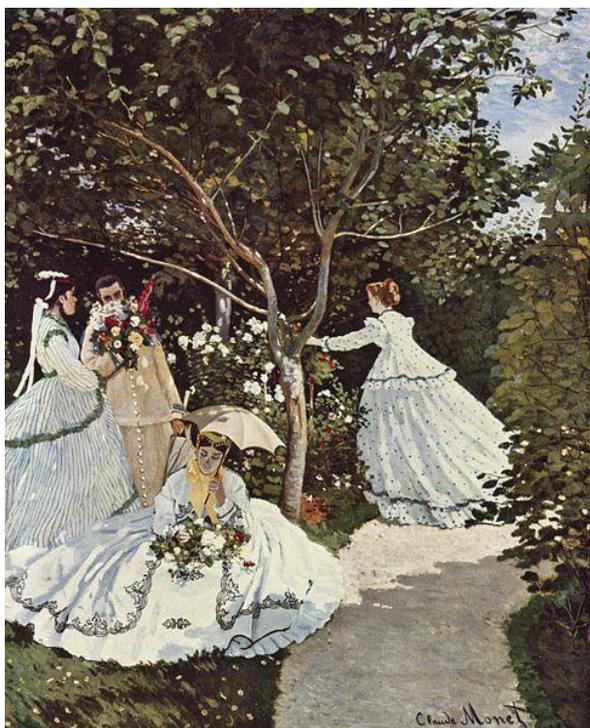


Е.Ю. Новоселова

История музыки

Рабочая тетрадь № 4

импрессионизм – экспрессионизм



Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВПО «УДМУРТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

*Институт искусств и дизайна
Кафедра музыкального искусства*

Е.Ю. Новоселова

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

Рабочая тетрадь № 4

импрессионизм-экспрессионизм

Студент

Фамилия _____

Имя _____

Отчество _____

группа _____

УДК 78.03 (07)

ББК 85.313я7

Н 76

Рекомендовано к изданию Учебно-методическим Советом УдГУ

Рецензент: канд. иск., доцент Е.Н. Ханнанова

Новоселова Е.Ю.

Н 76 История музыки. Рабочая тетрадь № 4: импрессионизм - экспрессионизм.
– Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2013. – 103 с.

Учебно-методическое пособие «История музыки. Рабочая тетрадь № 4: импрессионизм - экспрессионизм» предназначено для студентов очной формы бакалавриата по направлениям подготовки: 073500 Дирижирование и 073100 Музыкальное инструментальное искусство, изучающих курс «История музыки».

Рабочая тетрадь состоит из двух разделов: 1) изложение лекционного материала; 2) задания для самостоятельной работы. В конце рабочей тетради приводится Глоссарий. Такая структура рабочей тетради позволит студентам не только активно включаться в процесс лекционной работы, делая записи, заметки, схемы на специально отведенных для этой цели полях страниц, но и создавать продукты учебной деятельности (задания по созданию фреймов, таблиц, схем), которые будут выступать объектом оценивания в рамках мониторинга самостоятельной работы.

Данное учебное пособие может быть использовано комплексно в самостоятельном курсе «История музыки», а также рассредоточенно – в отдельных дисциплинах профессионального цикла как теоретической, так и практической направленности. И хотя пособие рассчитано на профессионалов, оно может быть полезным и студентам иных специальностей в целях расширения кругозора. Пособие также может найти частичное применение в курсах музыкальной литературы музыкальных колледжей и детских школ искусств.

УДК 78.03 (07)

ББК 85.313я7

© Новоселова Е.Ю., 2013

© ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»,
Институт искусств и дизайна, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
ИМПРЕССИОНИЗМ	5
Клод Дебюсси	9
Морис Равель	15
ВЕРИЗМ	21
Композиторы «одной оперы»: П.Масканьи, Р.Ленкавалло.	22
Джакомо Пуччини	26
Густав Малер	31
Рихард Штраус	44
ЭКСПРЕССИОНИЗМ.	55
Арнольд Шёнберг	61
Альбан Берг	68
Антон Веберн	73
ЗАДАНИЯ для самостоятельной работы	85
ПРИЛОЖЕНИЕ. С.Невский. Сериализм	96
ГЛОССАРИЙ	101

ПРЕДИСЛОВИЕ

Курс истории музыки – один из базовых при изучении дисциплин музыкального искусства. Курс закладывает основы профессиональной музыкальной грамотности, дает понятие об основных эстетических особенностях, жанровой системе тех или иных эпох, исполнительских особенностях музыки этого времени, способствует развитию кругозора и музыкантского мышления. Выработка навыков сравнительно-исторического и сравнительно-типологического анализа нацелена на формирование у студентов следующих компетенций: способности осуществлять постоянную связь со средствами массовой информации и различными слоями населения с целью просветительства, популяризации и пропаганды музыкальной культуры, искусства и педагогики, участвовать в проведении пресс-конференций, других PR-акций (ПК-6); умения осуществлять консультации при подготовке творческих проектов в области музыкального искусства и культуры (программы фестивалей, творческих конкурсов, мастер-классов) (ПК-7); способности анализировать и подвергать критическому разбору процесс исполнения музыкального произведения, уметь проводить сравнительный анализ разных исполнительских интерпретаций, выстраивать концепцию и драматургию музыкального произведения (ПК-8).

Курсы истории старинной музыки и музыки XX – XXI вв. – наименее полно отражены в современных учебниках и учебных пособиях. Вместе с тем, это самые сложные для осмысления курсы. Т.к., помимо сложной (и почти незнакомой) для восприятия студента музыки, дополнительная сложность заключается в большом объеме терминов (данных в основном на латыни) и новых имен, которые вводятся в употребление буквально за несколько лекционных занятий. Поэтому именно эти исторические периоды выбраны приоритетными из всего обширного курса истории музыки. Материалы лекций собраны в 5 рабочих тетрадах. Курс старинной музыки отражен в «Рабочей тетради №1: Средневековье», «Рабочей тетради №2: Возрождение», «Рабочей тетради №3: барокко». Курс современной истории музыки – в «Рабочей тетради № 4: импрессионизм - экспрессионизм» и «Рабочей тетради №5: неоклассицизм - поставангард».

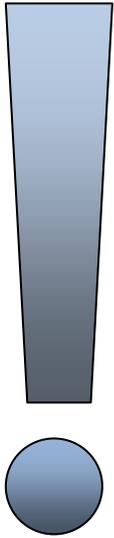
В данных рабочих тетрадах материал лекций уже частично дан в готовом виде, что позволяет значительно экономить лекционное время, уделяя внимание решению познавательных проблем и анализу музыки. С другой стороны, часть страниц оставлена незаполненной - это позволит студентам не только активно включаться в процесс лекционной работы, делая записи, заметки, схемы на специально отведенных для этой цели полях страниц, но и создавать продукты учебной деятельности (задания по созданию фреймов, таблиц, схем), которые могут выступать объектом оценивания в рамках мониторинга самостоятельной работы.

Т.к. в бакалавриате увеличено количество часов на самостоятельную работу студентов, ее организация и контроль приобретают особое значение. Именно для этих целей предназначен второй раздел тетрад – Задания для самостоятельной работы.

В конце рабочих тетрад приводится Глоссарий. Систематизация основных терминов, жанров, а в некоторых случаях имен композиторов и видных деятелей культуры позволит студенту не только проверить себя на знание понятийного материала, но и подготовиться к контрольным работам и зачетам. В конце рабочих тетрад даны списки рекомендованной литературы и ссылки на Интернет-ресурсы. В некоторых случаях задания для самостоятельной работы предназначены специально для работы студента с Интернет-источниками.

Изложение лекционного материала курса истории музыки сопровождается мультимедийными презентациями, содержание и структура которых соответствует структуре и содержанию рабочих тетрад. Мультимедийные презентации (с аудиофайлами), которыми студенты университета могут воспользоваться при подготовке заданий рабочей тетради, находятся в библиотеке и расположены на сайте ИИАС УдГУ.

ИМПРЕССИОНИЗМ



Импрессионизм (от франц. *impression* — «впечатление») — обозначение новаторского художественного направления во французской живописи последней четверти XIX в. Термин «импрессионизм» появился в 1874; он происходит от названия картины Моне «Впечатление. Восход солнца в Гаврском порту».



Клод Моне. Впечатление. Восход солнца. 1872

Claude Monet, Impression, Soleil levant. 1872

В целом, в стиле импрессионизма работало множество мастеров, но основой движения были:

- Эдуард Мане, Клод Моне,
- Огюст Ренуар, Эдгар Дега,
- Альфред Сислей, Камиль Писсарро,
- Фредерик Базиль и Берта Моризо.

Однако Мане всегда называл себя «независимым художником» и никогда не участвовал в выставках, а Дега хоть и участвовал, но никогда не писал свои работы на пленэре.

Методы работы

Стремясь к максимальной непосредственности и точности в передаче зримого мира, они стали писать преимущественно на открытом воздухе (на пленэре) и подняли значение этюда с натуры, почти вытеснившего традиционный тип картины, тщательно и неспешно создаваемой в мастерской.

Техника

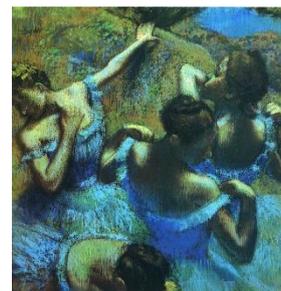
Последовательно просветляя свою палитру, импрессионисты освободили живопись от землистых и коричневых лаков и красок. Условная, "музейная" чернота в их полотнах уступает место бесконечно многообразной игре рефлексов и цветных теней. В первую очередь импрессионисты отказались от контура, заменив его мелкими отдельными и контрастными мазками. Таким образом стало возможным не смешивать краски на палитре и получать нужный цвет путём правильного наложения их на холст.



Огюст Ренуар Лягушатник, Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Моне, Женщины в саду, 1866, Музей Орсе, Париж



Эдгар Дега, Голубые танцовщицы, 1897, ГМИИ им. Пушкина, Москва

Образы

Они неизмеримо расширили возможности изобразительного искусства, открыв не только мир солнца, света и воздуха, но также красоту лондонских туманов, беспокойную атмосферу жизни большого города, россыпь его ночных огней и ритм непрерывного движения. Это утопический мир, «мгновения счастья», рай на земле. Преобладала одна тема – монотемность. Импрессионисты пытались уловить мимолётное впечатление, мельчайшие изменения в каждом предмете в зависимости от освещения и времени суток.



К.Моне. Руанский собор.
Портал и башня
в утреннем свете



К.Моне. Руанский собор
Эффект утра.

*Импрессионист смотрит
на вещи прищуренным
глазом, от этого
контуры предмета
размываются: все
плывет, возникает
ощущения воздуха в
комнате.*



Ренуар, Бал в Мулен де ла Галетт, 1876, Париж

Импрессионизм в музыке

Если экспрессионизм ассоциируется преимущественно с австро-немецкой традицией, то импрессионизм — прежде всего с французской. Импрессионизм в музыке связан в первую очередь с творчеством **Клода Дебюсси**.

Импрессионистские тенденции обнаруживаются также в творчестве:

- Равеля («Игры воды», «Зеркала», «Дафнис и Хлоя» и др.),
- Респиги («Фонтаны Рима», «Пинии Рима»),
- Фальи («Ночи в садах Испании»),
- Шимановского («Мифы», «Метопы», «Маски»),
- раннего Стравинского («Фантастическое скерцо» и «Фейерверк» для оркестра, некоторые страницы «Соловья», «Жар-Птицы», «Весны священной», «Три стихотворения из японской лирики»)
- и ряда их менее значительных современников (например, Дилиуса и Гриффса).

Прямые аналогии между музыкой названных композиторов и творчеством живописцев-импрессионистов поверхностны. Тем не менее понятие «музыкальный И.» считается достаточно удобным для обозначения тех явлений музыки конца XIX и начала XX в., которые противостоят позднему романтизму и экспрессионизму, поскольку изобразительность («живописание звуками») в

них превалирует над эмоционально насыщенной выразительностью. Музыка, которую принято относить к И., характеризуется преобладанием светлого колорита, чистых тембров и прозрачной, тонко детализированной фактуры, свободой от твердых, устоявшихся формальных схем и пластичным, непринужденным разворачиванием музыкальных идей.

По материалам: *Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. С. 220*

Импрессионизм в музыке – это легкость, прозрачность.

Гипо – девиз импрессионизма. Импрессионизм – это тишина.



(таблицу внизу заполните после изучения творчества Дебюсси)

Т Р А Д И Ц И И	Вагнера	
	Листа	
	Русских композиторов	

Средства музыкальной выразительности

- *Размывание границ рельефа и фона (мелодия / фактура)*
- *Мелодия-арабеск,*
- *Ритмика - использование редкого метра 5/4, 7/4, 7/8, избегание квадратности, синкопы, «колышашиеся» ритмические фигуры – триоли, квинтоли, септоли,*
- *Оstinато*
- *Тихая динамика (p, pp), неожиданные всплески звучности (sf),*
- *Высокий регистр*
- *Лады: пентатоника, целотонный звукоряд, миксолидийский, дорийский, фригийский*
- *Преобладание красочности*

гармония

- модальность (в т.ч.. иск.лады)
- фонизм (многотерцовые аккорды)
- линейность (политональность, движение параллельными аккордами)

оркестр

- глиссандо
- флажолеты
- сурдины
- звоны
- клавишинный звук

Манифест музыкального импрессионизма

- оркестровый «Прелюд к “Послеполуденному отдыху фавна”» К.Дебюсси.

Создана под впечатлением от пасторальной поэмы Стефана Малларме. Изысканность оркестровки и естественная пластика развертывания тем, достигнутые в этой небольшой по объему пьесе, беспрецедентны для европейской музыки. По существу именно с нее началась история музыкального импрессионизма.



КЛОД ДЕБЮССИ

Achille-Claude Debussy (1862 – 1918)

Дебюсси Клод , французский композитор. Рано проявил музыкальные способности и в 1872 поступил в Парижскую консерваторию, где проучился до 1884; его педагогами были Альбер Лавиньяк (сольфеджио), Эрнест Гиро (композиция), Антуан Мармонтель (фп.). В летние месяцы 1880—82 работал домашним пианистом Надежды фон Мекк (покровительницы Чайковского) и учителем музыки ее детей. Вместе с семьей фон Мекк путешествовал по Европе и провел некоторое время в России, где проникся симпатией к музыке композиторов Могучей кучки.

При окончании консерватории удостоился Римской премии (за кантату «Блудный сын»). В 1885—87 жил в Риме на вилле Медичи; согласно регламенту премии, должен был использовать это время для сочинения крупных вокально-симфонических произведений, однако необходимость ограничиваться традиционными формами тяготила его.



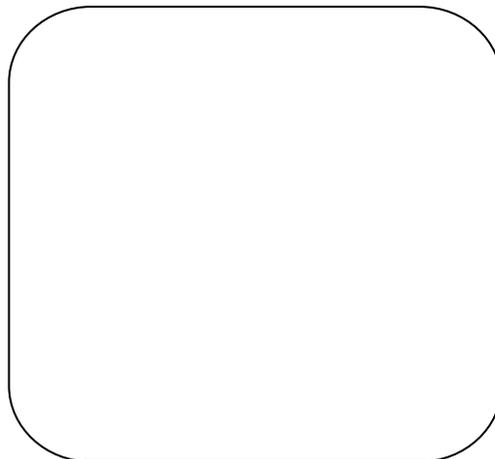
Н. Ф. фон Мекк

Более важную роль в творческом становлении Д. сыграли поездки в *Байройт* (1888, 1889) и посещение парижской Всемирной выставки (1889), где он услышал *яванский оркестр гамелан*.

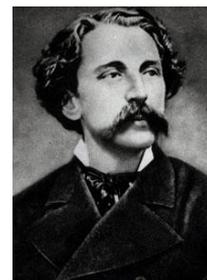
Смолоду Д. стремился к преодолению романтической *гармонии* XIX в. с ее напряженными тяготениями; гармония Д. — это прежде всего средство для создания ладовой (модальной) атмосферы, в которой непринужденно разворачиваются мелодические линии. Возродив принципы *модальности*, Д. совершил переворот, который по своим последствиям для музыки XX в. сопоставим с шёнберговским открытием *додекафонии*.

Творческие устремления Д. поначалу почти не встречали сочувствия среди музыкантов; ближе по духу ему были поэты-символисты и художники-импрессионисты. Подобно поэту Стефану Малларме, Д. предпочитал завуалированную выразительность; ему был близок принцип поэтики символизма, сформулированный Малларме: «Не называть предмет прямо, а вызывать его в представлении, пользуясь словами, которые лишь косвенно указывают на него». Как и живописец Клод Моне, Д. стремился уловить и запечатлеть изменчивость красок окружающего мира. Д. призывал «искать дисциплины в свободе», а не в академических правилах и устоявшихся (по выражению Д. — «учрежденных») формальных схемах.

Первым произведением, в котором его эстетические идеалы



Яванский гамелан



Стефан Малларме

воплотились в полной мере, стал оркестровый «Прелюд к “Послеполуденному отдыху фавна”», созданный под впечатлением от пасторальной поэмы Малларме. По существу именно с нее началась история музыкального импрессионизма.

В 1893 Д. приступил к сочинению оперы по драме Мориса Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда», которая привлекла его тонкой игрой психологических нюансов и особого рода недосказанностью, характерной для искусства символизма. Сюжет пьесы, сходный с сюжетом легенды о Тристане и Изольде, Д. воплотил в форме, которая сохраняет некоторые важные элементы вагнеровской музыкальной драмы (сквозное развитие, лейтмотивы, особая значимость оркестра). Вместе с тем музыка оперы отличается необычайной сдержанностью в выражении чувств. В вокальных партиях господствует гибкий речитативно-аризонный склад; лишь кульминационные моменты драмы отмечены появлением эмоционально насыщенных мелодий широкого дыхания. «Пеллеас» стал новым и неповторимым словом в истории оперного искусства. Работа над «Пеллеасом и Мелизандой» растянулась на 9 лет. Для французской музыки она стала событием историческим, обозначив начало XX века.

Если говорить о музыке и драматургии «Пеллеаса», то в них, действительно, было много новизны. А ведь все новое весьма трудно для восприятия! Отсутствие динамики действия, эмоционального «нажима», традиционной распевной вокализации, индивидуальных музыкальных характеристик героев (главный герой - чувства!), своеобразный минимализм внешних эффектов для погружения в символистический «сумеречный» мир - вот в чем была сверхзадача композитора. Для этого, он отказывается даже от красоты верхних нот у тенора (что и дало позднее возможность исполнять партию Пеллеаса и баритонам), «заставляет», подчас, певцов петь вполголоса.

Среди других произведений этого периода выделяются три произведения:

- «Ноктюрны» для оркестра: «Облака», «Празднества» и «Сирены» (с женским хором, поющим без слов). Крайние части триптиха «Ноктюрнов» — образцы утонченного импрессионистского «живописания звуками», продолжающие и развивающие достигнутое в «Послеполуденном отдыхе фавна»; колоритная полифония средней части воплощает дионисийский дух народного праздника.
- Второй большой оркестровый триптих Д., «Море», отличается большей цельностью, симфоническим размахом.
- В третьем триптихе, получившем название «Образы», подчеркнут национально-жанровый элемент (в трех частях цикла запечатлены звуковые «образы» трех стран: Британии, Испании и Франции).

Наиболее заметные особенности зрелого оркестрового стиля Д. — преобладание светлых красок, пристрастие к тембрам флейты, гобоя, английского рожка, арфы, засурдиненной трубы, ансамбля валторн в piano, к многократным divisi струнных и к их протяженным тремолирующим и флажолетным звучаниям.

Первые значительные фортепианные произведения Д. — «Бергамасская сюита», сюита «Для фортепиано» — написаны в духе поэзии Верлена, стилизацией под рококо.

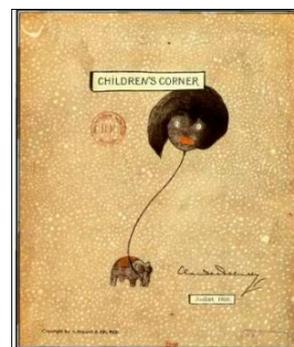
О приверженности Д. исконным принципам французского искусства свидетельствуют вторая тетрадь «Галантных празднеств» на слова того же Верлена. Разнообразен мир фортепианных миниатюр того же периода, собранных в циклы «Эстампов», «Образов», «Прелюдий»; стилизованные образы античности, «галантного века» соседствуют здесь с юмористическими жанровыми зарисовками, поэтичными звуковыми пейзажами, виртуозными концертными пьесами.



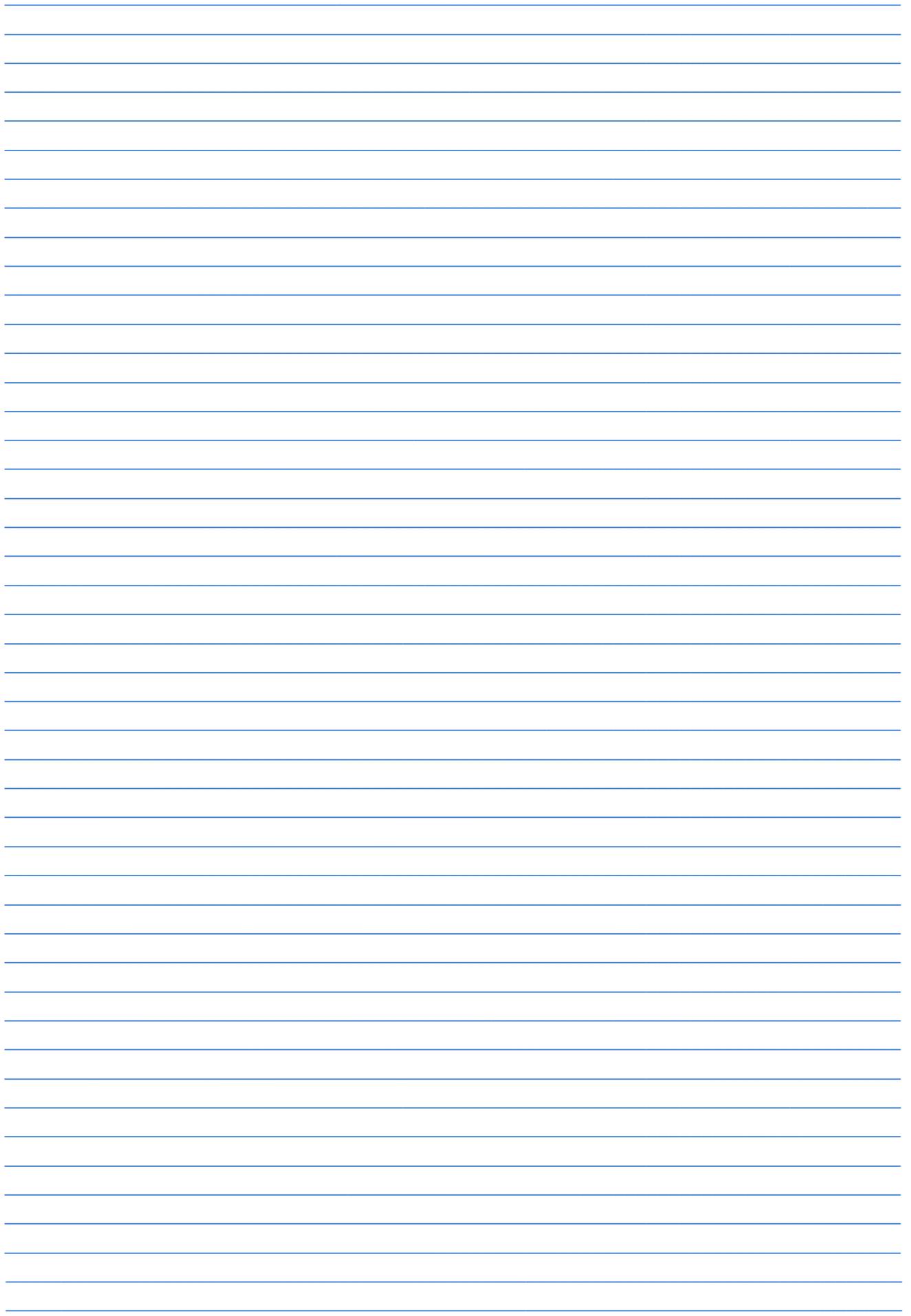
Э.Блэр. Пеллеас и Мелизанда



К. Моне. Море. Скалы в Бель-Иль



Титульный лист ф/п цикла «Детский уголок», рис. автора



Собрание цитат и фактов

Ваша иллюстрация «Фавна» не только не диссонирует с моим текстом, наоборот, она превышает его ностальгией, изумительной чуткостью, мечтательностью и богатством.

Стефан Малларме – Клоду Дебюсси

Подготовка к премьере «Пеллеаса» не обошлась без скандала. Планировалось участие в постановке супруги Метерлинка Жоржетты Леблан. Однако, Альбер Карре, директор Опера-Комик, желая увеличить и без того сомнительные шансы на успех премьеры, решил пригласить на главную роль шотландку Мэри Гарден, недавно прославившуюся в «Луизе». Поначалу Дебюсси возражал, но только до той поры, пока не услышал пения шотландки. Его восхищению не было предела, и вопрос решился сам собой. Возмущенный писатель чуть ли не с кулаками набросился на Дебюсси, угрожал дуэлью. Разумеется, позднее конфликт был исчерпан, но осадок остался.

