

Е.Ю. Новоселова

История музыки

Рабочая тетрадь № 5

неоклассицизм – поставангард



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 № 5

неоклассицизм-поставангард

Студент

Фамилия _____

Имя _____

Отчество _____

группа _____

Ижевск 2013

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 № 5: неоклассицизм - поставангард.
– Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2013. – 109 с.

Учебно-методическое пособие «История музыки. Рабочая тетрадь № 5: неоклассицизм - поставангард» 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
НЕОКЛАССИЦИЗМ	5
Что принес нам неоклассицизм	10
Семинар: «Старое – хорошо забытое новое?».	13
Пауль Хиндемит	15
НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ	23
Бела Барток	26
Карл Орф	30
Французская ШЕСТЕРКА. Прежде, чем сосчитать до шести (Сати и Кокто)	41
ШЕСТЕРКА	45
Артюр Онеггер	51
Дариус Мийо	56
Франсис Пуленк	59
НОВЕЙШАЯ МУЗЫКА. Второй авангард	66
ПОСТМОДЕРНИЗМ	80
МИНИМАЛИЗМ	84
ЗАДАНИЯ для самостоятельной работы	89
ПРИЛОЖЕНИЕ	
Премьера балета «Парад»	99
Курляндский Д. Конкретная инструментальная музыка	102
ГЛОССАРИЙ	107

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.

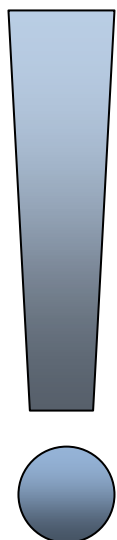
В конце рабочих тетрад приводится Глоссарий. Систематизация основных терминов, жанров, а в некоторых случаях имен композиторов и видных деятелей культуры позволит студенту не только проверить себя на знание понятийного материала, но и подготовиться к контрольным работам и зачетам. В конце рабочих тетрад 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.

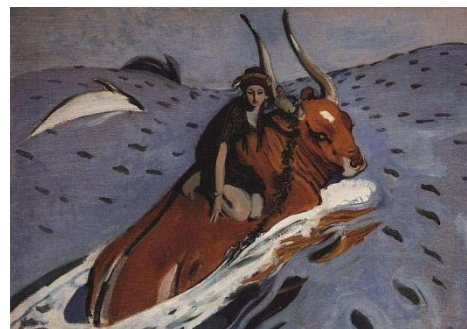
НЕОКЛАССИЦИЗМ

Радость чистого музицирования...

Ф.Бузони



Неоклассицизм («новый классицизм») — общее наименование антиромантических, антисимволистских и антинатуралистических тенденций, возникших в европейской литературе и искусстве в конце XIX — начале XX века. Важнейшая особенность неоклассицизма — *обращение к классике, духовная опора в вечных ценностях культуры.*



Валентин Серов. Похищение Европы. 1910 г.

Особенно ярко неоклассицизм проявился во французской литературе. Важнейшая особенность неоклассицизма — обращение к античной культуре, использование мифологических образов и мотивов, тем и сюжетов античной литературы. Неоклассицизм воспринимает античное культурное наследие не как эстетический идеал или образец стиля, но как материал, включенный в контекст новейших художественно-эстетических исканий, позволяющий поставить «вечные» проблемы человеческого бытия.

Античность предстает часто как замаскированный **образ современности**. Античность не воспринимается более как воплощение гармонии и меры, но таит в себе, как всякая эпоха, темные, иррациональные начала.

Ирландский писатель **Джеймс Джойс** в романе «Улисс» (1922) пародирует миф об Одиссее (Улиссе), соотнося историю мифологического героя с рассказом об одном дне дублинского обывателя Леопольда Блума.

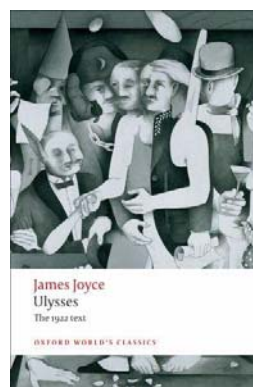
В начале XX века неоклассицистские тенденции с особой силой проявляются в творчестве

- **Поля Валери,**
- **Андре Жида,**
- **Жана Кокто.**

Кокто обращается к мифологическим образам и сюжетам не только в поэзии, но и в драматургии («Антигона», 1922; «Эдип-царь», 1925; «Орфей», 1925, «Адская машина», 1934). В одноактной трагедии «Орфей» Кокто модернизирует миф о певце и музыканте Орфее, отправившемся в подземный мир, чтобы увести оттуда свою жену Эвридику. Персонажи облачены в современные костюмы. Действие происходит на вилле Орфея.



'La Grande Penelope', Antoine Bourdelle, 1912



Смерть-Тень из х/ф «Орфей», реж.Ж.Кокто



Аристид Майоль, памятник Сезанну.



Дом с башнями в Санкт-Петербурге, 1915

**Неоклассицизм –
это взгляд в
прошлое, но из XX
века.**

**Неоклассицизм –
это работа «по
модели»**

Петров-Водкин,
Богоматерь Умиление злых сердец(1914-1915)

Неоклассицизм в музыке

Неоклассицизмом принято обозначать течение в музыке первой половины и середины XXв., для которого характерны опора на принципы эстетики XVII—XVIII (в меньшей степени XIX) вв. и стремление адаптировать формы искусства барокко и классицизма к духу и атмосфере современной жизни.

Н. возник как реакция на романтизм, импрессионизм и экспрессионизм.

Идею обновления музыки через возвращение к традициям XVIII в. одним из первых (в 1922) сформулировал *Бузони*, чья концепция «младоклассичности» (нем. *junge Klassizität*) подразумевает отказ от любых форм позднеромантической (вагнерианской) увлеченности описательно-программными, субъективными, чувственными аспектами музыкального искусства и синтез всего лучшего, что было создано в рамках чистой, абсолютной, объективной музыки со времен Баха и Моцарта.

Элементы Н. заметны у:

- *Штрауса* (сюита «Мещанин во дворянстве»),
- *Дебюсси* (вокальные циклы на стихи франц. поэтов Возрождения, поздние сонаты и др.),
- *Равеля* («Гробница Куперена» и др.).

Весьма отчетливые формы Н. принимает в творчестве *Стравинского* (от «*Пульчинеллы*» [1920] и *Октета* для духовых [1923] до «*Похождений повесы*» и Кантаты на староанглийские тексты [начало 1950-х]), а также *Русселя*, *Мийо*, других французских композиторов, работавших в период между мировыми войнами. В некоторых своих произведениях к Н. примыкают *Шёнберг*, *Фалья*, *Рестиги*, *Казелла*, *Прокофьев* («*Классическая симфония*»), *Шостакович*, *Бриттен* и др. К Н. часто относят и творчество *Хиндемита* (который, впрочем, протестовал против самой идеи Н.).

Важнейшим очагом Н. принято было считать школу *Буланже* (ее противопоставляли школе *Мессиана* как рассаднику идей *авангарда*).

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

В. П. Трыков Этапы литературного процесса: Рубеж XIX–XX веков; XX век: первая половина века.

НЕОКЛАССИЦИЗМ в музыке – это:

- работа по модели (обращение скорее не «прошлым», а к «позапрошлым» эпохам - барокко, ранний классицизм),
- ясность и уравновешенность форм,
- жанровая определенность тематизма,
- сдержанность экспрессии,
- избегание темповых и динамических крайностей,
- экономная фактура,
- преобладание диатоники над хроматикой,
- рационально организованная ритмика.

Подлинный, творческий Н. не сводится к простой стилизации, подражанию или пародии и непременно включает элемент более или менее серьезного переосмысления формальных и жанровых условностей искусства прошлого.



романтизм

кризис симфонии

свободно
трактованная
сонатная форма

неоклассицизм

возрождение жанров

.....

.....

-

романтизм

оркестр
(гипер-составы)

кризис тональности
(расширенная тональность,
атональность)

неоклассицизм

.....

.....

-

романтизм

национальные
традиции

неоклассицизм

универсальный
язык

Хоакин Родриго, Аранхуэзский концерт (сольный концерт для классической гитары и оркестра), ч.2.

**Манифест музыкального
неоклассицизма – балет с пением
«Пульчинелла» (1919) Игоря
Стравинского**

Со Стравинским Дягилев начал переговоры по поводу балета на музыку Перголези, которым оба восхищались. «Уже во время своих частых пребываний в Италии Дягилев перерыл большое количество неоконченных рукописей этого мэтра, которые он нашел в итальянских консерваториях и заказал сделать с них копии, — вспоминал Стравинский. — Он дополнил это собрание тем, что открыл позже в лондонских библиотеках. Все это составило довольно значительный материал. Дягилев показал его мне и настаивал, чтобы я вдохновился им для сочинения музыки к балету, сюжет которого был заимствован из сборника, содержащего многочисленные версии похождения Пульчинеллы..»

Ни в одном источнике не указывается автор либретто, в основу которого легла сказка «Четыре полишинеля». Судя по воспоминаниям композитора, оно создавалось коллективно всеми участниками: самим Дягилевым, Пикассо, который оформлял будущий спектакль, Л. Мясиным (1895—1979), хореографом спектакля, и, конечно, композитором.

Стравинский с любовью, вкусом и тактом использовал отдельные мелодии итальянского мастера, его характерные ритмические формулы, преломив их в современном духе, усложнив их собственными гармониями. В скромном, камерном оркестре зазвучали типичные для начала XVIII века жанры: осовремененные, пересозданные гением Стравинского серенада, гавот, менуэт, токката, тарантелла.

Л.Михеева



И.Ф.Стравинский



**П.Пикассо, эскиз к балету
«Пульчинелла»**

Что принес нам неоклассицизм?**новые (забытые) имена...**

Время собирать утерянное в течение почти двух столетий наследие барокко наступит в 20-30-е годы XX века с появлением нового эстетического направления – неоклассицизма, главным свойством которого станет взгляд из XX века на культуру ушедших веков (наиболее привлекательной окажется культура барокко). Композиторы – приверженцы неоклассицизма, используя типичные формулы старинной музыки, вводят их в контекст своего стиля, создавая диалог двух эпох - нынешней и прошедшей.

Желание открыть давно забытое старое будет стимулировать поиски в старинных библиотеках и монастырях. Так случайно и обнаружится огромный архив рукописей Вивальди.

Настоящим «охотником за рукописями» станет неутомимый Туринский музыковед Альберто Джентили, еще в 1922 г. составивший каталог прижизненных изданий произведений композитора. В 1926 году на распродаже нотных рукописей монастырским колледжем Сан-Карло в небольшом городке Сан-Мартино им было найдено 14 томов рукописей Вивальди (эта находка получила название «собрание Фоа»), чуть позже была выкуплена еще часть (вторая часть рукописей стала называться «собрание Джордано» - по именам спонсоров, выкупивших рукописи для туринской библиотеки).

Теперь уже кажется закономерным, что большую роль в подготовке рукописей Вивальди к исполнению сыграли итальянские композиторы – приверженцы неоклассицизма, находящиеся под влиянием творчества Стравинского - *Альфредо Казелла* и *Джан Франческо Малипьеро* (последний в 30-е годы возглавлял Институт А.Вивальди в Сиене, а с момента открытия (1947 г.) и до конца жизни (1973 г.) - Институт публикаций сочинений А.Вивальди на родине композитора, в Венеции).

Однако, работая над рукописями, они не могли удержаться от «неоклассицистского зуда» пересочинения. «Я подготовил к печати более 100 концертов Антонио Вивальди, - пишет Дж.Ф.Малипьеро. - Я заявляю, что выполнял работу лишь простого копировщика...Однако в последние месяцы 1952 года, не знаю по каким внутренним соображениям, я не смог устоять против некоторых соблазнов: я взял несчастного Вивальди и переиначил его на свой лад». Так, следом за «Чимарозианой» Малипьеро и «Скарлаттианой» Казеллы появилась «Вивальдиана».

По материалам: Е.Новоселова, ВИВАЛЬДИ, «Времена года» (история одного шедевра)

Аутентичное исполнительство

(HIPPP - «historically informed performance practice»)

Аутентизм, аутентичное исполнительство (от позднелат. *authenticus* — *подлинный, достоверный*) — движение в музыкальном исполнительстве, ставящее своей задачей максимально точное воссоздание звучания музыки прошлого, соответствие современного исполнения оригинальным, «историческим» представлениям. Аутентизм чаще всего связывают с исполнениями музыки барокко. Однако он находит применение при исполнении музыки всех эпох, музыкальные традиции которых отличаются от современных: Средневековья, Ренессанса, классицизма, романтизма. Аутентичное («исторически информированное») исполнение подразумевает осведомлённость исполнителя обо всех (по возможности) аспектах музыкальной практики и теории того периода и той страны, где и когда написана музыка. Аутентизм начинается с умения интерпретировать нотный текст в оригинале. Поэтому так важно издание и распространение факсимильных изданий старинных нот и образование в этой сфере.

Важными (серьёзно отличающимися от современных) являются подходы к интерпретации партитуры (умение играть и расшифровывать цифрованный бас, выбирать состав и количество исполнителей), знание правил и приёмов игры (штрихи, агогика, темпы, динамика, артикуляция и т. д.), выбор инструментов, их оснащение и настройка (высота строя, температуры), умение импровизировать, верно играть орнаментику.

Наиболее зримым проявлением аутентизма является использование в современных интерпретациях музыкальных инструментов прошлого (оригиналов или изготовленных в новейшее время копий) в тех случаях, когда эти инструменты вышли из употребления или значительно изменились. Например: виола да гамба, барочная скрипка, продольная флейта, клавесин, клавикорд, молоточковое фортепиано, а также инструменты XIX века (педальное фортепиано, арпеджионе, фисгармония и др.).

К аутентизму относится также исполнение высоких вокальных партий в ранних операх мужскими голосами (контратенор) вместо женщин-певиц и исполнение высоких сольных партий в церковной музыке XVIII века мальчиками, а не певицами, как это и предполагалось композиторами. В интерпретациях барочной музыки аутентичной считается реализация хоровой и оркестровой музыки камерными составами (камерным хором и камерным оркестром, фактически ансамблем, ныне часто именуемым «барочным оркестром», или «консортом»). Поскольку массивный симфонический оркестр, а равно и масштабный хор, как считается, не были присущи вокальной и оркестровой музыке в эпоху барокко.

Интерес к аутентичному звучанию старинной музыки возник на рубеже XIX—XX веков. Основателем движения традиционно считается **Арнольд Долмеч** (1858—1940), который конструировал копии старинных инструментов и исполнял на них музыку XVII—XVIII веков. Долмеч — автор труда «Исполнение музыки XVII—XVIII веков» (Лондон, 1915), который стал капитальным теоретическим обоснованием аутентизма. Во Франции в это же время было основано «Общество концертов на старинных инструментах» — его главой был Камиль Сен-Санс, а главным мотором Анри Казадзюс. В Германии в начале XX века аналогичное общество основал виолончелист Кристиан Дёберайнер, пропагандировавший возрождение виолы да гамба. Тогда же Альберт Швейцер и его сторонники развернули антиромантическое движение за восстановление подлинного звучания «органной» музыки И. С. Баха. «Аутентичные» тенденции наблюдались и в немецкой науке. Так, в 1931 году музыковед Арнольд Шеринг аргументировал исполнение хоровых сочинений Баха камерным составом из 12 человек (впрочем, тогда его аргументы не были услышаны). Возрождению клавесина как концертного инструмента способствовала протекавшая в разных странах концертная и педагогическая деятельность Ванды Ландовской.

С 1950-х гг. выделились Густав Леонхардт, Николаус Арнонкур, Тон Копман (Коопман), Сигизвальд Кёйкен и его братья (ансамбль *La Petite Bande*), Франс Брюгген, Филипп Херревеге, Джон Элиот Гардинер, Кристофер Хогвуд, Рейнхард Гёбель, Рене Якобс, Уильям Кристи, Масааки Судзуки, Кристоф Руссе и многие другие корифеи современного HIP-движения. У истоков аутентичного исполнительства в СССР стояли московский ансамбль «Мадригал» (основан в 1965 композитором и пианистом, князем Андреем Волконским) и таллинский ансамбль «Hortus Musicus». Значительный вклад в развитие аутентичного исполнительства в России внесли клавирист Алексей Любимов и скрипачка Татьяна Гринденко.

По материалам сайта: Аутентизм. Википедия.

<http://ru.wikipedia.org/wiki/%C0%F3%F2%E5%ED%F2%E8%E7%EC>

«Услышанная мною в середине 70-х годов запись «Страстей по Матфею» под управлением Н.Арнонкура была подобна взрыву разорвавшейся бомбы, разделившему для меня все исполнительское искусство на период «до» и период «после». После долгих лет, когда под старинной музыкой понималось что-то далекое, чуждое и чопорное, отдаленное от естественного восприятия целой массой условностей, Арнонкур словно бы сказал: «Вот дверь, и вот ключ». Вместе с тем, Арнонкур не приписывал себе своих открытий, он говорил, что все уже давно написано в нотах, просто сегодня музыканты разучились читать.



Арнонкур разительно отличается от большинства нынешних аутентиков, которые чем-то напоминают рокерские группы: сначала они выступают как альтернатива официальному искусству, и у них есть свежесть, - но потом принимаются зарабатывать деньги и становятся такими же скучными и меркантильными, как представители официального искусства. Увы, сегодня аутентизм обрел форму нового консерватизма – как на Западе, так и у нас: музыканты прилежно вычитывают правила и страшно боятся от них отступить, - как будто аутентика – это простое следование указаниям барочных трактатов. Они берут в руки оригинальные инструменты и думают, что играют аутентично. И это самое страшное, что может быть. Арнонкур же изначально в понятие аутентики вкладывал свободу, но свободу на основе знания. От этого, как мне кажется, он не отходит и по сей день. Вот почему во всем, что он делает – удачно или неудачно, - есть подлинная жизнь. Аутентика – это и значит жизнь, а не мертворожденное искусство исполнения на оригинальных инструментах по руководствам старинных трактатов».

Татьяна Гринденко,

предисловие к книге Н.Арнонкура «Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди»



Т.Гринденко, руководитель оркестра «Академия старинной музыки»

Семинар: «Старое – хорошо забытое новое?»

Темы:

- 1. Я играю произведение старинной музыки.**
- 2. Я играю современное произведение в стилистике неоклассицизма.**

Проблемы:

Тема 1. Я играю произведение старинной музыки.

1. В какой редакции вы исполняете произведение, кто издатель (какое издательство). Постарайтесь найти информацию в интернете, даже на иностранных языках.
2. Музыкальные инструменты – предшественники моего музыкального инструмента. Как вы думаете, для какого инструмента (какой конструкции) написано произведение, что вы исполняете? Отражается ли эта исполнительская специфика в вашем произведении?
3. Есть ли записи, на которые вы ориентируетесь, кто солист? Это аутентичное исполнение?
4. В какой стилистике вы исполняете свое произведение?

Тема 2. Я играю современное произведение в стилистике неоклассицизма.

1. Краткие сведения о произведении и его композиторе (часто ли этот композитор работает по модели, или это единичный случай). Постарайтесь найти информацию в интернете, даже на иностранных языках.
2. Какая стилистическая и жанровая модели взяты за основу произведения, что вы исполняете?
3. Есть ли записи, на которые вы ориентируетесь, кто солист? Это «игра в классику», или «проживание» в ней?
4. В какой стилистике вы исполняете свое произведение?

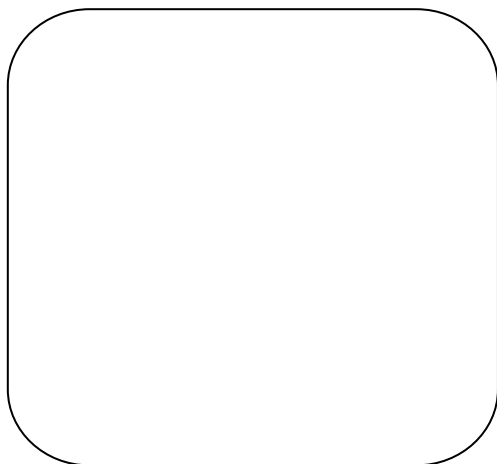
Способы подачи материала:

1. Устный доклад с собственной иллюстрацией (с исполнением фрагмента произведения).
2. Устный доклад с презентацией и собственной иллюстрацией (с исполнением фрагмента произведения). Возможно включение в презентацию аудио – и видео-фрагментов исполнителей.

Время выступления:

5-7 мин

**Семинар состоится в форме Круглого стола,
присутствие преподавателя по специальности приветствуется.**

ПАУЛЬ ХИНДЕМИТ**Paul Hindemith (1895 – 1963)**

П. Хиндемит — крупнейший немецкий композитор, один из признанных классиков музыки XX в. Будучи личностью универсального масштаба (дирижер, исполнитель на альте и виоле д'амур, теоретик музыки, публицист, поэт — автор текстов собственных произведений) — Хиндемит был столь же универсален в своей композиторской деятельности. Нет такого вида и жанра музыки, который не был бы охвачен его творчеством — будь то философски значительная симфония или опера для дошкольников, музыка для экспериментальных электронных инструментов или пьесы для старинного струнного ансамбля. Нет такого инструмента, который не фигурировал бы в его произведениях в качестве солирующего и на котором он не мог бы сам сыграть (ибо, по свидетельству современников, Хиндемит был одним из немногих композиторов, могущих исполнить почти все партии в своих оркестровых партитурах, отсюда — твердо закрепившееся за ним амплуа «всеумузыканта» — All-raund-musiker).

Стремлением к всеохватности отмечен и сам музыкальный язык композитора, впитавший в себя разнообразные экспериментальные течения XX в. и одновременно постоянно устремлявшийся к истокам — к И. С. Баху, позже — к И. Брамсу, М. Рegerу и А. Брукнеру. Творческий путь Хиндемита — это путь рождения новой классики: от полемического запала молодости к все более серьезному и вдумчивому утверждению своего художественного кредо.

Начало деятельности Хиндемита совпало с 20-ми гг. — полосой *интенсивных поисков* в европейском искусстве. Экспрессионистские влияния этих лет (опера «Убийца, надежда женщин» на текст О. Кокошки) сравнительно быстро уступают место антиромантическим декларациям. Гротеск, пародийность, язвительное осмеяние всяческой патетики (опера «Новости дня»), альянс с джазом, шумы и ритмы большого города (фортепианная сюита 1922) — все объединялось под общим лозунгом — «долей романтизм». Программа действий молодого композитора недвусмысленно отражена в его авторских ремарках — вроде той, которая сопровождает финал альтовой Сонаты ор. 21 № 1: «Темп бешеный. Красота звука — дело второстепенное». Однако уже тогда в сложном спектре стилевых исканий доминирует неоклассическая ориентация. Для Хиндемита неоклассицизм был не только одной из многих языковых манер, но прежде всего — ведущим творческим принципом, поиском «прочной и прекрасной формы» (Ф. Бузони), потребностью выработать стабильные и надежные нормы мышления, восходящие к старинным мастерам.

