А. Оперы и балеты Шостаковича / А. Богданова. – М.: Советский композитор, 1979. – 208 с.
- Болеславская, Т.И. Музыкальный театр Прокофьева / Т. И. Болеславская. – Минск: БГПУ, 2003. – 36 с.
- Данько, Л. Оперы С. Прокофьева / Л. Данько. – М.: Музгиз, 1963. – 64 с.
- Д.Д. Шостаковичу посвящается. Сборник материалов. – М.: Композитор, 2007. – 487 с.
- Книга о Свиридове. Размышления, высказывания, статьи, заметки. – М.: Советский композитор, 1983. – 261 с.
- Комиссинский, В. О драматургических принципах творчества Щедрина / В. Комиссинский. – М.: Советский композитор, 1978. – 192 с.
- Левина, Л. Грани звучащего слова. Эстетика и поэтика авторской песни / Л. Левина. – М.: Изд-во РГУ нефти и газа им. И.М. Губкина, 2002. – 352 с.
- Лихачёва, И. Музыкальный театр Р. Щедрина / И. Лихачёва. – М.: Советский композитор, 1977. – 207 с.
- Лихачёва, И. Опера "Мёртвые души" Р. Щедрина. Путеводитель / И. Лихачёва. – М.: Советский композитор, 1981. – 81 с.
- Лихачёва, И. 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина / И. Лихачёва. – М.: Музыка, 1975. – 111 с.
- Мазель, Л. Симфонии Д. Шостаковича. Путеводитель / Л. Мазель. – М.: Советский композитор, 1960. – 150 с.
- Мартынов, И. С. Прокофьев. Жизнь и творчество / И. Мартынов. – М.: Музыка, 1974. – 559 с.
- Мейер, К. Шостакович / К. Мейер. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 440 с.
- Нестьев, И. Жизнь Сергея Прокофьева / И. Нестьев. – М.: Советский композитор, 1973. – 661 с.
- Орлов, Г. Симфонии Шостаковича / Г. Орлов. – Л.: Музгиз, 1961. – 324 с.
- Полякова, Л. Вокальные циклы Г. Свиридова / Л. Полякова. – М.: Советский композитор, 1971. – 99 с.
- Рогожина, Н. Вокально-симфонические произведения Прокофьева / Н. Рогожина. – М.: Музыка, 1964 – 128 с.
- Сохор, А. Георгий Свиридов / А. Сохор. – М.: Музыка, 1964. – 270 с.
- Тараканов, М. Творчество Р. Щедрина / М. Тараканов. – М.: Советский композитор, 1980. – 327 с.
- Тигранов, Г. Балеты Хачатуряна / Г. Тигранов. – Л.: Музыка, 1974. – 142 с.
- Хентова, С. Шостакович. В 2-х томах. – Л.: Советский композитор, т.1., 1985 – 544 с., т.2 , 1986. – 623 с.
- Холопова, В. Композитор Альфред Шнитке / В. Холопова. – М.: Аркаим, 2002 – 254 с.
- Холопова, В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке / В. Холопова, Е. Чигарёва. – М.: Советский композитор, 1990. – 349 с.
- Хубов, Г. Арам Хачатурян / Г. Хубов. – Л.: Советский композитор, 1962. – 440 с.

- Шафер, Н. Дунаевский сегодня / Н. Шафер. – М.: Советский композитор, 1988. – 183 с.
- Шварц, Б. Шостакович – каким запомнился / Б. Шварц. – СПб.: Композитор, 2006. – 320 с.
- Ширинян, Р. Шостакович. Симфонии 1936-1953 / Р. Ширинян. – М.: Музыка, 2007. – 96 с.
- Элик, М. «Поэма памяти Сергея Есенина» Г. Свиридова / М. Элик. – М.: Советский композитор, 1971. – 59 с.

Белорусская музыка

Основная:

- Антоневич, В.А. Белорусская музыка XX века: Композиторское творчество и фольклор / Учеб. пособие. — Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2003. — 409 с.
- Белорусская музыка 1960–1980 годов: Пособие для учителя / Под ред. Г. С. Глущенко. – Минск: Беларусь, 1997. – 359 с.
- Бондаренко, Е.С. История белорусской музыкальной культуры до XX века: Учебно-методич. пособие. – Минск: БГПУ, 2007. – 73 с.
- Гісторыя беларускай савецкай музыкі: Вучэб. дапаможнік / Г. С. Глушчанка, Л. С. Мухарынская, С. Г. Нісневіч і інш.; Пад рэд. Г. С. Глушчанкі. – Мінск: Вышэйшая школа, 1971. — 544 с.
- Глущенко, Г.С., Степанцевич, К.И. Белорусская музыкальная литература. – Брест: Издатель Лавров, 2003. – 188 с.
- Дадзіёва, В.У. Нарысы гісторыі музычнай культуры Беларусі: Вучэб. дапам. — Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2000. — 254 с.
- Журавлёв, Д.Н. Союз композиторов БССР: Краткий библиографический справочник. – Минск: Беларусь, 1978. – 304 с.
- Капилов, А.Л., Ахвердова, Е.И. Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков. — Минск: Институт современных знаний, 2000. — 144 с.
- Мдзівані, Т.Г., Сергіенка, Р. І. Кампазітары Беларусі. – Мінск: Беларусь, 1997. – 400 с.

Дополнительная:

- Аладова, Р.Н. Белорусское симфоническое творчество// Межнациональные связи в советской музыкальной культуре: Сб.ст. – Ленинград: Советский композитор, 1987. – С. 62–71.
- Ауэрбах, Л.Д. Белорусские композиторы: Е. Глебов, С. Кортес, Д. Смольский, И. Лученок. – Москва: Советский композитор, 1978. – 280 с.
- Белорусская советская музыка на современном этапе: Теоретические очерки: Сб. науч. трудов / Ред.-сост. А.А. Друкт. — Минск: Белорусская государственная консерватория, 1990. — 314 с.
- Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Респ. межвед. сборник науч. трудов / Под ред. Н. Н. Заренка. – Минск: Вышэйшая школа, 1981–1993. — Вып. 1–13.

- Дубкова, Т.А. Беларуская сімфонія: Манаграфічныя нарысы. – Мінск: Навука і тэхніка, 1974. — 190 с.
- История белорусской музыки: Учеб пособие / Под ред. Г.С. Глущенко. – Москва: Советский композитор, 1976. – 242 с.
- Капилов, А.Л. Скрипка белорусская. – Минск: Беларусь, 1982. – 93с.
- Костюковец, Л.Ф. Кантовая культура в Белоруссии. – Минск: Вышэйшая школа, 1975. – 276 с.
- Нисневич, С.Г. Белорусская музыкальная литература: Учеб. пособ. — Минск: Вышэйшая школа, 1971. — 221 с.
- Сергиенко, Р.И. Звуковысотная основа музыкальной композиции XX века. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 1998. — 237 с.