«Искусство Дебюсси — бесспорно от искусства автора „Тристана“; оно покоится на тех же принципах, основано на тех же элементах и методах построения целого. Единственная разница лишь в том, что у Дебюсси драматургические принципы Вагнера трактованы..., так сказать, а ля франсез».^[8]

В.Д`Энди

В моментах, когда он [Дебюсси] берется запечатлеть свое восприятие природы, происходит что-то непостижимое: человек исчезает, точно растворяется или превращается в неуловимую пылинку, и над всем воцаряется точно сама вечная, изменчиво неизменяемая, чистая и тихая, всепоглощающая природа, все эти бесшумные, скользкие «облака», мягкие переливы и взлеты «играющих волн», шелесты и шорохи «весенних хороводов», ласковые шепоты и томные вздохи беседующего с морем ветра — разве это не подлинное дыхание природы? И разве художник, в звуках воссоздавший природу, не великий художник, не исключительный поэт?

Н.Я. Мясковский

«Кончив играть, Дебюсси спросил меня: «Ну так как же?» Я побагровела от стыда и молила бога, чтобы он принял за волнение мою беспросветную глупость. Только несколько месяцев спустя, услышав «Пеллеаса» в Опера-Комик, почувствовала все его волшебство. А ведь пошла на спектакль в очень плохом настроении, простуженная, без всякого желания слушать музыку <...>
...И вдруг, как только прозвучало «Вот что он написал своему брату Пеллеасу...», нервы мои содрогнулись, затрепетали, и я поняла, что совершалось великое чудо».

Мизиа Серт (превосходная пианистка, была тонким ценителем искусств, меценаткой, но, прежде всего, стала другом для многих выдающихся деятелей культуры - С.Дягилева, И.Стравинского, П.Пикассо)

«Когда мы впервые встретились, <...> он был как промокашка, насквозь пропитан Мусоргским и кропотливо искал свой путь, который ему никак не удавалось нащупать и отыскать».

Э.Сати

**Музыка начинается там,
где слово бессильно!**
Клод Дебюсси

МОРИС РАВЕЛЬ**Joseph Maurice Ravel (1875 – 1937)**

Равель Морис, французский композитор. Родился в смешанной швейцарско-баскской семье, рос и воспитывался в Париже. В 1889—95 и 1897—1903 занимался в Парижской консерватории. По-видимому, к середине 1890-х Р. окончательно утвердился в своем намерении стать композитором. Определенную известность ему принесли ранние пьесы, основанные на традиционных французских и испанских жанровых моделях, — «Две эпиграммы Клемана Маро», «Хабанера» из «Слуховых пейзажей», «Старинный менуэт» и особенно «Павана почившей инфанте». Значительная часть позднейшей музыки Р. также основана на танцевальных жанрах, укорененных во французской и испанской традициях.



Следующей миниатюре Р., «*Играм воды*» для фп., суждено было сыграть заметную историческую роль: от нее берет начало тот тип фортепианной фактуры, который в дальнейшем стал прочно ассоциироваться с *импрессионизмом* (широкое пространственное разведение фактурных пластов, густая педализация, обилие параллелизмов, декоративные «арабески» мелкими нотами). Хотя предвосхищения подобного фортепианного письма встречаются у Шопена и особенно у Листа («Фонтаны виллы д'Эсте»), именно «Игры воды», по-видимому, явились основным источником влияния на *Дебюсси*, адаптировавшего находки Р. в «*Эстампах*» и «*Образах*» для фп.

В 1900—05 Р. несколько раз участвовал в конкурсе на Римскую премию — самую почетную награду для молодого композитора, выпускника Парижской консерватории, — но успеха не добился; неудачи Р. активно обсуждались в печати, а очевидная предвзятость жюри по отношению к Р. стоила должности тогдашнему ректору консерватории Теодору Дюбуа (Dubois, 1837—1924). Оставив консерваторию, Р. избрал путь свободного художника. К тому времени он был участником неформальной группы «апашей» (франц. les apaches — «головорезы»), которая отличалась критическим отношением к академизму, приверженностью музыке Дебюсси и поэзии символистов, интересом к музыке и культуре России и Востока.

Годы с середины 1900-х до середины 1910-х оказались самыми плодотворными в жизни Р. Художник объективного склада, не предрасположенный к открытой эмоциональной выразительности, он черпал свое вдохновение в географически, хронологически и психологически отдаленных сферах — таких, как экзотический Восток (вокально-симфоническая поэма «*Шехеразада*»), Испания, куда Р. не выезжал до начала 1920-х («Утренняя серенада шута» из сборника «*Зеркала*» для фп., «*Испанская рапсодия*» для оркестра, комическая опера «*Испанский час*»), детские сказки («*Моя матушка-гусыня*»),

салонная культура начала XIX в. («Благородные и сентиментальные вальсы»), античность (балет «Дафнис и Хлоя», созданный для труппы Дягилева) и даже мир животных (вокальный цикл «Естественные истории»).

Параллельно Дебюсси Р. продолжал развивать принципы музыкального импрессионизма (он даже обвинил своего старшего коллегу в присвоении некоторых его идей). Р. разделял с Дебюсси такие особенности импрессионистского письма, как широкое использование выразительных возможностей *модальности*, примат свободно разворачивающейся мелодической линии над целеустремленным гармоническим развитием, преобладание светлого колорита и чистых оркестровых красок; подобно Дебюсси, Р. питал пристрастие к тембрам флейты, арфы, засурдиненной трубы, струнных *divisi*. Вместе с тем Р. в большей степени, чем Дебюсси, был склонен к ясно очерченным архитектурным формам и широкому виртуозному жесту. Однако, по сравнению с музыкой Дебюсси, музыка Равеля технически сложнее, насыщеннее разнообразными событиями, ярче по колориту. Еще одна особенность, заметно отличающая Р. от Дебюсси, — склонность сочетать гибкую мелодию с монотонно повторяющимся фоном (этот прием, опробованный в «Виселице» из «Ночного Гаспара», «Испанском часе» и др., позднее был доведен до крайности в знаменитом «Болеро»).

В 1913 Р. вместе со Стравинским работал по заказу Дягилева над новой редакцией «Хованщины» (не сохранилась или недоступна). Тогда же оба композитора под впечатлением от «Лунного Пьеро» Шёнберга написали по вокальному циклу для женского голоса и 9 инструментов («Три стихотворения из японской лирики» Стравинского, «Три стихотворения Малларме» Р.).

В годы 1-й мировой войны Р. почти не сочинял (в 1916 он отправился добровольцем в армию, где служил шофером).

Еще более наглядно идея неоклассицизма реализована в фортепианной сюите Р. «Гробница Куперена», части которой выполнены в формах барочной полифонической и танцевальной музыки. Давление исторического прошлого музыки особенно интенсивно ощущается в хореографической поэме Р. «Вальс» — апофеозе венского вальса эпохи И. Штрауса, который под конец перерождается в своего рода пляску смерти. Задуманный еще до войны, «Вальс» был создан в 1920 и прозвучал как трагический реквием по веселой и беззаботной довоенной эпохе.

Последними крупными опусами Р. стали два концерта для фп. с оркестром. Первый из них, G-dur, беззаботен и элегантен (моделями для него послужили концерты Моцарта и Сен-Санса), во втором (для левой руки, написанном по заказу *Витгенштейна*) преобладает непривычный для Р. суровый тон. Виртуозное и универсальное оркестровое мастерство Р. проявилось не только в его партитурах, изначально предназначенных для оркестра (непревзойденные в своем роде образцы — 2-я сюита из балета «Дафнис и Хлоя» и «Болеро»), но и в транскрипциях собственных фортепианных пьес и в знаменитой, осуществленной по заказу *Кусевицкого*, инструментовке «Картинок с выставки» Мусоргского.

Творческая деятельность Равеля прекратилась в 1933 из-за неизлечимой болезни мозга.

По материалам: Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. С.465-467.

Болеро



Ида Рубинштейн

Болеро» (Boléro). Одноактный (продолжительностью ок. 17 минут) балет *Равеля*, созданный в 1928 по заказу танцовщицы и импресарио русского происхождения Иды Рубинштейн (1885—1960). Согласно сценарию героиня, испано-цыганская красавица, танцует на столе в таверне, привлекая все новых и новых мужчин; музыка прекращается и занавес опускается в момент, когда всеобщее возбуждение достигает высшей точки. Балет озаглавлен по названию популярного испанского танца в умеренно быстром темпе и трехдольном размере, исполняемого обычно под аккомпанемент кастаньет; характерная особенность традиционного болеро — разбиение второй половины 1-й доли такта на мелкие длительности (часто триоли). Темп, предписанный Равелем (Moderato assai, $q=76$), несколько медленнее принятого и соответствует скорее другому испанскому танцу — фанданго (первоначально Равель предполагал назвать свой балет именно так). В «Б.» Равеля кастаньеты заменены

малым барабаном, который от начала до конца на неуклонном медленном crescendo воспроизводит одну и ту же ритмическую фигуру

Л.Акопян. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. С.84



Собрание цитат и фактов

Газета «Фигаро» о премьере «Дафниса и Хлои»

Все были ослеплены Морисом Равелем. Музыка его покоряет не только своей динамикой и новизной, но и мягкостью, свежестью, нежностью, которые так гармонируют с сюжетом.

«Я написал всего лишь один шедевр – «Болеро».

М. Равель

Молодой, немного насмешливый, всегда чуть-чуть замкнутый резонер, читающий Малларме

Альфред Корто, пианист

Личные отношения Дебюсси и Равеля сложились неудачно. Быстро подружившись, они поссорились из-за досадной случайности – «Хабанера» Равеля была поразительно похожа на один из «Эстампов» Дебюсси. В выяснении первенства ни один не пожелал уступить, и недоразумение переросло в конфликт, который тут же был услужливо раздут «доброжелателями». Тем не менее, оба искренне жалели о разрыве и продолжали относиться друг к другу с большим уважением.

Великая музыка, я убежден в этом, всегда идет от сердца... Музыка, я настаиваю на этом, несмотря ни на что, должна быть прекрасной.

М. Равель

«Море» Дебюсси было фирменным знаком Тосканини, произведением, которым он дирижировал в Америке чаще, чем каким бы то ни было другим, не считая вступления к «Майстерзингерам» Вагнера. И при этом то, чем он дирижировал, вовсе не было подлинным Дебюсси. Экземпляр первого издания «Иберии», любовно надписанный ему французским композитором, значительно изменен. Тосканини, вопреки своим претензиям, вовсе не старался верно воссоздать то, что написал композитор. Если ему не нравилось какое-то место партитуры, он его переписывал.

Между тем композиторы против подобной наглости протестовали. Сам Верди, прочитав отчет своего издателя о «Фальстафе» Тосканини, сердито пробормотал нечто о «тирании дирижеров». Когда Морис Равель после парижской премьеры «Болеро» попенял Тосканини за слишком быстрое — вдвое против указанного композитором — исполнение его экстагических ритмов, тот огрызнулся: «**Это единственное, что могло спасти ваше сочинение**».

Н.Лебрехт. Маэстро миф. Великие дирижеры в схватке за власть.

Страничка популярной классики

Болеро

**Итак, Равель, танцуем болеро!
Для тех, кто музыку не сменит на перо,
Есть в этом мире праздник изначальный -
Напев волынки скудный и печальный**

**И эта пляска медленных крестьян...
Испания! Я вновь тобою пьян!
Цветок мечты возвышенной взлелеяв,
Опять твой образ предо мной горит
За отдаленной гранью Пиренеев!
Увы, замолк истерзанный Мадрид,
Весь в отголосках пролетевшей бури,
И нету с ним Долорес Ибаррури!
Но жив народ и песнь его жива.**

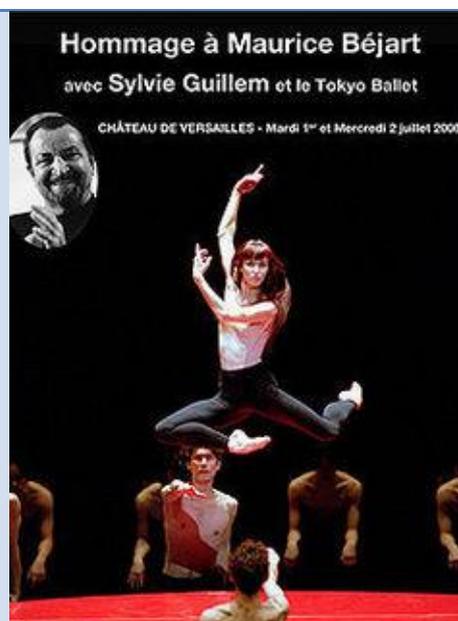
Знаменитое «Болеро» в постановке Мориса Бежара

Что касается «Болеро», то, занимаясь не столько Испанией, вынесенной в заглавие, сколько Востоком, сокрытым в партитуре, я постарался выделить мелодию, которая просачивается в эту вещь и неумоимо обвивается вокруг самой себя. Ритм идет на приманку этой мелодии, дает завлечь себя, заигрывает с ней, становится все мощнее и напряженнее. Все завершается, когда ритм, наконец, пожирает мелодию. «Болеро» – история желания.

Морис Бежар «Мгновение в жизни другого».

**Танцуй, Равель, свой исполинский танец.
Танцуй, Равель! Не унывай, испанец!
Вращай, История, литые жернова,
Будь мельничихой в грозный час прибоя!
О, болеро, священный танец боя!**

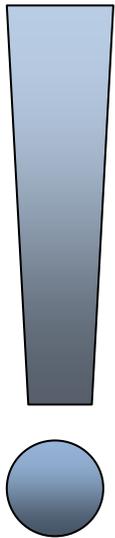
Николай Заболоцкий



Использованные ресурсы:

1. Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. – М., 2010.
2. Бежар Морис, Мгновение в жизни другого. – М., 1989.
3. Импрессионизм : <http://www.impressionism.ru/history.html>, - Дата доступа: 26.05.2013.
4. Импрессионизм. Википедия. <http://ru.wikipedia.org/wiki/>, - Дата доступа: 26.05.2013.
5. Лебрехт Н. Маэстро миф. Великие дирижеры в схватке за власть. – М., 2007.
6. Майкапар А. «Болеро» Равеля: <http://maykapar.ru/articles/bolero.shtml>, - Дата доступа: 26.05.2013.
7. Морис Равель. Клод Дебюсси. Лекции по музыкальной литературе musike.ru: Равель: <http://musike.ru/index.php?id=101>, - Дата доступа: 26.05.2013.
8. Равель. Великие композиторы. Жизнь и творчество. Вып.63. – М., 2008.
9. Цодоков Е. «Пеллеас и Мелизанда» - вековой юбилей: <http://www.operanews.ru/opera5.html>, - Дата доступа: 26.05.2013.

ВЕРИЗМ



Веризм (итал. *il verismo*, от слова *vero* — истинный, правдивый) реалистическое направление в итальянской литературе, музыке и изобразительном искусстве конца XIX века. Зародился веризм в литературе Италии.

В целом, в стиле веризма работали писатели:

- Дж. Верга,
- Л. Капуана,
- Д. Чамполи.

А в музыке к веристам относят:

- **Пьетро Масканьи;**
- **Руджеро Леонкавалло;**
- **Джакомо Пуччини (отчасти);**

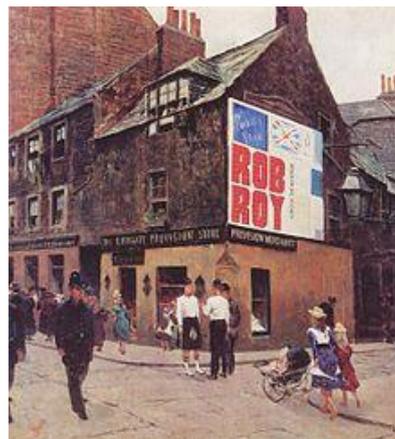
А также

- У. Джордано, Н. Спинелли,
- Ф. Чилеа, Ф. Альфано

Методы работы

Эстетика веризма, основанная на беспристрастном подборе и освещении фактов, имеет явное сходство с литературным натурализмом.

Писатели-веристы, как правило, рассказывали о жизни и нравах итальянской деревни, в частности сицилийской. Их излюбленным жанром была небольшая новелла, в центре которой – человек, обреченный на безрадостное существование. В соответствии со своей программой они интересовались социальными вопросами, сочувствуя жертвам общественной несправедливости.



Телемако Синьорини. Уличная сценка (1881)



Сильвестро Лега. «Автопортрет за работой» (1867)

Суть веризма – беспощадная правдивость в изображении действительности, *ЖИЗНЬ, как она есть*, со всеми непривлекательными и жестокими сторонами без романтических прикрас.



Композиторы «одной оперы»: П.Масканьи, Р.Леонкавалло

«Сельская честь» П.Масканьи

Опера одноактна, состоит из двух картин, разделенных симфоническим интермеццо. Все действие драмы развивается на протяжении нескольких часов одного праздничного дня (Пасха). Место действия – сицилийская деревня, XIX век. Продолжительность оперы: 90 минут.

Главные персонажи: Сантуцца (сопрано), Туридду (тенор), Альфио (баритон), Лола (меццо-сопрано), Мать Лючия (меццо).

1 картина

Возвратившись из армии в свое село, Туридду с горечью убеждается, что его возлюбленная Лола вышла замуж за Альфио. Погоревав, Туридду увлекся молодой крестьянкой Сантуццей. Лола несчастлива в браке и все время вспоминает прошлое. Она ревниво смотрит на новый роман Туридду. Тот тоже чувствует влечение к бывшей возлюбленной. Сантуцца видит охлаждение Туридду, за которого надеялась выйти замуж. Она близка к отчаянию.

Ранним пасхальным утром празднично одетые селяне идут в церквушку. Только Сантуцце невесело. Она идет к матери Туридду Лючии. Лючия ласково встречает девушку, жалея ее. Туридду нет дома, но мать не подозревает, что сын ее обманывает. Он не уехал в соседнюю деревню, а тайком встречается с Лолой. Сантуцца ждет его, чтобы умолять не бросать ее. Но вернувшийся домой после свидания Туридду раздражен притязаниями Сантуццы. Тогда девушка высказывает ему все, что наболело у нее в душе. Их разговор случайно слышит спешащая в церковь Лола. Она смущена и убегает. Туридду устремляется за ней, несмотря на попытки Сантуццы его удержать. И тогда Сантуцца решает мстить. Она идет к Альфио и рассказывает не сомневающемуся в верности жены крестьянину всю правду о Лоле и Туридду. Альфио в гневе обещает расправиться с Туридду.

Интермеццо (оркестр) 2 картина

После окончания службы жители расходятся домой. Туридду весел. Он хочет распить с приятелями бочонок вина, припасенного его матерью. Здесь же Лола. Переглянувшись с ней, Туридду поднимает тост "за тех, кто нам дорог". Альфио видит все. Приблизившись, он бросает на землю предложенный ему стакан. По древнему сицилийскому обычаю, обещанный муж и соперник кусают друг друга. Вступает в силу закон кровной мести. Лола прячется в страхе за толпой. Туридду прощается с матерью и просит в случае его смерти позаботиться о Сантуцце. Затем идет за околицу, где его уже ждет Альфио. Все замирает в ужасе. После нескольких минут томительного ожидания раздается женский вопль. Это убит Туридду...

(Цодоков Е. Опера. Энциклопедический словарь)

«Паяцы» Р. Леонкавалло

Опера состоит из двух действий, разделенных симфоническим интермеццо. Все действие драмы развивается в течение одного праздничного дня (Благовещение). Место действия – южно-итальянская деревушка, конец XIX век. История, свидетелем которой был сам композитор, взята из газетных хроник. Продолжительность оперы: 75 минут.

Главные персонажи: Канио (тенор), Недда (сопрано), Тонио (баритон), Беппо (тенор), Сильвио (баритон).

Пролог

Вот-вот начнется представление бродячей труппы. Перед рампой актер Тонио рассказывает зрителям о предстоящем спектакле. В нем подлинны страсти героев, которые должны найти сочувствие у зрителя.

1 действие

На площади итальянского села ярмарочный балаган. Здесь должно вечером состояться представление бродячих комедиантов. В труппу входят хозяин Канио, его жена Недда, актеры Тонио и Беппо. Крестьяне приглашают актеров в сельскую таверну. Все соглашаются, кроме Тонио. Народ подсмеивается над ним: видно, тот хочет остаться наедине с Неддой и поухаживать за ней пока нет мужа. Канио сердито обрывает эти речи болтунов, он не позволит так шутить над ним. Актер не сомневается в верности жены. Оставшись одна, Недда грустит. В деревне у нее есть возлюбленный Сильвио, она ждет его. Тайком к ней подкрадывается Тонио. Недда удивлена. Тонио признается ей в своих чувствах. Но красавица насмехается над ним. Оскорбленный, тот уходит с намерением отомстить. Появляется Сильвио. Влюбленные радостно целуются. Сильвио уговаривает Недду бежать с ним. За ними тайком наблюдает Тонио. Никем незамеченный, он скрывается. Возлюбленные прощаются, условившись встретиться ночью. Внезапно появляется Канио вместе с Тонио, сообщившим ему об измене жены. Канио набрасывается на Сильвио, но тот убегает.

Канио так и не успел разглядеть его и требует, чтобы жена назвала имя любовника. Но Недда молчит. Тогда он выхватывает нож. Тонио и прибежавший на шум Беппо останавливают его. Тонио лицемерно успокаивает Канио, говоря, что любовник непременно придет на спектакль и чем-нибудь выдаст себя. А сейчас пора на сцену. Публика уже ждет. Оставшись на минуту в одиночестве, Канио мучительно переживает и клянет свою судьбу паяца.

2 действие

В балагане шумно, публика нетерпеливо ждет представления. Здесь же и Сильвио. Занавес поднимается. На сцене Коломбина-Недда. Мужа (Паяца) нет дома, а она ожидает Арлекина, своего любовника. Издалека слышны звуки гитары Арлекина, поющего о любви к ней. В комнату входит слуга Таддео-Тонио. Он объясняется ей в любви. В окно влезает Арлекин-Бегаю. Он выгоняет из комнаты Таддео, приказывая охранять вход в комнату от непрошенных гостей. Вскоре слышится испуганный крик слуги. В комнату врывается Паяц-Канио. Он ищет любовника. Он в ярости. Но это уже мало походит на пьесу. Ситуация настолько похожа на все, что произошло недавно, что Канио забыл о спектакле. Он уже не играет. Это сама жизнь! Ничего не замечающая публика восхищена темпераментом и чувствами актера. Канио требует у жены имя любовника снова и снова, но та молчит. И тогда, выхватив кинжал, он ударяет им Недду, а затем и Сильвио, бросившегося на помощь возлюбленной. Публика в ужасе. Лишь Тонио, нарушив тишину, провозглашает: "Комедия окончена!"

(Цодоков Е. Опера. Энциклопедический словарь)

Структура опер

Сельская честь	Паяцы
1. Прелюдия (хор) и сицилиана Альфио	Интродукция и пролог
2. Хор	Акт I, сцена 1
3. Сцена Сантуццы и Лючии	Акт I, сцена 2
4. Сцена Сантуццы и Туридду	Акт I, сцена 3
5. Романс Лолы	Акт I, сцена 4
6. Сцена Сантуццы и Альфио	Интермеццо
7. Интермеццо (оркестр)	Акт II, сцена 1
8. Сцена, хор и Застольная песня (Туридду)	Акт II, сцена 2
9. Финал	Акт II, сцена 3

Черты музыкального веризма

Прочитайте историю создания и сюжеты опер веристов, рассмотрите структуру опер. Сделайте выводы (особенности вокальной партии определите после прослушивания).

<p><i>продолжительность опер</i></p>	
<p><i>структура (основная единица: номер или сцена, стремительность или заторможенность развития)</i></p>	
<p><i>сюжеты (о чем, откуда взята история)</i></p>	
<p><i>сольные номера (арии/ариозо тип мелодии)</i></p>	
<p><i>роль хоровых сцен</i></p>	
<p><i>особенности вокальной партии</i></p>	

В операх «Сельская честь» и «Паяцы» определились характерные черты веристского направления:

- отход от героико-романтической традиции, обращение к современным сюжетам, связанным, как правило, с темами любви и ревности;
- подчеркнута обыденная, прозаическая обстановка места действия;
- применение прозаического текста вместо стихотворного;
- быстрая смена событий, предвосхищающая «кадровый» монтаж кино;
- эффектность театральных ситуаций. Развитое чувство сцены – одна из сильных сторон творчества веристов. Они умели «заинтересовать, поразить и растрогать» слушателя (качества, которые Пуччини назвал тремя основными законами театра);
- акцент на психологических переживаниях героев, картинах повседневного быта;
- некоторая аффектация человеческих эмоций, напряжённость кульминационных сцен;
- демократичность музыкального языка, непосредственно связанного с народными жанрами;
- повышенно экспрессивный вокальный стиль, получивший свое высшее выражение в «ариях крика» (ариозо Канио «Смейся, паяц»);
- обогащение речитативно-декламационной сферы;
- использование симфонического развития.

(по материалам сайта: <http://musike.ru>)

Масканьи (Pietro Mascagni) — итальянский композитор, род. в 1863 г. в Ливорно. Занимая место капельмейстера городского оркестра, М. написал одноактную оперу («Cavaleria rusticana») для конкурса, устроенного музыкальным издателем-антрепренером Сонцоньо в Риме. Опера эта получила первую премию. Ее первое представление в Риме (1890) имело необычайный успех; скоро она стала всемирно-известной. Более полувека Масканьи жил на славу и доходы от постановок этого маленького шедевра. Ни одна из других его опер (а он написал их еще четырнадцать) не имела успеха, который хотя бы отдаленно мог сравниться с успехом «Сельской чести», но и при этом он умер в 1945 году в полной славе и почете.