Ко второй половине 20-х гг. окончательно формируется индивидуальный стиль композитора. Жестковатая экспрессия хиндемитовской музыки дает повод уподобить ее «языку деревянной гравюры». Приобщение к музыкальной культуре барокко, ставшей центром неоклассических пристрастий Хиндемита, выразилось в широком использовании полифонического метода. Фуги, пассакальи, техника линейного многоголосия насыщают сочинения разных жанров. Среди них — вокальный цикл «Житие Марии» (на ст. Р. Рильке), а также опера «Кардильяк» (по новелле Т. А. Гофмана), где самоценность музыкальных законов развития воспринимается как противовес

вагнеровской «музыкальной драме». Наряду с названными сочинениями к лучшим созданиям Хиндемита 20-х гг. (да, пожалуй, и вообще к лучшим его творениям) относятся циклы камерной инструментальной музыки — сонаты, ансамбли, концерты, где природная предрасположенность композитора мыслить чисто музыкальными концепциями обрела наиболее благодатную почву.

Необычайно продуктивная работа Хиндемита в инструментальных жанрах неотделима от его исполнительского облика. Как альтист, участник знаменитого квартета Л. Амара, композитор концертировал в самых разных странах (в т. ч. в СССР — 1927). Он же являлся в те годы организатором фестивалей новой камерной музыки в Донауэшингене, вдохновляясь звучащими там новинками и одновременно — определяя общую атмосферу фестивалей в качестве одного из лидеров музыкального авангарда.

В 30-е гг. творчество Хиндемита тяготеет к *большей ясности и стабильности*: естественную реакцию «отстоя» бурливших до сей поры экспериментаторских течений переживала тогда вся европейская музыка. Для Хиндемита не последнюю роль здесь сыграли идеи *Gebrauchsmusik* — музыки быта. Через разнообразные формы любительского музицирования композитор намеревался предотвратить потерю современным профессиональным творчеством массового слушателя. Впрочем, определенная печать самоограничения характеризует отныне не только прикладные и инструктивные его опыты. Идеи общения и взаимопонимания на основе музыки не покидают немецкого мастера и при создании сочинений «высокого стиля» — так же, как до самого конца он сохраняет веру в добрую волю людей, любящих искусство, в то, что «У злых людей нет песен» («Böse Menschen haben keine Lieder»).

К идеалу гармоничного, классически уравновешенного высказывания Хиндемита вели также поиски научнообъективной основы музыкального творчества, стремление теоретически осмыслить и обосновать извечные законы музыки, обусловленные ее физической природой. Так появилось на свет «Руководство по композиции» (1936-41) — плод многолетнего труда Хиндемита-ученого и педагога.

Х. разработал *учение о гармонии*, основанное на природных свойствах обертонового ряда и включающее классификацию интервалов и созвучий согласно степени диссонантности; своим учением он стремился обосновать незыблемость **тонального** принципа в музыке.

Но, быть может, самой главной причиной отхода композитора от самодовлеющих стилистических дерзостей ранних лет послужили новые творческие сверхзадачи. Духовное возмужание Хиндемита стимулировалось самой атмосферой 30-х гг. — сложной и страшной обстановкой фашистской Германии, требовавшей от художника мобилизации всех нравственных сил. Не случайно именно тогда появилась опера «Художник Матис» — (1938) — глубокая социальная драма, которая воспринималась многими в прямом созвучии с происходящим (красноречивые ассоциации вызывала, например, сцена сожжения лютеранских книг на базарной площади в Майнце). Весьма актуально звучала и сама тема произведения — художник и общество, разработанная на материале легендарной биографии Матиса Грюневальда. Примечательно, что опера Хиндемита была запрещена фашистскими властями и вскоре начала свою жизнь в виде одноименной симфонии (3 части ее носят название картин Изенгеймского алтаря, принадлежащих кисти Грюневальда: «Концерт ангелов», «Положение во гроб», «Искушения св. Антония»).

Конфликт с фашистской диктатурой стал причиной длительной и безвозвратной **эмиграции композитора**. Однако, живя многие годы вдали от родины (**с 1953** в основном в Швейцарии и США), Хиндемит оставался верен исконным традициям немецкой музыки, равно как и избранному композиторскому пути. В послевоенные годы он продолжает отдавать предпочтение инструментальным жанрам (создаются «Симфонические метаморфозы тем Вебера», симфонии «Питтсбургская» и «Serena», новые сонаты, ансамбли, концерты). Наиболее значительное произведение Хиндемита последних лет — симфония «Гармония мира» (1957), возникшая на материале одноименной оперы (которая рассказывает о духовных исканиях астронома И. Кеплера и о его нелегкой судьбе). Сочинение венчается величественной пассакалией, изображающей хоровод небесных светил и символизирующей гармонию мироздания.

Верой в эту гармонию — вопреки хаосу реальной жизни — проникнуто все позднее творчество композитора. Все настойчивее звучит в нем проповеднически-охранительный пафос. В книге «Мир композитора» (1952) Хиндемит объявляет войну современной «индустрии развлечений», а с другой стороны — элитарному технократизму новейшей авангардной музыки, в равной степени враждебным, по его мнению, истинному духу творчества.

Т. Левая

Исход – ()

Тонална ли музика Хиндемита?

Перечислите сферы деятельности, в которых работал Хиндемит:

На каких музыкальных инструментах играл Хиндемит?

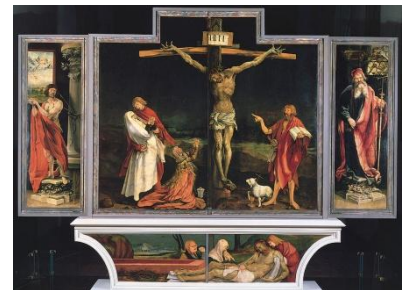
Какой инструмент был самым любимым?



В США в Йельском университете Хиндемит руководил университетским ансамблем старинной музыки Collegium musicum. Кто из известных композиторов руководил ансамблем с таким же названием?

Какие произведения Хиндемит написал о

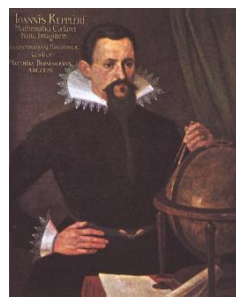
художнике эпохи Возрождения Маттисе Грюневальде?



имеет ли что-то общее Маттис Грюневальд с художником Анри Матиссом?

М.Грюневальд,
Изенгеймский алтарь, 1512-1516

а с автомобилем Daewoo Matiz?



Какие произведения Хиндемит написал о

математике и астрономе XVII в., первооткрывателе солнечной системы Иоганне Кеплере?

Насколько характерным для Хиндемита является слово «гармония»?

Камерная музыка. Жанр концерта

Жанр концерта привлекал композитора на протяжении всего творческого пути. Если в 20-е годы – годы формирования зрелого инструментального стиля – концерты создавались им в основном в рамках жанра «камерной музыки» и во многом подготовили появившиеся позже симфонии, то в 30-е и 40-е годы уже симфония оказывает заметное влияние на концерт. Одним из последних сочинений Хиндемита стал Второй концерт для органа с оркестром, исполненный впервые под управлением автора за полгода до его смерти.

Жанровым определением «**камерная музыка**» (Kammermusik) объединены восемь циклов, созданных Хиндемитом в период с 1921 по 1927 год. Они включают:

- концерт для оркестра (Камерная музыка № 1), финал которого, озаглавленный «1921», шокировал слушателей в Донауэшингене внезапным вторжением в заключительном разделе трубы с темой популярного фокстрота «Вильм-Вильм»;
- концерт для фортепиано и двенадцати инструментов (№ 2);
- концерт для виолончели и десяти инструментов (№ 3);
- концерты для скрипки (№ 4),
- альты (№ 5),
- виолы д'амур (№ 6),
- органа (№ 7) с камерным оркестром.
- Еще один цикл – для концертирующего квинтета духовых (флейта, гобой, кларнет, валторна, фагот), – озаглавленный «*Маленькая камерная музыка*», не имеет номера (написан он был между первыми двумя пронумерованными циклами).

В этих сочинениях Хиндемит возрождает доклассические формы ансамблевого музицирования, сочетающие черты камерности и концертности и восходящие к искусству Корелли, Вивальди, Баха, Генделя. Однако традиционные для барочного concerto grosso контрасты tutti и solo, а также тембровые, темповые и жанровые контрасты в значительной степени обогащаются контрастом стилевым: композитор дерзко вводит в цикл ритмоинтонации современных бытовых танцев, данных в остросатирическом, гротесково-пародийном плане. Значительно повышается роль медных духовых инструментов. «Камерная музыка улицы» (Б. Асафьев) дает яркие образцы столь типичного для Хиндемита этих лет сочетания урбанизма и неоклассицизма. Большинство концертов открывается оркестровыми токкатами, насыщенными имитационной полифонией и «игровыми» контрастами солиста и оркестра. В качестве медленной, лирико-философской части в пяти циклах (№ 2, 3, 5—7) использована пассакалья, вбирающая характерные для барочной эпохи черты импровизационности, полифонии и вариационности. Напротив, пародийные части в подавляющем большинстве гомофонны, использование полифонических приемов в них – редкость.

В циклах «камерных музык» ведущий солист сравнительно редко напрямую противопоставляется всему оркестру, который трактован скорее как ансамбль почти равноправных солистов, постоянно соревнующихся не только с «лидером», но и друг с другом¹. Начиная с 30-х годов оркестр концертов увеличивается в объеме, взаимоотношения с солистом приближаются к общепринятым. Стабилизируется и цикл, который становится по преимуществу трехчастным. Стил приобретает черты большей цельности, уравновешенности, без кричащих контрастов «донауэшингенского» десятилетия. Вместе с тем, испытывая ощутимое влияние симфонии,

¹ Образцом для Хиндемита в известной степени могли служить Бранденбургские концерты Баха — в частности, № 4 (соль мажор), в котором при ведущей роли облигатной солирующей скрипки в группу concertino входят две флейты, и № 5 (ре мажор), в котором солирующее чембало включено в concertino наряду со скрипкой и флейтой

концерт не утрачивает своей жанровой специфики. Значительно ярче в нем выявляется импровизационное начало, позволяющее полнее раскрыть виртуозные возможности инструмента. Тематизм, характер его развертывания и развития не столь резко противостоит классицистскому и романтическому типу симфонизма: возрастает роль связующих и разработочных разделов, в которых достаточно широко применяются приемы тематического дробления и вычленения.

Концерт для альты с оркестром «Шванендреер»,²

Ярким примером зрелого концертного стиля Хиндемита может служить третий концерт для альты, «Шванендреер» (1935), построенный на материале старинных народных песен «Между горой и глубокой долиной» (первая часть), «Цвети, липонька, цвети», «На заборе кукушка сидела» (вторая часть), «Вы не жарили лебедей на вертеле?» (третья часть). Композитор снабдил сочинение небольшой программой, в которой повествуется о странствующем музыканте, демонстрирующем свое мастерство в веселой компании. Шпильман воспроизводит мелодии серьезных, шуточных и танцевальных песен, слышанных им в других местах, импровизирует и развивает их темы. Концерт открывается интрадой солирующего альты, словно бы воссоздающей жизнерадостный образ средневекового бродяги-музыканта, заглянувшего на огонек и наигрывающего на своем инструменте. В оркестре, в струнной группе которого отсутствуют скрипки³, проходит певучая архаичная мелодия народной песни, интонируемая духовыми. Ее сменяет стремительная, типично концертная тема, весьма изобретательно проводимая то солистом, то оркестром. Остроумные эффекты сжатия и продления постоянно нарушают структурную периодичность и инерцию восприятия совсем в духе гайдновских «эффектов обманутого ожидания». В разработке и репризе порядок следования названных трех тем сохраняется.

Вторая часть начинается нежной задумчивой мелодией солирующего альты в характере сицилианы. Мелодия эта готовит появление песни «Цвети, липонька, цвети», интонируемой оркестром. Контрастом к ней выступает фугато, в котором царит танцевальная стихия. В основе фугато – шуточная песня «На заборе кукушка сидела». В конце части происходит возврат к теме первой песни.

Финал возрождает традицию концертирующего барочного ансамбля в условиях принципиально новых ритмических и ладотональных устоев. Искрометная тема плясовой песни звучит с первых тактов в праздничном блеске оркестрового tutti. В основе развития – вариационный принцип, трактованный, однако, чрезвычайно свободно. Если оркестровые вариации выполняют функцию рефрена рондо, то вариации солиста пронизаны импровизационностью и, не теряя интонационных связей с темой, подчас весьма удаляются от нее, рождая порой достаточно контрастные, по-настоящему новые музыкальные образы. Вместе с тем финал удивительно целен в своем общем приподнятом тоне и становится достойным, феерическим завершением концерта.

Федосеев И. Пауль Хиндемит // История зарубежной музыки, вып.6.

² *Der Schwanendreher* — буквально «жарящий лебедя на вертеле».

³ Отказ от тембра скрипок был связан, по-видимому, с желанием придать сочинению архаический, «доромантический» характер (ср., например, с оркестровым составом Симфонии псалмов Стравинского) и рельефнее выделить звучание концертирующего альты.

This image shows a full page of blank, lined paper. It features approximately 30 horizontal blue lines spaced evenly across the page, typical of standard notebook paper. The lines are thin and light blue, set against a plain white background. There are no margins, text, or other markings on the page.

Возможно, к категории надежных друзей подходят только друзья того поколения, которые уже не могут стать нашими соперниками.

Игорь Стравинский

Современный симфонический концерт не является чем-то более передовым или лучшим, чем простая мелодия, которую создавал человек каменного века, играя на флейте из кости»

П.Хиндемит

Караян способствовал укреплению иллюзии, подавая себя как «величайшего дирижера нашего времени» и сделал около тысячи аудио- и видеозаписей. Его неустанное самотиражирование выдавалось за желание «демократизировать музыку», за способ донести правду и красоту до миллионов людей, уютно расположившихся в собственных гостиных. В контрольных аппаратных звукозаписывающих фирм и во всех своих владениях Караян сужал рамки исполняемой музыки и манеру ее исполнения. Он объявил вне закона аутентичное историческое исполнение и экспериментальный модернизм, санкционировал ограниченный перечень бесспорных шедевров, исполняемых в предсказуемой среднеромантической манере. В искусстве интерпретации он ввел в обиход хладнокровную гладкость, благодаря которой Бах и Брукнер, Гайдн и Хиндемит звучали примерно одинаково. В предлагавшейся им музыке можно было услышать дрожь возбуждения, но не шквал эмоций. Подобно Альфреду Хичкоку, он мастерски передавал напряжение, оставаясь при этом совершенно бесстрастным. Караян сознательно добивался единообразия в музыке...

Норман Лебрехт

Музыка
Хиндемита так же
вкусна, как картон,
и столь же
питательна...

*Музыкальный
критик*

И.Стравинский

Хороший
композитор не
подражает —
он крадет.

В 1935 году во время визита Хиндемита в Анкару Мустафа Кемаль Ататюрк обратился к П.Хиндемит с просьбой предложить план реорганизации системы музыкального образования в Турции и подготовить материал для «Универсальной образовательной программы турецкой полифонической музыки» для всех музыкальных заведений. Хиндемит успешно справился с этой задачей. Существует мнение, что этот проект поддерживался нацистским режимом для внедрения немецких взглядов на музыку (сам Хиндемит говорил, что чувствует себя послом немецкой культуры). Хиндемит решил не оставаться в Турции на длительное время, как это сделали многие другие эмигранты. Тем не менее, он оказал огромное влияние на развитие музыкальной жизни в этой стране. Во многом именно благодаря его усилиям в Анкаре была открыта консерватория. До сих пор турецкие музыканты помнят и уважают Хиндемита.

По материалам Википедии

Страничка популярной классики

Великая мистификация:

АЛЬБИНОНИ. Адажио

НА САМОМ ДЕЛЕ
произведение Ремо Джазотто, впервые опубликовано в 1958 г.!
Пьеса. С точки зрения критики, стилистически отличается от несомненных произведений барокко вообще и Альбинони в частности.

Аранхуэзский концерт, 2 ч.

Концерт для гитары с оркестром

испанского композитора

Хоакина Родриго

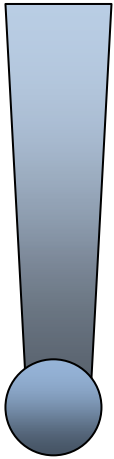
Майлз Дэвис записал Адажио из концерта в альбоме "Sketches of Spain": «Эта мелодия настолько мощная, что чем мягче ее играешь, тем мощнее она получается...»

Чик Кореа использовал начало Адажио в качестве вступления к его знаменитому сочинению «Spain»

Использованные ресурсы:

1. Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. – М., 2010.
2. Аутентизм. Википедия
<http://ru.wikipedia.org/wiki/%C0%F3%F2%E5%ED%F2%E8%E7%EC> - Дата доступа: 01.06.2013.
3. Гринденко Т. предисловие к книге Н.Арнонкура «Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди». – М., 2005.
4. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку. История одного корпоративного преступления. – М., 2007.
5. Левая Т. Пауль Хиндемит <http://www.belcanto.ru/hindemith.html> - Дата доступа: 01.06.2013.
6. Михеева Л. Пульчинелла http://www.belcanto.ru/ballet_pulcinella.html - Дата доступа: 01.06.2013.
7. Новоселова Е. ВИВАЛЬДИ, «Времена года» (история одного шедевра). – М., 2009.
8. Трыков В. П. Этапы литературного процесса: Рубеж XIX–XX веков; XX век: первая половина века. <http://modfrancelit.ru/neoklassitsizm/> - Дата доступа: 01.06.2013.
9. Федосеев И. Пауль Хиндемит // История зарубежной музыки, вып.6. – С.-П.-б., 2001.
10. Хиндемит. Википедия.
<http://ru.wikipedia.org/wiki/%D5%E8%ED%E4%E5%EC%E8%F2,%CF%E0%F3%E8%F2> - Дата доступа: 01.06.2013.

НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ



Неофольклоризм (греч. новый и фольклор, англ. new folkloristics) термин, иногда употребляющийся по отношению к европейской музыке 1-й трети XX века, в которой фольклор цитировался и развивался с помощью технико-стилевых приёмов современной музыки.



Н. Рерих, эскиз к балету И.Стравинского «Весна священная», 1912

Импульсом к развитию И.Ф.Стравинского, чей «русский» период на этапе «Весны священной» дал ослепительную вспышку неофольклоризма. Суть этого течения — использование, в ряде случаев и открытие, древнейших слоев фольклора (прежде всего обрядового) и фольклора географически труднодоступных, глухих уголков.

Неофольклоризм развивался параллельно с неоклассицизмом и был противоположностью так называемому ортодоксальному фольклоризму, заложенному членами Могучей кучки.

Первые представители неофольклоризма:

- Бела Барток
- Игорь Стравинский
- Карл Орф

Представители этого течения — **Яначек, Барток, Энеску, Шимановский** — развивались вполне независимо друг от друга. Часто они сами собирали и расшифровывали фольклор.

В живописи к сходным с неофольклоризмом художественным направлением можно отнести **фовизм** (от фр. fauve — дикий) — направление во французской живописи конца XIX — начала XX века. Название закрепилось за группой художников, чьи полотна были представлены на осеннем салоне 1905 года. Картины оставляли у зрителя ощущение энергии и страсти, и французский критик Луи Восель назвал этих



Н. Рерих, эскиз к балету И.Стравинского «Весна священная», 1912



Б.Барток записывает (на фонограф) крестьянские песни

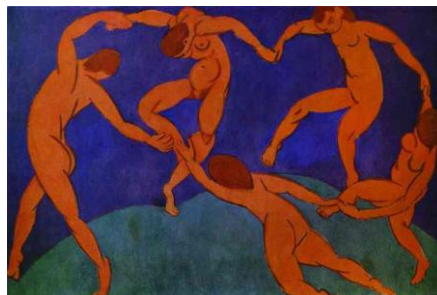


А. Матисс. В румынской блузке, 1940

живописцев дикими зверями (фр. les fauves). Это было реакцией современников на поразившую их экзальтацию цвета, «дикую» выразительность красок.

Лидерами направления можно назвать

- Анри Матисса
- Андре Дерена.



А.Матисс. Танец, 1910

Неофольклоризм –
не цитирование,
бывшее ранее
нормой, а свободное
комбинирование
фольклорных
элементов.



Н.Рерих, Великая жертва, 1912

НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ в музыке – это:

- использование, а в ряде случаев и открытие, древнейших слоев фольклора (прежде всего обрядового) и фольклора географически труднодоступных, глухих уголков, **НО**
- народный музыкальный материал не подчиняется мажоро-минору и другим принципам европейской профессиональной музыки: из самого этого материала выводятся новые принципы — голосоведения, фактуры, инструментализма;
- произведениям свойственны **активность, энергичность ритмики** («Allegro barbaro» Бартока, 1911; «Весна священная» Стравинского, 1913),
- Стравинский в «Весне священной» создал оригинальную **крупную симфоническую форму**, принципиально показав, как осуществить переход от жанровой картинки-миниатюры (где легче воссоздать национальную характерность) к большой инструментальной форме.

Б.Барток, Allegro barbaro (1911)

В этом произведении Б.Бартók использовал фортепиано как ударный инструмент. Фортепиано, которое у романтиков пело, теперь должно было создать новые - брутальные, ВАРВАРСКИЕ - образы (см. название).

Эта пьеса была написана также с использованием фольклорных элементов – венгерской и румынской гамм, пентатоники и хроматики. В структуре целого соблюдается ряд чисел Фибоначчи (аккорд выдерживается соответственно 3,5,8,13 тактов).

Это положило новую традицию:

- Забудь о том, чему тебя учили на уроках фортепиано;
- не раздумывай долго над тем, брать ли тебе ре-диез четвертым или шестым [sic!] пальцем;
- играй строго в такт, как машина;
- трактуй рояль как любопытный род ударного инструмента
- поступай в соответствии с этим.

*Пауль Хиндемит, шуточный эпиграф
к финалу ф/п сюиты «1922».*

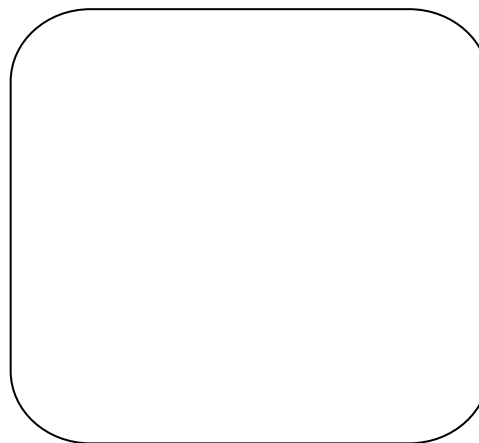
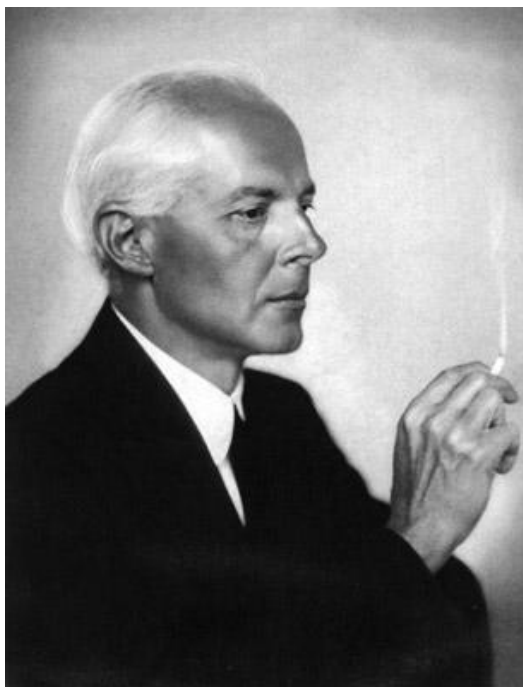
(Прокофьев позже использует удар кулаком по клавишам). Юрий Холопов позже скажет: «Ударный инструмент XX века – рояль!»