Леонкавалло (Ruggero Leoncavallo) — итальянский композитор, род. в 1857 г. в Неаполе. Отец — Винченцо Леонкавалло, судья; мать — Вирджиния д'Аурио, из семьи неаполитанских художников и скульпторов. Учился в консерватории в Неаполе. В 1878 году окончил литературное отделение Болонского университета, получил звание доктора литературы. В юности был отличным пианистом-аккомпаниатором; сохранились записи произведений в исполнении Леонкавалло и Энрико Карузо. Некоторое время, продолжая сочинять музыку, работал учителем пения.

В своём творчестве придерживался принципов оперного веризма.

Автор более чем 20 опер. Самая популярная его опера — «Паяцы» (либретто Леонкавалло, 1892, театр «Даль Верме», Милан). Знамениты также его оперы «Богема» (1897; один из вариантов перевода — «Жизнь Латинского квартала»), «Заза» (1900). Автор оперетты «Маленькая королева роз» (1912), балета «Жизнь марионетки», романсов, фортепьянных сочинений.

ДЖАКОМО ПУЧЧИНИ

Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini (1858 - 1924)



Пуччини, итальянский композитор. Происходил из семьи с давними музыкальными традициями (его предки до пятого колена были церковными композиторами). С 14 лет служил органистом базилики св. Мартина и церкви Сан-Микеле в Лукке, играл и в других церквях. В 1876 под впечатлением от спектакля «Аиды» Верди в Пизе решил стать оперным композитором. В 1880—83 учился в Миланской консерватории. Еще будучи студентом, принял участие в конкурсе на одноактную оперу. Хотя П. и его либреттист Фердинандо Фонтана не стали победителями, их опера «Виллисы» (на мистический сюжет, сходный с сюжетом балета А. Адана «Жизель») обратила на себя внимание ведущего итальянского нотоиздателя Джулио Рикорди (1884). «Виллисы» принесли П. успех и положили начало его многолетнему сотрудничеству с издательством Рикорди. По заказу Рикорди П. и Фонтана сочинили оперу «Эдгар», премьера которой в миланском театре *Ла Скала* (1889) была встречена холодно, в основном из-за неудачного либретто.

Сюжет для своей следующей оперы «Манон Леско» (1893), по знаменитому роману аббата Прево, П. выбрал самостоятельно, не опасаясь конкуренции со стороны популярной «Манон» Жюль Массне (1884). Восторженно принятая итальянской публикой, «Манон Леско» очень скоро сделала имя П. известным всей Европе.

В создании либретто «Манон Леско» участвовали литераторы Луиджи Иллика (Illica, 1857—1919) и Джузеппе Джакоза (Jacosa, 1847—1906), ставшие либреттистами трех следующих, безусловно лучших, опер П. — «Богемы» (1896), «Тоски» (1900) и «*Мадам Баттерфлай*» (1904). Первую из них часто относят к т. н. веризму, однако подлинно веристским в ней является только сюжет. По сравнению с классическими образцами веризма (такими, как «Паяцы» *Леонкавалло* и «Сельская честь» *Масканьи*) «Богема» выполнена значительно более тонкими и разнообразными средствами.

В «Тоске» П. дал выдающийся образец традиционной мелодраматической оперы «большого стиля». Гибкий ариозный стиль, найденный в «Манон Леско» и «Богеме», обогатился здесь сильными, яркими драматическими акцентами; по симфонической насыщенности оркестровой ткани и мастерству обрисовки напряженных психологических ситуаций «Тоска» почти не имеет себе равных среди итальянских опер. Если несколько непривычная «Богема» поначалу была встречена итальянской публикой скорее прохладно, то успех «Тоски» оказался мгновенным и триумфальным.

«Мадам Баттерфлай», написанная по одноименной драме Д. Беласко, — первый опыт П. в области *ориентализма*. Работая над оперой, П. изучал японскую музыку и включил в партитуру ряд подлинных мелодий из доступных источников; экзотический колорит подчеркивается и использованием металлофонов. П. считал «Мадам Баттерфлай» своим самым оригинальным творением; он не был готов к провалу оперы в феврале 1904, когда публика театра Ла Скала, подстрекаемая завистниками П., устроила на премьере скандал. Год спустя в Брешии успешно прошла премьера переработанной версии оперы.

Написанная для *Метрополитен-опера* «Девушка с Запада» (1910) основана на пьесе Беласко из жизни американских золотоискателей и авантюристов. Второй работой П. для Метрополитен-опера стал «*Триптих*» (1918) — цикл одноактных опер, построенный по схеме парижского гран-гиньоля (спектакля театра марионеток): за страшным кровавым эпизодом («Плащ») следует сентиментальная драма («Сестра Анжелика»), а затем комедия-фарс («Джанни Скикки»). Последняя оказалась самой жизнеспособной частью триптиха, она часто исполняется отдельно. Принимаясь на седьмом десятке за сочинение оперы «*Турандот*», П. намеревался «вступить на новый путь». Однако смертельная болезнь помешала композитору завершить ее, доведя работу до середины 3-го акта и оставив лишь разрозненные наброски финала.

По материалам: Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь.

«Тоска»

Опера итальянского композитора Пуччини (1900, Рим), в трех действиях. Либретто Иллики и Джакозы по одноименной драме В.Сарду.

Главные персонажи: Тоска (сопрано), Каварадосси (тенор), Скарпия (баритон), Анджелотти (бас), Ризничий (баритон), Сполетта (тенор), Скъароне (бас).

1 действие

1800. Рим. Художник Марио Каварадосси расписывает интерьер в церкви Сант-Андреа делла Балле. Ризничий, помогающий ему, вдруг узнает в лике Магдалины, нарисованном Марио, одну из частых посетительниц храма. Он возмущен кощунством художника. Марио доволен - значит, сходство есть! Затем он вынимает медальон и смотрит на портрет своей возлюбленной, певицы Флории Тоски, невольно сравнивая ее с ликом Магдалины. Как разнятся ясные глаза Магдалины и огненный взгляд Тоски! Какой-то шум отвлекает его внимание. Он неожиданно видит прячущегося человека и узнает в нем своего старого знакомого, республиканца Анджелотти, сбежавшего из тюрьмы и укрывающегося здесь от полиции. Каварадосси предлагает ему помощь, дает корзинку с едой проголодавшемуся беглецу. Раздается стук в дверь. Анджелотти укрывается в капелле. Входит Тоска. Она чувствует, что кто-то здесь был, уж не женщина ли? Увидев женский лик на полотне художника, в котором она узнает маркизу Аттаванти, Тоска вспыхивает от гнева. Так вот она, разлучница! Марио пытается успокоить возлюбленную и убеждает ее в своей верности. Тоска уходит, напомнив любимому о вечернем свидании. Каварадосси устремляется к капелле. Он предлагает Анджелотти укрыться на ночь в домике, где они тайно встречаются с Тоской. Там есть колодец, где можно спрятаться. Переодевшись в женское платье, приготовленное сестрой Анджелотти, маркизой Аттаванти, республиканец с другом покидают церковь. Надо спешить, уже раздался выстрел тюремной пушки, возвещающей о побеге. Появляется ризничий с певчими. Вслед за ними в храм входят начальник полиции барон Скарпия с полицейским Сполеттой и жандармами. Они ищут беглеца, уж не тут ли он прятался? Проницательный барон замечает открытую капеллу, веер с гербом Аттаванти, забытый Анджелотти, пустую корзинку от еды. А где же художник? Скарпия теперь почти уверен, что беглец прятался именно здесь, и Каварадосси помог ему скрыться. Увидев вновь появившуюся в соборе Тоску, хитрый Скарпия решает сыграть на ревнивых чувствах Флории и попытаться выведать у нее, что она знает. Немекнув на любовную связь Марио, указав на "улики" (портрет, веер), Скарпия надеется на то, что Тоска выведет его на беглецов. План удается. Вне себя от ревности, певица бросается на поиски любовника, а следом за ней барон посылает жандармов. Скарпия преследует также и личную цель. Сам влюбленный в певицу, он мечтает устранить соперника. Оставшись в соборе, он начинает в иступлении молиться, присоединившись к прихожанам.

2 действие

Кабинет Скарпия. Скарпия велит жандарму Скъароне привезти к нему актрису, как только она появится. В кабинет вводят схваченного Каварадосси. Но почему верный Сполетта так растерян? Оказывается, в домике, куда их привела ревнивая Тоска, беглеца не нашли. Скарпия надеется, что палач развяжет язык художнику. Начинается допрос. Каварадосси молчит. И тут появляется Тоска. Марио прикладывает палец к губам, умоляя молчать. Его уводят. Скарпия расспрашивает певицу, один ли был художник в домике, затем намекает на то, что Марио будут пытать. Услышав стон любимого за дверью, Тоска не в силах выдержать его муки. Она признается, что Анджелотти спрятан в колодце у дома. Выносят Марио, обессиленного от пытки. Коварный Скарпия громко приказывает обыскать колодец. Поняв, что Тоска выдала друга, Марио с отвращением отталкивает бросившуюся к нему певицу. Его отправляют в темницу. Скарпия намекает Тоске, что Каварадосси может быть помилован, если она согласится быть благосклонной к нему. С отвращением Тоска отвергает притязания барона, но известие Сполетты, что любимый будет казнен на рассвете, заставляет ее сдаться. Она согласна, но барон должен отменить казнь. Скарпия уверяет, что расстрел будет мнимым, а ружья заряжены холостыми патронами. Тоска, однако, требует, чтобы ей выдали пропуск, дающий возможность покинуть Рим, а также разрешили свидание с Марио. Скарпия идет к столу, чтобы подписать пропуск для Флории. Пока он пишет, Тоска берет лежащий на столе нож. Сомнения отброшены. И, когда Скарпия устремляется к ней, раскрыв объятия, вонзает нож ему в грудь. Вытащив из обессиленной руки заветный пропуск, она тихо удаляется.

3 действие

Марио в тюрьме замка Сант-Анжело. Он пишет предсмертное письмо Тоске и предается воспоминаниям. Появляется Тоска. Потрясенный Каварадосси видит в ее руках пропуск. Услышав рассказ о случившемся, он потрясен мужеством Флории. Тоска уговаривает его не бояться холостых выстрелов. Каварадосси уводит на расстрел. Раздается залп. Тоска восхищена мастерством "игры" Марио, так естественно упавшего на землю. Солдаты удаляются. Подбежавшая к Марио Тоска с ужасом убеждается, что тот мертв. К Тоске приближаются жандармы, убийство барона раскрыто, ее хотят схватить. Оттолкнув жандармов, Флория подбегает к парашюту и бросается вниз со стены замка...

По материалам: Цодоков Е. Опера

«Богема»

Действующие лица:

Рудольф (тенор), Марсель (баритон), Шонар (баритон), Коллен (бас), Бенуа (бас), Альциндор (бас), Мими (сопрано), Мюзетта (сопрано), Парпиньоль (тенор), таможенный сержант (бас), студенты, гризетки, горожане, торговцы и торговки, солдаты, официанты в кафе, мальчики и девочки.

Действие происходит в Париже около 1830 года.



Картина первая: "В мансарде".

Поэт Рудольф задумчиво смотрит в окно на покрытые снегом крыши ("Nei cieli bigi"; "Вид превосходный"). Марсель работает над картиной. Чтобы согреться от холода, друзья решают сжечь рукопись драмы Рудольфа. В дверь с шумом входит философ Коллен, а потом и музыкант Шонар, подзаработавший денег и раздобывший провизию, вино, дрова ("Legna! Sigari! Bordo!"; "Дрова! Курево! Бордо!"). Хозяин дома Бенуа требует плату за жильё, но молодым людям удаётся отделаться от него. Поскольку сегодня сочельник, они решают отпраздновать его в кафе "Момюс" в Латинском квартале. Рудольф остаётся один, чтобы закончить статью. В дверь тихонько стучат: это Мими, девушка, живущая в том же доме, пришла попросить огня. Когда она собирается уходить, то обнаруживает, что обронила ключ от своей комнаты. Порыв ветра гасит её свечу и свечу Рудольфа. В темноте Рудольф рассказывает о себе, сжав руку Мими ("Che gelida manina"; "Холодная ручонка"). Затем он просит Мими сказать, кто она такая, и та соглашается ("Mi chiamano Mimi"; "Зовут меня Мими").

Друзья на улице торопят Рудольфа. Он целует Мими ("O soave fanciulla"; "Не могу наглядеться").

Картина вторая: "В Латинском квартале".

Перекрёсток улиц. Кафе переполнено. Рудольф представляет друзьям Мими. Появляется Мюзетта в сопровождении богача Альциндора. Марсель, который когда-то любил её, напускает на себя равнодушный вид, а Мюзетта старается вызвать его ревность ("Quando m'en vo soletta per la via"; "Я весела"). Наконец она бросается в его объятия. Официант приносит счёт, денег у Шонара не хватает, и Мюзетта прилагает их счёт к счёту Альциндора. Затем все весело уходят.

Картина третья: "У заставы".

Парижская застава. Февральское утро. Из кабачка доносятся возгласы, звон стаканов, смех. Возле шлагбаума - таможенники ("Ohe, la, le guardie!"; "Эй вы! Эй, сторож"). Входит Мими и, задышавшись от кашля, просит позвать Марселя. Он устроился вместе с Мюзеттой на работу в этом месте. Марсель приглашает Мими войти внутрь, но там Рудольф, с которым она не может встретиться: сегодня ночью, в приступе ревности, он ушёл (дуэт "Mimi? - Speravo di trovarvi qui"; "Мими? - Насилу я нашла вас здесь"). Появляется Рудольф, и Мими делает вид, что уходит, а на самом деле прячется. Рудольф признаётся другу: не из ревности покинул он Мими, его мучает то, что он не может помочь ей, дать ей тёплое жилище, ведь бедняжка больна чахоткой, и любви недостаточно, "чтобы вернуть её к жизни" (дуэт-терцет "Marcello. Finalmente!"; "Марсель, я всё обдумал"). Кашель и рыдания выдают присутствие Мими. Рудольф обнимает её ("Che? Mimi? Tu sei qui?"; "Как? Мими! Ты здесь?"). Их нежный разговор сочетается с перебранкой Мюзетты и Марселя ("Che facevi. Che dicevi"; "Так о чём ты там болтала?").

Картина четвёртая: "В мансарде".

Рудольф и Марсель вспоминают счастливые дни: они давно не видели своих любимых (дуэт "Mimi ne andasti e piu non torni"; "О Мими! Ты не вернёшься"). Шонару и Коллену удаётся развеселить их ("Or lo Sciampagna mettiamo in ghiaccio"; "Надо шампанское в лёд поставить"). Дверь распахивается, появляется Мюзетта, восклицая, что Мими здесь и еле держится на ногах. Её укладывают на постель. Мюзетта предлагает продать свои серьги, а Коллен снимает плащ: сейчас нужны деньги ("Vecchia zimmara, senti"; "Плащ старый, неизменный"). Рудольф и Мими остаются одни. Они вспоминают вечер их знакомства ("Sono andati? Fingevo di dormire"; "Мы одни здесь? Я спящей притворялась"). Друзья возвращаются. Мими засыпает, Шонар первый замечает, что она умерла. Рудольф тщетно зовёт её.

По материалам: Г. Маркези. Опера: путеводитель

Страничка популярной классики

П.Масканьи, Интермеццо из «Сельской чести»

Дж.Пуччини, ария Тоски «Visi arte»

Дж.Пуччини, Ария Лоретты из оперы «Джанни Скикки»

Дж.Пуччини, вальс Мюзетты из оперы «Богема»

Дж.Пуччини, ария Каварадосси из оперы «Тоска»

Р. Леонкавалло, Ариозо Канио «Смейся, паяц» из «Паяцев»

Дж.Пуччини, ария Калафа «Nessun dorma» из оперы «Турандот»



Мария Каллас



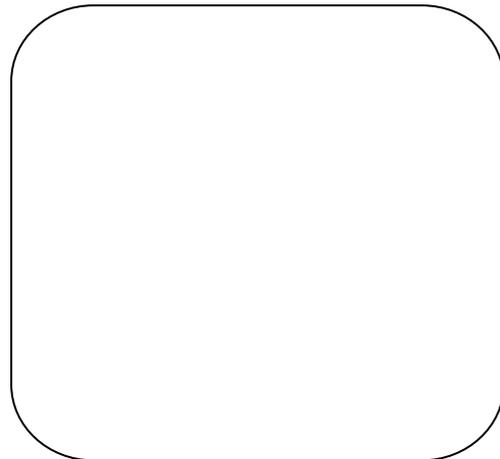
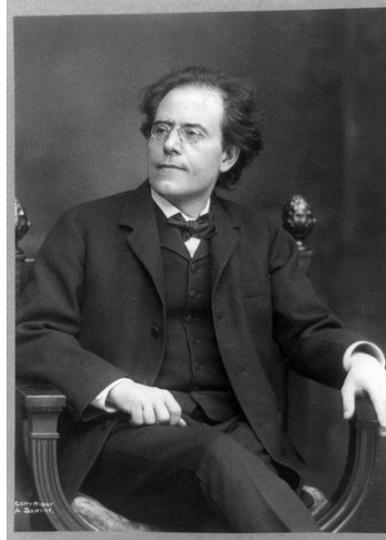
Л.Паваротти, Х.Каррерас, П.Доминго

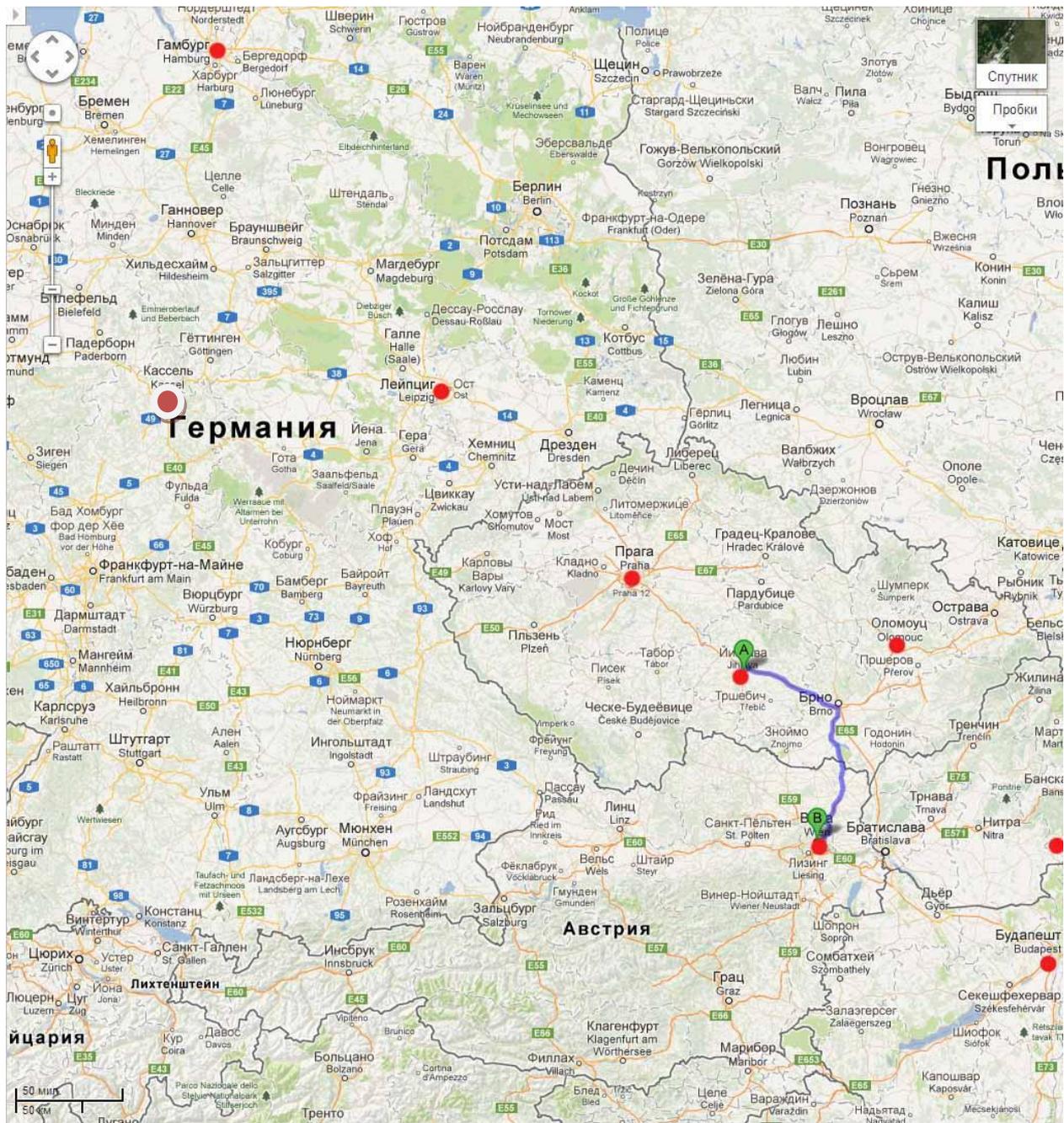
Использованные ресурсы:

1. Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. – М., 2010.
2. Веризм: <http://www.belcanto.ru/verism.html>, - Дата доступа: 27.05.2013.
3. Веризм <http://ru.wikipedia.org/wiki/%C2%E5%F0%E8%E7%EC>, - Дата доступа: 27.05.2013.
4. Веризм в итальянской опере XIX в. *Лекции по музыкальной литературе musike.ru: Веризм* <http://musike.ru/index.php?id=112>, - Дата доступа: 27.05.2013.
5. Левашова О. Пуччини и его современники. – М., 1980.
6. Маркези Г. Опера: путеводитель. – М., 1990.
7. Цодоков Е. Опера. Энциклопедический словарь. – М., 1999.

ГУСТАВ МАЛЕР**Gustav Mahler (1860-1911)****Этапы творческого пути:**

- 7 июля 1860 г. Родился в Чехии
- С 1875 г. Студент Венской консерватории
-
- С 1880 г. Работал оперным дирижером
- 1880 г. Кантата "Жалобная песнь"
- 1883 г. "Песни странствующего подмастерья"
- С 1885 г. Дирижер Пражской оперы
- 1886-1888 гг. Служба в Лейпцигском театре
- 1888 г. Первая симфония
- 1888 г. Директор Королевской оперы в Будапеште
- 1891-1897 гг. Первый дирижер Городского театра в Гамбурге
- 1894 г. Вторая симфония
- 1896 г. Третья симфония
-
- 1897 - 1907 гг. Директор Венской оперы
- 1902 г. Пятая симфония
- 1904 г. Шестая симфония
- 1905 г. Седьмая симфония
- 1906 г. Восьмая симфония
-
- 1907 г. Главный дирижер нью-йоркской "Метрополитен-опера"
- С 1909 г. Руководитель Нью-Йоркского филармонического оркестра
- 1909 г. Девятая симфония
- 1910 г. Десятая симфония (не закончена)
- 18 мая 1911 г. Скончался





Задание: на карте Йиглава (Калиште)(пункт А) и Вена (пункт В) расположены недалеко. А как пролегал творческий путь Г.Малера? Отметьте его на карте, прочитав выдержки из статьи Л.Акопяна.

Малер (Mahler), Густав (7.7.1860, Калиштг, ныне Калиште, близ Иглау, ныне Йиглава, — 18.5.1911, Вена). Австрийский композитор и дирижер. Начал учиться игре на фп. и теории в Иглау, куда семья М. переехала вскоре после его рождения. В 1875—78 занимался в Венской консерватории, где его педагогами были Юлиус Эпштейн (Epstein) (фп.), Роберт Фукс (Fuchs) (гармония), Франц Кренн (Krenn) (композиция). В 1878—80 посещал лекции на философском факультете Венского университета.

В мае 1888 М. из-за разногласий с коллегами ушел из лейпцигского театра. Спустя несколько месяцев его по аналогичной причине отстранили от работы в Праге, куда он был приглашен ставить «Три Пинто» и оперу Корнелиуса «Багдадский цирюльник». Вскоре М. получил назначение на более солидную должность музыкального директора Королевской оперы в Будапеште. В 1891 М. вновь сменил место работы, став первым дирижером Городского театра в Гамбурге.

Тогда же работал над кантатой «Жалобная песнь», музыкальный язык которой, хотя и отмеченный влиянием опер Вебера и Вагнера (чье творчество было объектом культа в кругу друзей и коллег молодого М.), уже несет на себе печать его индивидуальности. В 1881 М. представил ее на соискание премии им. Бетховена, однако успеха не добился.

В 1880—83 М. работал оперным дирижером в Бад-Халле, Лейбахе (ныне Любляна) и Ольмюце (ныне Оломоуц), а в 1883—85 — вторым дирижером оперного театра в Касселе. Кассельские годы были отмечены трениями с руководством театра и несчастной любовью к одной из певиц. Любовная драма М. нашла свое отражение в его первом шедевре — вокальном цикле «Песни странствующего подмастерья», на материале которого несколько лет спустя была создана 1-я симфония.

В начале 1885 М. получил весьма почетное назначение на пост второго дирижера лейпцигского Городского театра (музыкальным руководителем театра был Никиш). Через несколько месяцев он покинул Кассель и до вступления в новую должность (июль 1886) работал в пражском Немецком театре, где дирижировал операми Глюка, Моцарта, Бетховена и Вагнера. В Лейпциге репертуар М. поначалу ограничивался менее серьезными произведениями, однако в январе 1887 он, заменив заболевшего Никиша, принял на себя руководство исполнением «Кольца нибелунга».

Гамбургский период жизни М. продлился до 1897 и также был отмечен успехами на дирижерском поприще — такими, как германская премьера «Евгения Онегина» (начало 1892), прошедшая в присутствии Чайковского.

В феврале 1897 он принял католичество и вскоре был назначен капельмейстером Венской оперы — этого погрязшего в рутине и интригах, но тем не менее самого блестящего театра Австро-Венгрии. Осенью того же года М. занял должность директора оперы.

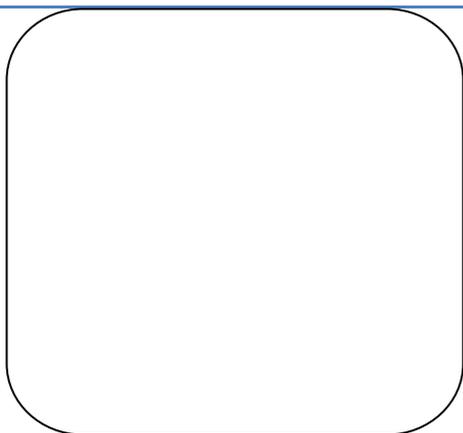
Десятилетие работы М. в Вене стало эпохой расцвета Придворной оперы. За это время М. дирижировал 63 различными операми (особенно часто «Свадьбой Фигаро»).

Юдофобская пресса вела против М. яростную кампанию, которая в конечном счете вынудила его уйти из Придворной оперы.

В 1907 он был назначен дирижером нью-йоркского театра Метрополитен-опера (дебютировал в начале 1908 спектаклем «Тристан и Изольда»), а в 1909 — руководителем Нью-Йоркского ФО, с которым за два сезона дал свыше 90 концертов в Нью-Йорке и других городах США; в программах М. фигурировала новая музыка самых разных школ и направлений. На летние месяцы он возвращался в Европу, где выступал как дирижер (его последним триумфом стала премьера 8-й симфонии в Мюнхене в сентябре 1910) и писал музыку.

Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. – М., 2010. С.326.

Штрихи к портрету



Г.Климт. Поцелуй

«Как ты себе это представляешь,- писал ей Малер в потрясающем предсвадебном письме,- два композитора в доме! Смотри на мою музыку как на свою...У тебя отныне должно быть только одно призвание – делать меня счастливым!»



Малер всю жизнь был одержим навязчивой идеей: стать Бетховеном XX века. В его поведении и манере одеваться было нечто бетховенское: за стеклами очков в глазах Малера горел фанатичный огонь, одевался он крайне небрежно, а длинная шевелюра была непременно всклокочена.

В жизни он был до странности рассеян и нелюбезен, шархался от людей и экипажей, словно в лихорадке или нервическом припадке.

О его удивительной способности наживать себе врагов ходили легенды. Его ненавидели все: от оперных примадонн до рабочих сцены. Оркестр он мучил нещадно, и сам мог стоять за дирижерским пультом по 16 часов, нещадно ругаясь и разнося всех и вся. За странную и конвульсивную манеру дирижирования его называли "одержимой судорогами кошкой за дирижерским пультом" и "гальванизирующей лягушкой".

Гасить в зале театра свет, когда начинается спектакль - это изобретение Малера. Говорят, он велел это делать, дабы пришедшие в театр смотрели на сцену, а не на новые драгоценности и меха друг друга.



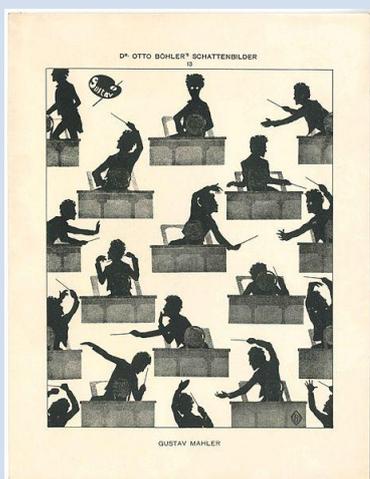
Венский оперный театр. 1912 г.

Возвышение Малера, дирижера и композитора, было стремительным и яростным. Он любил называть себя трижды изгоем - чехом в Австрии, австрийцем в Германии и евреем по всему свету, - но, как доказывает Леон Ботштейн в своей статье из "Малеровского справочника", он был истинным венцем по духу и виднейшей фигурой венской культурной политики.

Малер вставал в семь часов утра, одевался, завтракал, садился за рабочий стол и работал до девяти. В девять часов утра он уходил в оперу. Когда наступало время обеда, его секретарь звонил Альме с сообщением, что господин директор вышел. Это значило, что он через пятнадцать минут будет дома. Дойдя до дома, господин директор звонил в звонок и после этого начинал подниматься по лестнице. За это время дымящийся суп должен был быть внесен в столовую, а входная дверь – открыта, чтобы ему не нужно было терять время на поиски ключей в кармане. За обедом разговаривать не полагалось – у композитора могли появиться в голове мелодии и мысли, которые страшно было спугнуть. После обеда – короткая прогулка с женой в Бельведере. Потом опять опера, где Малер или сам дирижировал, или следил за представлением из дирижерской ложи. Ужин, сон, на другой день – то же самое. Для сочинения музыки такой режим времени не оставлял: Малер, увы, мог работать над своими симфониями только летом, обычно на каком-нибудь из многочисленных австрийских озер.



Mahlers Komponierhäuschen am Attersee



Единственная личная встреча Малера с Чайковским произошла в 1892 году в Гамбурге, где молодой, влюбленный в музыку старшего современника дирижер ставил оперу «Евгений Онегин».

После премьеры Чайковский пишет: "Здесь капельмейстер не какой-то средней руки, а гениальный..."

16 января 1910 года в Нью-Йорке Рахманинов вновь исполнил свой Третий концерт, за дирижерским пультом стоял великий австрийский композитор и дирижер Густав Малер.

Позднее Рахманинов рассказывал музыковеду О. Риземану: «...В то время Малер был единственным дирижером, которого я считал возможным поставить рядом с Никишем. Он отдавал всего себя, чтобы довести довольно сложный аккомпанемент в концерте до совершенства, хотя был совершенно измучен после другой продолжительной репетиции. У Малера каждая деталь партитуры оказывается важной, что так редко бывает среди дирижеров...».

Его презрение к публике было не более чем светской позой. Отношение публики чрезвычайно его заботило, и когда сочинение имело успех, он был вне себя от радости. У Лагранжа мы то и дело находим его за обедом с богатыми или знаменитыми поклонниками, рассылающим записки благожелательным критикам, проверяющим свою популярность в одном городе за другим. Почувствовав, что публика не поспевает за его инструментальными экспериментами в Пятой, Шестой и Седьмой симфониях, он пишет Восьмую, "подарок нации". Шаг за шагом он одолевает скептиков, и в последние годы жизни триумф следует за триумфом. Он сознательно и целеустремленно писал для аудитории своего времени. Малер и Штраус стремились к одному и тому же: к роскошному развлечению, в то же время утонченному и приправленному иронией. Но Малер никогда бы не признался, что хочет развлекать.

Основные произведения

Симфонии:

№ 1 D (1888, 2-я ред. 1896);

№ 2 c—Es, с сопрано, альтом и хором, сл. из «Волшебного рога мальчика», Клопштока и М. (1888—94, 2-я ред. 1903);

№ 3 d—D, с альтом, смеш. и дет. хорами, сл. Ницше и из «Волшебного рога мальчика» (1896, 2-я ред. 1906);

№ 4 G—E, с сопрано, сл. из «Волшебного рога мальчика» (1900, 2-я ред. 1910);

№ 5 cis—D (1902);

№ 6 a (1904, 2-я ред. 1906);

№ 7 e—C (1905);

№ 8 Es, с 8 вок. солистами, 2 смеш. и дет. хорами (1906);

«Песнь о земле» (Das Lied von der Erde), с тенором и контральто (или бар.), сл. ср.-век. кит. поэтов в нем. пер. Бетге (1909);

№ 9 d—Des (1909);

№ 10 Fis (1910, неоконч.).

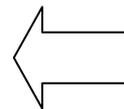
Песни, вок. циклы, кантаты: «Жалобная песнь» (Das klagende Lied), сопр., к.-а., тен., хор и орк., сл. М. (1878—80, 2-я ред. 1899); 3 песни, тен. и фп., сл. М. (1880); 15 песен, гол. и фп., сл. разных поэтов (1880—90); «Песни странствующего подмастерья» ([4] Lieder eines fahrenden Gesellen), гол. и фп. или орк., сл. М. (1885, 2-я ред. 1896); «Волшебный рог мальчика» (Des Knaben Wunderhorn), 12 песен, гол. и фп. или орк. (1892—98); 2 песни из «Волшебного рога мальчика», гол. и фп. или орк. (1899, 1901); 5 песен, гол. и фп. или орк., сл. Рюккерта (1901—02); «Песни об умерших детях» ([5] Kindertotenlieder), гол. и орк., сл. его же (1901—04).

Др. произв.: Фп. квартет а, неоконч. (1876[?]-78); «Рюбецаль» (Rübezahl), опера, либр. М. (1879[?]-83, неоконч., утеряна); Blumine, орк. пьеса, входила в 1-ю ред. 1-й симфонии.

Орк. ред. и обр. произв. др. комп., в т. ч. Вебера, Шуберта, Бетховена, Брукнера, Баха.

Писал, в основном,.....

Состав исполнителей симфоний:



Сделайте вывод



Состав оркестра в симфониях

1 симфония, в 4 частях (60 мин)

4 флейты (3 и 4 также пикколо), 4 гобоя (3 также англ.рожок), 4 кларнета (3-й и бас-кларнет и Es кларнет, 4 Es кларнет), 3 фагота (3-й также контрфагот), 7 валторн, 5 труб, 4 тромбона, 1 туба, литавры арфа, струнные.

2 симфония, в 5 ч. (1ч.25 мин)

Сопрано и альт соло, смешанный хор, 4 флейты (все также пикколо), 4 гобоя (3 и 4 также англ.рожок), 4 кларнета бас-кларнет, 4фагота (4-й также контрафагот), 6 валторн, 6 труб, 4 тромбона, туба, орган, литавры, 2 арфы и струнные.

изолированный удаленный оркестр: 4 валторны, 4 трубы, литавры, большой барабан, тарелки и треугольник.

3 симфония, в 6 ч. (1 ч. 39 мин)

Альт соло, женский хор, хор мальчиков, 4 флейты, (все также пикколо), 4 гобоя (4-й и английский рожок), 4 кларнета, бас-кларнет, 4 фагота (4-й также контрфагот), 8 валторн, 4 трубы (1 возможно, корнет), 4 тромбона, туба, литавры, перкуссия, 2 арфы и струнные

изолированный удаленный оркестр: почтовый рожок и малый барабан.

4 симфония, в 4 ч. (55 мин)

3 флейты, пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, Контрфагот, 4 валторны, 3 трубы, литавры, перкуссия, арфа и струнные

5 симфония, в 5 ч. (1 ч. 13 мин.)

4 флейты (3 и 4 также Пикколо), 3 гобоя (3-й также английский рожок), 3 кларнета (3-й и бас-кларнет), 3 фагота (3-й также контрфагот), 6 валторн, 4 трубы, 3 тромбона, туба, 4 котла литавр, перкуссия, арфа и струнные

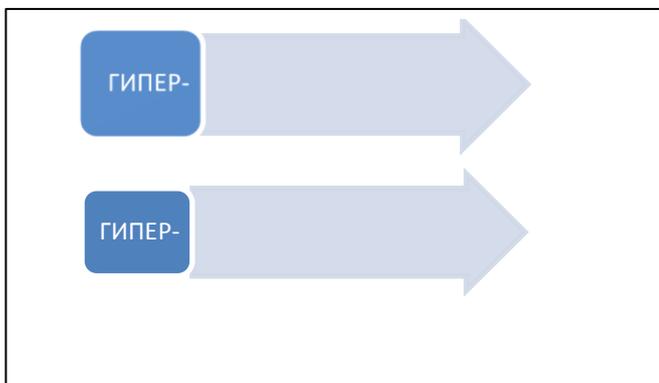
Продолжительность симфонии около 70 минут.

8 симфония, симфония «Тысячи участников», в 2 ч. (1ч. 25 мин)

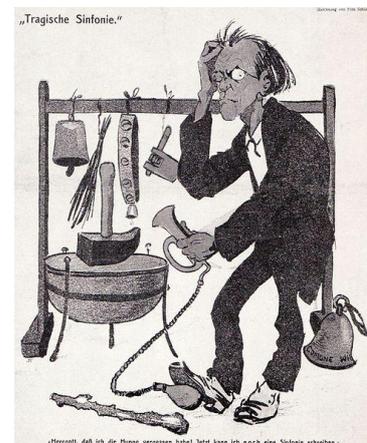
Солисты: 3 Сопрано - 2 альты - тенор - баритон - бас, 2 больших смешанных хора, хор мальчиков,

Оркестр: 2 пикколо, 4 флейты, 4 гобоя, английский рожок, 5 кларнетов, бас-кларнет, 4 фагота, Контрфагот, 8 валторн, 4 трубы, 4 тромбона, туба, литавры, ударные, орган, фисгармония, челеста, фортепиано, 6 арф, мандолина и струнные.

изолированный удаленный оркестр: 4 трубы и 3 тромбона.



Сделайте вывод



К выходу Шестой симфонии Малера. «Боже мой, я забыл автомобильный клаксон. Теперь мне придётся написать ещё одну симфонию!» (1907)

О творчестве

«Мне кажется, Малер, в отличие от Дебюсси, не принадлежит к великим из великих.»

Элмер Шёнбергер
(в книге «Искусство жечь порох»)

Если бы мне оставалось жить всего час, я бы хотел послушать последнюю часть ("Прощание") из "Песни о земле".

Д.Шостакович

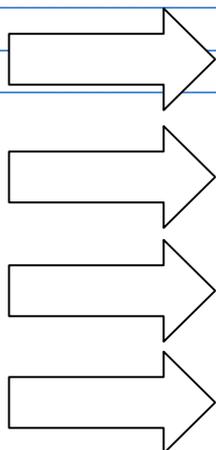
Сергей Невский
Композитор-авангардист

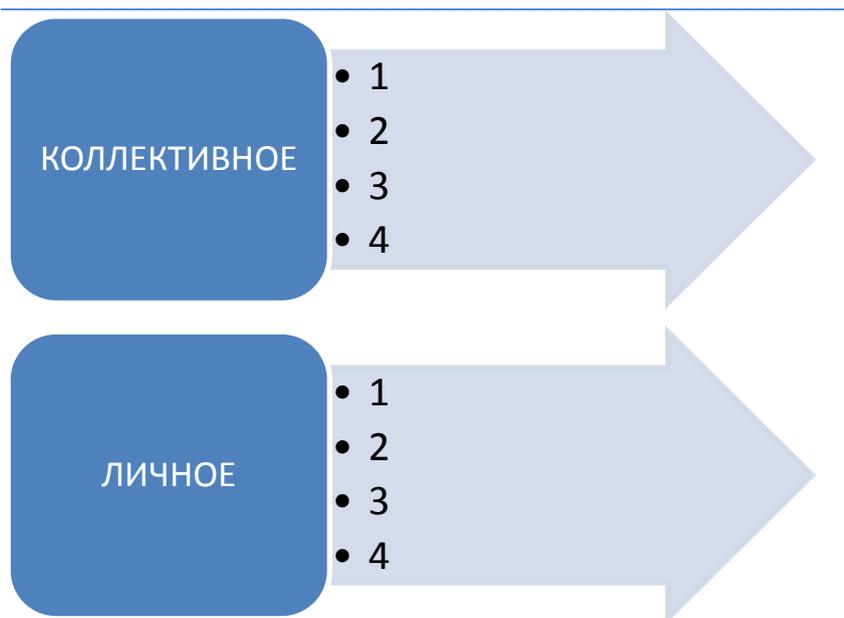
В отличие от Равеля, который тоже не принадлежит к великим, Малер даже не является композитором, к которому можно испытывать слабость всю жизнь. «Подсесть» на Малера — это пожалуйста, но испытывать к нему слабость.... Вряд ли.

Малер воспринимал свою жизнь и свою музыку как единое целое.

З.Фрейд

**Т
Р
А
Д
И
Ц
И
И**





Творчество Малера — связующее звено между романтизмом и *экспрессионизмом*. Внушительные масштабы симфоний Малера, грандиозный размах их кульминаций, характерный венский жанровый облик многих малеровских тем — все это давало основание считать Малера наследником Брукнера. С другой стороны, пристрастие Малера к экзальтированно-изломанным мелодическим линиям, тонально неопределенным последованиям альтерированных гармоний, наложениям разнородных слоев фактуры, чрезвычайно густому контрапункту, напряженным тембрам инструментов, играющих в крайне высоких регистрах, существенно повлияло на Шёнберга и Берга.

Что касается отношения к симфонии как к форме, моделирующей жизнь во всем многообразии ее проявлений, то в этом аспекте подлинным духовным наследником Малера стал *Шостакович*. Черты стиля Малера, которые с точки зрения ряда влиятельных в XX в. эстетических тенденций выглядят недостатками, — такие, как эклектизм в отборе тематического материала, чрезмерность экспрессии, явно литературный, фабульный характер концепций, — стали существенно иначе восприниматься к концу XX в.: для *полистилистики* и *неоромантизма* Малера явился предтечей и важнейшим историческим прототипом.

Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. – М., 2010. С.328.

особенности музыкальной формы Малера: двойная вариантная экспозиция (ямбическая направленность формы, симфония «финала»)

ГП	ПП	ГП	НН(ЗП)	РАЗРАБОТКА	РЕПРИЗА	КОДА
А В	С	А ₁ В ₁	Д			

A series of horizontal blue lines, evenly spaced, filling most of the page. These lines are intended for handwritten notes or answers.

Для большинства симфоний характерен «открытый» тональный план, когда партитура завершается не в той тональности, в которой она начиналась.

Г.Малер

Мое время
придет!

Необыкновенно высоко оценивая творчество Ф.М. Достоевского, **Малер** говорил о себе словами русского писателя: **"Как я могу быть счастливым, если на земле есть хоть одно страдающее существо"**.

Малер был композитором не начала века, а его конца, он был композитором будущего времени.

А.Шёнберг

Вагнер довел оперу до вершин; теперь то же самое Малеру предстояло сделать с симфонией. Он превзойдет все, что было до него.

"Крупн производит только пушки, Малер - только симфонии".

Карл Краус

Г. Либштюкль

— **А что вам нравится в Малере и изменилось ли отношение к нему за долгие годы?**

— Прежде всего тембр, совершенное владение оркестром, более всего поражающее в моментах, когда оркестр выключается, уступая место камерной музыке в самых неожиданных тембровых комбинациях.

У большинства композиторов — современников Малера можно различить: здесь мелодия, здесь сопровождение, здесь инструментовка.

У Малера музыкальные идеи представляют собой неделимое целое, тембр в сочетании с гармонией и ритмом образует единый знак. Вторая вещь, делающая для меня его музыку бесценной, — это, как ни странно, контрапунктическое мастерство.

В свободе сочетания техник симфонического развития и контрапункта Малер сопоставим только с Моцартом. В его темах мы всегда слышим несколько голосов, и их функции всё время меняются: главные становятся второстепенными, и наоборот.

Из интервью с Сергеем Невским

Главная же инновация Малера состоит в том, что он пытался превратить цикл песен в симфонию. И если в ранних симфониях он цитирует песни, создававшиеся одновременно с ними, намеренно снижая уровень повествования, то в конце своей карьеры в «Песни о земле» он, напротив, возвышает вокальный цикл до эпоса.

Из интервью с Сергеем Невским

Другая вещь, в которой Малер наследует Моцарту, — это способность выстраивать непрерывное развитие из совершенно разнородного материала, качество, которое современникам казалось **эклeктикой**.

Сами техники этого развития очень разнообразны, Малер впервые применяет то, что можно назвать монтажной склейкой (например, при переходе к репризе в песне «Проповедь Антония Падуанского рыбам»).

Сдвиг материала на полтона вверх — сегодня общее место поп-музыки — также его изобретение. Вообще важное качество Малера — создавать завершенное из нерегулярного, разомкнутого.

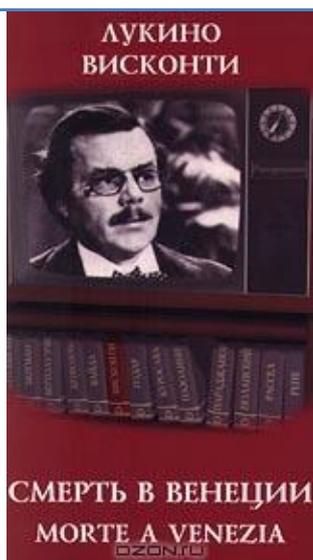
Попробуйте посчитать на слух такты в начальном периоде скерцо из Пятой симфонии — вы непременно собьётесь.

Тем не менее, мы слышим вальс, который, кажется, даже можно танцевать.

У Малера отказ от симметрии приобретает совсем другое значение, иначе работает, и именно он делает музыку Малера современной.

Из интервью с Сергеем Невским

Страничка популярной классики

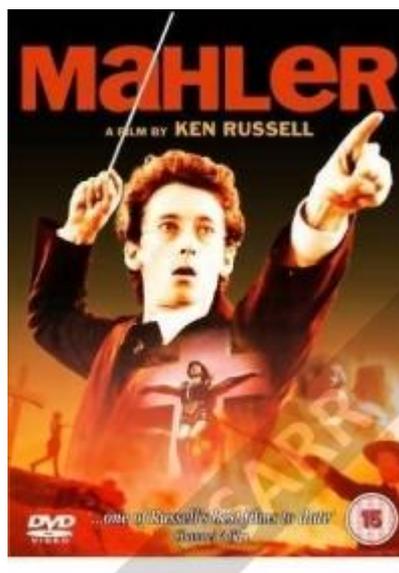


Образ главного героя фильма на самом деле сложно-составной. С одной стороны, сюжетная канва событий, происходящих с писателем Густавом фон Ашенбахом из новеллы Манна, сохранена.

С другой стороны, присутствуют детали биографии Густава Малера - композитора, чья музыка использована в фильме (в основном из 5 Симфонии), и этот потрясающий звукоряд "делает" фильм если не наполовину, то на треть точно.

Симфония № 5, часть IV. Adagietto. Sehr langsam

Художественный фильм о Малере режиссера Кена Расселла

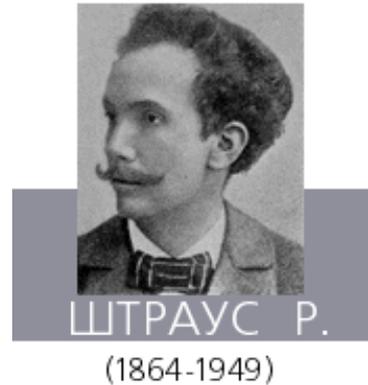
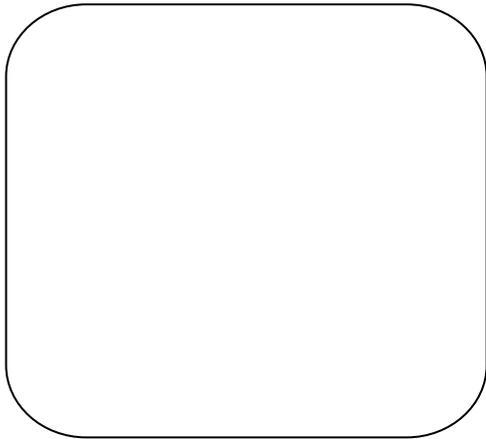


Использованные ресурсы:

8. Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. – М., 2010.
9. Альма Малер-Верфель,- <http://sinus.1bbs.info/viewtopic.php?t=95>, Дата доступа: 21.05.13.
10. Брукнер или Малер, портал форума - <http://intoclassics.net/forum/7-2132-2>, Дата доступа: 21.05.13.
11. Сергей Невский: «Есть соблазн сравнить Малера с Достоевским...»
Композитор-авангардист о Густаве Малере
http://www.chaskor.ru/article/sergej_nevskij_est_soblazn_sravnit_malera_s_dostoevskim_19345,
Дата доступа: 21.05.13.

РИХАРД ШТРАУС

Richard Strauss (1864 – 1949)



Штраус, Рихард (11.6.1864, Мюнхен, — 8.9.1949, Гармиш-Партенкирхен). Немецкий композитор, дирижер. Отец Ш., известный валторнист и широко образованный музыкант с консервативными вкусами, воспитывал сына на музыке венских классиков и ранних романтиков. Ш. начал сочинять в возрасте 6 лет, с 11 до 15 лет занимался теорией и композицией под руководством Фридриха Вильгельма Майера (Meyer) и к 17 годам уже имел в своем активе несколько произведений, публично исполненных в Мюнхене (среди них — Симфония d-moll).

В 1884 он дебютировал как дирижер с Придворным оркестром в Майнингене, исполнив свою Сюиту для духовых, а в 1885 стал ассистентом руководителя этого оркестра, знаменитого Ганса фон Бюлова (Bülow, 1830—1894); впоследствии Ш. называл Бюлова своим учителем «в искусстве интерпретации». Бюлов внушил Ш. любовь к музыке Брамса.