This image shows a single sheet of white paper with horizontal blue ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.

Б.Барток

БЕЛА БАРТОК

Béla Viktor János Bartók (1881 – 1945)



Барток, Бела, венгерский композитор, пианист, музыковед-фольклорист. В детстве занимался музыкой под руководством матери. В 1898 выдержал экзамены в Венскую консерваторию, однако выбрал местом учебы Будапештскую академию музыки. В студенческие годы (1899—1903) углубил знакомство с музыкой Листа и Вагнера, но в своих композиторских работах поначалу был весьма традиционен. Перелом наступил в 1902, когда Б. впервые услышал симфоническую поэму *Штрауса* «Так говорил Заратустра», которая, по его словам, указала ему выход из творческого тупика. В ранней симфонической поэме Б. «Кошут» штраусовские методы оркестровки и развития тематического материала сочетаются с элементами популярного стиля вербункош. Начало международной известности Б.-композитора было положено в 1904, когда знаменитый дирижер Ганс Рихтер исполнил поэму «Кошут» в Манчестере.

В 1903—06 Б. много гастролировал как пианист по разным странам Европы. В 1904 выполнил свою первую транскрипцию народной песни, в 1905 продолжил работу по сбору народнопесенного материала и начал сотрудничать с *Кодаем* (их первая совместная публикация появилась в 1906). В 1907 стал преемником Томана в Будапештской академии, где работал до 1934. Фольклорные экспедиции Б. по стране (в частности, по Трансильвании, где хорошо сохранился архаический пласт венгерского фольклора) продолжались, оказывая все большее воздействие на его композиторское творчество. На дальнейшую эволюцию Б. серьезно повлияло также творчество *Дебюсси*. Именно тогда в музыке Б. возобладали элементы *модальности* и нерегулярные ритмы. В отличие от романтиков (Листа, Брамса с его «Венгерскими танцами» и др.) Б. не стремился «пригладить» народную музыку, придать ей «цивилизованный» вид; напротив, он подчеркивал в ней грубоватое, первобытное начало. Симптоматично заглавие одной из самых популярных пьес Б. — *Allegro barbaro*, т. е. «варварское allegro».

В 1911 Б. написал одноактную оперу *«Замок герцога Синяя Борода»* — мрачную притчу об одиночестве и взаимном непонимании. *«Замок...»* — едва ли не самое «консонантное» из всех зрелых произведений Б. Поначалу опера не была принята к постановке. В 1912—14 Б. практически не сочинял, всецело занявшись сбором, обработкой и изучением фольклора балканских стран, Центральной Европы и Северной Африки. С началом 1-й мировой войны фольклорные экспедиции стали невозможны, и вскоре Б. вернулся к композиции. Его первыми работами после двухлетнего перерыва стали обработки венгерских, а затем румынских народных песен и танцев для фп. В 1917 Б. создал два крупных опуса — трехчастный 2-й струнный квартет (в остигатных ритмах и кратких мелизматических фразах его второй, быстрой части запечатлены особенности музыки берберских племен Алжира) и одноактный балет-сказку *«Деревянный принц»*, премьера которого в Будапеште прошла с большим успехом. В 1918—19 создавался одноактный балет-пантомима *«Чудесный мандарин»*, постановку которого пришлось отложить из-за противодействия цензуры, усмотревшей в нем чрезмерный эротизм. По степени органичности сочетания полярных стилистических начал — условно говоря, напористо-«варварского» и изысканного, предполагающего утонченную игру гармоний, ритмов, тембровых и динамических нюансов, — партитура *«Чудесного мандарина»* не имеет себе равных во всем творчестве Б. В период сочинения *«Чудесного мандарина»* Б. внимательно изучал также партитуры *Стравинского* и *Шёнберга*; отголоски их стиля, наряду с обычными для Б. фольклорными «варваризмами», слышны также в его двух сонатах для скрипки и фп. В своих статьях того же периода (конец 1910-х — начало 1920-х) Б. теоретически обосновывал свое стремление сочетать фольклорный тематизм с современной диссонантной, хроматической гармонией: по мнению Б. «сопоставление этих двух тенденций помогает лучше выявить особенности каждой из них и в итоге усиливает воздействие целого».

Затем в творчестве Б. наступил период затишья, а в 1926 последовала серия опусов, предназначенных для авторского исполнения (1-й концерт для фп. с оркестром, сюита *«На вольном воздухе»*, Соната). Рояль в этих произведениях трактуется преимущественно как ударный инструмент, широко применяются резонансные эффекты и сухое беспедальное («ксилофонное») звучание в высоком регистре. Неслыханными тембровыми эффектами богаты также 3-й, 4-й и 5-й струнные квартеты: Б. беспрецедентно широко, в разнообразных контекстах пользуется приемами игры с сурдиной, у подставки и у грифа, древком смычка, тремоло, *glissando*, а в 4-м квартете вводит прием *pizzicato* с очень сильным оттягиванием струны и ее последующим ударом о гриф (т. н. бартоковское *pizzicato*, звучащее подобно щелчку или удару бича). В это же время появляется единственное крупное вокально-оркестровое сочинение — *Cantata profana* (*«Светская кантата»*).

В 1934 Б. вместе с Кодаем возглавил этномузыковедческую группу при венгерской Академии наук и до 1938 занимался деятельностью по редактированию собранных образцов и теоретическому обоснованию их классификации. Вторая половина 1930-х оказалась самым плодотворным периодом в жизни Б. За это время из-под его пера вышли шесть инструментальных циклов: *«Музыка для струнных, ударных и челесты»*, трехчастные Соната для двух фп. и ударных, 2-й концерт для скрипки с оркестром, трио *«Контрасты»* и Дивертисмент для струнного оркестра и четырехчастный 6-й струнный квартет. Во всех этих опусах (за исключением стилизованных в духе вербункоша *«Контрастов»*) Б. сохраняет верность принципу объединения фольклорной модальности и современного диссонантного языка.

Будучи убежденным антифашистом, Б. с трудом переносил политическую и духовную атмосферу Венгрии 1930-х. Премьеры всех его произведений этого периода происходили за границей, преимущественно в Швейцарии, где он нашел приверженца и щедрого заказчика в лице *Захера*. После смерти матери (декабрь 1939) Б. в Венгрии ничто не удерживало, и в 1940 он с семьей эмигрировал в США и обосновался в Нью-Йорке, где чувствовал себя неуютно. Вместе с женой-пианисткой Б. выступал с концертами; он даже получил субсидию на исследования сербской и хорватской народной музыки. Тем не менее финансовое положение Б. в течение пяти лет жизни в Америке было сложным. Его здоровье быстро ухудшалось. В США он успел создать монументальный и, в общем, скорее жизнерадостный пятичастный Концерт для оркестра (по заказу *Кусевицкого*) и более сложную для восприятия четырехчастную «необарочную» Сонату для скрипки соло (для *Менухина*). Б. умер в нью-йоркской больнице, не завершив оркестровку финала 3-го концерта для фп. с оркестром и оставив в набросках Концерт для альта с оркестром.

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

Укажите названия произведений Бартока и их принадлежность художественным направлениям:

Произведения для театра

Симфоническая поэма _____

Кантата _____

Как называется произведение, написанное на необычный исполнительский состав?

Как называется цикл фортепианных пьес Бартока? _____

«Музыка для струнных, ударных и челесты»

Произведение *Бартока* для 2 струнных оркестров, ударных (2 малых барабана, 2 пары тарелок, большой барабан, тамтам, литавры, ксилофон), челесты, арфы и фп)

В 4 частях:

- Andante tranquillo;
- Allegro;
- Adagio;
- Allegro molto.

Части примерно равны по продолжительности, каждая длится ок. 8 минут. В нечетных частях преобладают насыщенные хроматизмами темы с причудливо извилистыми конфигурациями, линейное голосоведение и изменчивая ритмика.

1-я часть выполнена в форме фуги:



Как 1-я, так и, особенно, 3-я часть содержат инструментальные и гармонические эффекты, усиливающие мистический, «потусторонний» колорит музыки.

Четные части, напротив, выдержаны преимущественно в напористом моторном движении, а их тематизм в значительной степени основан на диатонике — во 2-й части минорной (с центральным тоном С), в финале мажорной (А). Во 2-й части струнные оркестры играют антифонно, в финале же объединяются. Колорит финала с середины омрачается реминисценциями предшествующих частей, однако целое завершается в ясном А-dur.

Характерная для Бартока тенденция к симметрии проявляется в «Музыке...» чрезвычайно разнообразно, в т. ч. в структуре отдельных тем (как хроматических, так и диатонических), во взаимоотношениях между различными голосами линейной фактуры, в концентрической схеме 3-й части (АВСВА) и т. п.

Произведение создавалось в 1936 по заказу *Захера*, который впервые исполнил его 21 января 1937 со своим Базельским камерным оркестром.

Л.Акопян. Музыка XX века. Энциклопедический словарь

КАРЛ ОРФ

Carl Orff (1895 – 1982)



Орф, Карл, немецкий композитор. Учился в Мюнхенской академии музыки (1912—14), недолго работал в Мюнхене театральным капельмейстером, в 1917 попал на фронт, был ранен, по возвращении в Мюнхен (1919) занялся изучением музыки XVI—XVII вв., а в 1920—21 совершенствовался в искусстве композиции под руководством известного педагога, мастера контрапункта Генриха Камински. В 1924 вместе с Доротеей Гюнтер (Günther) основал школу гимнастики, музыки и танца (Гюнтершуле [Güntherschule]). Из опыта работы в этой школе выросла музыкально-педагогическая система О., которая заключается в раскрытии творческого потенциала детей путем обучения их хоровому пению, ритмике, ансамблевой игре и импровизации, обычно на специально подобранном наборе ударных инструментов (детская музыка О. — хоры, инструментальные миниатюры, театральные сценки и др. — собрана в многотомном издании Orff-Schulwerk). До 1933 О. выступал как дирижер, исполняя музыку барокко; в 1920-х аранжировал три произведения Монтеверди (в т. ч. оперу «Орфей»). В 1930-х вместе с музыковедом, будущим героем антинацистского сопротивления Куртом Хубером (Huber, 1893—1943) занимался полевыми исследованиями баварского фольклора. В годы нацизма, особенно после успешной премьеры *Carmina burana* (1937, Франкфурт-на-Майне), вел благополучную жизнь, сохраняя относительную творческую независимость. В 1950—60 возглавлял кафедру композиции в Мюнхенской ВМШ. В 1961 при зальцбургском *Моцартеуме* был основан Институт музыкального воспитания О.

Творчество О. для взрослых, подобно его детской музыке, основано на простейших формах музицирования. Стилистика музыки О. определяется преобладанием ударных тембров, оstinатными ритмами, короткими диатоническими темами, элементарными гармониями, преимущественно силлабическим, четко акцентированным складом вокальных партий, широким использованием *parlando*. Известное влияние на О. оказал *Стравинский* (в т. ч. такими своими произведениями, как «Свадебка» и «Царь Эдип»), однако в трактовке О. модели Стравинского предстают заметно огрубленными; тем самым в музыке подчеркивается «языческое», телесно-возбуждающее начало. Как и Стравинский, О. тяготел к «театру представления», часто с элементами стилизованного ритуального действия; свои сюжеты он черпал из античности, фольклора и «низовых» жанров средневековой литературы. Для театра предназначены все зрелые произведения О., начиная с

популярной донны сценической кантаты *Carmina burana*. Более поздние сценические кантаты О., *Catulli carmina* и «Триумф Афродиты», составившие вместе с *Carmina burana* триптих *Trionfi*, иллюстрируют эволюцию О. в сторону откровенного примитивизма (по язвительному определению Стравинского — «неонеандертальства»), крайняя точка которого была достигнута в его последней партитуре, апокалиптическом действе *De temporum fine comoedia*.

Жанр сценической кантаты стал этапом на пути композитора к созданию новаторских по своей театральной форме и музыкальному языку опер «Луна» (по сказкам братьев Гримм, 1937-38) и «Умница» (1941-42, сатира на диктаторский режим «третьего рейха»). Во время второй мировой войны Орф, подобно большинству немецких художников, отошел от участия в общественной и культурной жизни страны. Своеобразной реакцией на трагические события войны стала опера «Бернауэрин» (1943-45). К вершинам музыкально-драматического творчества композитора также принадлежат: «Антигона» (1947-49), «Царь Эдип» (1957-59), «Прометей» (1963-65), образующие своеобразную античную трилогию, и «Мистерия конца времени» (1972). Последним сочинением Орфа явились «Пьесы» для чтеца, говорящего хора и ударных на стихи Б. Брехта (1975).

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

Музыкальный театр Карла Орфа

Отличительная черта сочинений Карла Орфа — яркая театральность. Он практически не писал ничего, не связанного с театром. Его музыка неотрывна от сцены, движения и слова настолько, что порой Орфу даже отказывали в праве называться композитором, признавая за ним безусловный дар режиссера и «музыкального декоратора». Его эксперименты в области музыкального театра были вдохновлены вечно притягательным искусством античности.

Классическая древнегреческая трагедия, в которой драматическая игра, пение, танец и инструментальное исполнительство образовывали идеальное единство мусического, воспринималась им как *образец* для творчества.

Музыкально-сценические сочинения композитора образуют в своем единстве «*Театр Орфа*» — самобытнейшее явление в музыкальной культуре XX в. «Это тотальный театр», — писал Э. Дофлейн. — «В нем особым образом выражается единство истории европейского театра — от греков, от Теренция, от драмы барокко вплоть до оперы новейшего времени».

К решению каждого произведения Орф подходил совершенно своеобразно, не стесняя себя ни жанровыми, ни стилистическими традициями. Композитор создает *новый тип музыкального спектакля*, в котором каждый раз по-своему происходит *слияние* выразительных средств *музыкального, хореографического и драматического* театра.

Поразительная творческая свобода Орфа обусловлена прежде всего масштабами его таланта и высочайшим уровнем композиторской техники. В музыке своих сочинений композитор добивается предельной выразительности, казалось бы, самыми простыми средствами. И только пристальное изучение его партитур обнаруживает, как необычна, сложна, изысканна и вместе с тем совершенна технология этой простоты.

Стиль Карла Орфа

Его музыка, по своему складу удивительно простая, порой до примитивности, обладает гипнотической силой воздействия на самые широкие массы слушателей. Композитор добивается предельной выразительности с помощью элементарных музыкальных средств. Считая, что сложные приемы современной композиторской техники привели музыкальное искусство к разрыву с широкой аудиторией, Орф стремился вернуть его к древним народным истокам. Именно здесь он усматривал основу выживания искусства.

Для стиля Орфа характерно:

- возрождение **монодии**,
- **диатоническая** ладотональная основа,
- простые гармонические структуры, замена гармонического развития многообразными сопоставлениями (гармония Орфа обладает завораживающей силой в своей **элементарности, архаичности** (в этом ощущается сходство со стилем И. Стравинского, Б. Бартока). На фоне господствующей диатоники редкие хроматизмы воспринимаются как яркая, эффектная краска);
- широко используется **модальность** с преимущественным отсутствием вводнотонности, аккорды нетерцовой структуры, длительные педали и **остинато**;
- главным же средством выразительности в его сочинениях является **первобытная магия ритма**, которая вносит в музыку Орфа языческое, коллективное начало (мощные, завораживающие ритмы, переменность акцентики, ритмические остинато воплощаются композитором не только с помощью огромного состава ударных инструментов, но и за счет четкой, скандированной подачи поэтического текста).

Приоритет ритмического начала в музыке Орфа приводит к **отказу от симфонического оркестра** (к середине 50-х годов). Композитор заменяет его чрезвычайно разнообразным **ансамблем ударных инструментов**, включая многочисленные инструменты Восточной Азии и Африки. Но даже в более традиционных оркестровых составах ведущую роль играют ударные, а наряду с ними – несколько фортепиано, которые являются почти обязательными инструментами в театре Орфа. Самый характерный для него инструментальный состав – рояль и ударные.

Роль струнных резко падает, особенно традиционно ведущих скрипок и виолончелей. Вместе с тем, композитор изобретательно пользуется необычными сочетаниями инструментов и необычными приемами игры на них (плектром или палочкой по струнам фортепиано, аккордовое *pizzicato* смычковых по типу гитарных приемов, флажолеты контрабасов).

Отказываясь от симфонического оркестра, Орф сосредоточивает исключительное внимание на человеческом голосе. Источником его музыки является **слово**, которое ставится во главу угла. Способы подачи слова в произведениях Орфа исключительно разнообразны:

- разговорная речь;
- ритмизованная речь без определенной высоты;
- псалмодирование (в том числе хоровое) на одной ноте, в узких интервальных пределах, или, наоборот, со свободной мелизматикой;
- собственно пение;

- «речевая ария» (где слова имеют как бы мелодическое звучание, например, в «Царе Эдипе»).

Ведущая роль слова в произведениях Орфа определила его настойчивый интерес к различным языкам и диалектам. Стремясь к подлинности, аутентичности текста, композитор использует языки прошлых эпох: древнегреческий, старофранцузский, классическую и средневековую латынь, баварский диалект. Эта практика неотделима от его собственного словесно-поэтического творчества (Орф – автор текстов большинства своих произведений).

Нарочитая простота используемых Орфом музыкальных средств, производившая сильнейшее впечатление на его современников, свидетельствовала не о бедности композиторского мышления. Эта простота вобрала в себя разные пласты многовекового опыта как европейской, так и мировой культуры – культуры всего человечества.

По материалам сайта: Карл Орф <http://musike.ru/index.php?id=120>

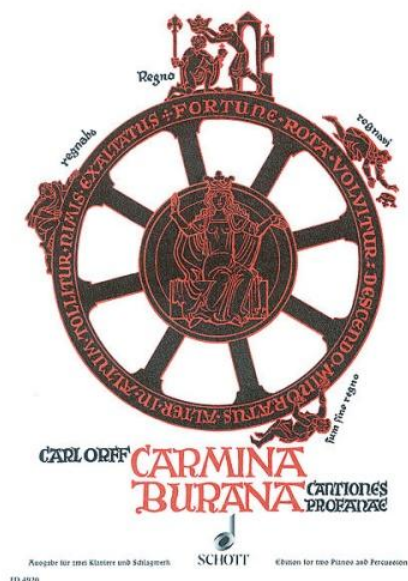
Каковы особенности музыкального театра Карла Орфа? Что такое «тотальный театр»? _____

Какое средство выразительности является главным в стилистике Орфа? Как Орф с ним работает? _____

К каким последствиям в использовании оркестра это приводит? _____

Почему для Орфа важно слово? Какое качество он ценит выше всего? Кто еще из известных вам композиторов ценил в латыни те же качества? _____

Какой национальности Орф? А Барток? _____

Carmina Burana**Кармина бурана**

*Фортуна играючи подсунула мне
в руки каталог вюрцбургского
антиквариата, где я нашел название,
которое магической силой приковало
мое внимание: „Carmina Burana“,
латинские и немецкие песни и стихи
из бенедиктинской рукописи XIII
века, изданные И. А. Шмеллером».*

Карл Орф

«Мое собрание сочинений начинается с „Кармина бурана“», — писал Карл Орф. Эти слова, адресованные издателю, — слова человека незаурядной отваги и требовательности к себе, который после долгих поисков наконец-то обрел уверенность, что вступил на свой путь. Орф всегда был склонен к радикальной расправе со своим наследием: многое он исключил из списка своих произведений, а многое — сжег.

«Все, что я до сих пор написал, а вы, к сожалению, издали, можете уничтожить»...

Если бы это было сказано молодым, начинающим автором! Но Орфу — сорок два, возраст, который для одних стал временем кардинальных перемен, для других же и вовсе — финальной чертой (Й. Ланнер, М. Мусоргский, Г. Вольф). И он отнюдь не относится к композиторам, которые приходят к сочинительству в зрелом возрасте, уже имея за плечами жизненный опыт.

И все это предлагается перечеркнуть, начав с чистого листа, на котором огромными буквами будет красоваться «Carmina Burana»?!

Однако, действительно, именно с этого шедевра начинается блистательный период творчества Орфа, подаривший искусству XX века ярчайшие произведения. Кантаты «Катулли Кармина» («Песни Катулла», 1943) и «Триумф Афродиты» (1950–1951), музыкальные пьесы «Луна» (1937–1938) и «Умница» (1941–1942), «Бернауэрин» (1944–1945) и «Антигона» (1947–1948) и многое другое появилось уже после и подчас под непосредственным воздействием «Кармины бураны». Пройдя искусы романтизма, импрессионизма и экспрессионизма, период изучения барочного искусства, композитор создает произведение, которое можно считать первым по-настоящему орфовским. В

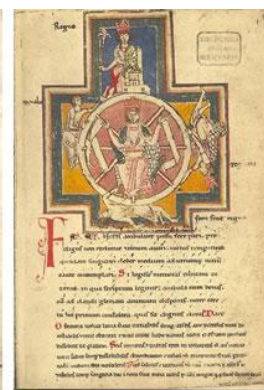
«Кармине буране» орфовский стиль проявился с наибольшей полнотой и впечатляющей эффектностью.

Противник всякого академизма в искусстве, Орф восставал и против усложненности средств современного художественного языка. Новаторство Орфа связано с обращением к первоэлементам музыкального искусства. Его неповторимый стиль отличает нарочитая простота и лаконичность выразительных средств. Основным материалом звуковой композиции становится *слово, чередование гласных и согласных* в котором воспринимается как сочетание различных звуковых красок. Назначение музыки — усилить магию слова при помощи предельно простых приемов. Выдержанный оstinатный ритм, одноголосная мелодия, демонстративно простая гармония, почти полное отсутствие модуляций и полифонических изысков, свежие тембровые решения, предельно ясные формы, — все эти элементарные средства производят поразительно мощное воздействие. Стилиевые находки Орфа, основанные на доверии к примитиву, звучат удивительно актуально и связывают его с такими направлениями искусства XX века, как неофольклоризм, неопримитивизм и неоклассицизм.

Все решила судьба – ФОРТУНА. В руки Орфа случайно попала книга, где были собраны стихи из бенедиктинской рукописи. На первой странице средневековой рукописи была размещена знаменитая миниатюра: стилизованное колесо, в центре которого восседала Фортуна в царственной короне, а в разных фазах поворота колеса изображались несколько человеческих фигур: карабкающаяся вверх, достигшая зенита и коронованная в славе, катящаяся вместе с



Burana Codex



Carmina Burana, the original
Wheel of Fortune

упавшей короной вниз и, наконец, окончательно низвергнутая, из последних сил цепляющаяся за край колеса. Впрочем, наконец, — не совсем верное выражение, ведь речь идет о колесе, которое движется по круговой траектории, и тот, кто оказался внизу, может снова поймать удачу и взмыть на вершину. Полный оборот колеса очерчивал постоянную в своей изменчивости геометрию человеческой судьбы. Аллегию окончательно уточняли латинские надписи: *regnabo — regno-regnavi — sum sine regno* (буду царствовать — царствую — царствовал — есмь без царства), и девиз, вписанный внутрь обода колеса: *Fortune rota volvitur: descendo minoratus alter in altum tollitur nimis exaltatus* (вертится колесо Фортуны).