В 1886 Ш. оставил работу в Майнингене, чтобы на 3 года занять пост третьего дирижера мюнхенской Придворной оперы. До возвращения в Мюнхен он несколько недель путешествовал по Италии. Смена творческих ориентиров — от венских классиков и Брамса к Листу и Вагнеру (т. е. к более хроматизированной гармонии, более густой и вязкой фактуре, более яркой, блестящей инструментовке) — сказалась в его колоритной симфонической фантазии «Из Италии», премьера которой (1887) вызвала разноречивые отклики.

В течение 2-й половины 1880-х из-под пера Ш. вышли три программные симфонические поэмы — «Макбет», «Дон Жуан» и «Смерть и просветление». Особенно удачна поэма «Дон Жуан» (по стихотворению Н. Ленау). «Дон Жуан» впервые прозвучал в 1889 в Веймаре (где Ш. занял должность дирижера оперного театра); эта премьера утвердила репутацию Ш. как ведущего немецкого композитора «прогрессивного» направления, духовного наследника Листа и Вагнера. Карьера Ш.-дирижера развивалась весьма активно: он исполнял Вагнера в *Байройте*, дирижировал в театрах и концертных залах других городов, в 1894 стал преемником Бюлова в качестве главного дирижера мюнхенской Придворной оперы, а в 1898 подписал контракт с берлинской Придворной оперой.

Следующие 4 симфонические поэмы Ш. датированы серединой и 2-й половиной 1890-х: «Веселье проказы Тилья Уленшпигеля (по мотивам средневековой немецкой легенды о бессмертном плуте)», «Так говорил Заратустра», «Дон Кихот» (с развитой партией виолончели) и «Жизнь героя» (своеобразная автобиография композитора). Поэма «Так говорил Заратустра» отразила увлеченность Ш. творчеством Фридриха Ницше, чей «дионисийский» культ жизни оказался ближе зрелому Ш., чем возвышенная метафизика Шопенгауэра. Автобиографична и примыкающая к симфоническим поэмам «*Домашняя симфония*».

Начиная с 1-го десятилетия XX в. основным жанром творчества Ш. становится опера. В 1904 он начал писать «*Саломею*» на немецкий перевод пьесы Оскара Уайлда (1893), кощунственный эротизм которой в



свое время принес драматургу скандальную славу. Год спустя «Саломея» Ш. была поставлена в Дрездене; несмотря на противодействие цензуры, через 2 года она шла уже на 50 европейских сценах.

Найденный в «Саломее» взвинченный, экзальтированный тип выразительности преобладает и в опере «Электра» на сюжет античного мифа (этой оперой началось многолетнее сотрудничество Ш. с либреттистом *Гофмансталем*). В центре как «Саломеи», так и «Электры» — женщина, охваченная безумной, разрушительной страстью. В каждой из опер действует развитая система лейтмотивов.

В последующих операх Ш. сохранил лейтмотивный принцип, однако отказался от экспрессионистских крайностей. Действие «*Кавалера розы*» (второй оперы Ш. на либретто Гофманстала) происходит в Вене середины XVIII в.

С начала 1900-х Ш. много занимался музыкально-общественной деятельностью (в 1903 он возглавил первое немецкое общество по защите авторских прав композиторов) и широко гастролировал как дирижер, исполняя, в частности, музыку современных композиторов, в т. ч. *Малера*. В 1908 он сменил *Вайнгартнера* на посту дирижера королевских концертов оркестровой музыки в Берлине, а сразу после 1-й мировой войны стал музыкальным содиректором *Венской гос. оперы*, где вскоре была представлена его очередная опера на либретто Гофманстала — «*Женщина без тени*».

В качестве руководителя Венской оперы Ш. содействовал обновлению репертуара и принял активное участие в организации первых *Зальцбургских моцартовских фестивалей*.

После прихода Гитлера к власти (1933) далекий от политики Ш. принял назначение на пост председателя Имперской музыкальной палаты (*Reichsmusikkammer*) и некоторое время активно занимался реформированием немецкой музыкальной жизни согласно нацистским директивам. Разочарование в режиме наступило в 1935, когда власти не позволили Ш. продолжить сотрудничество с либреттистом оперы «Молчаливая женщина», писателем еврейского происхождения Стефаном Цвейгом. Будучи вынужден уйти с руководящей должности, Ш. все равно оставался привилегированным композитором Третьего рейха. На открытии Берлинской олимпиады 1936 года он дирижировал своим «Олимпийским гимном», в 1938 его опера «День мира» на сюжет из истории Тридцатилетней войны XVII в. была официально признана «первой подлинно нацистской оперой» (впрочем, вскоре она была снята с репертуара, т. к. ее пацифистский сюжет перестал соответствовать потребностям режима).

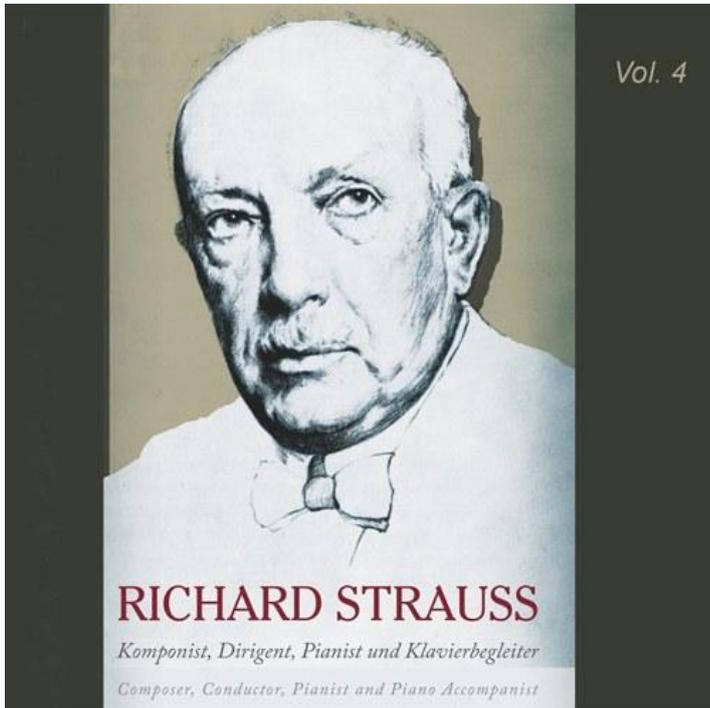
Годы 2-й мировой войны Ш. провел главным образом в Вене, где между ним и властью установился режим взаимной терпимости (в итоге Ш. сумел уберечь от репрессий жену своего сына, еврейку, и своих внуков). На разгром Германии Ш. откликнулся элегическими «*Метаморфозами*» для струнного оркестра. По окончании войны ему пришлось пройти процедуру денацификации, однако еще до ее официального окончания он был фактически «прощен» союзниками.

Ш.-дирижер пользовался непререкаемым авторитетом среди оркестровых музыкантов благодаря своему совершенному слуху и доскональному знанию оркестра; он дирижировал в бесстрастной манере, пользуясь необычайно скупыми жестами. Наиболее ценная часть дирижерской дискографии Ш. — записи его основных симфонических опусов, осуществленные в 1-й половине 1940-х с *Венским ФО*.

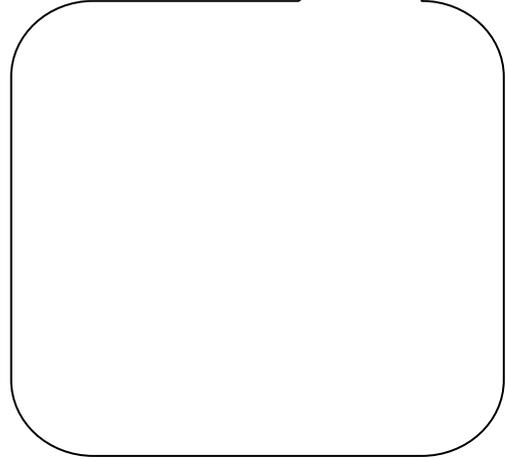
По материалам:

Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь.





Укажите профессии Р.Штрауса



Страница «Трактата об инструментровке» Г.Берлиоза с комментариями редактора и переводчика - Р.Штрауса (см. мелкий текст и музыкальный пример).

19

Но поскольку они для исполнения более трудны, чем простые трели и аналогичный результат еще отчетливее может быть получен с помощью двух партий скрипок, то в оркестре лучше вообще воздержаться от них.

Тремоло в массе скрипок—простое или двойное*—создает целый ряд превосходных эффектов; оно выражает беспокойство, возбуждение, страх в нюансах piano, mezzo forte и fortissimo, если исполняется на одной или двух из трех струн: Соль, Ре, Ля и не поднимается значительно выше среднего *си-бемоль*:

Особенно хорошо пользовались им Вебер и Вагнер, и, может быть, наиболее выдающийся образец—тремоло в первом акте «Валькирии», при погласе Зигмунда: «Wite, Wite!» (прим. 2).

А как гениальная идея—при помощи следующей чудесной звуковой находки изобразить в начале «Валькирии» мощное завывание бури, лютые восток, гонимого ветром дождя с градом (прим. 3).

Есть что-то бирное, неустое в тремоло, исполняемом fortissimo на средних звуках двух верхних струн:

И наоборот, оно становится воздушным, небесным, если звучит одновременно в нескольких голосах pianissimo на высоких звуках квинты:

Здесь уместно сказать, что обычно принято делить скрипки в оркестре на две группы (Viol. I и II); но нет никаких причин, препятствующих дальнейшему подразделению каждой из них на две или три партии, в зависимости от цели, которую ставит композитор. Иной раз число скрипичных партий можно с успехом довести даже до восьми, лишь выделить из общей массы, если это понадобится, восемь солирующих скрипок (играющих восемь разных партий), или же все первые и вторые скрипки разделить на четыре небольшие равные части.

2. ВАЛЬКИРИЯ Акт I Р. ВАГНЕР

* Т. е. на одной или на двух струнах.

Maßig langsam. $\text{♩} = 80$
Moderato assai.

2 große Flöten.
2 Hoboen.
Englisch Horn.
✓ Heckelphon.
2 B-Clarinetten.
✓ 2 Bassethörner.
Baßclarinette (B).
3 Fagotte.
Contrafagott.
I. II.
4 Hörner (F) III. IV.
I. II. (F) III. (D).
3 Trompeten.
✓ Baßtrompete (D).
3 Posaunen.
✓ Contrabaß-
posaune.
✓ Contrabaß-
tuba.
Pauke.
Große Trommel.
I. Magd.
II. Magd.
Alle Violinen. (24) *plizz.*
Alle Bratschen. (16) *plizz.*
Alle Celli. (12) *plizz.*
Contrabässe. (8) *plizz.*

Первая страница партитуры «Электры» (впервые после Р.Вагнера использовал в оперной партитуре такие необычные инструменты как вагнеровская туба и бас-труба).

Творчество Р.Штрауса

«Мне не приходят в голову длинные мелодии, как Моцарту.
Я всегда исхожу из коротких тем.
Но зато я умею так видоизменять и перефразировать тему,
что извлекаю из нее все содержимое.
Думаю, что в этом никто со мной теперь не сравнится».

Рихард Штраус

«Посмотрите-ка на этих юношей – оцепенелых, бледных, бездыханных! – язвительно замечал Ницше. - Это **вагнерианцы**: они ничего не понимают в музыке, - и, несмотря на это, Вагнер покоряет их». Ницше одним из первых поставил эпохе диагноз *Wagneritè* – вагнеризм со скоростью чумы начал распространяться по Европе. Этот неугомонный призрак, начав свое шествие во Франции и Германии, триумфально пройдя Италию и Испанию, вскоре достигает и России, и Америки. Он вездесущ...

Марина Раку. «Вагнер»

Первым вагнерианцем стал сам Ницше. Этой «болезнью» был болен художник Одри Бердслей, создавший ряд гравюр на сюжет «Тристана и Изольды», а затем - на сюжет «Саломея» О.Уайльда.

О.Бердслей,
«Тристан»

Вагнерианцами станут
и Оскар Уальд,
и Рихард Штраус.

О.Бердслей,
«Саломея»

Поздний романтизм – тяжеловесная роскошь.

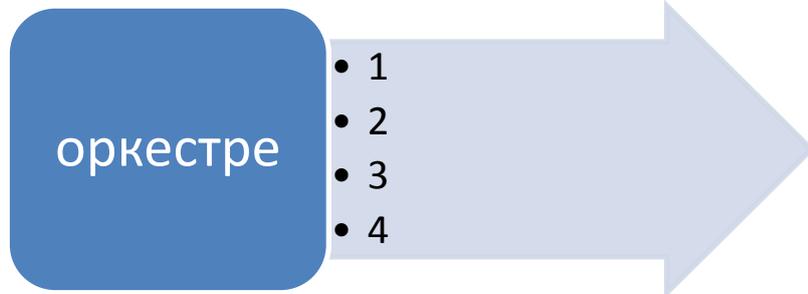
Гипер – девиз позднего романтизма.

Т
Р
А
Д
И
Ц
И
И

Листа

Вагнера

Позднеромантический язык в



+ рыхлость музыкальной формы

*Романтический спектр жанров:
симфоническая поэма (8):*

программные симфонии (2):

оперы (15):

балеты (2)

инстр.соч.

Творческий путь можно разделить на 3 периода:

I период – период симфонических поэм (1888 – 1905)

II период – период опер (экспрессионизм) (1905 – 1918)

III период – неоклассицизм (1927-1945)

«Дон Жуан»

*Итак, на приступ за сердцами милых
Пока огонь еще играет в жилах!*

Н. Ленау

*Волшебный круг без края и предела
Столиких женских чар души и тела
В кипучей страсти облететь хочу я
И смерть принять в последнем поцелуе.
О, всюду побывать; пасть на колени
Пред каждой, что красой тебя пленила,
И победить, хотя бы на мгновенье!*

*Да, страсть всегда нова, она не может
К одной возникнуть и другой достаться.
Ей надо умцрять, чтоб вновь рождаться,
И вявших ей раскаянье не гложет.*

Н.Ленау

E dur

H dur

ГП

СП

ПП

1 разд. 2 разд. 3 разд. 4 разд. 5 разд. ГП СП ПП ГП Coda

Тема *agra+camp-lli*
Д. Жуана *solo V-po*

Cl.+Corni
V-ni

разв.ГП *новая тема новая тема*
вздохи fl. 4 Corni
Solo Ob. унисон

скерцо предикт

тема крушение
победителя растворение
из разр. звучности

(Церлина) (1 любов.сцена)

(2 любов.сцена)(тема победителя)

«Так говорил Заратустра»
(свободное сочинение по Ницше)

"Великое светило! К чему свелось бы твое счастье,
если б не было у тебя тех, кому ты светишь!

В течение десяти лет подымалось ты к моей пещере: ты
пресытилось бы своим светом и этой дорогою, если б не было
меня, моего орла и моей змеи.

Но мы каждое утро поджидали тебя, принимали от тебя
преизбыток твой и благословляли тебя.

Взгляни! Я пресытился своей мудростью, как пчела,
собравшая слишком много меду; мне нужны руки, простертые ко
мне.

Я хотел бы одарять и наделять до тех пор, пока мудрые
среди людей не стали бы опять радоваться безумству своему, а
бедные - богатству своему.

Для этого я должен спуститься вниз: как делаешь ты каждый
вечер, окунаясь в море и неся свет свой на другую сторону мира,
ты, богатейшее светило!

Я должен, подобно тебе, *закатиться*, как называют
это люди, к которым хочу я спуститься.

Так благослови же меня, ты, спокойное око, без зависти
взирающее даже на чрезмерно большое счастье!

Благослови чашу, готовую пролиться, чтобы золотистая влага
текла из нее и несла всюду отблеск твоей отрады!

Взгляни, эта чаша хочет опять стать пустою, и Заратустра
хочет опять стать человеком".

- Так начался закат Заратустры.

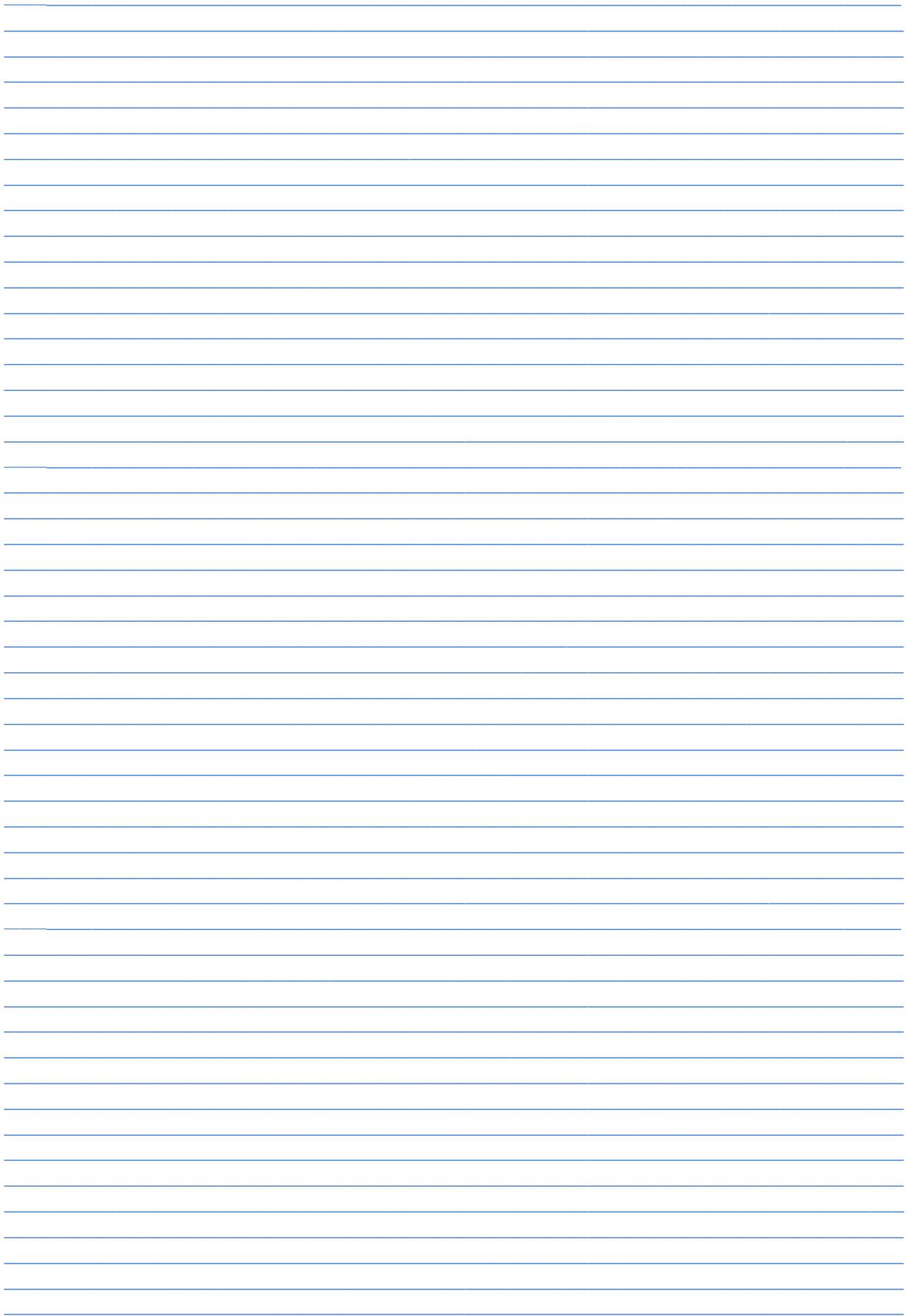
Ф. Ницше, «Так говорил Заратустра»

Партитура открывается поэтической картиной восхода солнца — воплощением гимна, с которым Заратустра обращается к солнцу. Затем следуют разделы: «О мечтающих о другом мире (о людях)», «О великом томлении», «О радостях и страстях», «Погребальная песня», «О науке», «Выздоровливающий», «Песня-пляска», «Песня ночного странника».

Многих заинтересовала в этой сугубо индивидуалистической философии идея духовной свободы сильной личности, стоящей «над толпой» и презревшей все моральные условности прошлого. Таким «сверхчеловеком», стоящим «по ту сторону добра и зла», и был странствующий пророк Заратустра; отвергнув все духовные богатства земли — любовь, религию, науку, он удалился от земных треволнений в надзвездный мир.

Состав оркестра: флейта пикколо, 3 флейты, 3 гобоя, англ.рожок, 3 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота, контрфагот, 6 валторн, 4 трубы, 3 тромбона, 2 тубы, литавры, большой барабан, треугольник, колокольчики, колокола, орган, 2 арфы, струнные

<i>C dur</i>	<i>As dur</i>	<i>H dur</i>	<i>c moll</i>	<i>C dur</i>	<i>H dur</i>	<i>C dur/H dur</i>
Вст. О людях		О вел. томлении	О радостях и страстях	Погреб. песня	О науке	Выздоровл. Танц. песня
	<i>solo V-no</i>		<i>solo tr-ni</i>	<i>solo Ob.</i>	Фуга фугато реприза	2V-ni soli
восход солнца	хорал	разработка т. хорала	героический эпизод	струнные хром. тема	12 тонов скерцо	вальс
						12 ударов колоколов
						«Полночь»
						Вечное возвращение
						fff



Собрание цитат и фактов

"Заратустра казался мне героем грандиозных масштабов, чьим величием души я искренне восхищался... Настанет день, и я превзойду его своим величием!"

Сальвадор Дали

Кто хочет стать настоящим музыкантом, тот должен уметь положить на музыку даже меню.

Р. Штраус

«Гений Штрауса, открывший музыке новый путь, по существу, мало оригинален. Чувственность его музыки берет начало у Вагнера; поэтичность — у Шумана; религиозное чувство — у Мендельсона; драматизм — у Бетховена. Однако у Штрауса есть один тон, безусловно собственный и специфически штраусовский, это — его сарказм. Евреи «Саломеи», смех «Заратустры», критики в «Жизни героя», искрометное озорство «Тиля Уленшпигеля», — все это принадлежит только ему».

Как-то, находясь уже на пороге 60-летия, Рихард Штраус признался: «Я не выношу трагической атмосферы современности. Мне хочется создавать веселое. Это моя потребность». По его мнению, трагическое уже полностью было исчерпано Рихардом Вагнером.

Серджио Фалони («Без сурдинки»)



Рихард Штраус построил виллу на деньги, полученные благодаря стриптизу в «Саломее», и мог бы уйти на покой в пятьдесят лет и жить на проценты от «Кавалера розы».

Штраус в шутку называл себя «первым малерианцем», а Малер верил, что Штраус пролагает путь в новую оперную эру.

Как дирижеры они были антиподами. Если Малер вкладывал всю свою энергию, до последней ее капли, в каждую репетицию, то Штраус старался на подиуме не напрягаться — стоял на нем неподвижно, лишь едва-едва помахивая палочкой. «Я потею только при исполнении до-минорной симфонии [Бетховена], Девятой и «Героической» — ну и, конечно, «Тристана» и первого акта «Валькирии», — признался он в 1908-м. — Во всем остальном я не теряю самоконтроля и особенно не выкладываюсь». Он имел приводившую многих в замешательство привычку заходить в антракте в артистическую, засовывать ладонь дирижеру под мышку и, если там оказывалось влажновато, восклицать: «Дилетант!»

Норман Лебрехт

Н.Лебрехт. («Мастро Миф. Великие дирижеры в схватке за власть»)

*Какая музыка Рихарда Штрауса звучит в этих популярных телепередачах?
(подпишите)*



Использованные ресурсы:

1. Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. – М., 2010.
2. Булычева Анна, «Дон Жуан» Р.Штрауса, из буклета «Мариинский театр»:
http://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2011/5/28/2_2000/ - Дата доступа: 25.05.13
3. История зарубежной музыки: учебник. Вып.5. – М, 1988.
4. Краузе Э. Рихард Штраус. – М., 1961.
5. Лебрехт Н. Маэстро Миф. Великие дирижеры в схватке за власть. – М., 2007.
6. Раку Марина. Вагнер. Путеводитель. – М., 2007.
7. Рихард Штраус. Лекции по музыкальной литературе [musike.ru:Западноевропейская музыка 20 века](http://musike.ru/index.php?id=118): <http://musike.ru/index.php?id=118> - Дата доступа: 25.05.13
8. Ступель А. Рихард Штраус. – М., 1972.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ

Экспрессионизм растет и питается из хаоса человеческих отношений.

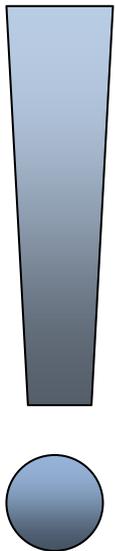
Ф.М.Хюбнер

Экспрессионизм обусловлен войной.

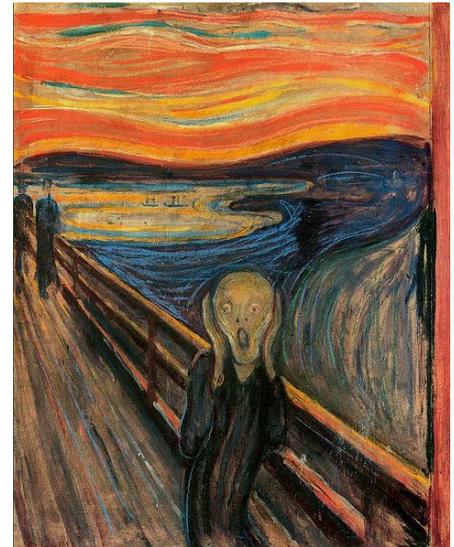
В.Муше

Художник должен передать тот крик, который испускали бы вещи, если бы они не были немые.