Как только Орф прочел первое стихотворение, перед ним предстал образ будущего произведения — нечто необычное, с поющим и танцующим хором, с картинками, живописующими символы текстов. В тот же день он набросал первый хор, ночью — хор № 2, а следующим, пасхальным утром — № 5.

Сочинение шло так быстро, что уже через несколько недель, к неописуемому восторгу первых слушателей, издателей братьев Шреккеров, клави́р был готов. Партитурная запись появилась двумя месяцами позже, в августе 1934 года.

Состав исполнителей: сопрано, тенор, баритон, корифеи хора (2 тенора, баритон, 2 баса), большой хор, камерный хор, хор мальчиков, оркестр.

Авторское обозначение жанра «Кармины бураны» гласит: «Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis — мирские песнопения для солистов и хоров в сопровождении инструментов и волшебных картин».

Исполнительский состав включает три хора — большой, малый и детский — с корифеями, и трех солистов — сопрано, баритон, тенор.

Главной сложностью, вставшей перед композитором в наеле работы, был отбор текстов. Авторы рукописного сборника «Кармина бурана» относились к самой шумной и разгульной части странствующих музыкантов Средневековья. В нее попадали деклассированные элементы общества — мелкое духовенство, беглые монахи, не закончившие университетский курс школяры и разного рода неудачники. Имена некоторых из них дошли до наших дней — например, Архиппит Кёльнский, чья «Исповедь» стала основой одиннадцатого номера орфовской «Кармины бураны». Но в основном творчество этого бесшабашного племени носило анонимный характер. Средневековых поэтов называли презрительно **голиарды** или **ваганты**, то есть *бродячие*. В католических соборных актах они упоминаются как вредная еретическая секта.

и крепких словечек. Однако в творчестве странствующих школяров и отставных клириков было нечто, что возвышало их над массой профанов и отличало от других представителей жонглерско-менестрельной братии, более того, делало своеобразной духовной элитой Средневековья. Ваганты щеголяли своей грамотностью и эрудицией. Они владели латынью, которая тогда была языком не только католической церкви, но и науки и образования.

25 номеров кантаты объединены в три раздела с авторскими программными названиями:

№ 3–10 Раннею весной

№ 11–14 В кабаке

№ 15–24 Суд любви

№ 1 и 2 образуют подобие величественного пролога. Открывающий кантату хор «**О Фортуна**» с мощными грозными возгласами и заклинательным скандированием латинского стиха производит сильнейшее впечатление.

Нередко «Кармина бурана» исполняется вместе с двумя другими сценическими кантатами Карла Орфа. Еще первых издателей смущали небольшие размеры сочинения, «не

дотягивавшие» до полномасштабного концертного или театрального вечера. Повинуясь отчасти этому внешнему настойчивому давлению, отчасти своей внутренней художественной интуиции, Орф позже создает еще два произведения, образующих с кантатой единый музыкально-театральный триптих «**Триумфы**». В 1942 году на основе переработки более ранних хоров появляется мадригальная комедия «**Катулли кармина**». Завершает триптих созданный в 1950–1951 годах сценический концерт «**Триумф Афродиты**».



Фортуна — повелительница мира

№ 1 О Фортуна

О Фортуна!

Ты изменчива, как луна:

то прибываешь, то убываешь.

И ничтожество, и могущество

Таёт, словно льдинка.

Судьба, которая то угрожает нам, то тешит нас

напрасной надеждой,

ты вращаешься вечно, как колесо.

Все преходяще: и беды, и мимолетное благополучие.

О Фортуна,

окутанная мраком, как покрывалом!

Улыбнись и мне!

По твоей вине я проигрался и остался гол.

Но нет! Не выпал на мою долю жребий,

приносящий благоденствие и с ним добродетель.

Удрученный, истомленный,

я вечно в горе.

Так пощупайте сейчас же,

бьется ли мое сердце:

судьба сокрушила сильного и отважного.

Плачьте все со мною!

II В кабаке

№ 12 Когда-то жил я на озере

Когда-то жил я на озере

и был красивым белым лебедем.

Бедный, бедный!

Теперь я черен, сильно поджарен.

Повар вертит меня туда и сюда на вертеле,

огонь жжет меня со всех сторон,

и вот уже слуга несет меня на стол.

Бедный, бедный!

Теперь я черен, сильно поджарен.

№ 14 Когда мы в кабаке сидим (Кабацкое житье)

Когда мы сидим в кабаке, нам и дела нет до того,

Что ждет нас за гробом.

Мы спешим взяться за игру и играем до седьмого
пота.

Что делается в кабаке, где грош — наш виночерпий?

Если вам приходится спрашивать об этом, то

послушайте,

что я скажу:

Одни здесь играют, другие пьют,

Третьи ведут себя и вовсе нескромно.

А кто слишком уж засидится за игрой, может даже

и одежды лишиться.

III Суд любви

№ 15 Любовь летает повсюду

Любовь летает повсюду,

и каждый охвачен страстью.

Недаром ищут друг друга юноши и девушки.

А если нет друга у девушки, неведома ей и радость.

Бланшфлер и Елена

№ 24 Привет тебе, прекраснейшая

Привет тебе, прекраснейшая,

алмаз драгоценный, краса всех дев!

Привет тебе, светоч мира, роза мира!

Ты — Бланшфлер, ты — Елена,

ты — сама прекрасная Венера!

О Фортуна, повелительница мира!

Перевод с латыни и старонемецкого Сергея Ошерова

По материалам: *Жанна Панова, Орф: кармина бурана («История одного шедевра»)*

Собрание цитат и фактов

Еще во время обучения Орфа в гимназии (ее он так же, как ваганты, бросил, не закончив!) из всех предметов любил только древние языки и хор. Это предопределило дальнейшую его судьбу.

«Если это музыка, то я вообще не знаю, что такое музыка!»

В. Фуртвенглер о «Кармине буране»

Традиционность от консерватизма отличается тем, что она предполагает живое продолжение вплоть до новых форм, в то время как консерватизм противоестественно останавливает эволюцию. Новый звук новой музыки и новое звучание инструментов как раз и являются естественной традиционностью.

Юрий Холопов

Изучение крестьянской музыки имело для меня решающее значение, т.к. привело к мысли о возможности полного освобождения от всевластия нынешней системы мажора и минора <...> и к совершенно свободному распоряжению каждым отдельным тоном нашей хроматической двенадцатитоновой системы.

Бэла Барток



ШУЛЬВЕРК

Это слово (буквально «школьная работа») имеет два значения: пятитомный сборник «Музыка для детей» и концепция Орфа в целом.

Шульверк — это пятитомная антология музыки для детей (первоначальное название — «Музыка для детей»). Она собрана и обработана Орфом для пения и танцев с аккомпанементом ансамбля Орф-инструментов. Каждая небольшая пьеса из Шульверка представляет собой простейшую партитуру, доступную в исполнении даже маленьким детям. Основу Шульверка составил южно-немецкий фольклор: магический и классический календарный. В последних томах Орфом использован фольклор и других европейских народов: французский, датский, шведский.

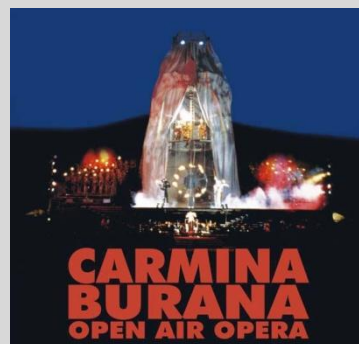
Отличительной чертой большого дирижера является способность вдохнуть жизнь в новое сочинение. 19 ноября 1923 года, на праздновании годовщины объединения Буды и Пешта, венгерский дирижер Эрнст фон Донаньи дал три значительные премьеры: собственной «Праздничной увертюры», волнующего «Венгерского псалма» Золтана Кодая и «Танцевальной сюиты» Бартока, потерпевшей в итоге «ужасающий провал». Донаньи «не смог найти своего подхода к этой музыке, и, разумеется, оркестранты тоже не сумели найти своего», — отметил один из них, игравший на челесте. Барток, выслушав эту какофонию, сказал: «Да, похоже, оркестровать я не умею».

Вскоре после этого в Будапешт приехал Чешский филармонический. Его дирижер Вацлав Талих, исходя из интересов добрососедства, включил в программу «Танцевальную сюиту» Бартока. Публика, поначалу настороженная, сходила после исполнения этой музыки с ума и заставила Талиха повторить «Сюиту» с начала и до конца. Барток сказал: «Да, похоже, оркестровать я все же умею». Талих играл по тем же нотам, что и Донаньи, но явно был дирижером намного лучшим, относившимся к сложным ритмам с повышенной чувствительностью.

Норман Лебрехт

Страничка популярной классики

C. ORFF
O FORTUNA



Использованные ресурсы:

1. Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. – М., 2010.
2. История зарубежной музыки, вып.6. – С.-П-б., 2001.
3. Карл Орф Лекции по музыкальной литературе musike.ru: Западноевропейская музыка 20 века: <http://musike.ru/index.php?id=120> - Дата доступа: 25.05.13
4. Лебрехт Н. Маэстро Миф. Великие дирижеры в схватке за власть. – М., 2007.
5. Неофольклоризм. Википедия
<http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B5%D0%BE%D1%84%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BC>- Дата доступа: 25.05.13
6. Панова Ж., Орф: Кармина бурана («История одного шедевра»). – М., 2008.
7. Холопов Ю. Новый музыкальный инструмент: рояль // М.Е.Тараканов: Человек и фоносфера. Воспоминания. Статьи. – М, 2002.

ФРАНЦУЗСКАЯ ШЕСТЕРКА

Прежде, чем сосчитать до шести... (Сати и Кокто)

ЭРИК САТИ

Erik Satie (1866 – 1925)

бунтарь
композитор
мыслитель
мыслитель
Мастер острых парадоксов



Эрик Сати был возмутителем спокойствия французской музыки тех лет, когда улеглись страсти, вызванные Дебюсси, и сам автор Пеллеаса и Мелизанды оказался канонизированным академическим искусством. Мраморный столик кафе, завсегдаем которого был Сати, стал своеобразной кафедрой, откуда Сати произносил свои саркастические монологи. А вокруг - шумно реагировала, благоговейно внимала, подливала масло в огонь острыми репликами композиторская молодежь.

Сати подкреплял свои теоремы произведениями, от одних названий которых музыканты благонамеренного лагеря приходили в ужас:

- Три пьесы в форме груши,
- Засушенные эмбрионы
- Бюрократическая сонатина,
- Неприятные очерки,
- Три танца навыворот.

В какой-то степени Сати пародировал поэтические названия прелюдий Дебюсси.

Скупость, даже бедность выразительных средств (как правило, дополнительно подчеркиваемая такими особенностями письма, как отсутствие тактовых черт и ключевых знаков) осталась неотъемлемой чертой стиля С. до конца его жизни, которая тоже была бедной (по отзывам современников, С. был беден «по убеждению»). В конце 1880-х С. поселился на Монмартре; зарабатывал на жизнь, играя на фп. в популярном кабаре «Черный кот» (Chat Noir) и других подобных заведениях. Примерно тогда же познакомился с Дебюсси (который позднее оркестровал две из «Гимнопедий») и увлекся новомодными мистическими учениями; в 1891 вступил в т. н. орден розенкрейцеров храма Грааля, основанный известным парижским литератором-окультистом Жозефом Кар-Пеладаном (Sâr Péladan), и был назначен официальным композитором ордена. До 1894 сочинил ряд музыкальных отрывков



к розенкрейцерским мистериям. К тому же периоду относится фортепианная пьеса «Неприятности»: около 40 секунд музыки в обычном для С. суровом, аскетичном стиле, которые, согласно авторскому указанию, следует повторять 840 раз (здесь С. предвосхитил т. н. репетитивную музыку или минимализм 1960—70-х). Выйдя из ордена, С. основал «Соборную церковь искусства Иисуса Путеводного» (Église Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur) и оставался ее единственным приверженцем. Самым значительным музыкальным выражением его религиозности стала «Месса бедняков». В 1898 С. обосновался в южном пригороде Парижа Аркёй-Кашане, жил затворником, но продолжал работать пианистом в монмартрских кабаре; снискал заметный коммерческий успех изящными песнями для популярных кафешантанских исполнителей Венсана Испа (Hyspa) и Полетт Дарти (Darty). В течение нескольких лет сочинял мало (в 1903 завершил «Три пьесы в форме груши»).

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

В 1915 музыка С. обратила на себя внимание Кокто, который увидел в ней идеал «антиромантизма» и употребил свое влияние на то, чтобы ввести С. в круг парижской художественной элиты. На либретто Кокто С. написал балет «Парад».

ЖАН КОКТО

Jean Maurice Eugène Clément Cocteau (1889 - 1963)



французский писатель,

поэт,

драматург,

художник

кинорежиссёр

Одна из крупнейших фигур во французской литературе XX века.

"Если кажется, что произведение опередило эпоху, то дело просто в том, что эпоха запаздывает", — писал в 1918г. Эжен Жан Морис Кокто (1889-1963). Эпоха Кокто пришла в Европу с последними залпами Первой Мировой, захлебнулась эйфорией 20-х, пережила свой благодушный закат в середине 30-х и сгинула в пламени пожаров и концлагерях Второй Мировой. Эпоха Кокто прошла, пролетело еще более полувека, а вот сам Кокто —

опаздывает. Синтетическая, многоликая природа мэтра-скандалиста — человека и художника — попросту располагает к тому, чтобы знаменитая пунцовая подкладка его фрака мелькнула то на театральной сцене, то на киноэкране, то на фронтисписах многих написанных им томов. Поэт, прозаик, эссеист, драматург, режиссер, художник-график и декоратор, теоретик авангарда — это все он. Но сам Кокто ускользает от наших глаз, будучи всем и одновременно никем.

Именно Кокто «придумал»
СЮРРЕАЛИЗМ*



Общество Стравинского, позже Прокофьева, Маркевича, Дягилева, Нижинского, Карсавиной открыло ему, как и другим его соотечественникам, дорогу в мир современного искусства. И этим искусством, как видно из перечисленных имен, был музыкальный театр. Именно со скандальной славы либреттиста, постановщика и продюсера легендарных балетов-пантомим "Парад" и "Бык на крыше", музыкального спектакля "Новобрачные на Эйфелевой башне" стартовал личный миф Жана Кокто.

«...Между музыкой и Жаном Кокто была органичная доверительная связь... Он был весь в музыке физически... Для разговора о музыке и музыкантах он умел находить идеально подходящие слова, точные выражения, полностью избегая при этом специальной музыкальной терминологии...»

— (Анри Соге, «Жан Кокто и музыка»)

Сам Кокто, однако, входит в нашу современность — в наш обиход читателя, исследователя, теперь еще и слушателя концертов, где исполняются Стравинский, Онеггер, Мийо. Эти славные авангардистские мифы ценны теперь главным образом своей функцией *комментария к эпохе*, вызвавшей к жизни эту музыку, и к самой музыке, пережившей и премьерные скандалы, и авангардистские манифестации, и этнокультурные мифы, и "черные списки" диктатур разных мастей — и не утратившей своей ценности и актуальности. Музыкой, обращенной к человеку, независимо от его языка — французского или русского. К тому самому человеку, о котором сам Кокто заявил прописными (в оригинале) буквами, едва ли не перечеркнув все, что было приведено выше: "ЧЕЛОВЕКОМ НУЖНО БЫТЬ ПОЖИЗНЕННО, А ХУДОЖНИКОМ — ПОСМЕРТНО".

Ф.Софронов, «Фрак с кровавым подбоем»

Сюрреализм (фр. **surréalisme — сверхреализм) — направление в искусстве, сформировавшееся к началу 1920-х во Франции. Отличается использованием аллюзий и парадоксальных сочетаний форм.*

*Основное понятие сюрреализма, **сюрреальность** — совмещение сна и реальности. Для этого сюрреалисты предлагали абсурдное, противоречивое сочетание натуралистических образов посредством коллажа и технологии «ready-made».*

«ПАРАД»**балет Сати – Пикассо - Кокто,**

поставленный в мае 1917 года русским балетом Дягилева в Париже

(длится 15 минут)

Шумная премьера «первого сюрреалистического спектакля» в истории сделала имя не только Кокто, но и всем остальным участникам этого эпатажного* представления (о балете – см. Приложение). На премьеру пришлось вызывать полицию.

Состоит из 6 номеров:

- «Вступление красного занавеса»,
- «Китайский фокусник»,
- «Девочка-американка»,
- «Рэгтайм парохода» [имеется в виду «Титаник»],
- «Акробаты»,
- «Продолжение “Вступления красного занавеса”».

■ В 1919 Сати добавил к этим номерам вступительный хорал и финал.



Среди оркестровых инструментов — пишущие машинки и револьвер (в № 3).

«Спектакль поразил меня своей свежестью и подлинной оригинальностью. „Парад“ как раз подтвердил мне, до какой степени я был прав, когда столь высоко ставил достоинства Сати и ту роль, которую он сыграл во французской музыке тем, что противопоставил смутной эстетике доживающего своей век импрессионизма свой мощный и выразительный язык, лишённый каких-либо вычурностей и прикрас».

— Игорь Стравинский. Хроника моей жизни.

* **ЭПАТАЖ**(франц. *épatage* от *épater* — "откалывать, бить") — умышленно скандальная выходка или вызывающее, шокирующее поведение, противоречащее принятым в обществе правовым, нравственным, социальным и другим нормам, производимые с целью привлечения к себе внимания. Свойственен авангардному, и отчасти модернистскому (так или иначе, но любому деструктивному) искусству.

ШЕСТЕРКА

Les Six

*«Музыка не всегда бывает гондолой...,
иногда она должна становиться стулом».*

Жан Кокто

Шестерка (франц. *Les Six*) -
содружество французских
композиторов, сложившееся в
конце 1910-х:

- Луи Дюрей (1888—1979),
 - Артюр Онеггер (1892—1955),
 - Жермен Тайфер (1892—1983,
единственная женщина в
группе),
 - Дариус Мийо (1892—1974),
 - Жорж Орик (1899—1983),
 - Франсис Пуленк (1899—1963).
- Идейный вдохновитель - Жан
Кокто



Они образовали группу, вошедшую в историю французской музыки под названием «Шестерка». Несмотря на индивидуальные различия, обусловленные характером и уровнем дарования, их объединяло многое. Прежде всего, они заявляли о пресыщенности романтической музыкой, в которой их шокирует многословие и чрезмерная откровенность эмоциональных высказываний. Их пугали и отталкивали грандиозные масштабы и громогласность музыки Вагнера, а символика Кольца нибелунга, в их представлении, давно обветшала.

С другой стороны, они сходились на том, что пора развеять чары

импрессионистской изысканности; они устали от шепота, от туманной дымки, от дурманящих ароматов ночных цветов. Именно об этом точно и кратко говорил Кокто. Он и стал одним из идеологов Шестерки.

Свои мысли об искусстве Ж.Кокто изложил в памфлете «Петух и арлекин» (1918). Эта работа стала манифестом Шестерки.

В едких и парадоксальных афоризмах, составляющих текст "Петуха и Арлекина", Кокто развенчивает старые мифы и старых кумиров: в первую очередь достается Рихарду Вагнеру, основоположнику европейской музыкальной драмы, заодно с Вагнером припечатывается и уничтожается вся немецкая музыкальная культура "под гребенку". А вот что предлагается взамен:



"К нам неустанно незримыми шагами наведываются новые миры. Но это не мечтательность, не путайте. Мы — реалисты и первооткрыватели!"

Жан Кокто

Первоначально они именовались *Новые молодые* (Les nouveaux jeunes). Название Les Six придумал парижский критик Анри Колле (Collet), опубликовавший в журнале Comoedia от 16.1.1920 статью под названием *Les cinq russes, les six français et M. Satie* («Русская пятерка [имеется в виду Могучая кучка], французская шестерка и г-н Сати»).

Все члены группы заявляли об условности этого объединения, сделанного в чисто рекламных, газетных целях.

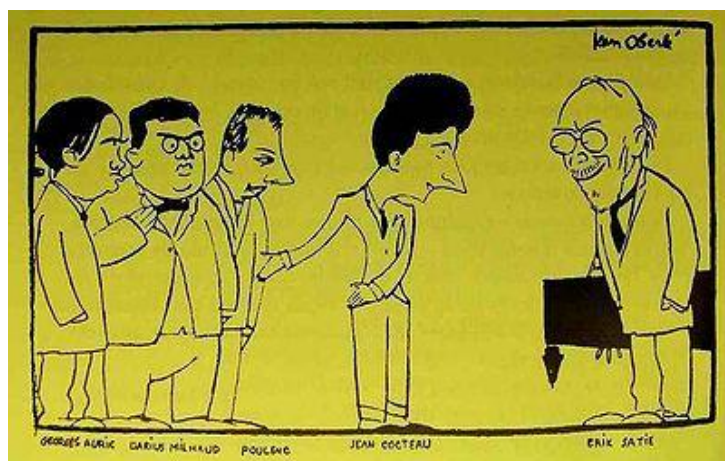
Вот что спустя тридцать лет (в 1949 году) писал об этом один из основных участников «Шестёрки» -), Дариус Мийо:

«...Анри Колле совершенно произвольно выбрал шесть имён: Орика, Дюрея, Онеггера, Пуленка, Тайефер и моё собственное, просто потому, что мы знали друг друга, были добрыми товарищами и фигурировали в одних и тех же концертных программах, - не подумав о том, что у нас совершенно разные темпераменты и никакого сходства в натурах! Если Орик и Пуленк в целом разделяли идеи Кокто, то Онеггер тяготел к немецкому романтизму, а я – к средиземноморской лирике... Однако, дело было сделано и сопротивляться стало бесполезно!»

А вот как об этом вспоминает Жан Кокто:

«История нашей „Шестёрки“ похожа на историю трёх мушкетёров, которых вместе с д'Артаньяном было четверо. Так и я в „Шестёрке“ был седьмым. Говоря точнее, ещё больше эта история похожа на „Двадцать лет спустя“ и даже на „Виконта де Бражелона“, потому что всё это было очень давно и сыновья уже заменили отцов. Сходство дополняется тем, что нас объединяла не столько эстетика, сколько этика. А это, по-моему особенно важно в нашу эпоху, помешанную на ярлычках и этикетках...»

— (Жан Кокто, из книги «Мои священные чудовища», 1979 г.)



В 1921 пять членов Ш., за исключением Дюрея, сочинили музыку к одноактному балету «Новобрачные с Эйфелевой башни» по экстравагантному сценарию Кокто (труппа Шведские балеты, хореография Кокто). Затем пути композиторов Ш. разошлись.

Эстетические взгляды «Шестерки»

"Хватит облаков, волн, аквариумов, наяд, ночных ароматов. Нам нужна музыка земная, музыка повседневности. Мы хотим музыки острой и решительной..."

(Ж.Кокто, «Петух и Арлекин»).