Г.Бенн



Экспрессионизм (от лат. *expressio*, «выражение»). В экспрессионизме утверждается идея прямого эмоционального воздействия, повышенной аффектации, сгущения мотивов боли, крика, и, таким образом, принцип выражения преобладает над изображением.



Эдвард Мунк. КРИК. 1893

Никогда не было такого времени, потрясенного таким ужасом, таким смертельным страхом. Никогда мир не был так мертвенно нем. Никогда человек не был так мал. Никогда он не был так робок.

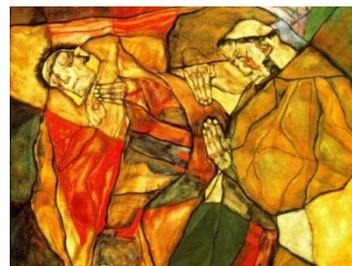
Никогда радость не была столь мертва.

Нужда вопит, человек зовет свою душу, время становится воплем нужды. Искусство присоединяет свой вопль в темноте, оно вопит о помощи, оно завет дух. Это и есть экспрессионизм.

Г.Барр, критик

Направление в европейском, прежде всего австро-немецком искусстве начала XX в. Основная тенденция Э. — показ болезненных состояний души и «теневого», иррациональных сторон жизни.

Термин «экспрессионизм» появился в 1909 как **антоним импрессионизма**: изысканной игре оттенков, характерной для импрессионизма, экспрессионисты противопоставили открытую, кричащую, иногда шокирующую выразительность.



Эгон Шиле, Агония, 1912, Neue Pinakothek, Munich

Экспрессионизм возник как острейшая, болезненная

реакция на уродства капиталистической цивилизации, Первую мировую войну (1914) и революционные движения.

Экспрессионизм сложился, прежде всего, в **австро-немецком искусстве начала XX в.** Сначала в *живописи*. Объединение «Мост» (1905, Дрезден). Для них характерно - интенсивность цвета (солнце – кровавая рана, дома – черные провалы кричащих ртов). Другое объединение «Синий всадник» (апокалипсиса) (1911, Мюнхен): В. Кандинский, П. Клее, Э.Нольде. Для них характерны ядовитые цвета, искажение пропорций, красная трава, зеленое небо, кошмары больших городов.

В *литературе* направление сложилось в журналах «Штурм» (Г.Бенн) и «акцион» (Ф.Верфель).

К экспрессионистам относят также:

- Ф.Кафка, О.Кокошка;
- Г.Манн, Б.Брехт,
- В России – К.Бальмонт, Л.Андреев,

Идеи

- Одиночество, несовершенство мира, утрата идеала;
- Теневая сторона действительности, роковые обстоятельства;
- Трагизм рядового человека в бездушном мире.
- Герой – абстрактный человек (часто без имени)
- Мир порочен. Протест бессмыслен.
- Бредовые идеи, кошмарные сны, галлюцинации

Философия

О.Шпенглер «Закат Европы» (усталость цивилизации)

З.Фрейд (психоанализ, теория подсознательного)

Э.Гуссерль (истина – лишь переживания субъекта)

Цель: проникнуть во внутреннюю сущность предметного мира, «перебросить МОСТ от видимого к невидимому», перейти «от мира явлений в царство сущностей» (В.Кандинский)

Музыка

В музыке экспрессионизм связан с **НОВОВЕНСКОЙ ШКОЛОЙ**:

- Арнольд Шёнберг (1874 – 1951)
- Альбан Берг (1885 – 1921)
- Антон Веберн (1883 – 1945)

Музыкальный экспрессионизм был преемственно связан с **поздним романтизмом**. Зловеще-мрачные образы нередко встречаются в произведениях:

- Малера (поздние симфонии),
- Р. Штрауса (оперы «Саломея», «Электра»),



Обложка журнала «Синий всадник»



Эмиль Нольде, Пророк, резьба по дереву, 1912



Отто Дикс, портрет доктора Майера-Германна, 1926



В.Кандинский, Композиция № 218

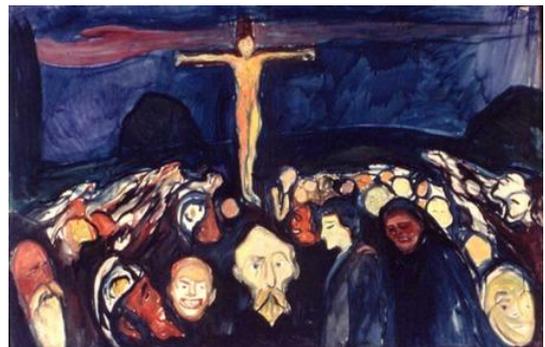
- Хиндемита (оперы «Убийца – надежда женщин», «Святая Сусанна»),
- Бартока (балет «Чудесный мандарин»).

Хронологически их сочинения стоят рядом с экспрессионизмом в живописи и литературе, однако в целом творчество этих композиторов опирается на традиции романтизма, как и ранние произведения Шёнберга и Берга.



Отто Дикс, Большой город, 1928

В центре художественной вселенной экспрессионизма — истерзанное бездушием современного мира, его контрастами живого и мёртвого, духа и плоти, «цивилизации» и «природы» сердце человека.



Эдвард Мунк, Голгофа, 1900

Средства музыкального языка

(после прослушивания музыки сделайте выводы самостоятельно)

Мелодика –

Ритмика –

Гармония –

Лад –

Оркестр –

Форма –

Додекафония

Додекафония (древнегр. dodeca-phonia – двенадцатизвучие).

Додекафония была разработана представителями «нововенской школы» (Арнольд Шенберг, Антон Веберн, Альбан Берг) в начале 1920-х годов. Это метод композиции, при котором вся музыкальная ткань выводится из единственного первоисточника – избранной последовательности всех 12 звуков хроматической гаммы. Данная последовательность называется серией.



А.Шёнберг. Квинтет для духовых, начало.

Додекафонию «открыл» Шёнберг. Он определил ее как «метод сочинения 12 тонами, соотнесенными только друг с другом» (т. е. не имеющими тоники или иного аналогичного центрального тона или созвучия, с которым соотносятся все остальные звуки).

Серия – больше, чем тема, поскольку в произведении нет ничего, кроме проведений серии. Но серия и меньше, чем тема, так как обычно тема – это уже сформировавшийся музыкальный образ, воплощенный с помощью ритма, метра, темпа, фактуры, динамики и т.д. Серия же – «полуфабрикат».

Поскольку постоянное повторение одной и той же серии может привести к скучному однообразию, она используется в четырех формах:

- прямая,
- ракоход (звуки серии звучат с конца до начала),
- инверсия (воспроизводит интервалы серии в обратном порядке),
- ракоход инверсии (соединение 2-го и 3-го видов).

Многие композиторы использовали додекафонную систему не полностью, составляя серии из небольшого числа звуков (4-9). Такую композиторскую технику называют серийной. Серийная музыка активно развивалась до 1950-х годов. Ей даже отдал щедрую дань мэтр противоположного направления Игорь Стравинский. К более радикальным системам в 1960-е годы пришли французский композитор и дирижер Пьер Булез и немецкий композитор Карлхайнц Штокгаузен.

Шпрехгезанг

Впервые это понятие возникает в вокальном цикле А.Шёнберга «Лунный Пьеро» (1913). В своих изысканных мелодрамах (то есть выразительных декламациях с инструментальным сопровождением — таково прямое значение термина) на стихи французского поэта бельгийского происхождения Альбера Жиро, переведенных на немецкий язык, Шёнберг предлагает новую манеру вокальной интонации, для именованной которой он применяет такие оксюморонные понятия, как «шпрехштимме», «шпрехмелоди» или «шпрехгезанг», что в дословном переводе на русский язык означает: «речеголос», «речепение», «речемелодия» («sprechen» по-немецки – «говорить»; «Stimme», «Gesang» «Melodie» – «голос», «напев», «мелодия»).

Конечно, когда мы сталкиваемся с подобными понятиями, у нас сразу же возникают вопросы: это холодно или горячо? это речь или мелодия? В небольшом предисловии к циклу Шёнберг пытался ответить на этот вопрос, но своими пояснениями лишь еще больше запутал существо дела.

Рекомендации Шёнберга к исполнению «шпрехштимме» сводятся к двум указаниям. Первое — очень простое: исполнитель должен строго соблюдать выписанный в нотах ритм. Зато второе представляет собой довольно путаное рассуждение о том, что певец должен и не петь, и не говорить, и при этом ясно осознавать различие между пением и речью.

По материалам: Р.Насонов. Кризис классического мелоса.

I. Teil.

1. Mondestrunken.

Bewegt (♩ ca 66 - 76)

Flöte.

Geige. *pizz.*

Violoncell. *pp mit Dämpfer*

Rezitation. *Bewegt (♩ ca 66 - 76)*

Bewegt (♩ ca 66 - 76) Den Weinden man mit Au-gen trinkt, gießt

Klavier. *pp*

Fl. *p*

G. *fpp*

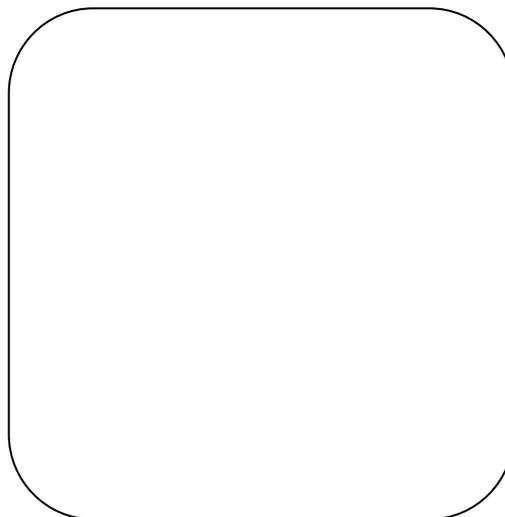
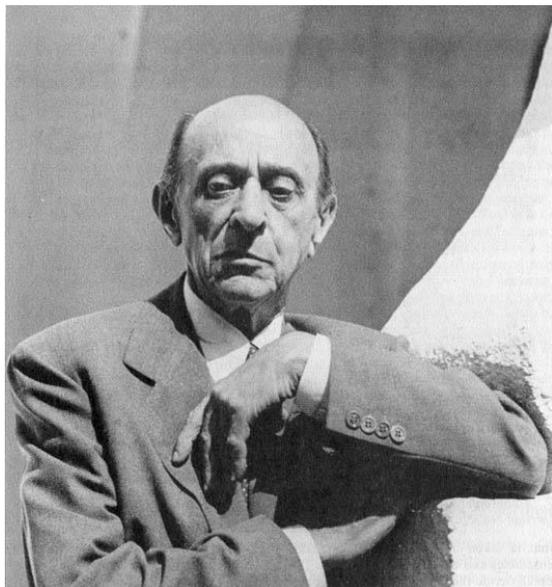
⑤

nachts der Mond in Wo - - gen nie - der, und ei - ne

⑤ *f* *pp*

А.Шёнберг, «Лунный Пьеро», начало

АРНОЛЬД ШЁНБЕРГ

Arnold Franz Walter Schoenberg (1874 – 1951)

Шёнберг А., австрийский композитор, глава новой венской школы. Родился в мелкобуржуазной еврейской семье, формировался в напряженной интеллектуальной и духовной атмосфере Вены эпохи упадка Австро-Венгерской империи, что наложило своеобразный отпечаток на его личность и творчество. С 8-летнего возраста учился игре на скрипке (позже — на виолончели), примерно тогда же начал сочинять. В начале 1890-х познакомился и подружился с Цемлинским, который убедил Ш. систематически и серьезно заняться музыкой и стал, по существу, его единственным учителем. Первые значительные творческие достижения Ш. — большой одночастный программный струнный секстет «Просветленная ночь» и 3 тетради песен для голоса с фп. — относятся к концу 1890-х. Все они отмечены влиянием Брамса, Листа, Вагнера, Вольфа, характеризуются приподнятым романтическим тоном, обилием острых альтерированных гармоний, интенсивной тематической работой. В октябре 1901 Ш. женился на сестре Цемлинского, а в декабре супруги переехали в Берлин, где Ш. вначале работал дирижером и аранжировщиком в модном кабаре Эрнста фон Вольцогена (Wolzogen), а затем по рекомендации Штрауса поступил в Консерваторию Штерна преподавателем теории и композиции. Созданная в Берлине симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда» основана на штраусовской модели программного оркестрового полотна, однако в большей мере, чем любая из поэм Штрауса, насыщена густым диссонантным контрапунктом.

По возвращении в Вену (лето 1903) Ш. развернул активную педагогическую деятельность; среди его первых учеников по композиции — Веберн, Берг, Веллес, Эрвин Штайн. С этого времени стиль Ш. эволюционировал быстро. Отказавшись от пышного позднеромантического оркестра «Песен Гурре» (начатых еще до берлинской поездки) и «Пеллеаса и Мелизанды», он в 1-й камерной симфонии для 15 солистов предпринял опыт детализированного ансамблевого письма. Симфония ознаменовала собой важный сдвиг в сторону более радикального гармонического языка. Гармония 2-го струнного квартета (с двумя вокальными частями на слова Штефана Георге) насыщена альтерированными созвучиями и эллипсисами до такой степени, что тональность местами перестает

распознаваться. В вокальном цикле «Книга висячих садов» и фортепианных пьесах соч. 11 Ш., наконец, отказался от последних признаков тональной организации и совершил переход к тому, что принято именовать атональностью. Четверть века спустя он вернулся к элементам своего раннего тонального стиля в Сюите G-dur для струнных, Теме с вариациями g-moll для духовых и др.

Т. н. свободно-атональный период творчества Ш. продлился несколько лет начиная с 1909. Пожертвовав тональностью, Ш. фактически отказался также от тематизма (по меньшей мере, в традиционном понимании), ритмической регулярности, симметричных и повторяющихся структур. Новый стиль Ш. выразительно воплотился в сжатых по объему пьесах, которые либо складываются из немногих резко очерченных штрихов, либо (реже) рисуют то или иное неизменяемое состояние. Таковы 5 пьес соч. 16 для оркестра (в третьей реализована оригинальная идея звукокрасочной мелодии), 3 пьесы соч. 11 и 6 маленьких пьес соч. 19 для фп., цикл мелодрам «Лунный Пьеро. По принципу свободного чередования атематических эпизодов построена и монодрама «Ожидание», передающая страх и отчаяние одинокой души, измученной угрызениями совести и бредовыми видениями. Свободно-атональные произведения Ш. — самое характерное проявление экспрессионизма в музыке. Духом экспрессионизма проникнута и живопись Ш. (он начал рисовать в 1907). Его искусство вызывало живой интерес немногих знатоков, в т. ч. Малера, художника Василия Кандинского, позднее Стравинского, Равеля; молодые музыканты шёнберговского круга относились к Ш. с огромным пиететом, как к своего рода демиургу, создателю совершенно нового художественного мира, тогда как среди консервативных музыкантов и обычной концертной публики Ш. слыл приверженцем диссонанса и дисгармонии, врагом музыкально-прекрасного, а премьеры его произведений неоднократно сопровождались



А.Шенберг, Красный газ

скандалами.

Недовольный своим положением в Вене, Ш. с семьей в 1911 снова перебрался в Берлин, художественная атмосфера которого была более созвучна его устремлениям. В 1912—14 Ш. концертировал в разных странах Европы как симфонический дирижер, исполняя собственную музыку. После начала первой мировой войны он вернулся в Вену. С середины 1910-х до начала 1920-х Ш. не выступал с новыми опусами. Все это время он стремился найти технику, которая позволила бы ввести атональность в организованные рамки и тем самым создавать на атональной основе масштабные непрограммные инструментальные партитуры. По окончании войны (1918) он возобновил активное участие в творческом развитии своих учеников. В 1918—21 Ш. руководил венским Обществом закрытых музыкальных исполнений. Напряженные религиозные искания Ш. отразились в либретто оратории «Лестница Иакова» (ее музыка осталась недописанной). Наконец, в начале 1920-х Ш. впервые реализовал идею 12-тоновой серийной техники (додекафонии). Его первыми додекафонными опытами стали Прелюдия из Сюиты для фп. соч. 25 (1921), 4-я (единственная вокальная) часть Серенады для септета и баритона соч. 24, 5-я пьеса для фп. из соч. 23 и остальные части Сюиты (все — начало 1923). В 1920-х Ш. вновь стал писать в

традиционных формах и жанрах: за Серенадой в 7 частях (Марш, Менуэт, Вариации, Сонет, Танцевальная сцена, Песня и Финал) и Сюитой в 6 частях (Прелюдия, Гавот, Мюзетт, Интермеццо, Менуэт и Жига) последовали Духовой квинтет, Сюита для 7 инструментов, 3-й струнный квартет и Вариации для оркестра. Вместе с тем Ш. стремился дистанцироваться от модного в 1920-х неоклассицизма, критиковал Стравинского и в одной из «Сатир» для хора без сопровождения (соч. 28 № 3) вывел его под именем «маленького Модернского», неуклюже щеголяющего в парике «папаши Баха».

В 1926 вновь переехал в Берлин, чтобы занять освободившуюся после смерти Бузони весьма почетную должность профессора композиции Прусской академии искусств. В берлинские годы Ш., стремясь расширить сферу применения серийной техники, дважды обращался к оперному жанру. Избрав для своей первой оперы «С сегодня на завтра» сатирический сюжет из современной жизни, композитор следовал примеру более молодых Хиндемита, Вайля, Крженека, чьи «злбодневные оперы» (нем. *Zeitopern*) пользовались большим успехом в Германии конца 1920-х. Несравненно более значительна философская опера-притча Ш. «Моисей и Аарон» на его собственное либретто по библейской книге Исход. В центре оперы — драма обреченного на непонимание носителя высшей истины. Фигура пророка Моисея была особенно близка Ш., который осознавал себя человеком, изменившим историю музыки.

Приход к власти нацистов (1933) положил конец относительно благополучному берлинскому периоду жизни Ш. Он был вынужден уйти из академии и выехал в Париж. Из Франции Ш. с семьей отправился в США и в сентябре 1934 обосновался в Лос-Анджелесе; в 1940 он получил американское гражданство. За первые 10 лет жизни в США Ш. помимо произведений в тональной манере создал несколько масштабных додекафонных партитур. Сразу по приезде в Америку Ш. возобновил преподавательскую деятельность и в 1936 стал профессором композиции Калифорнийского университета (Лос-Анджелес). Среди его американских учеников — Кейдж, Харрисон. После ухода в отставку (1944) некоторое время продолжал читать лекции и давать частные уроки. В последних опусах, созданных после перенесенной в 1945 тяжелой болезни, Ш. возродил элементы атематического экспрессионистского письма (Струнное трио, Фантазия для скрипки и фп., «Уцелевший из Варшавы») и продолжил линию религиозно-философских размышлений (последние хоры *a cappella* и с оркестром). Относительно широкое общественное признание пришло к Ш. только в последние годы его жизни, когда он был избран членом Национального института искусств и литературы США, удостоен званий почетного гражданина Вены, почетного президента Израильской академии музыки и др.

по материалам: Акоюн Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь

«Лунный Пьеро» - библия экспрессионизма (1913)

Вокальный цикл (21 номер) на стихи бельгийского поэта Альбера Жиро для голоса, скрипки, флейты, кларнета, виолончели и фортепиано. Написан для актрисы Альбертины Цеме, ей же и посвящен.

1. ОПЬЯНЕННЫЙ ЛУНОЙ

Вино, что только взглядом пьют,
Ночами лет луна ни землю,
Приливом сильным заливая
Притихший горизонт.

Желанья - ужас в них и сладость -
Пронизывают волны света.
Вино, что только взглядом пьют.
Ночами лет луна на землю.

В святом неистовстве поэт,
Напитком упиваясь лунным,
В восторге к небу обратил
Лицо, и жадно пьет, шатаясь,
Вино, что только взглядом пьют

2. КОЛОМБИНА

Цветы, что там бледнеют, -
Из света лунного розы, -
Ночами расцветают...
Такую мне б сорвать!

Чтоб утолить страдания,
Ищу я у потока
Цветы, что там бледнеют -
Из света лунного розы ...
Утихло бы томленье,
И стал бы я как в сказке, -
Блаженно тих, - влетая
В каштановые кудри
Из света лунного розы!

3. ДЕНДИ

Лучом фантастическим лунным
Играет и блещет хрустальный флакон
Перед черным священным трюмо
Безмолвного денди из Бергамо.

В сверкающей бронзовой чаше
Смех светлый фонтана металлом
звенит.
Лучом фантастическим лунным
Игрив и блещет хрустальный
флакон.

Пьеро восковым изваянем
В раздумье стоит: выбирает он грим.
Отбросив восточную зелень, кармин,
Он рисует в возвышенном стиле свой
лик -
Лучом фантастическим лунным.

4. БЛЕДНАЯ ПРАЧКА

Прачка бледная, луна,
Обмывает ночью землю.
Руки в белых бликах света
Отливают серебром.

Просекой крадутся ветры,
Еле тени шевеля...
Прачка бледная, луна,
Обмывает ночью землю.

Дева кроткая на небе,
Затененная ветвями,
Стелет на полянах темных
Светотканые полотна. -
Прачка бледная, луна.

5. ВАЛЬС ШОПЕНА

Точно бледный блеклый цвет
Крови ни устах больного,
Проступает в этих звуках
Прелесть гибельных страстей.

Дикий всплеск аккордов рушит
Лед отчаянья и сна -
Словно бледный, блеклый цвет
Крови на устах больного.

Пламя счастья, боль томленья,
Грусть утраты в хмуром вальсе -
Никогда не покидают,
Держат в плену мои мысли,
Точно крови блеклый цвет.

6. МАДОННА

Встань, о мать всех скорбящих,
На алтарь моих созвучий!
Кровь, что яростью пролита,
Из грудей твоих сочится.

Как глаза, раскрыты раны,
Вечно свежи, тик кровавы ...
Встань, о мать всех скорбящих,
На алтарь моих созвучий!

Источенными руками
Тело сына подняла ты,
Чтоб его увидел каждый, -
Но скользят людские взгляды
Мимо, мать всех скорбящих!

8. НОЧЬ

Тень гигантских черных крыльев
Убивает солнца блеск.
Заколдован, затенен,
Дремлет горизонт в молчаньи.

Запах темных испарений
Душит лет прошедших память.
Тень гигантских черных крыльев
Убивает солнца блеск.

И чудовищ черный рой
Вниз, к земле, тяжелой тучей
Опускается незримо,
На сердца людские давит ...
Тень гигантских черных крыльев.

13. ОТСЕЧЕНИЕ ГОЛОВЫ

Клинок - разящий серп луны
Турецкой саблей с неба блещет,
Огромен, бел - как призрак он,
Грозный в скорбной тьме.

Не спит, кружит всю ночь Пьеро,
Наверх глядит в смертельном
страхе:
Клинок - разящий серп луны
Турецкой саблей с неба блещет.

Дрожат колени у него,
Не держат ноги ... обессилив,
Упал - и чудится: летит
На шею грешника со свистом
Клинок - разящий серп луны!

21. О АРОМАТ ДАЛЕКИХ ЛЕТ

О, аромат далеких лет,
Пьянишь ты снова мои чувства!
Наивных шалостей толпа
Опять меня влечет.

Приносит снова радость все,
Чем я пренебрегал так долго.
О, аромат далеких лет,
Пьянишь ты снова меня!

Все недовольство вдруг прошло:
Из обрамленных солнцем окон
Свободно я смотрю на мир
В мечтах о светлых даях ...
О, аромат далеких лет!

Перевод Майи Элик

8. Nacht.

(Passacaglia)

Baß-Klarinette in B. *Gehende* (ca 80) *pp*

Violoncell. *Gehende* (ca 80) *pp*

Rezitation. *Gehende* (ca 80) *p*

Klavier. *Gehende* (ca 80) *pp*

Finstre, schwarze Rie-senfal-ter tö-tetender

B-Kl. (B)

Vel.

Son - ne Glanz. Ein ge-schloß - nes Zau - - ber - buch,

8

«Уцелевший из Варшавы» (1947)

Для мужского хора, оркестра и чтеца. Текст автора, на сюжет подлинного рассказа одного из тех, кто пережил уничтожение фашистами еврейского гетто в Варшаве.

Структура:

Вступление (воспоминание о страшном дне и молитва евреев перед расстрелом)
Эпизод расправы с последующим пересчетом немцами убитых
Заключительная молитва – кульминация.

Партия чтеца ритмизована.

Musical score for the first system. The narrator's part includes the lyrics: "I cannot remember evrything! I must have been un - conscious [most] of the time ... I re-". The instrumental parts include Violin I (SOLO 1), Violins II and III (TUTTI), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cbs.). Performance instructions include "con sord. arco", "pp SOLO 1", "senza sord. arco", "SOLI arco", and "TUTTI arco".

Musical score for the second system. The narrator's part includes the lyrics: "member on-ly the gran - diose mo - ment when they all started to sing, as". The instrumental parts include Violins I and II (Va div.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cbs.). Performance instructions include "sempre molto staccato", "col legno battuto", "SOLI", "salt.", and "div. ja 3".