Подумайте, какие явления музыкальной культуры объединение принимало, а какие – отвергало. Заполните таблицу (за / против):

Вагнер и вагнеризм

СТРАВИНСКИЙ

Дебюсси и импрессионизм

Шенберг и атональность

Э.Сати

This image shows a single sheet of white paper with horizontal blue ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins or other markings on the paper.

Образы

- КУЛЬТ МАШИН (урбанизм, кубизм)
- ЭПАТАЖ, буффонада, пародия, карикатура
- Музыка повседневности, все, что связано с городом.

- **УРБАНИЗМ** - (*лат.* urbanus — городской): — отражение в литературе (в ее тематике, образах, стиле) большого города с высокоразвитой техникой и индустрией, городского быта, особенностей психики, порожденных городским укладом. Это искусство пело дифирамбы завоеваниям современной техники, провозглашая «религию скорости», прославляя аэропланы, экспрессы, автомобили и пр. Для него характерны быстрое мелькание и одновременность множества впечатлений, изображение предметов в движении, судорожный энергетизм, господство механических вещей, подавляющих человека, обезличивание, обездушивание человека, технологическая эстетика, газетно-телеграфная стилистика и т. д.



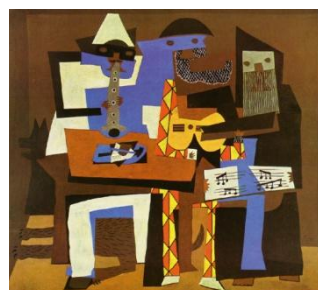
«Прибытие поезда», х/ф бр.Люмьер



Макет конструкций

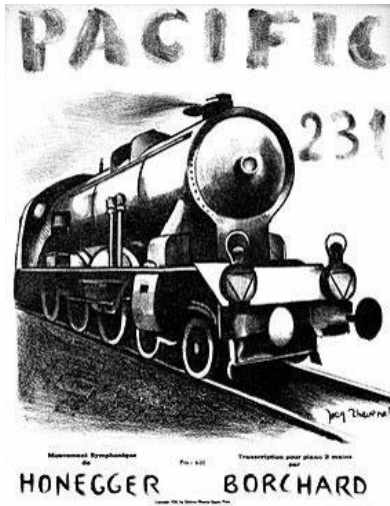
Кубизм (фр. Cubisme) —

модернистское направление в изобразительном искусстве, прежде всего в живописи, зародившееся в начале XX века и характеризующееся использованием подчеркнуто геометризованных условных форм, стремлением «раздробить» реальные объекты на стереометрические примитивы. Возникновение кубизма традиционно датируют 1906—1907 г. и связывают с творчеством Пабло Пикассо и Жоржа Брака. Термин «кубизм» появился в 1908 г., после того как художественный критик Луи Восель назвал новые картины Брака «кубическими причудами».



П.Пикассо, Три музыканта

А.Онеггер «Пасифик 231» (1923)



Оркестровая пьеса («симфоническое движение») *Онеггера*, продолжительностью ок. 6 минут. Названа в честь американского паровоза, обладавшего исключительными для своего времени ходовыми качествами. Музыка передает впечатление от работы машины: на протяжении большей части пьесы движение постепенно ускоряется, затем начинает «тормозиться» и, наконец, останавливается. В партиях духовых и струнных встречаются звукоподражательные эффекты, имитирующие «пыхтение», гудки, лязг и т. п. Хотя Онеггер позднее подчеркивал, что его произведение принадлежит сфере «чистой» музыки и его следует воспринимать не столько как прямую иллюстрацию работы

механизма, сколько как род «большого варьированного хорала, насыщенного контрапунктом в баховском духе», оно вошло в историю как хрестоматийный образец «урбанистического» искусства 1920-х, стремившегося идти в ногу с прогрессом техники. Впервые исполненный 8 мая 1924 в Париже п/у *Кусевицкого*, «П. 231» быстро приобрел широкую популярность; его прямым влиянием отмечены симфонические фрагменты из балетов «*Стальной скок*» Прокофьева (1925) и «*Сталь*» Мосолова («Завод», 1927), изображающие слаженную работу множества заводских машин. Позднее Онеггер написал еще две оркестровые пьесы в жанре «симфонического движения»: «Регби» и «Симфоническое движение» № 3.

Д.Мийо «Бык на крыше» (1919, сценарий Кокто)

Одноактный балет-пантомима *Мийо* соч. 58 по сценарию *Кокто*, высмеивающему американский «сухой закон». Музыка «Б. н. к.» основана на латиноамериканских мелодиях и ритмах, с которыми Мийо столкнулся в свою бытность секретарем Поля Клоделя (Claudel) — известного поэта и драматурга, посла Франции в Бразилии в 1916—18. Партитура, инструментованная для оркестра из 25 музыкантов, по форме представляет собой рондо, рефрен которого сочинен Мийо в стиле бразильского быстрого синкопированного двудольного танца машиши, тогда как между его проведениями (всего 15, в 12 разных тональностях) цитируются различные танцы и песни из бразильского карнавального

П.Пикассо, Акробат

репертуара («Б. н. к.» — название популярной самбы). Премьера — 21 февраля 1920, Париж, Театр Елисейских полей (в один вечер с произведениями *Орика*, *Пуленка* и *Сати*), постановка Кокто, с участием знаменитых цирковых комиков Фрателлини, дирижер Владимир Гольшман (Golschmann), декорации Рауля Дюфи. Продолжительность — ок. 20 минут.



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

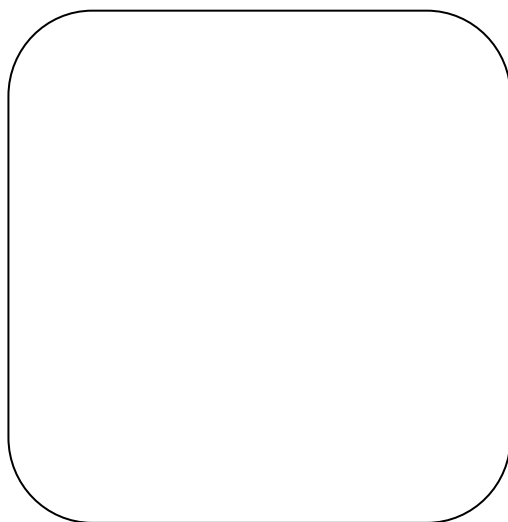
Средства музыкального языка

Из предложенных ниже средств выберите нужные. Сделайте вывод (впишите в таблицу):

- *мелодика-зигзаг – резкие изломы (от разговорной речи), нет плавности линий;*
- *культ мелодии, но мелодия коротка, проста, банальна;*
- *ритмика – рваная, конвульсивная;*
- *остинатная ритмоформула;*
- *гармония – диссонанс, кластер;*
- *атональность, додекафония;*
- *жесткие созвучия, хотя в рамках ладотонального мышления;*
- *линейность (любовь к полифонии); политональность ;*
- *фактура обнажена, упрощена;*
- *оркестр – кричащие, визжащие (медь с сурдиной в высоком регистре), затемненные тембры, резкий контраст регистров – высокого и низкого, важна роль ударной группы (щелчки, удары);*
- *новый стиль оркестровки («линейный»)*
- *неопределенная высота звука – глиссандо, шпрехгезанг, шпрехштимме;*
- *лаконизм формы, т.к. предельная концентрация.*
- *муз. форма строится из ячеек, как мозаика;*
- *тяга к миниатюре, или циклу миниатюр;*
- *схематизированная форма старинной музыки (сонатина, концерто грассо), но с современным тематизмом (влияние неоклассицизма);*
- *парижский фольклор, т. е. музыка улиц, кабаре, цирков и т. п.;*
- *американский джаз*

АРТЮР ОНЕГГЕР

Arthur Honegger (1892 — 1955)



Онеггёр, Артю́р, французский композитор швейцарского происхождения. С детства учился игре на скрипке. В 1909 поступил в Цюрихскую консерваторию, а в 1911—18 (с перерывом) учился в Парижской консерватории. Входил в *Шестерку*, но, в отличие от других членов этого объединения, даже в молодые годы не был приверженцем творчества *Сати* и экстравагантных артистических жестов (отдал им скромную дань в отдельных произведениях для оркестра, среди которых наиболее популярна пьеса «*Пасифик 231*», иллюстрирующая работу паровоза). Художник религиозного склада, наделенный обостренным чувством личной ответственности за происходящее в мире, свои эстетические и этические ориентиры видел в искусстве Баха и Бетховена. Широкая известность пришла к О. после исключительно успешных исполнений библейской оратории «*Царь Давид*» в Швейцарии (1921) и Париже (1922—23). Отныне центральное место в его творчестве заняла вокально-оркестровая и симфоническая музыка крупных форм, несущая высокое религиозное и гуманистическое содержание. Его главные достижения — сценическая оратория «*Жанна д'Арк на костре*» и 3-я симфония («*Литургическая симфония*»), в которой О. выразил свои тревоги и надежды, связанные с ситуацией, сложившейся в мире после 2-й мировой войны. Значительную известность снискала также 2-я симфония О., созданная в начальный период немецкой оккупации Франции; симфония разворачивается по схеме «через тернии к звездам» и венчается мажорным соло трубы, которое в контексте времени воспринималось как голос надежды и символ будущего торжества над врагом. В своих наиболее значительных произведениях — помимо перечисленных, к ним принадлежат библейская опера-оратория «*Юдифь*», опера «*Антигона*», стилизованная в манере французских «лирических трагедий» XVII—XVIII вв., оратория «*Крики мира*» по мотивам стихотворения Дж. Китса «*К одиночеству*», кантата «*Пляска мертвых*» на текст П. Клоделя, вдохновленный одноименной гравюрой Ганса Гольбейна-младшего, и драматическая легенда «*Николай из Флюэ*» о святом покровителе Швейцарии — О. демонстрирует приверженность монументальным формам барокко и классицизма, активному тематическому развитию, полифонии и принципам сонатной диалектики; вместе с тем энергичная, беспокойная ритмика, экономная инструментовка, резкие диссонантные

гармонии и преимущественно диатонические мелодии характерного угловатого облика ярко свидетельствуют о принадлежности О. к тому поколению, которое пришло во французскую музыку вслед за *Стравинским*. В творчестве О. прослеживается и более «легкая», бесконфликтная, порой юмористическая линия, представленная, в частности, такими опусами, как оркестровые пьесы «Летняя пастораль», «Песнь радости», «Регби», оперетта «Приключения короля Павзоля», Концертино для фп. с оркестром, Концерт для виолончели с оркестром, 4-я симфония «Базельские удовольствия», «Камерный концерт» для флейты, английского рожка и струнных, «Рождественская кантата», а также рядом балетных, камерно-инструментальных и прикладных партитур. Последние несколько лет жизни О. серьезно болел, что отразилось на его творческом тоне и на настроении самого значительного из его поздних опусов — проникнутой трагическим пафосом 5-й симфонии («Симфонии трех ре»: каждая из ее трех частей завершается ударом на *d* в низком регистре).

В 1938 О. был избран членом Института Франции. Выступал как музыкальный критик; свои умеренно-консервативные взгляды на музыкальное искусство изложил в книге диалогов с критиком Бернаром Гавоти «Я — композитор».

По материалам: Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь
Выпишите произведения Онеггера по жанрам (в таблицу):

<i>Оратории</i>	
<i>Кантаты</i>	
<i>Симфонии</i>	
<i>Оперы / оперетты</i>	
<i>Балеты</i>	
<i>Произведения для оркестра</i>	

Какие жанры можно назвать ведущими в творчестве Онеггера?

Приверженцем каких художественных направлений был Онеггер? _____

"Жанна д'Арк на костре"

Сценическая оратория-мистерия по поэме Поля Клоделя для двух чтецов, солистов, смешанного и детского хоров, волн Мартено и оркестра (1935).

Состав исполнителей: чтец, Жанна д'Арк (без пения), Брат Доминик, монах (без пения), Дева Мария (сопрано), Святая Маргарита (сопрано), Святая Екатерина (контральто), Боров, председатель суда (тенор), Осел, писец (тенор), Зерно (без пения), Мамаша винных бочек (без пения), 3 герольда (тенор, бас, без пения), монахи, священники, толпа, дети (хор, детский хор), оркестр.

В творчестве Онеггера оратории принадлежат к одному из ведущих жанров. Большая их часть создана в 1930-е годы: «Крики мира», «Пляска мертвых», «Николя из Флю», «Жанна д'Арк на костре». Последняя оказалась особенно созвучной настроениям эпохи — кануна Второй мировой войны и французского Сопротивления. Она была задумана, по словам Онеггера, как «грандиозная народная фреска».

Первая мысль об оратории пришла в голову знаменитой любительнице искусств, танцовщице и драматической актрисе Иде Рубинштейн, когда она присутствовала в Сорбонне на студенческом спектакле в стиле народных средневековых мистерий. Ей оратория и посвящена. Главная роль первоначально предназначалась Иде Рубинштейн, которая лишь в одной сцене напевала детскую песенку. Немало других ролей также было рассчитано на драматических актеров.



Драматическая оратория «Жанна д'Арк на костре» сочетает черты мистерии, страстей и народных площадных представлений. Она состоит из пролога и следующих без перерыва 11 сцен, где чередуются музыкальные и речевые эпизоды.

Prologue (Пролог) (7:11)

- 1.Les voix du ciel (Голос неба) (2:12)
- 2.Le livre (Книга) (3:21)
- 3.Les voix de la terre (Голос Земли) (3:31)
- 4.Jeanne livree aux betes (Суд) (8:09)
- 5.Jeanne au poteau (Жанна у столба) (3:14)
- 6.Les rois ou L'invention du jeu de cartes (Короли или Игра в карты) (5:09)
- 7.Catherine et Marguerite (Екатерина и Маргарита) (3:17)
- 8.Le roi qui va-t-a Rheims (В Реймсе) (12:14)
- 9.L'epee de Jeanne (Рассказ Жанны) (14:48)
- 10.Trimazo (Тримазо) (0:49)
- 11.Jeanne d'Arc en flammes (Жанна д'Арк на костре) (11:11)

[illegible]

Третья симфония («Литургическая»)

Третья симфония создавалась композитором в течение 1945—1946 годов. В это время он, гражданин Швейцарии, проведший там, в нейтральной стране, годы войны, вернулся в Париж.

И в создаваемой симфонии во весь голос звучит трагедия только что закончившейся войны.

Автор оставил подробный комментарий своей музыки: *«Я хотел в этом произведении выразить протест современного человека против нашествия варварства, тупости, страданий, против власти бюрократической машины, которые штурмуют нас уже столько лет. Я нарисовал... борьбу, которая происходит в сердце человека между слепыми давящими силами и стремлением к счастью, миру, божественному покою. Моя симфония — это драма, которая разыгрывается, если хотите, между тремя персонажами, реальными или символическими: Горем, Счастьем и Человеком. Это — вечная проблема. Я попытался ее обновить... Невозможно вздохнуть, осмыслить происходящее. Буря рвет все вокруг, сметает прочь слепо, сгоряча. Только в конце первой части появляется птица... Здесь она не столько поет, сколько плачет».*

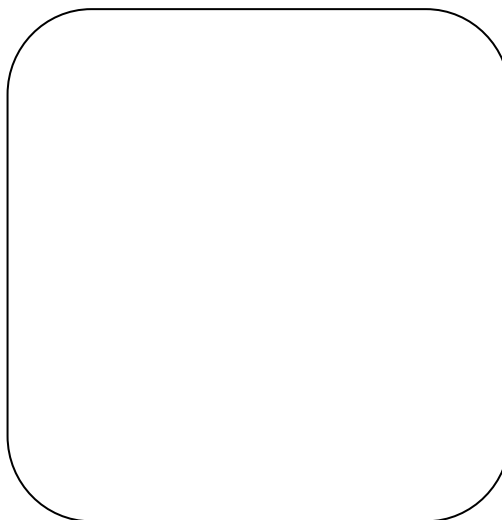
Состав оркестра: 3 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, рояль, литавры, треугольник, тарелки, большой барабан, тамтам, цилиндрический барабан, струнные.

Первая часть — *Dies irae* (День гнева)

Вторая часть — *De profundis clamavi ad de, Domine* (Из бездны взываю к тебе, Господи) — «полное боли размышление-молитва». Это адажио, написанное в сложной трехчастной форме с разработочным средним разделом и синтезирующей репризой, отличающееся чистым, светлым колоритом. *«В одном месте контрабасы, контрафагот и рояль — самые низкие, мрачные инструменты — скандируют слова похоронной мессы... В конце этой части я ввел тему птицы — снова является голубь, на этот раз в ясной, отчетливой мелодии... Восточка голубя — это оливковая ветвь, символизирующая посреди великого хаоса обещание грядущего мира»*, - А.Онеггер

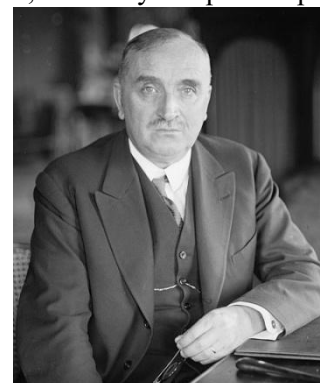
В третьей части — «*Dona nobis pacem!*» (Даруй нам мир!) — возвращаются образы войны, страдания, разрушения. *«В начале третьей части я хотел выразить это выступление коллективной глупости. Я сочинил тяжеловесный марш, для которого изобрел умышленно идиотическую тему, впервые экспонируемую бас-кларнетом: "бух-бух-бух!"... Это — марш роботов против цивилизованного человечества, обладающего душой и телом. Это — очереди людей, часами простаивающие перед дверями магазинов в дождь и снег»*, - А.Онеггер.

ДАРИЮС МИЙО

Darius Milhaud; (1892 – 1974)

Мийо, Дариус, французский композитор. Происходил из преуспевающей еврейской семьи с твердыми религиозными убеждениями. Учился в Парижской консерватории, в т. ч. у Шарля-Мари Видора, Андре Жедальжа и Дюка. Для творческого и духовного становления М. чрезвычайно важным оказалось состоявшееся в 1912 знакомство с поэтом и драматургом, истовым католиком Полем Клоделем (C Claudel, 1868—1955). М. сочинил музыкальное оформление к ряду пьес Клоделя (примечательна одна из его ранних работ, музыка к драме «Хозфоры» по Эсхилу, где пение античного хора задолго до *Орфа* новаторски стилизовано в форме ритмизованной декламации в сопровождении ударных и сирен) и написал несколько опер на его либретто. В 1917—18 находился в Бразилии в качестве секретаря Клоделя, назначенного французским послом. Его центральная работа бразильского периода — балет «Человек и его желание» на либретто Клоделя по мотивам местного фольклора. По возвращении во Францию (1919) М. сблизился с *Кокто* и стал одним из членов *Шестерки*; среди его партитур этого времени выделяется юмористический балет «Бык на крыше», основанный на мелодиях и ритмах бразильских карнавальных песен и танцев. Влияние бразильской культуры сказалось и в ряде других произведений М., в т. ч. созданных много позднее (популярны «Воспоминания о Бразилии» для фп. или для оркестра и сюита для 2 фп. «Скарамуш» с финальной «Бразилейрой»). Увлечение молодого М. гарлемским джазом отразилось в другом его юмористическом балете, «Сотворение мира». Энергичная, бодрая, типично «неоклассицистская» музыка с четкой ритмикой, часто основанная на фольклоре (в т. ч. провансальском, французском, еврейском и американском), составляет наиболее жизнеспособную часть гигантского и весьма разнородного наследия М., включающего 433 опуса всевозможных жанров. Самая заметная стилистическая черта музыки М. — широкое использование *политональности* (преимущественно *битональности*) в виде наложения разнотональных диатонических линий; свежие для своего времени и все еще относительно широко исполняемые образцы «полидиатоники» М. — 6 маленьких камерных симфоний, 1917—22.

Склонность М. к эксцентризму проявилась в таких его опусах, как вокальный цикл на текст выставочного каталога «Сельскохозяйственные машины», триптих миниатюрных камерных опер общей продолжительностью около получаса, первый в истории музыки концерт для ударных с оркестром, пара струнных квартетов, которые могут исполняться как по отдельности, так и одновременно в виде октета, конкретная музыка под названием «Поэтический этюд» и др.; в поздние



Поль Клодель - французский поэт, драматург, эссеист, крупнейший религиозный писатель XX века. Драма Клоделя «Жанна д'Арк на костре» стала основой для оратории А. Онеггера. Д. Мийо пишет оперу «Христофор Колумб» и ряд др. пр-ний на сюжеты Клоделя.

годы М. прибегал к необычайно сложным полиритмическим и политемповым наложениям. Среди опытов М. по воплощению серьезных идей выделяется опера «Христофор Колумб» (либретто Клоделя), где жизненные перипетии и внутренний мир первооткрывателя Америки показаны сквозь призму христианской символики. Несомненно, М. обладал уверенной техникой и достаточно точным ощущением музыкального времени, однако эти качества в значительной степени обесцениваются отсутствием у него яркой и глубокой индивидуальности и интересного собственного стиля.

В 1939—47 М. жил в США, где работал в различных учебных заведениях. В 1947—71, сохраняя за собой должность профессора Миллс-колледжа (Окленд, Калифорния), преподавал композицию в Парижской консерватории.

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

Обобщите прочитанное в выводах:

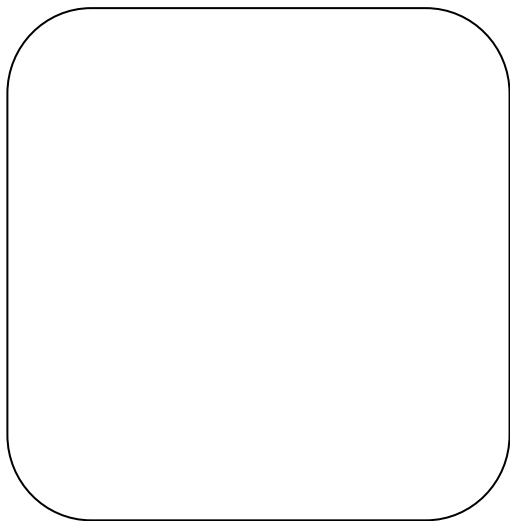
Сюжеты Клоделя	
бразильская тематика	•.
джаз	•.
эксцентрика	
главная стилевая черта	•.
особенности муз. языка	•.

Handwriting practice lines consisting of multiple sets of four horizontal blue lines, providing a guide for letter height and placement.

ФРАНСИС ПУЛЕНК

Francis Jean Marcel Poulenc (1899 — 1963)

Французский Шуберт



Пуленк, Франсис (Жан Марсель), французский композитор, пианист. Родился в преуспевающей буржуазной семье, получил блестящее музыкальное и литературное образование. В 1914—17 учился игре на фп. у *Виньеса*, который оказал решающее влияние на творчество молодого П. и ввел его в круг парижской музыкальной элиты. К концу 1910-х П. приобрел определенную известность благодаря успеху таких остроумных ранних опусов, как «Негритянская рапсодия», Соната для 2 кларнетов, «Три вечных движения» для фп., вокальный цикл «Зверинец» на слова Г. Аполлинера. Предрасположенность П. к пикантным диатоническим гармониям, светлому инструментальному колориту, четким ритмам, изящным, слегка угловатым мелодиям и экономной фактуре в духе *Сати* и *Стравинского* привлекла к нему симпатии этих мастеров, *Дягилева*, *Кокто* и естественно привела его в *Шестерку*. В «Шестерке» — самый молодой, едва перешагнувший порог двадцатилетия, — он сразу завоевал авторитет и всеобщую любовь своим талантом — самобытным, живым, непосредственным, а также чисто человеческими качествами — неизменным юмором, добротой и чистосердечностью, а главное — умением одаривать людей своей необыкновенной дружбой. В 1921—24 П. продолжил свое музыкальное образование под руководством *Кёклена*. Балет «*Лани*» (1924), написанный по заказу Дягилева для его труппы, утвердил репутацию П. как выразителя образа мыслей и вкусов фешенебельного общества. Выработанная П. элегантная и ироничная манера получила развитие в его концертах — «Сельском концерте» для клавесина с оркестром (посвящен *Ландовской*), хореографической «Утренней серенаде» для фп. и 18 инструментов, Концерте для 2 фп. с оркестром. Из ранних фортепианных пьес П. наибольшей известностью пользуются написанные для *А.Рубинштейна* «Прогулки» — серия музыкальных картинок, рисующих различные способы передвижения (пешком, на машине, верхом, в лодке и т. п.).

С 1935 П. регулярно выступал в концертах как аккомпаниатор певца *Бернака*. За 25 лет сотрудничества он написал для Бернака несколько десятков романсов, разнообразных по настроению, в большинстве своем подкупающе простых и мелодичных; они принесли П. славу «французского Шуберта». Примерно тогда же в личной и духовной жизни П. произошли драматические события, результатом которых стало его обращение к религии. С этого времени заметное место в творчестве П. заняла духовная музыка. Однако основа

стиля П. осталась прежней; даже в произведениях молитвенного характера («Литании Черной Богородицы» для женских голосов и органа) и крупных духовных композициях (Stabat mater, Gloria) он ориентировался на Стравинского и Сати, отчасти на французский фольклор и современную музыку легких жанров, а также на характерный для французской традиции просветленный, слегка сентиментальный род церковной музыки, который в XIX в. культивировали Гуно, Сен-Санс, Форе.

Годы второй мировой войны Пуленк проводит в осажденном Париже и в своем загородном особняке в Нуазе, разделяя со своими соотечественниками все тяготы военной жизни, глубоко страдая за судьбу родины, своего народа, родных и друзей. Горестные мысли и чувства этого времени, но также и веру в победу, в свободу отразила кантата «Лик человеческий» для двойного хора а cappella на стихи П. Элюара. Поэт французского Сопротивления Элюар создавал свои стихи в глубоком подполье, откуда тайно под вымышленным именем переправил их Пуленку. Композитор также хранил в тайне работу над кантатой и ее издание. В самый разгар войны это было актом большого мужества. Не случайно в день освобождения Парижа и его предместий партитуру «Лирика человеческого» Пуленк с гордостью выставил в окне своего дома рядом с национальным флагом.

Среди относительно поздних оркестровых произведений П. выделяется Концерт для органа, струнных и литавр, тематизм которого ассоциируется не только с Бахом, но и с шарманками и механическими ярмарочными органами. Всю жизнь П. охотно писал ансамблевую музыку для духовых. Вершину его творчества в этом жанре составляют поздние сонаты для флейты, кларнета, гобоя с фп. (две последние — памяти *Онеггера* и *Прокофьева*); как обычно у П., недостаток масштабного тематического развития в сонатах отчасти искупается обаянием отдельных мелодических идей.

Важнейшей сферой интересов П. оставался музыкальный театр. В 1940-х из-под его пера вышли балет «Примерные животные» по Лафонтену и опера «Грудь Тиресия» по гротескно-юмористической пьесе Аполлинера. Свое стремление к воплощению серьезных гуманистических сюжетов и сильных страстей П. реализовал в двух сценических опусах 1950-х — большой опере «Диалоги кармелиток» и лирико-психологическом монологе «Человеческий голос» на прозаический текст Кокто. Оба произведения свидетельствуют о незаурядной изобретательности П. как музыканта-драматурга и о его выдающемся мастерстве в области вокальной декламации. Вместе с тем в них также ощущается известная легковесность, неотъемлемая от самой природы дара П. — композитора, которому, несмотря на все старания, так и не удалось полностью избавиться от репутации поверхностного денди.

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

Л. Кокорева Francis Poulenc <http://www.belcanto.ru/poulenc.html>

Выпишите характерные черты музыкального стиля Ф.Пуленка:

Стилевые истоки музыки Пуленка:

Негритянская рапсодия

В 1917 г. восемнадцатилетний Франсис дебютировал на одном из концертов новой музыки Негритянской рапсодией для фортепиано, струнного квартета, флейты, кларнета и баритона.

Это сюита псевдоэкзотического характера, основанная на литературной мистификации. В сборнике стихов «Поэмы Макоко-Кенгуру», созданном мнимым негром из Либерии, содержалось несколько стихотворений, написанных якобы на одном из африканских наречий, на самом же деле представляющих собой набор бессмысленных слогов. Фрагменты из этого сборника и составили текст рапсодии. В ней пять частей, контрастных по характеру, но связанных вариантно трансформирующимися темами, которые сменяют одна другую без перерыва:

- Прелюдия,
- Рондо,
- «Гонолулу»,
- Пастораль,
- Финал.

В Рапсодии Пуленк изобретательно применяет различные виды остinato и раскрашивает мелодии пентатонического характера пряными гармониями, явно подслушанными у Дебюсси. Очень поэтична мечтательная Пастораль, в которой угадываются будущие задушевно-лирические страницы композитора. В инструментовке господствуют сочетания и чередования чистых тембров.

Это произведение имело такой шумный успех, что Пуленк сразу стал знаменитостью.

По материалам сайта: «Погружение в классику» <http://intoclassics.net/news/2009-09-17-8942>

Человеческий голос

La voix humaine

Опера в одном акте (45 мин).

МОНООПЕРА



Текст Ж. Кокто.

Премьера: Париж, театр «Опера-комик», 17 февраля 1959 года.

Исполнитель:

Женщина (сопрано)

Действие происходит во Франции в настоящее время (середина XX века).

Сюжет

«Небольшая сцена представляет собой угол женской спальни. Это мрачная синеватая комната с небрежно покрытой постелью — слева и с полуоткрытой дверью в белоснежную ванную — справа. Перед суфлерской будкой — низкое кресло и столик, на нем телефон и лампа, льющая резкий свет. Занавес поднимается. Комната. Кажется, что здесь совершено преступление — перед кроватью в длинной сорочке

распростерто женское тело. Оно кажется безжизненным. Тишина... Женщина приподнимается, меняет позу и снова впадает в неподвижность. Затем, словно решившись на что-то, она встает, берет пальто с постели и, помедлив перед телефоном, направляется к двери. Как только она коснулась дверной ручки, зазвенел телефон. Она бросается к нему. Пальто мешает ей, резким ударом ноги она отбрасывает его в сторону и снимает трубку. С этой минуты она говорит стоя, сидя, спиной к зрителям, лицом к ним, в профиль, на коленях, за спинкой кресла, то положив на нее голову, то прислонясь спиной, шагая по комнате, таща за собой телефонный шнур до предела, пока, наконец, не падает ничком на кровать. Голова ее безжизненно повисает, и трубка, выпав из рук, словно камень, со стуком падает на пол» (Жан Кокто, член Французской академии).

История создания

Замысел оперы возник спонтанно. Пуленк вместе с представителем известнейшего итальянского издательства Рикорди в Париже Эрве Дюгарденом был на одном из спектаклей, который давала в Париже труппа миланского театра Ла Скала. Композитор видел, как в продолжение вечера легендарная Мария Каллас постепенно оттесняет на второй план своих партнеров. В конце спектакля она уже выходила одна на вызовы публики, как единственная героиня. Дюгарден под впечатлением этого феномена тут же предложил Пуленку написать оперу для одной исполнительницы на сюжет монодрамы Кокто «Голос человеческий». Позднее в интервью для журнала «Musical America» композитор с юмором заметил: «Возможно, издатель думал о том времени, когда Каллас рассорится со всеми исполнителями настолько, что никто не захочет выступить с ней. И тогда опера с одним действующим лицом подойдет для великолепного, но чересчур капризного сопрано». Однако вовсе не для Каллас создавалась опера. Героиней должна была стать французская певица Дениз Дюваль. «Если бы я не встретил ее, и если бы она не вошла в мою жизнь, «Голос человеческий» никогда не был бы написан», — Ф.Пуленк.

По материалам: Л. Мухеева La voix humaine <http://www.belcanto.ru/voix.html>

Blank lined paper with horizontal blue lines and vertical red margin lines.

Собрание цитат и фактов

Музыка
должна быть
незаметной,
как обои и
удобной, как
мебель в
комнате

Эрик Сати

Внешне Сати был, похож на
заурядного чиновника:
бородка, пенсне, котелок и
зонтик. Эгоист, фанатик, он не
признавал ничего, кроме
своей догмы, и рвал и метал,
когда что-нибудь
противоречило ей.

Жан Кокто

Поскольку Шестёрка чувствовала себя
свободной от своей доктрины и была
исполнена восторженного почитания к тем,
против кого выставляла себя в качестве
эстетического противника, то и никакой
группы она не составляла. „Весна священная“
произросла мощным деревом, оттесняя
наш кустарник, и мы собирались было
признать себя побеждёнными, как вдруг
Стравинский вскоре сам
присоединился к нашему кругу
приёмов и необъяснимым образом в его
произведениях даже чувствовалось влияние
Эрика Сати.

«Моя музыка —

это мой портрет»

Ф. Пуленк

Франсис
Пуленк —
это сама
музыка!

Д.Мийо о Ф.Пуленке

Глупо
защищать Вагнера только
потому, что на него
нападает Сен-Санс, нужно
кричать: Долой Вагнера
вместе с Сен-Сансом!

Онеггер — большой мастер, один из
немногих современных композиторов,
которым свойственно чувство
величественного.

Э. Журдан-Моранж

М. Бауер о Д.Мийо

Многие награждали
его титулом гения,
а многие считали
шарлатаном, чья
главная цель была
«эпатировать
буржуа».

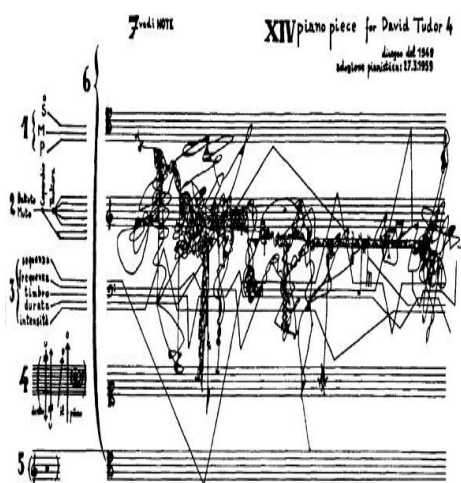
Д.МИЙО,
Сюита «Скарамуш», ч.3
БРАЗИЛЬЕРА

Использованные ресурсы:

1. Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. – М., 2010.
2. Кокто Ж. Петух и арлекин. – М., 2011.
3. Кубизм. Эпатаж. Википедия. <http://ru.wikipedia.org/wiki/%CA%F3%E1%E8%E7%EC> - Дата доступа: 02.06.2013.
4. Л. Кокорева. Francis Poulenc <http://www.belcanto.ru/poulenc.html> - Дата доступа: 02.06.2013.
5. Л. Михеева La voix humaine <http://www.belcanto.ru/voix.html> - Дата доступа: 02.06.2013.
6. Негритянская рапсодия. «Погружение в классику» <http://intoclassics.net/news/2009-09-17-8942> - Дата доступа: 02.06.2013.
7. Онеггер Ж. Я – композитор. – М., 1978.
8. Сюрреализм. Википедия. <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D1%FE%F0%F0%E5%E0%EB%E8%E7%EC> - Дата доступа: 02.06.2013.
9. Урбанизм. Википедия. <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D3%F0%E1%E0%ED%E8%E7%EC> - Дата доступа: 02.06.2013.
10. Ф.Софронов, «Фрак с кровавым подбоем» http://www.mmv.ru/reviews/23-01-2001_saponov.htm - Дата доступа: 02.06.2013.
11. Шестерка (группа композиторов). Википедия [http://ru.wikipedia.org/wiki/%D8%E5%F1%F2%B8%F0%EA%E0_\(%E3%F0%F3%EF%E_F%E0_%EA%EE%EC%EF%EE%E7%E8%F2%EE%F0%EE%E2\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D8%E5%F1%F2%B8%F0%EA%E0_(%E3%F0%F3%EF%E_F%E0_%EA%EE%EC%EF%EE%E7%E8%F2%EE%F0%EE%E2)) - Дата доступа: 02.06.2013.
12. Шестерка. Великие композиторы классической музыки. <http://schneider.ru/kompozitory/sh/shesterka-%E2%80%93-a.onegger-poet-zh.kokto-d.miio-f.pulenc-zh.taiefer-zh.oriik-l.durei.html> - Дата доступа: 02.06.2013.

НОВЕЙШАЯ МУЗЫКА

ВТОРОЙ АВАНГАРД



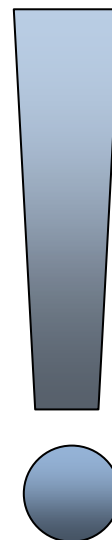
Сильвано Буссотти.

Пять ф/п пьес для Давида Тюдора

Авангардная музыка, музыкальный авангард (фр., где *avant* — впереди, а *garde* — стража, охрана) — вид современной музыки, некоторые элементы эстетики которой являются радикально инновационными (опередившими своё время).

«Авангард — I» — творчество композиторов Новой венской школы.

«Авангард — II» — вторая волна авангарда (1950-е — 1986 г.).



		1-я волна авангарда	«пауза»	2-я волна авангарда		
модерн		авангард				постмодерн
1900	до 1914 (до Первой мировой войны)	1914 - 1932		1946 - 1986 (годы после Второй мировой войны)	1986	20..

Моменты наибольшего подъема авангардных течений попадали на периоды непосредственно после (или незадолго до окончания) мировых войн — Первой (1914) и Второй (в Советском Союзе называемой Великой Отечественной (1941 — 1945)).

1-я волна авангардизма была прервана запретами тоталитарных режимов (в СССР — «формализм», в Германии — выставка «Дегенеративное искусство» (1932 г.)). После 2-й Мировой войны были сняты запреты на любые проявления эстетического нонконформизма. Но это была уже иная духовная среда, другие стремления, новые критерии ценности.

Поэтому 2-я волна авангардизма стала временем договаривания недосказанного ранее — многое из того, что появится в 50-е гг. зарождалось уже в 10-30-е гг. XX в.

Во **втором авангарде** можно обозначить *две разновидности*.

Первая - это авангард, основанный на идее создания художником новой, особой реальности в противовес традиционной идее художественного взаимодействия с жизнью в индивидуальной, личностной форме.

Такая новая реальность создается как своя художественная вселенная, независимая от земных событий.

Авангардного художника здесь занимают либо идеи космизма (идущие еще от А.Скрябина), прорыва в «иные измерения» и даже художественного воздействия на вселенную (например, в концепциях К.Штокхаузена), либо уход в далекие от «природы и быта» сферы машин, технических звукоизвлечений, индустриальных монстров с господством жестких геометрических линий и компьютерной (виртуальной) реальности.

Вторая разновидность музыкального авангарда может быть охарактеризована с помощью понятия *концептуальное искусство*, или *неоавангард* (*трансавангард*) — особый вид деятельности, находящейся, скорее, *за гранью собственно творчества как работы над созданием законченных произведений*.

Это эксперимент с самим способом существования искусства в пространстве, своего рода экспериментальное искусство, игра ума. Художник здесь не создает «произведений». Более того, он разрушает саму идею законченного произведения: предлагает только особый принцип выступления музыканта перед публикой, новую акцию. Он может, скажем, предписать музыканту выполнять те или иные бытовые действия (например, *открыть и закрыть футляр, пройти по залу, переставить стулья*) без игры на своем инструменте (так называемый *инструментальный театр*), либо начертать несколько произвольных фигур на чистом листе бумаги, предложив исполнителю «сыграть это», исходя из произвольных ассоциаций (Вариации I Дж.Кейдж).

Автор может предписать импровизированное поведение (так называемый «хеппенинг» — набор случайных действий), но может их и точно обозначить с указанием хронометража для каждого момента действия (выписанный «хеппенинг» - как в *Музыке на воде* Кейджа) и т. д., вплоть до параллельного использования разных форм концептуального искусства в одновременности. Но повторять такую акцию чаще всего не имеет смысла. Концепция исчерпывается произведенным действием, а далее должна следовать новая концепция.

® Янис Криту. Анапарастазис - III



Карлхайнц Штокхаузен (1928 – 2007)



Mittwoch-aus-Licht---Birm-010



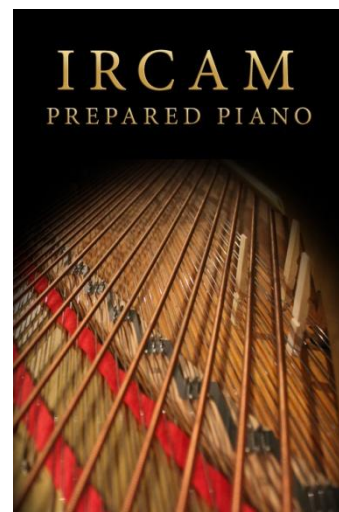
**Джон Кейдж. Музыка на воде
Water-music (1954)**

Важнейшие очаги авангарда этого периода:

- класс *Мессиана* в Парижской консерватории,
- летние курсы новой музыки в *Дармштадте*,
- *Донауэшингенский* фестиваль современной музыки,
- фестиваль *Домен мюзикаль* (Париж),
- фестиваль *Варшавская осень*,
- экспериментальная студия Французского радио и ТВ (IRCAM) (директор – Пьер Булез),
- студии электронной музыки в Кёльне и Милане.

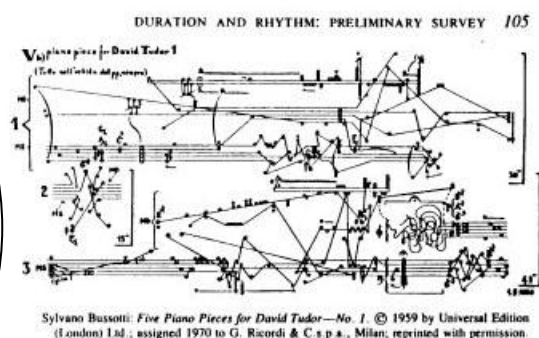


К середине 80-х гг. авангардизм утратил актуальность и композиторы стали писать в более гибкой манере. А техники и приемы стали использоваться многими композиторами XX века.



По материалам: Н.А.Гаврилова. Введение // История зарубежной музыки. XX век.

«Авангард – II» стремился дистанцироваться от всей системы жанров и форм традиционной музыки. Его сторонников объединила приверженность экспериментальным техникам композиции: *серийной технике, тотальному сериализму, алеаторике, электронной музыке, сонористике.*



Сильвано Буссотти.
Пять ф/п пьес для Давида Тюдора

Авангардизм в музыке

Поиски нового языка шли в нескольких направлениях:



1. ПОИСКИ В ОБЛАСТИ НОВОГО ЗВУКА И ЗВУЧАНИЯ

«Для уха, открытого всякому звуку, все может быть музыкальным! Музыка – не только та, которую мы считаем красивой, но и та, которой является сама жизнь»

Джон Кейдж

«Все надо выдумать с самого начала, будто звуков никогда не существовало ...»

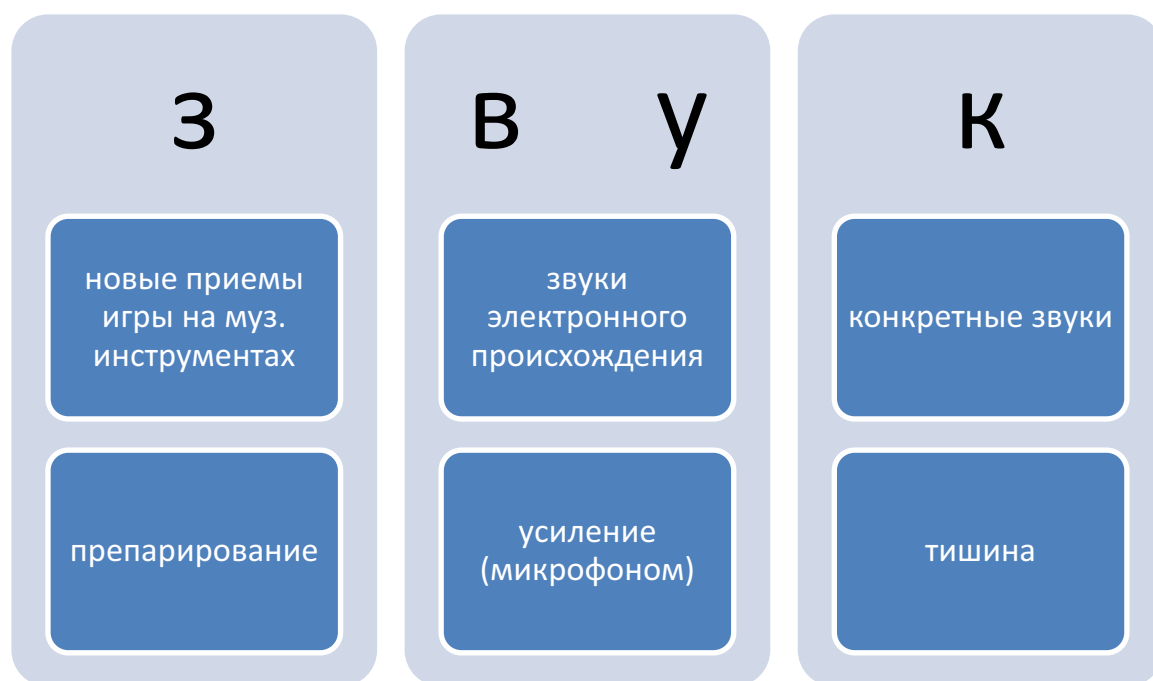
Дьёрдь Лигети

Что есть «музыкальный звук»?

® Woody Phillips. Полет шмеля

® Д.Лигети. «Poeme Symphonique for 100 Metronomes (1962) – 19:56

Звук перестал быть объективной данностью, предлагаемой традиционными источниками. Для новой музыки нет готовых звуков, нет готовых тембров. Звук стал областью поисков и экспериментов. Он стал предметом композиторской заботы.



- новые приемы игры на музыкальных инструментах**

На фортепиано:

- Игра на струнах пальцами (щипком, ладонями)
- Игра вдоль и поперек струн всевозможными предметами (мягкими, острыми, деревянными, пластмассовыми и пр.)
- Игра на клавиатуре ладонью, плечом,
- Удары ладонью по корпусу (часто с педалью для создания гула)
- Беззвучное нажатие клавиш

У духовых:

- Стук клапанов
- Игра аккордов специально подобранной аппликатурой
- Участие голосовых связок
- Пение в инструмент

У струнных:

- Тремоло (усиленный вариант трели)
- Удары по деке
- Игра за подставкой
- Двумя смычками (виолончель)
- По шпилью смычком (на виолончели или контрабасе)
- Сильное pizzicato с ударами струн по грифу.