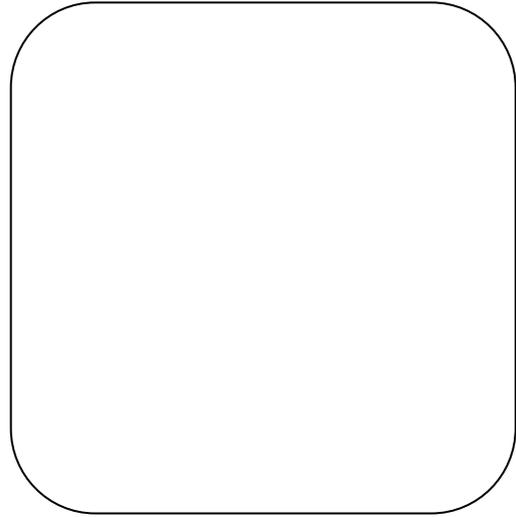
В основе серия – «злой» мотив у трубы

Musical score for the third system. The parts include Horns (1, 2 and 3, 4), Trumpets (1, 2, 3), and Trombones (1, 2, 3). The score shows a melodic line for the Trumpets and Trombones, with performance instructions like "ff" and "3".

Five empty musical staves for writing, each consisting of a five-line staff.

АЛЬБАН БЕРГ

Alban Berg (1885 – 1935)



Берг Альбан (Мария Иоганнес), австрийский композитор, представитель новой венской школы. В юности получил хорошее домашнее образование и сочинял песни для голоса с фп., однако систематически занялся музыкой только в 1904, став учеником Шёнберга, который сразу распознал в Б. большой талант. В тот же период у Шёнберга учился и Веберн. В биографии всех троих «нововенцев» первое десятилетие XX в. было отмечено отходом от тональной гармонии в сторону свободной атональности.

В качестве поэтической основы для своего следующего произведения, написанного уже после окончания учебы у Шёнберга, — Пяти песен для сопрано с оркестром соч. 4, — Б. выбрал не лишённые экстравагантности миниатюры Петера Альтенберга (Altenberg) из цикла «Надписи на открытках» (Ansichtkartentexten). В изысканно детализированной, богатой необычными оркестровыми эффектами музыке песен сказалось влияние не только Шёнберга и Малера, но и Дебюсси; с другой стороны, в них уже предвосхищается додекафония (особенно показательны песня № 3, в начале и конце которой использован один и тот же 12-тоновый аккорд, и песня № 5 в форме пассакальи, содержащая контрапункты из 12 неповторяющихся звуков). Первое исполнение двух из этих песен п/у Шёнберга (31.3.1913, Вена) вызвало скандал, завершившийся вмешательством полиции. После столь же миниатюрных Четырёх пьес для кларнета и фп. соч. 5 Б. вновь обратился к крупной форме, сочинив Три пьесы для оркестра соч. 6. По существу это небольшая симфония.

В мае 1914 Б. присутствовал на венской премьере пьесы рано умершего гениального немецкого драматурга Георга Бюхнера «Воцек» (ныне это произведение, найденное в бумагах Бюхнера после его смерти, публикуется под исправленным названием «Войцек»). Трагедия одержимого апокалиптическими видениями солдата вдохновила Б. на создание оперы, отразившей тревожную духовную атмосферу начала XX в. Работу над оперой он начал в 1917, будучи рядовым действующей армии (1915—18), и завершил в 1921. В герое бюхнеровской драмы Б. видел человека, близкого себе по духу; начиная с «Воцека» все произведения Б. имеют автобиографическую подоплеку. Сенсационная премьера «Воцека» п/у Э. Клайбера состоялась в Берлине в 1925; последовавшие за ней постановки в других европейских городах (в т. ч. в Ленинграде, 1927) принесли Б. мировую славу. «Воцек» и сейчас остается одной из самых популярных опер XX в.

Более труден для восприятия чрезвычайно вязкий по фактуре трехчастный «Камерный концерт» для фп., скрипки и 13 духовых, задуманный как приношение Шёнбергу на день его 50-летия. Форма концерта как в общем плане, так и в частностях основывается на магическом числе три, что, по замыслу Б., должно символизировать духовное триединство Шёнберга и двух его учеников.

«Воцек»



Опера в трех действиях (пятнадцать картин); либретто автора по драме «Войцек» Г. Бюхнера.

Первое представление: Берлин, «Штаатсопер», 14 декабря 1925 года.

Действующие лица:

Воцек (баритон), тамбурмажор (тенор), Андрее (тенор), капитан (тенор), доктор (комический бас), первый подмастерье (легкий баритон или тенор), дурачок (тенор), Мари (сопрано), Маргрет (контральто), мальчик, сын Мари (по возможности вокальная партия), солдаты и парни (тенор-солист, два тенора, два баритона, два баса), служанки, девки (сопрано и контральто), дети. Действие происходит в Германии в 1836 году.

Действие первое. Сцена 1. Комната капитана. Раннее утро. Солдат Воцек бредет начальника. Раздраженный его медлительностью, капитан обвиняет Воцтека в тупости и безнравственности: у него и Мари внебрачный ребенок. Воцтек смущен: добродетель — это прекрасно, но ведь еще нужны деньги...

Сцена 2. Поле за городом. Вечер. Воцтек и его сослуживец Андрее собирают хворост. Природа становится для Воцтека источником страшных галлюцинаций. Пламенеющий, грозный закат сменяется тьмой, словно весь мир умер.

Сцена 3. Комната Мари. Мимо проходит военный оркестр. Тамбурмажор приветствует Мари, и та весело отвечает. Соседка Маргрет упрекает Мари в легкомысленном поведении. Мари, взволнованная и оскорбленная, идет укладывать спать ребенка. Появляется Воцтек и в спешке рассказывает ей о своих видениях. Мари испугана.

Сцена 4. Кабинет доктора. Во власти маниакальных идей он экспериментирует на Воцтеке, предписывая ему странные диеты. Несвязные речи солдата доказывают доктору правоту его идей: Воцтек лишился ума. Воцтек говорит, и впредь готов ему служить, чтобы заработать деньги для Мари.

Сцена 5. Улица перед домом Мари. Тамбурмажор расточает ей комплименты и принуждает сдаться. Они исчезают в доме.

Действие второе. Сцена 1. Комната Мари, утром. Она перед зеркалом примеряет серьги, подаренные тамбурмажором. За ее спиной неслышно появляется Воцтек и спрашивает, откуда эти серьги. Мари успокаивает его. Он оставляет ей деньги, заработанные у капитана и доктора, и уходит. Оставшись одна, Мари чувствует угрызения совести.

Сцена 2. Улица города. На улице встречаются капитан и доктор. Мимо них быстро проходит Воцтек. Капитан пользуется случаем, чтобы помучить его. Он намекает на измену Мари. Бедный солдат бледнеет.

Сцена 3. Возле дома Мари Воцтек пытается вынудить у нее признание. В иступлении он замахивается на нее. Мари холодно отвечает: «Лучше нож в теле, чем чья-либо рука на мне». Воцтек в растерянности бормочет ее слова.

Сцена 4. Праздник в трактире, поздно вечером. Парни, солдаты и служанки танцуют. Два пьяных подмастерья затягивают песню. Мари танцует с тамбурмажором. Воцтек хочет броситься на них, но музыка умолкает. Дурачок, подойдя к Воцтеку, говорит ему, что чует запах крови. Взор солдата застилает кровавый туман.

Сцена 5. Ночь в казарме. Воцтек стонет во сне. С шумом вваливается пьяный тамбурмажор и начинает хвастать своей очередной победой. Воцтек делает вид, что ему все равно. Но тамбурмажор не хочет оставить его в покое и затевает драку. Воцтек избит.

Действие третье. Сцена 1. Комната Мари. Ночью Мари читает в Евангелии о жене прелюбодейной. Ее мучает раскаяние. Она рассказывает ребенку историю о сироте. Мари молит господу о милосердии.

Сцена 2. Лес у пруда. По тропинке в лесу близ пруда идут Мари и Воцтек. Скоро ночь. Воцтек предлагает отдохнуть. Его странные слова пугают Мари. Восходит багровая луна, и Мари видит в руках Воцтека нож. Он закалывает ее.

Сцена 3. Кабак ночью. Уже выпивший Воцтек тащит Маргрет плясать. Она еще теплая, как Мари, но и она со временем станет холодной. Внезапно Маргрет замечает кровь на его руках. Все собираются. Воцтек убегает.

Сцена 4. Лес у пруда. Воцтек находит нож, забытый в лесу, и бросает его в пруд. Ему кажется, что кто-то кричит: «Убийца!» — это кричит он сам. Луна, словно следя за ним, выходит из-за туч. Стараясь смыть с себя кровь, Воцтек заходит в пруд; вода кажется ему кровью. Он тонет. Доктор и капитан слышат его стоны, но спешат уйти.

Безутешная **оркестровая интерлюдия** становится эпилогом трагедии.

Перед домом Мари играют дети. Кто-то кричит ее сыну: «Твоя мать померла!» Все бегут посмотреть на труп. Ребенок Мари верхом на палочке скачет влед за остальными.

Г. Маркези. Опера: путеводитель.

Концерт для скрипки с оркестром (1935)

Посвящен памяти рано умершей Манон Гропиус, дочери Альмы Малер.

Концерт- поэма из двух частей.

Серия – основная тема 1 части – восходящее движение по терциям с окончанием на целотонной гамме.

53 [Andante] = 56

VI. solo

Br., Fg, Hr.

pp ma espr.

pp dolce

Kb. solo

Форма: I – a b; II – a b

1 часть. I – a. Прелюдия.

Интродукция на квинтовых ходах арф – основная тема у скрипки (серия) – реприза-переход.

I – b; скерцо.

Форма – сложная 3-частная с двумя трио. Три темы близки вальсу и лендлеру. В коде – подлинная каринтийская народная песня – образ чистого и хрупкого.

2 часть. II – a. Каденция.

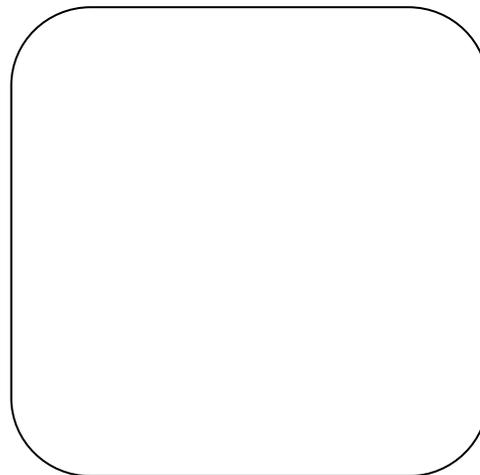
Самый острый контраст. Импровизационна по форме.

II – b. Вариации на хорал Баха из кантаты № 60 «Es ist genug» (О, вечность...). Берг сохраняет и гармонизацию. Тема хорала и две вариации. Цель – примирить основной тематизм концерта (особенно это проявляется в коде).



АНТОН ВЕБЕРН

Anton Webern (1883 – 1945)



Веберн, Антон (Фридрих Вильгельм фон), австрийский композитор, представитель новой венской школы. Учился в Венском университете, в т. ч. у Адлера (1902—06), защитил диссертацию о музыке фламандского ренессансного композитора Генриха Изака (ум. 1517). Свою первую значительную партитуру, пышно оркестрованную романтическую идиллию «В летнем ветре» (по стихотворению Бруно Вилле), написал в 1904. Вскоре после ее завершения, осенью 1904, начал заниматься композицией под руководством Шёнберга (курс продлился 4 года); наряду с Бергом был одним из первых учеников Шёнберга и до конца жизни сохранял безусловную преданность учителю. Свой путь профессионального композитора начал в 1908 оркестровой Пассакалей d-moll. Вместе с тем уже здесь проявились такие особенности стиля В., как сжатость формы и подчеркивание конструктивной роли паузы.

Среди опусов В., созданных между 1909 и 1914, преобладают циклы или тетрады оркестровых и камерно-инструментальных пьес. Отказавшись от тональности, В. постепенно стал отходить и от тематизма, т. е. прежде всего от ритмической регулярности, связных линий, ассоциаций с известными музыкальными жанрами, что резко ограничило возможности организации развернутой формы. По мере приближения к опусу 11 (последнему, созданному перед 1-й мировой войной) наблюдается тенденция к сжатию объема отдельных пьес. Если 6 пьес для оркестра соч. 6 (1909) делятся в сумме 12—13 минут и содержат протяженные басовые ноты, остинатные повторы и мелодии достаточно широкого дыхания, а в отдельных пьесах улавливаются признаки тех или иных жанров (так, 4-й номер цикла воспринимается как стилизованный траурный марш), то общая продолжительность пяти оркестровых пьес соч. 10 (1911—13) составляет 5—6 минут, а каждая из входящих в него миниатюр складывается из очень немногих разрозненных, разбросанных по всему оркестровому диапазону мимолетных штрихов (крайний случай — 4-я пьеса объемом в 7 тактов и длительностью ок. 20 секунд, см. нотный пример). Прозрачная фактура разрежена многочисленными паузами, среди интервалов преобладают септимы (преимущественно большие) и ноны (преимущественно малые), своеобразие тембровой атмосферы определяется широким использованием инструментальных эффектов (флажолетов, тремоло, *pizzicato*, *frullato*, игры у грифа и у подставки, сурдин и т. п.), ритмика свободна от метрической сетки, темп часто и гибко меняется. Выдержанные почти целиком в динамике от *p* до *ppp*, пьесы из соч. 10 и хронологически близкие им миниатюры из соч. 5, 9, 11 предстают своего рода музыкальными эквивалентами японских танка или хокку, где, по слову Шёнберга (из предисловия к соч. 9), «в каждом жесте — роман, в каждом вздохе — счастье». Стиль В. этого периода принято именовать «афористическим».

В 1908—13 В. работал оперным и симфоническим дирижером в провинциальных городах Австрии и Германии. В 1915 несколько месяцев служил в армии. После войны поселился по соседству с Шёнбергом в Мёдлинге близ Вены. Был одним из содиректоров Общества закрытых музыкальных исполнений. С начала 1920-х развернул дирижерскую деятельность. Чрезмерная педантичность В.-дирижера отрицательно сказалась на его карьере; тем не менее о его исполнительском мастерстве сохранилось немало хвалебных отзывов. Дирижерский репертуар В. ограничивался австро-немецкой

классикой от Гайдна и Бетховена до Малера, Шёнберга, Берга. Среди очень немногих записей, сделанных п/у В., — оркестрованные им немецкие танцы Шуберта и Скрипичный концерт Берга с Луисом Краснером (Krasner, 1903—1995) в качестве солиста (май 1936, Лондон — последнее выступление В.). В 1932—33 выступал с лекциями по анализу и эстетике додекафонной музыки для узкого круга заинтересованных лиц, позднее читал лекции также по немецкой классической музыке.

Творчество В. 2-й половины 1910-х и 1920-х было отмечено постепенным отходом от афористического стиля. Все его опусы с 12-го (1915—17) по 19-й (1926) вокальны; некоторые, по образцу «Лунного Пьеро» Шёнберга, предназначены для небольших ансамблей нетрадиционного состава. Переход В. к серийной технике (в песнях соч. 17 на народные слова, 1924—25) совершился плавно, без стилистического сдвига, ибо к тому времени В. уже весьма строго дисциплинировал свое письмо благодаря последовательному применению контрапункта. Начиная с двухчастной Симфонии соч. 21 он систематически пользовался сериями, разбитыми на 3 или 4 четырех- или трехзвучные группы («микросерии»). Ввиду ограниченного формообразующего потенциала микросерий масштабы додекафонных партитур В. невелики; так, Симфония соч. 21 длится 10 минут, двухчастный Квартет для кларнета, тенор-саксофона, скрипки и фп. соч. 22 и трехчастный Концерт для 9 инструментов соч. 24 — по 6—7 минут. При этом отдельные части произведений выполнены согласно классическим формальным схемам — сонатной, трехчастной, рондо, вариационной.

После присоединения Австрии к нацистской Германии (1938) музыка В. была запрещена к исполнению и публикации на его родине, однако сам В., как безупречный «ариец», не подвергся преследованиям; в 1943 он совершил поездку в Винтертур (Швейцария), где Шерхен провел концерт из его произведений. Политические и военные потрясения не сказались на эволюции его стиля.

Вскоре после окончания войны дальнейшая эволюция В. в этом многообещающем направлении была прервана его нелепой гибелью от случайной пули солдата американских оккупационных войск. Творчество В., не получившее широкого признания при его жизни, было заново открыто представителями послевоенного авангарда; для них музыка В. явилась образцом точного конструктивного расчета, нового ощущения музыкальной формы и музыкального времени, бескомпромиссного следования избранному эстетическому идеалу.

Для орк.: «В летнем ветре» (Im Sommerwind), идиллия по Вилле (1904); Пассакалья соч. 1 d (1908); 6 пьес соч. 6 (1909, 2-я ред. 1928); 5 пьес соч. 10, мал. орк. (1911—13); 5 пьес, мал. орк. (1913, связаны с соч. 10); Симфония соч. 21, клар., бас-клар., 2 влт., арфа и стр. (1928); Вариации соч. 30 (1940).

Для хора: «Ускользя на легких челнах» (Entflieht auf leichten Kähnen) соч. 2, а cappella, сл. Георге (1908); 2 песни соч. 19, с клар., бас-клар., чел., гит. и скр., сл. Гёте (1926); «Свет очей» (Das Augenlicht) соч. 26, с орк. (1935); 1-я кантата соч. 29, с сопр. соло и орк., сл. Йоне (1939); 2-я кантата соч. 31, с сопр. и басом соло и орк., сл. ее же (1943).

Для гол. с сопров.: ранние песни, с фп. (1899—1908); 5 песен соч. 3, с фп., сл. Георге (1908—09); 5 песен соч. 4, с фп., сл. его же (1908—09); 4 песни, с фп., сл. его же (1908—09); 2 песни соч. 8, с клар./бас-клар., влт., трб., чел., арфой и стр. трио, сл. Рильке (1910); 4 песни соч. 12, с фп., сл. разных поэтов (1915—17); 4 песни соч. 13, с кам. орк., сл. разных поэтов (1914—18); 6 песен соч. 14, с клар., бас-клар., скр. и влч., сл. Тракля (1919); 5 духовных песен соч. 15, с фл., клар./бас-клар., трб., скр./альтом и арфой, сл. Розеггера (№ 1, 3, 5) и анон. (1922); 5 лат. канонов соч. 16, с клар. и бас-клар., сл. анон. (1923—24); 3 песни соч. 17, с клар., бас-клар. и скр./альтом, сл. нар. (1924—25); 3 песни соч. 18, с клар. и гит., сл. Розеггера (№ 1) и анон. (1925); 3 песни соч. 23, с фп., сл. Йоне (1933—34); 3 песни соч. 25, с фп., сл. ее же (1934).

Др. инстр. муз.: ранние произв., в т. ч. Стр. квартет (1905) и Квинтет для фп. и стр. (1907); 5 частей для стр. квартета соч. 5 (1909, тж. в авт. версии для стр. орк., 1928); 4 пьесы для скр. и фп. соч. 7 (1910, окончат. ред. 1914); 6 багатель для стр. квартета соч. 9 (1911—13); 3 маленькие пьесы для влч. и фп. соч. 11 (1914); Стр. трио соч. 20 (1927); Квартет соч. 22, клар., тен.-сакс., скр. и фп. (1928—30); Концерт соч. 24, фл., гоб., клар., влт., трб., трбн., скр., альт, фп. (1931—34); Вариации соч. 27, фп. (1935—36); Стр. квартет соч. 28 (1936—38); произв. без обозначения опуса; неоконч. произв.

Транскрипции, в т. ч. оркестровка Немецких танцев D 820 Шуберта (1931) и шестиголосного ричеркара из «Музыкального приношения» Баха (1935).

Лекции, собраны в изд.: W. Reich, ed. A. Webern. Der Weg zur neuen Musik (Wien, 1960, сокр. рус. пер.: А. Веберн. Лекции по музыке. Письма [М., 1975]).

По материалам: Аюбян Л.О. Музыка XX века.

Афористичность – черта стиля Антона Веберна.

Пять пьес для оркестра ор. 10 (1911-1913).

Написал несколько пьес, затем только пять включил в опус. Новый шаг в тембровом мышлении – оркестр трактуется как ансамбль солистов. Пуантилизм (см. определение ниже).

3 ч. – напряженная тишина заснеженных альпийских вершин – арфа, челеста, щипковые и едва слышимый звон колокола, мандолины, коровьих колокольцев. Соло духовых – отдаленные голоса рожков. Пастораль.

4 ч. – лишь 6 тактов. Музыкальный афоризм в чистейшем виде:

IV

Clarinetto B *l'liciedend, äuBerst zart (J. = 60)* rit. a tempo rit. **8** a tempo

Tromba B *dolce* pp

Trombone *dolcissimo* pp *sehr gebunden*

Mandolino *dolce* *regli instare* p pp

Celesta ppp pp

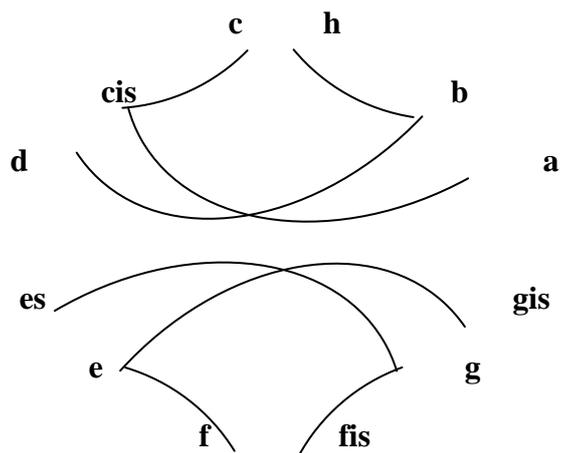
Arpa pp

Tamburo ppp

Violino *Fließend, äuBerst zart (J. = 60)* rit. a tempo rit. **8** *wie ein Hauch* a tempo ppp

Viola pp

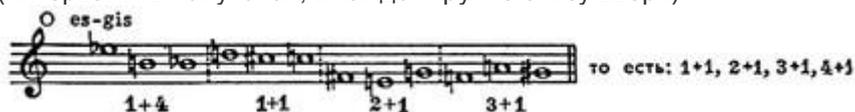
ИЛИ ТАК:



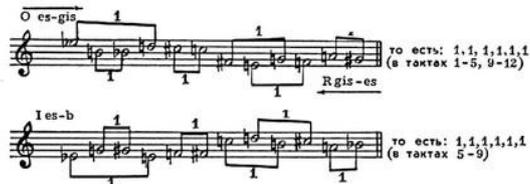
А. Веберн. Вариации для фортепиано ор. 27 (1936), часть III, такты 1-12.

Проведения серии:	такты 1—5	O	es — gis
	такты 5—9	I	es — b
	такты 9—12.	R	gis — es

Структура серии (интервалы в полутонах, в каждой группе снизу вверх):



Реально используемая структура серии (двухзвучные мотивы в каждом из трёх построений):



А. Веберн. Вариации для фортепиано ор. 27 (1936), часть III, такты 1-12

Ruhig fließend $\text{♩} = \text{ca } 80$

Ю.Холопов

ПУАНТИЛИЗМ

франц. *pointillisme*, от *pointiller* — писать точками, *point* — точка

Письмо "точками", один из совр. методов композиции. Специфика П. состоит в том, что муз. мысль излагается не в виде тем или мотивов (т.е. мелодий) либо сколько-нибудь протяжённых аккордов, а с помощью отрывистых (как бы изолированных) звуков, окружённых паузами, а также коротких, в 2-3, реже 4 звука мотивов (преим. с широкими скачками, обнажающими одиночные точки в разл. регистрах); к ним могут присоединяться сливающиеся с ними разнотембровые звуки-точки ударных (как с определ., так и с неопредел. высотой звука) и др. сонорные и шумовые эффекты. Если для полифонии типично сочетание неск. мелодич. линий, для гомофонии - опора монодии на сменяющиеся аккорды-блоки, то для П. - пёстро-красочная россыпь ярких точек (отсюда назв.):



Родоначальником П. считается А.Веберн.

А. Веберн. "Звёзды" op. 25 No 3.

Здесь типичный для образности композитора комплекс - небо, звёзды, ночь, цветы, любовь - представлен острыми сверкающими блёстками звуков пуантилистич. ткани сопровождения, служащей для мелодии лёгким и утончённым фоном.

Sehr rasch (♩ = ca 96)

А. Веберн. "Звёзды" op. 25 No 3.

Ю.Холопов

Собрание цитат и фактов

Мы должны освободить землю от этого дьявольского урожая, уничтожить эту бактерию жалкого суррогата прекрасного и «правильного» безобразия. Я уверен, что Вы найдете в себе силы бороться и одержать победу над этими выбросами новых ядовитых газов. Они так же смертельны, как и те, которые давно известны науке, с той лишь разницей, что противогазы вряд ли смогут защитить нас от них.

Дебюсси – Стравинскому о «Лунном Пьеро»

«Если это искусство – значит, это не для всех; а если это для всех – значит, это не искусство!»