На ударных:

- Глиссандо у литавр
- Игра смычком по торцам пластин маримбы, ксилофонов
- Игра смычком по краям тарелок, там-тамов

- **препарирование**

Препарирование, или «подготовка» инструмента – это размещение в нем специальных приспособлений и вспомогательных предметов для изменения тембра или высоты звука (например, шурупы, гайки, бумага, ластик, помещенные между струнами рояля). Впервые препарировал фортепиано в процессе сочинения в 30-е гг. Джон Кейдж.



Джон Кейдж
препарировает рояль

® John Cage. Соната № 2.

- **усиление (микрофоном)**

Благодаря этому увеличивается возможность достижения шумовых звучностей: стук клапанов у духовых, прием slap, шипящие и свистящие звуки смычка у струнных, обертоны при игре на мундштуках флейт и т.д.

- **звук электронного происхождения**

Полученные с помощью синтезаторов или особых компьютерных программ звукам и звучания.

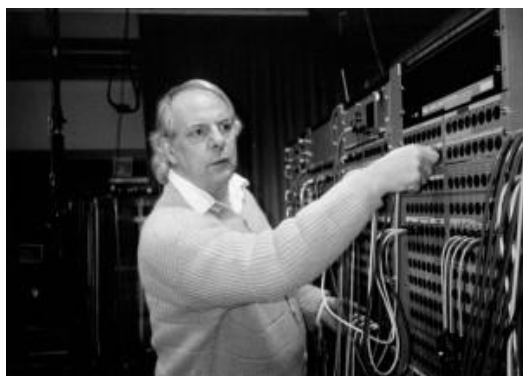
® К.Штокхаузен. Микрофония - I

- **конкретные звуки (см. в ПРИЛОЖЕНИИ статью Д.Курляндского Конкретная инструментальная музыка: о шумах, расщеплении звука и том, как мы докатились до жизни такой).**

Звуки конкретной музыки – записанные натуральные или преобразованные взяты из реальной жизни. Это звуки природы (ветер, шум воды, дождь, шелест леса), городские шумы (машины, сирены, поезда, завод, шум толпы), звуки человеческого голоса (смех, речь, шепот и пр.). Это музыка, рожденная без нот, с помощью записи. Первым использовал конкретную музыку Пьер Шеффер.

® The Beatles. Revolution No.9

® John Cage. Williams mix



Карлхайнц Штокхаузен

С 1977 по 2003 К.Штокхаузен работал над циклом музыкально-театральных представлений «Свет», части которого названы по дням недели (параллель с семью днями Творения). Это «совокупное произведение искусства» общей продолжительностью свыше суток иногда сравнивают с «Кольцом нибелунга». Все звуковые структуры гепталогии⁴ выводятся из одной «суперформулы» (тотальный сериализм). До 1996 были поставлены 5 частей «Света»; отдельные фрагменты, сцены и целые акты могут исполняться как самостоятельные произведения. Попытки найти театр для постановки последних двух частей пока

⁴ Гепталогия – произведение из семи частей (по типу – «тетралогии», из четырех частей).

безрезультатны, что, вероятно, обусловлено не только исключительной дороговизной предприятия. Оперы «Света» высокотехнологичны, зрелищны, насыщены многозначными символами, но их музыкальный материал на больших временных пространствах однообразен, мало дифференцирован и едва ли способен надолго удержать внимание аудитории (с этой точки зрения сравнение с Вагнером — явно не в пользу Ш.). Так или иначе, к 80-летию Ш. (2008) предполагается полная постановка гепталогии в Дрездене.

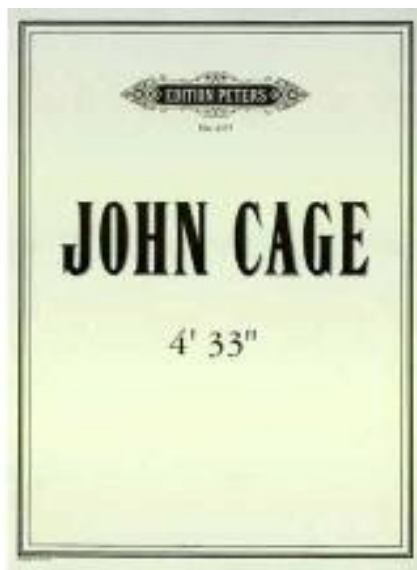


Мир вспоминает о Ш. преимущественно в связи с его экстравагантными акциями (наподобие «Вертолетного струнного квартета», исполненного в 1995 году Амстердаме с участием четырех вертолетов, в каждом из которых сидело по одному музыканту).

® К.Штокхаузен. Вертолетный квартет из гепталогии «Свет»

• тишина

Открытие тишины принадлежит Дж.Кейджу. Его знаменитое произведение – 4' 33''



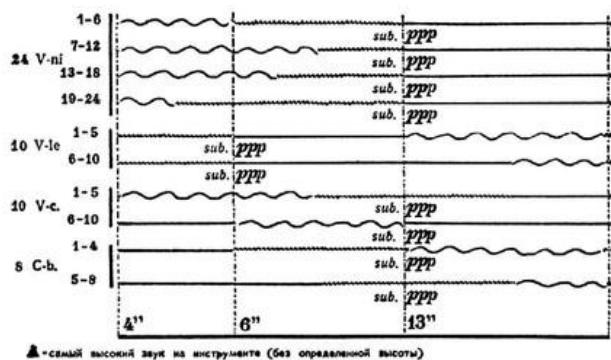
2. ПОИСКИ В ОБЛАСТИ НОВОГО ТЕМБРА

Сонористика, сонорика

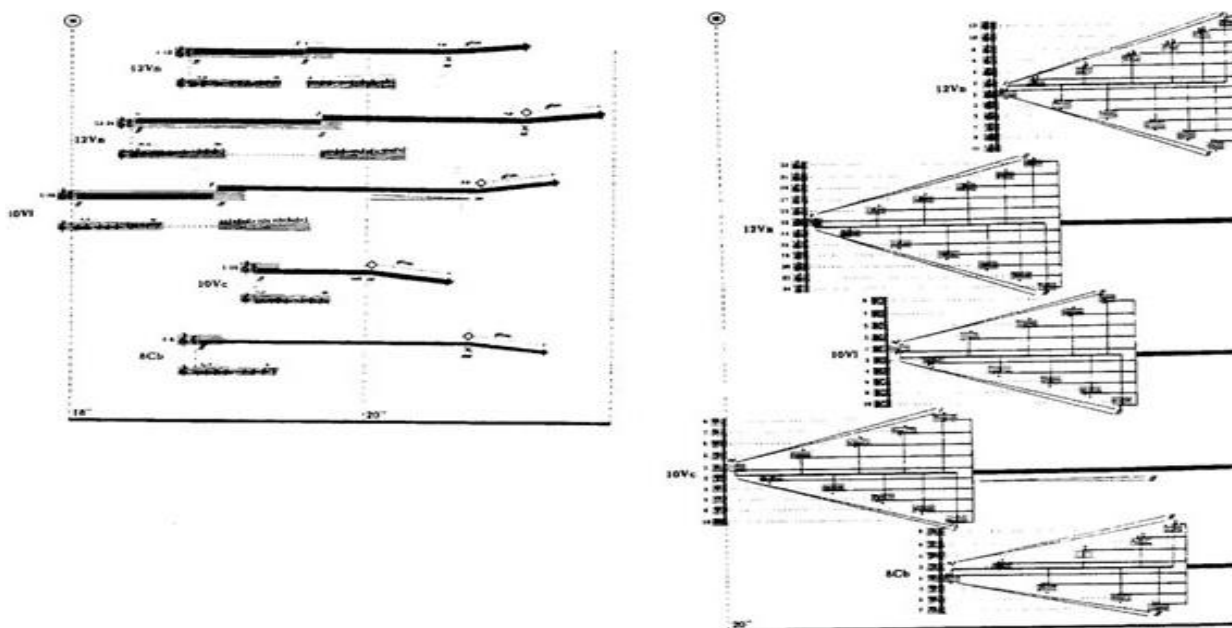
- **Сонор** (от лат. Sonorous – «звучный», «звучащий») - сочетание звуков, воспринимаемое как единая звуковая краска (невозможно выделить отдельные звуки в звучащем теле – «облако», «кластер», «гвоздь»), т.е. тембро-красочная звучность. Характерны крайние уровни динамики (*ppp*, *fff*) и нетрадиционные способы звукоизвлечения (трактовка струнных как ударных, мультифоника на духовых).

В сравнительно чистом виде сонорика характерна для польских композиторов: Пендеревского, Сероцкого, Гурецкого.

Кшиштоф Пендеревский



К. Пендеревский. Плач по жертвам Хиросимы



® К. Пендерецкий. Плач по жертвам Хиросимы, для 52 струнных инструментов

Нежелание прибегать к искусственным звукам привело Лигети к рождению *микрополифонии*.

Микрополифоническая ткань, как правило, вырастает из унисона путем медленного «расползания» линий, движущихся с различной скоростью вблизи друг друга. Мелодия, гармония и ритм в условиях микрополифонии теряют свое значение, и музыка воспринимается как своего рода *кластер*, непрерывно меняющий плотность, окраску и динамику.

® Дьердь Лигети «Атмосферы» для большого оркестра (1961)

- I. Сразу становящаяся сумрачно застылая звучность неровной формы, серо-белесоватого цвета и средней интенсивности. Легчайшее «свиристение» высокого кластера *sul tasto* постепенно растворяет стоящую звуковую фигуру, которая тает и исчезает.
- II. Первая интермедия. Нарастание и расширение, в небольших пределах.
- III. Как Эпизод I., но звучность более активна и массивна; возникая легким всплеском, она быстро растет в широкой амплитуде, а далее вновь исчезает.

* * *

- IX. Квазимузыкальный шум, переходящий в шорохи-шелесты и смычковый «броски». Разрастаясь, многокрасочная звучность затем постепенно теряется и угасает.
- X. Легкий гул внизу поэтично удаляется, как серые облака, тающие где-то у сумрачного горизонта.

POCO A POCO SUL TASTO ----- TUTTO SUL TASTO VIA SORD.

VI. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.

POCO A POCO SUL TASTO ----- TUTTO SUL TASTO VIA SORD.

V.I. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.

POCO A POCO SUL TASTO ----- TUTTO SUL TASTO VIA SORD.

VI. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

POCO A POCO SUL TASTO ----- TUTTO SUL TASTO VIA SORD.

VI. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.



Д.Лигети
(1923 – 2006)

3. ПОИСКИ В ОБЛАСТИ МЕТРОРИТМА

«Музыка – то, что делается звуками?
Я говорю – *нет!* Нет, не только звуками!
Звуки нужны для разных вещей, для многого –
не будем принижать их значимость
Музыка частично создается звуками,
но также и прежде всего Длительностями».

Оlivье Мессиа́н

Можно сказать, что одна из основных закономерностей музыкальной композиции XX века – это *свобода времени и ритма*.

Новаторская концепция времени и ритма изложена французским композитором Оливье Мессиа́ном. Его основные труды: «Техника моего музыкального языка» (1944), «Трактат о ритме, цвете и орнитологии» (1949-1992). Свою концепцию ритма Мессиа́н взял из природы, он изучал язык птиц. Его опера называется «Франциск Ассизский», этот святой понимал язык птиц и разговаривал с ними. Он считал, что птицы – это ангелы.



Оливье Мессиа́н

Число для Мессиа́на – не просто единица измерения, но носитель глубочайшего смысла. Человеческое время имеет начало, середину и конец. Мессиа́н: «вселенная и человечество живут среди наложения времен. Они также живут среди наложения ритмов. Сущность мира – полиритмия».

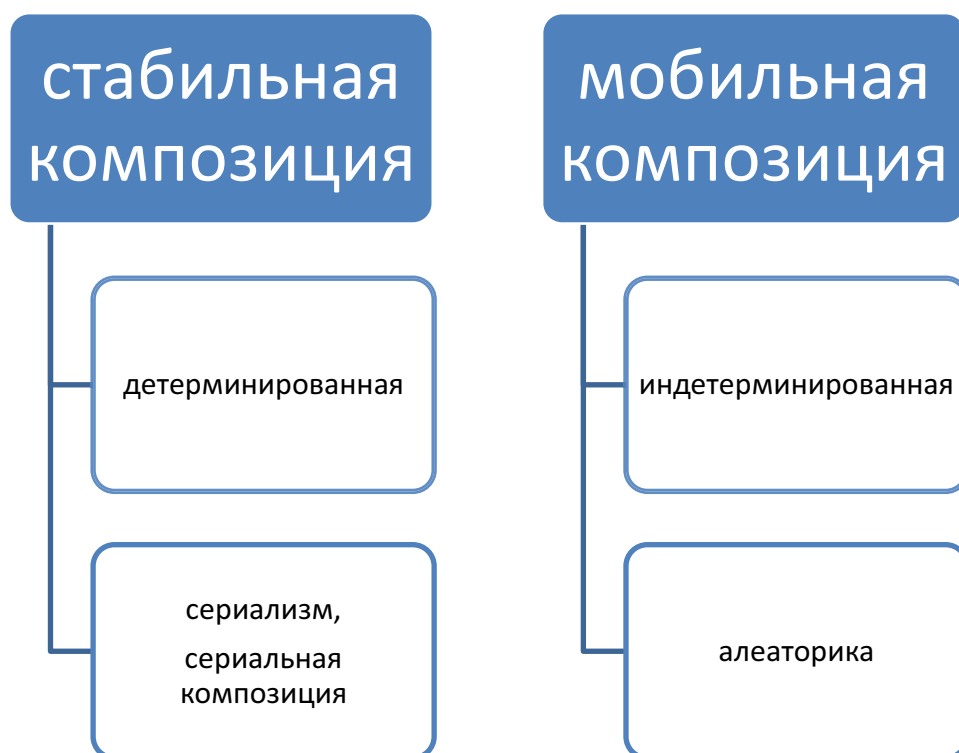
По-настоящему ритмической Мессиа́н считает только аметрическую музыку, связанную с ритмом простых чисел (5, 7, 11, 13).

По-настоящему ритмической Мессиа́н считает только аметрическую музыку, связанную с ритмом простых чисел (5, 7, 11, 13).

Техника: добавочные длительности (путем добавления ноты, точки, или паузы), необратимые (симметричные, читаемые одинаково справа налево и наоборот) ритмы:

ТАБЛИЦА НЕКОТОРЫХ ФОРМ УВЕЛИЧЕНИЯ И УМЕНЬШЕНИЯ РИТМА			
Увеличение		Уменьшение	
а) добавление четвертой части длительности:		а) изъятие пятой части длительности:	
б) добавление трети длительности:		б) изъятие четвертой части длительности:	
в) добавление точки: (или добавление половинной длительности)		в) изъятие точки: (или изъятие трети длительности)	

4. ПОИСКИ В ОБЛАСТИ ФОРМЫ



АЛЕАТОРИКА (от лат. *alea* - игральная кость; случайность) - течение в совр. музыке, провозглашающее принцип случайности главным формирующим началом в процессе творчества и исполнительства. Элемент случайности вносится в музыку разл. методами. Так, муз. композиция может строиться с помощью "жребия" - на основе ходов шахматной игры, числовых комбинаций, разбрызгивания чернил на нотной бумаге, бросания игровых костей (отсюда название) и т.п. В результате возникает некая "стабильная" запись, предлагаемая исполнителям.



Термином «Алеаторика», вошедшим в употребление после публикации статьи Булеза *Aléa* (1957), недифференцированно обозначаются различные приемы.

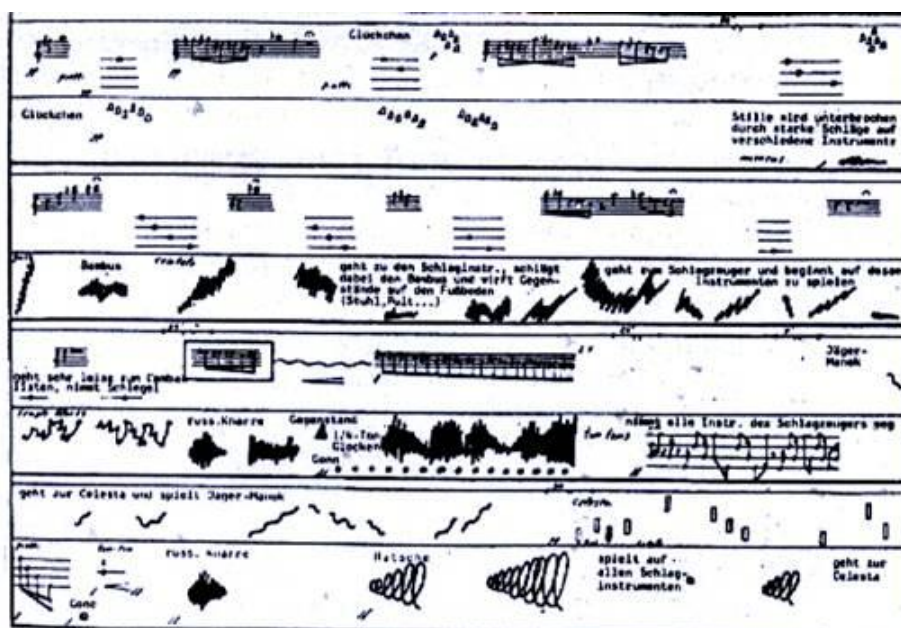
Один из них — преднамеренное ограничение автором собственной инициативы при сочинении отдельных музыкальных событий и выборе порядка их следования.

Такую алеаторику культивировал Кейдж. Характерна его фортепианная «Музыка перемен» (1951), где порядок фрагментов, их темп, громкость и другие параметры определены методом гадания по древнекитайской «Книге перемен» (И-цзин).

® Дж. Кейдж. *Music Of Changes* («Музыка Перемен») Для Фортепиано (1951)

Данный вид алеаторики известен также как мобильная (открытая) форма; его ранний образец — «Мозаичный квартет» Кауэлла (1935), части которого могут исполняться в любой последовательности и по несколько раз.

Другой вид А. — фиксация музыкальных идей с помощью знаков, не несущих никакой или почти никакой конкретной музыкальной информации, т. е. рисунков, фигур, словесных «намёков», трактовка которых всецело или в основном зависит от интерпретатора (см. *Графическая нотация*).



С другой стороны, достаточно широкое распространение получила «умеренная» разновидность А., не влияющая на форму произведения в целом, но допускающая внутри нее частично или полностью импровизируемые фрагменты и неполную согласованность горизонтальных линий в вертикальной плоскости. Поскольку композитор сохраняет контроль над большинством существенных параметров своей музыки, такую алеаторику именуют контролируемой или ограниченной.



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

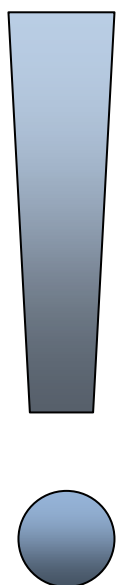
ПОСТМОДЕРНИЗМ

«Культура, которая проваливается в свои недра...»

А. Михайлов

*«Постмодернизм — это ответ модернизму:
раз уж прошлое невозможно уничтожить,
ибо его уничтожение ведет к немоте,
его нужно переосмыслить,
иронично, без наивности».*

Умберто Эко



Постмодернизм — сложное, достаточно эклектичное и неоднородное явление, возникшее в западноевропейской культуре последней четверти XX века. Возникший как антитеза авангарду, открытому для понимания лишь немногим, постмодернизм, облекая всё в *игровую форму*, нивелирует расстояние между массовым и элитарным потребителем, *низводя элиту в массы (гламур)*.



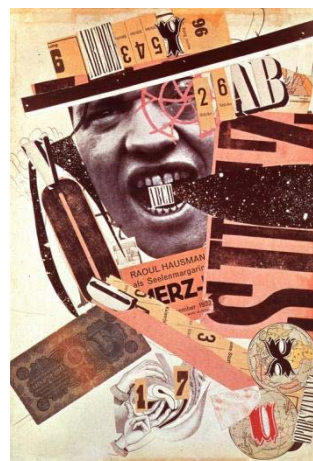
Марсель Дюшан.
«Джоконда» Леонардо да Винчи
(«L.H.O.O.Q.», 1919)

Термин «постмодернизм» впервые использовал Дж.Джойс (еще в 30-е годы), первым же употребил этот термин как характеристику культуры американский исследователь Ихаб Хасан. Постмодернизм сближается с такими художественными направлениями в искусстве как **дадаизм, поп-арт и оп-арт**.

Особенности

- Мир воспринимается как **ТЕКСТ**. Произведение — лишь часть бесконечного художественного текста мировой культуры (в связи с ситуацией интенсивного развития Интернета, СМИ, культурного обмена).
- **Интертекстуальность** (как следствие — эклектика, полистилистика). Это ведет к «смерти» индивидуального текста,

Дадаизм



Рауль Хаусман. Коллаж

растворенного в цитатах, и СМЕРТИ АВТОРА (Р.Барт). В постмодернизме имеют дело не с вещами, а с так называемыми **«симулякрами»** - фикциями, «копиями копий».

- Постмодернизм оперирует *готовыми формами*. Происхождение этих готовых форм не имеет принципиального значения: от утилитарных предметов быта, выброшенных на помойку или купленных в магазине, до шедевров мирового искусства.
- Произведение создается по принципу **игры**. В хаотическую игру втягиваются значения, слова, цитаты. Автор играет с текстом, и тексты играют с ним, вовлекая в эту игру и читателя. Но это игра, рассчитанная на интеллектуалов (тексты Б.Акунина для своей жены мы читаем как детективы).
- Постмодернистская игра *иронична*. Авангардистской установке на новизну противопоставлено устремление включить в современное искусство весь мировой художественный опыт способом ироничного цитирования. Обращение ко вневременным сюжетам и вечным темам, еще *недавно немыслимое в искусстве авангарда*, позволяет акцентировать внимание на их аномальном состоянии в современном мире.
- Постмодернизм – карнавал интеллектуалов. Трагизм не всегда дан прямо, он скрыт в подтексте, иногда дан в нарочито преувеличенной форме, на грани с пародией.

Поп-арт



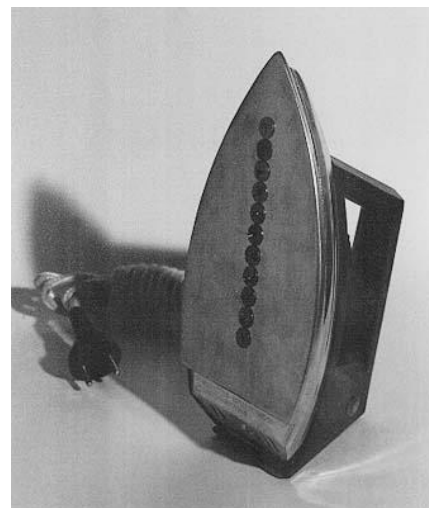
Энди Уорхол.
Диптих «Мерилин» (1962)

Оп-арт



В.Вазарелли. Зебры (1938)

Постмодернизм – это искусство, которое освободилось от обязанностей учителя и проповедника, его задача теперь – развлекать, а точнее, обслуживать.