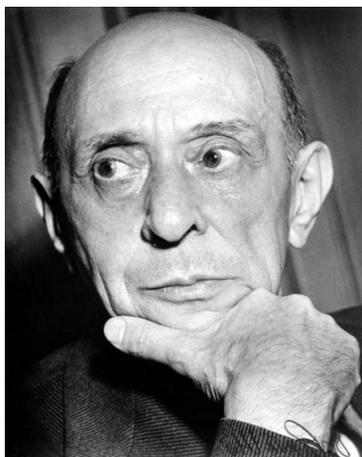
Арнольд Шенберг

На самом деле по характеру Шёнберг в гораздо меньшей степени догматик, чем можно было бы вообразить. Он ни в коем случае не был непреклонным пропагандистом, пытавшимся заставить коллег и поклонников принять все следствия из технических деклараций своего творчества; он дожидался дня, когда они поверят в его творчество сами по себе.

Глен Гульд

«Надеюсь, что через пятьдесят лет они узнают, кто я такой»

Шёнберг – студентам Лос-Анжелеса, незадолго до смерти



Незадолго до смерти, на лекции в Лос-Анжелесе Шёнберг предложил очень трогательное резюме борьбы в нем композитора и теоретика. Он открыл ту лекцию необычной фразой: «Иногда мне интересно, кто я такой». Он сказал, что обратил внимание наряд газетных объявлений о лекции, в которых был представлен в качестве знаменитого теоретика и противоречивой музыкальной личности, известной своим влиянием на современную музыку. Затем Шёнберг прибавил: «А я до настоящего времени думал, что сочиняю по другим причинам».

Из воспоминаний Г.Гульда

А. Шёнберг

Весьма показательна для Берга была его совестливость и отходчивость. Все, за что он брался, он исполнял с удручающей точностью, основательно изучая и испытывая вдоль и поперек.

Ему едва минуло тогда восемнадцать лет, это было давно, и я не могу сказать, признал ли я уже тогда его оригинальность. Заниматься с ним было одно удовольствие.

И он был, как все одаренные молодые люди той эпохи, весь пропитан музыкой, жил в музыке. Он посещал и знал все оперы и концерты, играл дома в четыре руки на рояле, скоро научился читать партитуру, легко воодушевлялся, был не критичен, но чувствителен к старой и новой красоте, будь то музыка, литература, живопись, изобразительное искусство, театр или опера.



**«Прежде чем я стал сочинять,
мне хотелось быть поэтом».**

А.Берг

С собственной персоной он обращался предусмотрительно и в то же время равнодушно, как с музыкальным инструментом... Он любил говорить и писать о себе, еще больше – о своей музыке. Однако у него не было и следа самовлюбленности, казалось, он рассказывал о каком-то ценимом им композиторе Альбане Берге, не вполне идентифицируя его с собой. Как частное лицо, он вовсе не гордился творчеством этого мастера; непретенциозный, равнодушный к престижу, длинной тенью бродил он за ним по пятам.

Т. Адорно

Если Малер как-то сказал о ландшафте вокруг Аттерзее, что сочинил его целиком, Берг, во многом наследник Малера, то же самое мог сказать о своей душе.

Т. Адорно

«В его фигуре есть часть меня самого, с тех пор как я, столь же зависимый от ненавистных людей, связанный договором, больной, несвободный, даже покорный, переживаю все эти военные годы».

А.Берг о «Воццеке»

А.Берг был фаталистом, он верил в учение о числах.

Главный объект его «числомании» - роковое число – «23»: именно 23 июля 1900 г. у Берга случился первый приступ астмы. ...Он всюду видел это роковое число. В письме к Шёнбергу он писал: «Я не могу взять на себя ответственность и доказать существование рока – об этом надо написать целую книгу».

Предчувствие не обмануло его: он умер 23 декабря 1935 г. от заражения крови. Друг композитора Г.Вацнауэр вспоминает: «вновь проснувшись, он спросил о времени и заметил: «Это будет решающий день – 23-е». У присутствующих возникла мысль переставить часы, чтобы они показывали уже где-то минут 20 первого, когда больной проснется еще раз... «Альбан, 23-е позади, наступил сочельник», - сказали ему. «Теперь все будет хорошо, теперь все мы пойдем спать», - ответил Берг и повернулся к стене. Через несколько минут его не стало...»

Ю.Векслер «За гранью музыкального»

Школа Арнольда Шёнберга может быть с полным правом названа «высшей школой диссонансов... Среди учеников Шёнберга были два, которых можно считать талантливыми. Это Альбан Берг и Антон Веберн. У них, как и у всех учеников, чувствуется пагубное влияние сочинений Шёнберга.

Из впечатлений музыкального критика

Моя деятельность ужасна. Какой бы прекрасный подвиг во имя человечества был бы совершен, если бы все оперетты и подобные легкие театры были аннулированы.

А.Веберн, дирижер оперетты

«У Веберна в каждом жесте — роман, в каждом вздохе — счастье».

А.Шёнберг

Если применить не слишком подходящее к Веберну слово, можно сказать, что был в свое время период моды на него, когда не увлекаться знаменитыми симметриями и паузами казалось почти что дурным тоном. «Открытие» Веберна в 50-е гг. послужило поводом для того, чтобы сотворить из него кумира.

Родион Щедрин



«Знал ли сам Веберн, кто такой Веберн?»

Игорь Стравинский

Веберн был слишком самобытен – то есть слишком явно самим собой. Конечно, весь мир должен был подражать ему, конечно, ничего из этого не вышло, и, конечно, весь мир обвинил его.

Кто такой Веберн, сам Веберн не знал. Веберна открыло послевоенное поколение – Штокхаузен, Булез, Пуссер, Лигети, Ноно.

В. Холопова

ЗАДАНИЯ

для

САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Задание 1. Определите произведения Дебюсси и Равеля, подпишите их. Впишите примеры из этих произведений в таблицу выразительных средств импрессионистов на с.6.

1. _____

Très calme et doucement expressif (♩ = 66)

p sans rigueur

Cédez - - Mouvt

dim. p p

This musical score consists of three systems of piano music. The first system is marked 'Très calme et doucement expressif (♩ = 66)' and 'p sans rigueur'. The second system continues the piece with a 'p' dynamic. The third system is marked 'Cédez - - Mouvt' and features dynamics 'dim.', 'p', and 'p'.

2. _____

Sonore sans dureté

ff ff

8^a bassa

8^a bassa 8^a bassa 8^a bassa 8^a bassa

This musical score consists of three systems of piano music. The first system is marked 'Sonore sans dureté' and 'ff ff', with an '8^a bassa' instruction. The second system has '8^a bassa' instructions under the first two measures. The third system has '8^a bassa' instructions under all four measures.

3.

Modéré (♩ = 88)
(Dans un rythme sans rigueur et caressant.)

p très doux

p *più p*

pp expressif

pp *toujours pp*

4.

Triste et lent (♩ = 44)

pp

p expressif et douloureux

più pp

Ce rythme doit avoir la valeur sonore
d'un fond de paysage triste et glacé

m.d.

pp

expressif

Très modéré
1^o SOLO

3 FLÛTES
p doux et expressif

2 HAUTBOIS

2 CLARINETTES EN LA

4 CORNS A PISTONS EN FA

2 HARPES
1^{er} accordez
LA2-SIB, DO2-RE3, MI:-FA3, SOL2-LA3
1^o glissando

HAUTB.

CL.

CORS

1^{re} HARPE
glissando

2^e HARPE *pp* *pp* *ppp*

(sourdine) Div. *pp*

(sourdine) Div. *pp*

(sourdine) *pp* *pp*

Div. (sourdine) *pp* *pp*

pp *pp*

6.

Musical score for two flutes. The tempo is marked $\text{♩} = 144$ and the mood is "Très doux". The dynamics are *pp*. The score consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The second system continues the piece, with a measure rest of 8 measures indicated above the first staff.

7.

Musical score for a full orchestra. The tempo is marked "Tempo di Bolero moderato assai. $\text{♩} = 72$ ". The instruments listed are 2 FLÛTES, 2 TAMBOURS, 1^{ers} VIOLONS, 2^{ds} VIOLONS, ALTOS, VIOLONCELLES, and CONTREBASSES. The score includes a 4^o Solo for the first flute. The dynamics are *pp*. The score is in 3/4 time and consists of four measures.

Musical score for a full orchestra. The tempo is marked "Tempo di Bolero moderato assai. $\text{♩} = 72$ ". The instruments listed are Fl. (4^o Solo), Tamb., Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The dynamics are *pp*. The score is in 3/4 time and consists of four measures.

Задание 2. Представьте, что вам разрешено отправить в космос только пять слов. Какими бы словами вы охарактеризовали импрессионизм?

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Задание 3. Напишите голоса главных героев опер веристов:

1. Недда -
2. Сантуцца –
3. Лола –
4. Тоска –
5. Мими –
6. Мюзета -
7. Каварадосси –
8. Скарпия –
9. Рудольф –
10. Коллен –
11. Туридду –
12. Альфио –
13. Канио –
14. Тонио –
15. Калаф –

Задание 4. Фрагменты каких опер здесь изображены? По возможности, назовите исполнителей.



1.



2.



3.



4.

5.

6.

1. _____
2. _____
3. _____
4. _____
5. _____
6. _____

Задание 5. Представьте, что вам разрешено отправить в космос только пять слов. Какими бы словами вы охарактеризовали веризм и веристские оперы?

1	
2	
3	
4	
5	

Задание 6. Какие произведения Малера и Штрауса и в каких жанрах написаны на эти сюжеты?



1.



2.



3.



4.



5.



6.

1. _____
2. _____
3. _____
4. _____
5. _____
6. _____

Задание 7. Выпишите названия произведений Р.Штрауса на сюжеты Древней Греции:

- _____
- _____
- _____
- _____
- _____
- _____
- _____
- _____
- _____
- _____

Задание 8. Представьте, что вам разрешено отправить в космос только пять слов. Какими бы словами вы охарактеризовали экспрессионизм?

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Задание 9. Попробуйте найти ответ на вопрос: Додекафония – это тональность? (почитайте статью «Сериализм» в Приложении).

Задание 10. Чьи это произведения? Укажите их жанр.

<i>Произведение</i>	<i>Жанр</i>	<i>Композитор</i>
5 песен для голоса и ф/п на стихи Стефана Георге		
Просветленная ночь		
Шехеразада		
Лулу		
Пеллеас и Мелизанда		
Виллисы		
Альпийская ...		

Пеллеас и Мелизанда		
Песни Гурре		
Моисей и Аарон		
Кавалер розы		
Песни об умерших детях		
Домашняя		
Ночной Гаспар		
Песнь о земле		
Чио-Чио-Сан		

Задание 11. Соотнесите высказывания композиторов, или о композиторах с их фотографиями (соедините стрелочками). Поставьте подпись композитора (разборчиво).

Мое время придет!



Я написал всего лишь один шедевр...



Крупп производит только пушки, а он
- только симфонии



Кто хочет стать настоящим
музыкантом, тот должен уметь
положить на музыку даже меню.



В каждом жесте — роман, в каждом
вздохе — счастье!



Прежде чем я стал сочинять, мне
хотелось быть поэтом.



Музыка начинается там, где слово
бессильно!



Если это искусство – значит, это не
для всех; а если это для всех – значит,
это не искусство!



Задание 12. Размышл-ИЗМЫ... Подумайте, какие художественные направления были прямыми продолжателями вагнеровских традиций, а какие – находились в оппозиции? (не торопитесь с ответами).

Поздний романтизм - _____

Импрессионизм - _____

Веризм - _____

Экспрессионизм - _____

ПРИЛОЖЕНИЕ

Сериализм

15/05/2012

СЕРГЕЙ НЕВСКИЙ о самой влиятельной музыкальной технике столетия

© Ив Орлов



Чтобы понять, что такое сериализм, надо сначала разобраться с додекафонией. Итак. Любая композиция занимается установлением связей между какими-то музыкальными объектами. Любая эволюция в музыке — это установление связей там, где раньше их не было, и отмирание связей, которые казались само собой разумеющимися. Чтобы понять, что такое додекафония, нужно понять, взамен чего она пришла. Что до нее было само собой разумеющимся и что постепенно, к концу XIX века, стало зыбким и ненадежным.

Это прежде всего тональность. Есть разные мнения относительно того, что это такое. Ну, можно сказать, что это такая система звуковысотной иерархии, где есть главная первая ступень, которая называется тоникой. А вокруг нее — другие ступени, которые находятся в разной степени подчинения.

И начиная с **Бетховена** эти побочные ступени получали все большую и большую самостоятельность. У них образовывались свои субиерархии. И появилась такая вещь, как расширенная тональность. Если говорить очень просто, то это мажор, который включает в себя все аккорды одноименного или параллельного минора. Тональность, сохраняя некий условный центр, превращается в лабиринт, в котором все сложнее и сложнее понять, где ты находишься.

Вторая вещь, которая подверглась деконструкции, — это то, что называется синтаксисом. Это уже не гармонические взаимоотношения, а некий принцип их развертывания. В XVIII веке слушатель всегда мог сказать, в каком, условно говоря, месте восьмитакта он находится. Потому что он знал, что каденция всегда приходится на седьмой-восьмой такты. А в XIX веке, с

изобретением **Вагнером** «бесконечной мелодии», синтаксис стал все более расплывчатым.

Получается, что к концу XIX — началу XX века музыка все больше приобретает некую неустойчивость. Когда **Шенберг** описывал эту новую тональность, то он для нее придумал такие обозначения, как «парящая», «блуждающая», «пантональность». Что такое пантональность по Шенбергу? Это когда в одном голосе соль мажор, а в другом ми-бемоль минор, а потом и там и там происходят модуляции независимо друг от друга. То есть сохраняются элементы тональных отношений, но их много, и они на нескольких уровнях ведут самостоятельную жизнь. Так обстоит дело у Шенберга в фортепианных ранних пьесах, второй прелюдии опуса 19, например.

Естественно, на фоне этого растущего хаоса потребовались какие-то новые закономерности. И такой стала 12-тоновая серия, основанная на взаимоотношениях 12 равноправных звуков хроматической гаммы. Она была создана в начале десятых годов прошлого века. К ней одновременно пришли Арнольд Шенберг, **Йозеф Маттиас Хауэр** и **Николай Обухов**. Шенберг с Хауэром очень долго спорили, кто первый ее изобрел.

Сохранилась очень большая переписка между Шенбергом и Кандинским, где Кандинский говорит, что он завидует музыкантам, потому что они работают с заведомо более абстрактными материями, они способны обойтись без предмета. Считается, что эта переписка стала для Кандинского импульсом к тому, чтобы сформулировать свои принципы абстрактного искусства.

Шенберг и его ученики понимали серию очень по-разному. У Шенберга она происходит из мелодии, которая в позднеромантической музыке стала очень богатой и могла включать в себя не семь звуков диатонической гаммы, а гораздо больше.

Самый влиятельный ученик Шенберга **Антон Веберн** пришел к серии совершенно по-другому. Если мы посмотрим его ранние пьесы, скажем, ор. 7 и ор. 11, то мы видим, что там нет мелодии, а есть конструкции из трех-четырёх звуков, построенные на основе одного интервального комплекса. Скажем, из малой терции и секунды. И вот этот комплекс все время повторяется в разных видах. И серия у Веберна возникает из таких кристаллов.

Второй великий ученик Шенберга — **Альбан Берг**. Его серия — это некая смесь того, что делали Шенберг и Веберн. Там есть мелодический элемент. И там есть не то чтобы интервальные конструкции, но некие интервальные знаки. У него они могут быть наделены какой-то семантикой. Например, в «Лирической сюите» для струнного квартета зашифрованы анаграммы имен Берга и его возлюбленной. Серия из Скрипичного концерта состоит из сменяющих друг друга мажорных и минорных трезвучий, а последние четыре звука — это начало целотонной гаммы, которое одновременно является началом мелодии хорала Баха «Es ist genug». То есть Берг строит серии из знаков, которые к чему-то отсылают.

Шенберг, революционизировав музыку работой с 12-тоновой серией, очень мало затронул музыкальный синтаксис. Достаточно сказать, что первая вещь, которая официально считается началом додекафонии, пятый номер из Сюиты для фортепиано ор. 23 — это вальс. Шенберг

пытался поженить абстрактную 12-тоновую структуру с тональным синтаксисом. Поэтому для композиторов послевоенного авангарда он был человеком, который недостаточно далеко продвинулся.

Техники работы с сериями у Шенберга — такие же, как в старой полифонии, например, баховской. Все как с темами фуг. Бывает обращение — то есть это та же самая серия, только вверх ногами. Допустим, если сама серия начинается с большой терции вверх (до — ми), то обращение будет вниз (до — ля-бемоль). Еще есть ракоход — то есть серия идет задом наперед. И есть, наконец, сочетание того и другого — обращение и ракоход. Плюс — серия может быть сыграна от любого другого звука, это называется транспозиция. Разумеется, части серий и несколько серий могут звучать одновременно. Это называется горизонтальная, вертикальная или комплементарная додекафония. Главное додекафонное сочинение Шенберга — Вариации для оркестра ор. 31, там есть все виды этих техник.

Веберн пытается идти дальше и переносит этот метод абстрактной работы со звуковысотностью на другие параметры. Например, на ритмическую ячейку. Он разделяет серию на несколько ячеек и начинает с ними работать как с отдельными звуками. Похожая техника встречается, кстати, и у Стравинского в «Весне священной», но Веберн куда более последователен. У него есть Концерт ор. 24, в котором сменяют друг друга четыре мотива. 2-й и 4-й являются увеличением 1-го и 3-го. После чего вся конструкция идет зеркально, задом наперед. Он пытается освободить структуру от тонального контекста. От мелодии, включенной в линейный непрерывный контекст, он идет к изолированным звуковым объектам, к пуантилизму. Поэтому после войны Веберн становится маяком для композиторов.

Но настоящий сериализм приходит, как ни странно, не из Вены, а из Франции. В 1947 году **Оливье Мессиан** пишет

сочинение «Модусы длительности и динамики (интенсивности)», это 2-й из «Четырех ритмических этюдов» для фортепиано. И уже по названию видно, что к абстрактному обращению со звуковысотами добавляется абстрактное обращение с еще двумя вещами — длительностью и динамикой. Что это означает? Скажем, так же как мы выстраиваем шкалу звуковысот от до до си, мы выстраиваем шкалу длительностей от одной тридцать второй до четверти, и музыка строится из какой-то совершенно абстрактной работы с этим материалом.

Так появился один из главных принципов серийной музыки — работа с параметром. Параметров у сериалистов было четыре: звуковысота (регулируемая при помощи 12-тоновой серии), длительность, артикуляция и динамика. Вместе с осознанием возможности работать с каждым из этих параметров независимо от всех прочих пришло и осознание возможности его выключать. Возможностью этой композиторы активно пользуются до сих пор, например, когда американские минималисты или их последователи пишут часовые сочинения на одну ноту или один аккорд — это вовсе не следствие злоупотребления марихуаной на Западном побережье, как считают некоторые музыковеды, а, напротив, типичный пример выключения одного из параметров (звуковысоты) и, стало быть, своеобразная реакция на радикальный сериализм 50-х.

То же касается такой популярной в 70-е годы вещи, как равномерный ритм — выключается параметр длительности. Главным же открытием 50-х стало осознание того, что параметры могут быть не только восприняты по отдельности, но и, напротив, переходить один в другой. Скажем,

равномерный пульс, ускоренный до определенной степени, превращается в звуковысоту. Об этом есть очень интересная статья Штокхаузена «Как проходит время». У самого Штокхаузена в «Группах» для трех оркестров есть даже серия из 12 темпов. Вот до чего дошел прогресс.

Сама работа с «классическими» 12-тоновыми сериями в 50-е годы претерпела значительные изменения. Мессиа́н придумал, что не обязательно все 12 звуков использовать в изначальном порядке, можно внутри серии сделать ротацию. Также у него случаются интерполяции внутри серии (не спрашивайте, что это!). Дальше композиторы задумались над интервальным составом серии. Если звуков 12, то между ними получается 11 интервалов. И можно построить такую серию, которая бы включала в себя все интервалы — от малой секунды до большой септимы. Таких интервальных серий ограниченное количество. Самый простой вариант, используемый **Луиджи Ноно**, — это серия в виде постепенно расходящихся интервалов от секунды до септимы. Забавно, что у Баха в органной фуге ми минор есть тема, которая очень похожа на эту серию Ноно.

Первое знаковое сочинение сериализма — **«Структуры Ia» Булеза** для двух фортепиано (1951). Его звуковысотный материал взят из уже упоминавшегося здесь этюда Мессиа́на, так автор пытался избежать субъективных решений при его выборе. Булез говорил в то время, что главная задача сериализма — отречься от субъекта композитора. И в этом отношении сериализм — послевоенное явление — очень отличается от довоенной музыки. И у Берга, и у Шенберга есть, как говорил Адорно, «надломленность». Там есть субъект, который столкнулся с ситуацией под названием «XX век». А после войны была идея сделать *tabula rasa*, попробовать начать с нуля.

Булезу было важно какую-то часть композиторских решений автоматизировать. Отрешившись от своего эго, он, по своему собственному выражению, как бы распахивал окно. И тут есть очень интересное сближение. Булез в конце 40-х — начале 50-х годов ведет интенсивную переписку с **Кейджем**. Они обмениваются идеями. Идея отказа от субъекта нашла у Кейджа, который как раз в это время открыл для себя дзен, самое глубокое понимание. И он выстраивает собственную модель сериализма, которая сначала была категорически не принята композиторским сообществом. Потому что Кейдж расширил круг объектов серийного мышления, включив туда все мыслимые звуки. Когда он приезжает в Европу в 1954 году, там как раз происходит кризис серийной музыки. Сначала Кейджа встречают смехом. Есть очень известная запись, где он играет свои Вариации с Дэвидом Тюдором на очень серьезном фестивале в Донауэшингене, и весь зал ржет, как в «Комеди Клаб». Очень интересная запись. Но в конечном итоге Кейдж оказался более влиятельным.

Что говорит Кейдж? Если мы можем создавать абстрактную музыку, все детерминировав, все подчиняя некоему алгоритму, то мы можем создавать такую же музыку, используя случай. То есть каждое композиторское решение принимая при помощи жребия. И вот он начинает использовать в композиторском процессе гадание по «Книге перемен». Какое отношение все это имеет к сериализму? Дело в том, что и у сериалистов, и у Кейджа происходит намеренное разрушение привычных связей между музыкальными объектами (Кейдж называл их агрегатами) и их воссоединение в новом контексте. То, как один агрегат у Кейджа вытесняет другой, очень напоминает чередование серий и их производных у радикальных послевоенных европейцев. И у тех, и у других важен сам момент деконструкции привычных взаимосвязей, изоляция

мельчайших смысловых элементов и новая, крайне непривычная для слуха их комбинация. Так Кейдж воспринял идеи Булеза о новой звуковысотной и временной организации и перенес их на всю звучащую материю.

Человеку вообще свойственно каталогизировать. Что такое сериализм? Это наша способность выстраивать в некую шкалу окружающие нас явления. И Кейдж был первым, кто так широко его воспринял. И на самом деле все остатки сериализма, которые существуют сегодня в музыке, — это наследие Кейджа. Он написал еще в 1952 году электронную пьесу «Williams Mix». Работа над ней началась с каталогизации записей разных звуков, которые были по определенному принципу смонтированы в коллаж. То, как Кейдж группирует эти записи, немножко напоминает «Китайскую энциклопедию» Борхеса. Он говорит, что есть звуки городские, есть звуки сельские, есть звуки, требующие усиления, звуки, производимые человеком, и т.д. Он использует принцип каталогизации, принцип шкалы и при этом применяет такой тип временной организации, который свойственен сериализму.

Эта способность переносить серийное мышление на тембр рикошетом вернулась потом к Булезу, и когда он пишет свой «Молоток без мастера» в 1953 году, то пытается установить некие тембровые взаимодействия у пар инструментов, похожие тембры выстраивает в некую шкалу. Дальше всех в этом отношении продвигается **Хельмут Лахенман**, у которого есть такое понятие — «семья». Это некая шкала тембров. Если я веду стаканом по столу — это один тип шума. Если я трясую кусок железа — это другой тип шума. И между этими двумя экстремальными шумами может быть выстроена шумовая серия, которая создает палитру шумов от очень плоского до очень объемного звука. Кроме того, объектами серийного мышления могут быть уже готовые куски музыки, ready-made. У **Штокхаузена** есть огромный двухчасовой коллаж под названием «Гимны», где он чередует фрагменты гимнов разных стран. Но длина каждого отрезка подчинена серийному принципу.

Композиторы начали обращать внимание на взаимосвязи удаленных друг от друга вещей, на которые раньше не обращали внимания. Серийность, перешедшая на параметры тембра, ритма и всего чего угодно, — это наследие, с которым мы до сих пор работаем.

По материалам сайта: http://www.openspace.ru/music_classic/events/details/37063/page1/

ГЛОССАРИЙ

ВЕРИЗМ¹

ИМПРЕССИОНИЗМ

ПОЗДНИЙ РОМАНТИЗМ

ЭКСПРЕССИОНИЗМ

Афористичность

Додекафония

Пуантилизм

Сериализм

Серия

Шпрехгезанг

Шпрехштимме

¹ При характеристике художественного направления необходимо указать: этимологию термина, суть эстетики, страну и время возникновения.

Для заметок

Учебное издание

Евгения Юрьевна Новоселова

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

**Рабочая тетрадь № 4
импрессионизм-экспрессионизм**

Авторская редакция

Подписано в печать 06.2013

Формат 60x84 1/8

Печать офсетная. Усл.печ.л.5,69. Уч.-изд.л.

Тираж 60 экз. Заказ №...

Издательство «Удмуртский университет»
426034, г.Ижевск, ул. Университетская, 1, корп.4