Марсель Дюшан

Постмодернизм в музыке

Эклектика (полистилистика), также **эклeктiзм** (др.-греч. ἐκλεκτός «избранный, отборный» от др.-греч. ἐκλέγω «выбираю, отбираю, избираю») — смешение, соединение разнородных стилей, идей, взглядов и т. п.

Коллаж (от фр. *collage* — приклеивание) — технический приём в изобразительном искусстве, заключающийся в создании живописных или графических произведений путём наклеивания на какую-либо основу предметов и материалов, отличающихся от основы по цвету и фактуре.

Коллажем также называется произведение, целиком выполненное в этой технике.

Коллаж используется главным образом для получения эффекта неожиданности от сочетания разнородных материалов, а также ради эмоциональной насыщенности и остроты произведения.

® Лючано Берио. Симфония. Ч.3

Суперколлажное скерцо, в основе которого – скерцо из Второй симфонии Г. Малера («Проповедь святого Антония Падуанского рыбакам»). Скерцо Малера звучит непрерывно, на него накладываются цитаты Баха, Бетховена, Дебюсси, Равеля, Булеза, Штокхаузена. В тексте: отрывки из Джойса, лозунги студентов Сорбонны, бытовые разговоры, отрывки сольфеджио.



Л.Берио с известными лицами после исполнения Симфонии

Как писал Л.Берио, он соблазнялся совершить «путешествие на Цитеру на борту малеровского корабля». Великие шедевры тонут в море звукового «мусора», превращаются в «слова, слова, слова...» - трагическая идея гибели культуры.

® М.Найман, саундтрек х/ф «Утопая в числах» («Отсчет утопленников»)

(Музыка к фильму основана на темах из Sinfonia Concertante in E flat, K364 Моцарта. Моцартовский оригинал можно услышать сразу после очередного утопления).

Аллюзия (лат. *allusio* — «намёк, шутка») — стилистическая фигура, содержащая явное указание или отчётливый намёк на некий литературный, исторический, мифологический или политический факт, закреплённый в текстовой культуре или в разговорной речи.



Майкл Найман

® М.Найман. саундтрек х/ф «Повар, вор, его жена и ее любовник» (реж.П.Гринуэй)
(Вивальди. «Времена года», Гроза)

Blank lined paper with horizontal blue lines.

МИНИМАЛИЗМ

Репетитивная музыка, или «счастье есть, его не может не быть...»



Энди Уорхол. Бутылки «Кока-колы»

1. Абсолютно невозможно. 2. Никак невозможно. 3. Невозможно. 4. Может быть, когда-нибудь. 5. Когда-нибудь. 6. Потом. 7. Еще нет. 8. Не сейчас. 9. И не сейчас. 10. И не сейчас. 11. Возможно, скоро. 12. Пожалуй, скоро. 13. Действительно, скоро. 14. Возможно, раньше, чем ожидалось. 15. Уже скоро. 16. Вот-вот. 17. Сейчас. 18. Вот! 19. Вот и всё. 20. Всё.

Л.Рубинштейн «События без наименования»

Минимализм (от англ. *minimal* — «очень маленький», «наименьший»). Этим термином принято обозначать метод сочинения музыки, предполагающий радикальную «минимизацию» ее звуковысотного и ритмического аспектов: первый сводится к использованию крайне ограниченного набора звуков, второй — к непрерывному повторению элементарных формул, как правило, на фоне подолгу не меняющейся тональной или модальной гармонии.

Исходный облик минимализма - это краткие попевки или ритмически-аккордовые секции, многожды повторяемые с постепенными микроизменениями. Когда изменения накапливаются, восприятие вдруг обнаруживает, что оказалось весьма далеко от начала опуса.

Термин «минимализм» в 1968 ввел в обиход *Майкл Найман*. Более точным и содержательным представляется другой синоним М. — «репетитивная музыка» (*repetitive music*, от *repetition* — «повторение»).

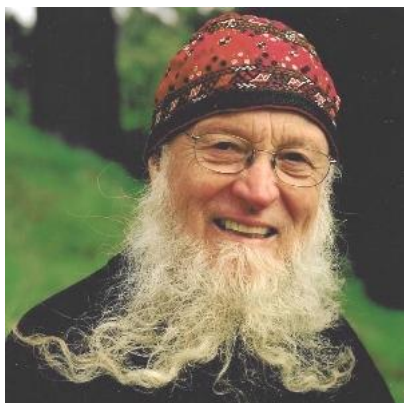
Композиторы-минималисты — *Ла Монте Янг, Тейри Райли, Стив Райч, Филипп Гласс, Майкл Найман, Джон Адамс*.

Первые композиторы-минималисты стремились преодолеть границы между серьезной музыкой и *рок-музыкой*, между музыкой и другими искусствами, между западной культурой и «экзотическими» культурами (для Янга, Райли и Гласса важным источником вдохновения была классическая музыка Индии, тогда как Райч изучал музыку тропической Африки). Присущая «минималистской» музыке способность вводить слушателей в своего рода гипнотический транс сближает ее с некоторыми другими тенденциями западной интеллектуальной жизни — такими, как увлечение медитацией и неевропейскими философиями и религиями.

® Т.Райли. In C (1964)

in C.

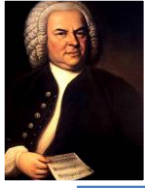
© 1964
Terry Riley
© 1989
Celestial Harmonies



Тейри Райли

"In C" Райли, длится от 64 (в авторизованной фонозаписи) до скольких угодно минут - продолжительность зависит от исполнителей, которые поочередно вступают с повторениями каждой из 53 звукофигур, при этом ансамблисты, число которых композитором к тому же не оговорено, повторяют каждую фигуру столько, сколько кому кажется нужным: чем больше исполнителей, тем дольше процесс; чем дольше хочется повторять хотя бы одному из исполнителей каждую фигуру, тем процесс еще дольше.

This image shows a full page of blank, lined paper. It features approximately 28 horizontal blue lines spaced evenly across the page, typical of standard notebook paper. The lines are thin and light blue, set against a plain white background. There are no margins, text, or other markings on the page.



традиционная композиция

- Динамика
- Наличие контрастов
- Метрическая регулярность
- Вектор: прошлое-настоящее-будущее
- Замкнутая форма
- Динамическая волна
- Завершение (каденция)



МИНИМАЛИЗМ

- Статика
- Отсутствие контрастов
- Остинатность, аметричность и др.
- Сейчас = всегда
- Открытая форма (инфинитная)
- Плато
- Прекращение, «выключение»

В основе техники – паттерн. **Паттерн** (англ. *Pattern* – «образец», «модель») – первоначальная минималистская структура.

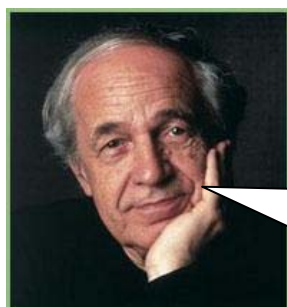
Паттерном может быть:

- звук,
- интервал,
- аккорд,
- сонор,
- мелодическая попевка,
- группа.

Т.Райли A Rainbow in Curved Air, паттерн



Будучи элементарно простым способом сочинения музыки, минимализм привлекателен для эпигонов. В профессиональной среде скептическое отношение к минимализму, как к «интеллектуальной» разновидности *pop-музыки* выразил Булез, сравнивший его с заведениями быстрого питания:



«удобно, но
совершенно
неинтересно».

По такому же принципу строится большинство электронных композиций в стиле Techno:

счастье есть, его не может не быть...

счастье есть, его не может не быть...

счастье есть, его не может не быть...
счастье есть, его не может не быть...

Использованные ресурсы:

1. Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. – М., 2010.
2. Ресурсы Википедии. <http://ru.wikipedia.org/wiki/> - Дата доступа: 03.06.2013.
3. Гаврилова Н.А. Введение // История зарубежной музыки. XX век. – М., 2005.
4. Теория современной композиции. – М., 2005.
5. Кириллина Л. Лючано Берио // XX век. Зарубежная музыка: очерки и документы. Вып.2. – М., 1995.

ЗАДАНИЯ

для

САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Задание 1. Прочитайте приведенную статью Ю.Келдыша. Ответьте на вопросы.

Неоклассицизм - одно из направлений в музыке 20 в., представители к-рого стремились к возрождению стилистич. черт музыки раннеклассич. и доклассич. периода. Наибольшего развития достигло в период между двумя мировыми войнами. В 1920 Ф. Бузони опубликовал открытое письмо к П. Беккеру под заглавием "Новый классицизм", к-рое стало манифестом этого направления. "Под новым классицизмом, - писал Бузони, - я понимаю развитие, отбор и использование всех достижений прошлого опыта и воплощение их в твёрдую и изящную форму". Осн. чертами нового иск-ва он считал единство стиля, высокое развитие полифонии и дух ясной объективности. В 1924 И. Ф. Стравинский выдвинул лозунг "Назад к Баху", к-рый был подхвачен музыкантами разл. европ. стран. Смысл этого призыва заключался в соединении баховской логики, принципов развития и конструирования музыкальной формы с новейшими средствами муз. языка.

Н. возникает как одно из проявлений "антиромантической реакции, наступившей в буржуазном искусстве после первой мировой войны" (М. Михайлов). При этом понятие романтизма распространялось почти на всё наследие 19 в., а также и на более поздние течения, генетически связанные с романтизмом, - импрессионизм и экспрессионизм. Бузони рассматривал Дебюсси как завершителя минувшей эпохи, а не зачинателя новой, противопоставляя преим. гомофонному складу его музыки стремление к полифонизации фактуры и разнообразию способов изложения, характерное для музыки 20 в. Столь же решительно Бузони отвергал индивидуальный произвол и "анархию" А. Шёнберга. Критич. отношение к основателю и главе нововенской школы было свойственно и И. Ф. Стравинскому. Экспрессионизм и Н. - два полюса модернистского муз. иск-ва 1-й пол. 20 в. Эмоциональной взвинченности, экзотичности экспрессионизма музыка композиторов неоклассицистского направления противопоставляет трезвую деловитость, ясность конструктивного замысла, сдержанность выражения. Х. Эйслер охарактеризовал эти две крайности словами "перегрев" и "переохлаждение".

Эстетич. идеал Н. - "порядок", устойчивость, равновесие всех элементов художеств. целого. Эта гармония понимается, однако, не как результат борьбы и преодоления реальных жизненных противоречий, а как нечто изначально существующее, вечное и незыблемое. Создание произв. понималось как чисто рационалистич. процесс "строительства" прочной и целесообразной формальной конструкции, из к-рого по возможности изгоняются все эмоциональные стимулы. Наиболее надёжным материалом для осуществления этой цели И. Стравинский считал "чистый контрапункт" Баха.

Отношение к творчеству Баха композиторов-романтиков 19 в. и "неоклассиков" в корне различно. Если романтиков привлекали прежде всего возвышенная красота и величие баховской музыки, глубина выраженных в ней эмоций, то представители Н. проявляли интерес гл. обр. к её конструктивным элементам. "... Когда неоклассицизм 20-х гг. обратился "назад к Баху",- пишет У. Остин, - то подчеркивались и даже преувеличивались наименее романтические черты баховского стиля: *non rubato*, *non crescendo* и имитационный контрапункт". Для Н. характерны тяготение к "общим формам движения", равномерной ритмич. моторности, преодолению чётко оформленного, рельефного тематизма, выразительная же сторона баховской мелодики и гармонии осталась ему в значит. мере чуждой.

Иск-во Н. по своей сущности элитарно. Оно связано с "дегуманизирующей" тенденцией, идущей от взглядов Ф. Ницше, а затем получившей развитие у ряда буржуазных философов и эстетиков 20 в. Х. Ортега-и-Гасет сформулировал эту тенденцию как "бегство от человеческой личности". Новое иск-во, по его мнению, должно быть свободно от личных эмоций, от стремления заражать публику чувством, вызывать у неё радость или сострадание и стать предметом чисто интеллектуального созерцания, доступного лишь небольшому слою "духовной элиты". Это будет, как утверждал Ортега-и-Гасет, замкнутое в самом себе, бесцельное и самоценное иск-во, противостоящее "миру человеческих реальностей". В основе Н. - аналогич. стремление к отстранению от всего, что способно непосредственно затрагивать и волновать человека, напоминать о жизненных тревогах и потрясениях, к уходу в сферу чисто спекулятивной интеллектуальной деятельности, не связанной с реальными жизненными интересами.

Н. получил разл. окраску в разл. странах и у отд. композиторов, нередко переплетаясь и взаимодействуя с др. направлениями. Осн. черты Н. наиболее полно и ярко выразил в своём

творчестве и в многочисл. теоретич. и автобиографич. высказываниях Стравинский. Балет "Пульчинелла" (1919), в основу к-рого положены темы Дж. Б. Перголези, был, по словам композитора, "моим открытием прошлого, моим крещением, благодаря которому сделались возможными все мои последующие сочинения". Творчество Стравинского 20-30-х гг. характеризуется отходом от нац. тематики, тяготением к универсализму, преодолевающему рамки национального и исторического. В ряде INSTR. произв. этих лет (соната для фп., концерты для фп. и дух. инструментов, для скрипки с оркестром, для 2 фп., для камерного оркестра), балете "Аполлон Мусагет" (1927) и др. он обращается к типичным структурам и формам изложения баховско-генделевского или ранне-классич. (добетховенского) периода, самостоятельно "моделируя" их и соединяя с новыми средствами муз. языка. Стремление к подчёркнутой "аэмоциональности" выражается в резкости, угловатости мелодич. очертаний, остро звучащих политональных и полифункциональных наложениях. Классич. формы часто трактуются Стравинским с оттенком иронии и приобретают пародийную окраску.

С эстетикой Н. было связано возникшее в 20-х гг. в Германии движение "новой деловитости" или "новой объективности" ("Neue Sachlichkeit"), во главе к-рого стоял Хиндемит. Классицистские тенденции проявляются у Хиндемита в обращении к "концертирующим" формам INSTR. музыки, типичным для эпохи барокко, в попытках возрождения линейной хор. полифонии 16 в.

Представители итал. неоклассицизма И. Пиццетти, Л. Малипьеро, А. Казелла опирались на нац. муз. наследие. "Моделями" для их творчества служили INSTR. произв. А. Вивальди, А. Скарлатти, барочная опера 17 в., ренессансная хор. полифония, мелодика григорианского хорала.

Непродолжит. период увлечения неоклассицистскими идеями пережил Б. Барток в 20-х гг., но в целом это направление осталось ему чуждо. Также лишь частичное отражение принципы Н. получили во франц. музыке (у М. Равеля и нек-рых представителей "шестёрки"). После 2-й мировой войны 1939-45 позиции Н. ослабевают, он перестаёт быть одним из ведущих направлений европ. музыки, но отдельные его элементы сохраняются в творчестве различных по своей идейно-художеств. ориентации композиторов.

Ю. В. Келдыш

ВОПРОСЫ:

1. Что стало манифестом неоклассицизма как художественного направления?

2. Что понимал Ф. Бузони под «новым классицизмом»?

3. В чем смысл призыва И. Стравинского – «Назад к Баху»?

4. Неоклассицизм возник как одно из проявлений «антиромантической реакции». Против каких направлений он выступает?

5. Каковы черты неоклассицистского направления?

6. Чем принципиально отличается отношение к Баху у романтиков и неоклассиков?

7. Какое произведение И.Стравинского положило «начало» неоклассицизму?

8. Какое еще художественное движение Германии было тесно связано в неоклассицизмом? Кто стоял во главе его?

9. Композиторы-неоклассики работают по модели. Что служило «моделями» композиторам итальянского неоклассицизма – И.Пицетти, Л.Малипьеро, А.Казелле?

Задание 2⁵. Соедините стрелочками фамилию композитора с художественным направлением (учитывая случаи, когда композитор работал в нескольких направлениях):

ИМПРЕССИОНИЗМ

П.Хиндемит

А.Шенберг

Э.Кодай

ЭКСПРЕССИОНИЗМ

К.Дебюсси

А.Берг

К.Шимановский

НЕОКЛАССИЦИЗМ

Г.Малер

Р.Штраус

Б.Барток

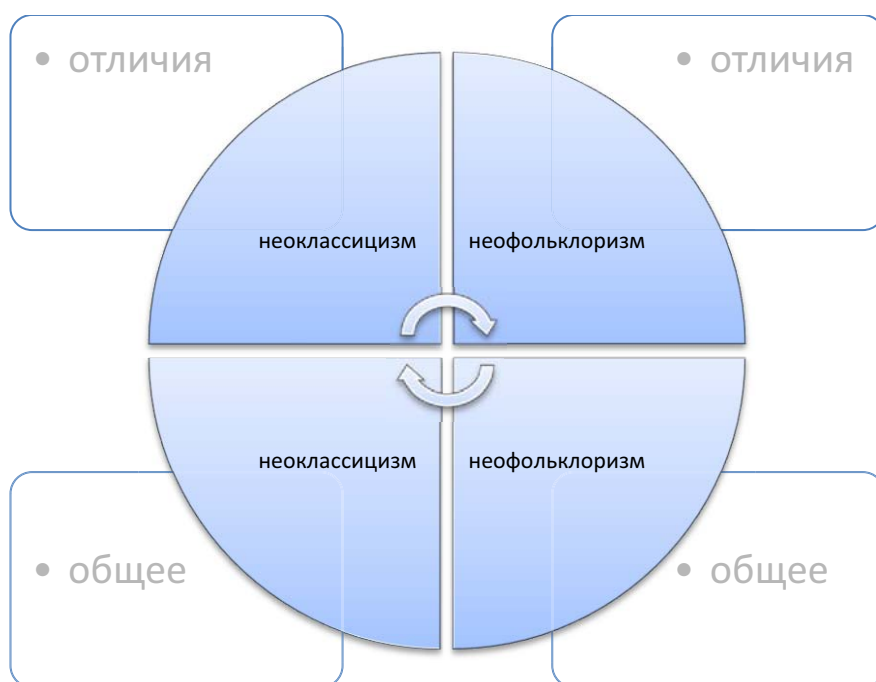
НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ

И.Стравинский

М.Равель

К.Орф

Задание 3. Укажите общие и отличительные черты неоклассицизма и неофольклоризма



⁵ В заданиях 2,5, 6-8 частично использованы тестовые задания, составленные Т.Егоровой.

Задание 4. Укажите, в чем новаторство этих произведений (второй ряд)? Укажите их авторов (нижний ряд).

«Пульчинелла»

...

...

Allegro barbaro

...

...

«Петух и
арлекин»

...

...

«Пасифик 231»

...

...

«Парад»

...

...

«Человеческий
голос »

...

...

Задание 5. Композиторы Австрии и Германии.

Ответьте на вопросы, впишите в колонки.

Варианты ответов: К.Орф, А.Шенберг, П.Хиндемит, А.Берг, А.Веберн, Г.Малер, Р.Штраус.

Кто из указанных композиторов продолжил листовскую традицию симфонической поэмы?	
Кто продолжил традиции баховского «ХТК»?	
Кто сочинил атональные произведения?	
Кто создал «Институт музыкального воспитания детей» («Шульверк»)?	
Кто был выдающимся дирижером?	
Кто из композиторов писал в основном симфонии и вокальные циклы?	
Кто стоял у истоков зальцбургского фестиваля?	
Кто сочинил произведение о рядовом солдате?	
Кто написал 10 сольных концертов для духовых инструментов?	
Кого из композиторов можно считать создателем пуантилизма?	

Задание 6. Укажите авторов этих популярных произведений.

Варианты ответов: Дебюсси, Барток, Равель, Мийо, Онеггер, Хиндемит, Х. Родриго, Вилла-Лобос

Моя матушка гусыня	
Скарамуш	
Аллегро барбаро	
Пасифик 231	
Бразильская бахиана	
Детский уголок	
Румынские танцы	
Лунный свет	
Затонувший собор	
Гробница Куперена	
Микрокосмос	
Аранхуэзский концерт	

Задание 7. Какое произведение... (найдите соответствие, соедините стрелочками)

...считают «библией музыкального экспрессионизма»?	Г. Малер, Симфония № 8.
... написано только для левой руки?	Э.Сати, «Парад»
...написано для 1000 участников?	П.Хиндемит, «Туда и обратно»
.. написано для одного человека?	А.Шенберг «Лунный Пьеро»
... цитирует в коде финала хорал из кантаты Баха?	М.Равель, Концерт для ф/п с оркестром
...написано с использованием «волн Мартено»?	Ф.Пуленк, «Человеческий голос»
... имеет соло для пишущей машинки и автомобильного клаксона?	А.Онеггер, «Жанна Д'Арк на костре»
...написано по принципу симметрии	А.Берг, Скрипичный концерт

Задание 8. Направления и техники композиции (впишите необходимую цифру(ы) в пустые клеточки первого столбца)

	О каких двух направлениях Г.Эйслер сказал: «перегрев» и «переохлаждение»?	1	Импрессионизм
	Метод сочинения, допускающий использование естественных шумов и натуральных звуков	2	Неоклассицизм
	Метод сочинения, предполагающий программирование на ЭВМ и компьютере	3	Экспрессионизм
	Метод, оперирующий темброкрасочными звуковыми пятнами	4	Додекафония
	Метод сочинения с 12-тью, лишь между собой соотнесенными звуками	5	Алеаторика
	Направление, в основе которого – передача «впечатлений» от зрительного образа	6	Сонорика
	Метод сочинения, в котором законы серии распространены на все компоненты музыкального языка (ритм, динамику, тембр)	7	Пуантилизм
	Направление, возрождающее (до)классические формы и жанры, стилевые модели на новой основе	8	Конкретная музыка
	Метод, допускающий случайные сочетания звуков по воле авторов и исполнителей	9	Сериализм
	Направление, в основе которого – выражение крайних, часто негативных состояний человеческой психики	10	Электронная музыка

Задание 9. Каковы открытия этих композиторов?

Дж.Кейдж	Д.Лигети	П.Шеффер
• ...	• ...	• ...
К.Пендерецкий	О.Мессиян	П.Булез
• ...	• ...	• ...

Задание 10. В какой технике написаны эти произведения. Укажите их авторов.

Атмосферы	4'33''	In C
• ...	• ...	• ...
септаккорды "Свет"	"Плач памяти жертв Хиросимы"	"Музыка на воде" (Watermusic)
• ...	• ...	• ...

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПРЕМЬЕРА БАЛЕТА «ПАРАД». ТЕАТР ШАТЛЕ, ПАРИЖ, 18 МАЯ 1917

ЗАНАВЕС, ПИКАССО

«При появлении большого опускающего занавеса, сопровождавшемся мрачной музыкой, написанной Сати для увертюры, из груди собравшихся вырвался вздох удовлетворения и облегчения. Аудитория, ожидавшая поругания и скандала, вместо этого оказалась изумленной тем фактом, что, как выяснилось, изобретатель кубизма представил им нечто вполне поддававшееся их пониманию.

Сюжет занавеса наводил на мысль о вечеринке, организованной за кулисами, с участием арлекинов, клоунов и прочего циркового народа протокубистических времен, который развлекается в счастливом и спокойном настроении. Большая белая кобыла с крыльями, крепящимися с помощью подпруг, неторопливо облизывает своего жеребенка, в то время как тот тянется к ней в поисках молока. Балерина с многообещающими крылышками, балансирующая на спине лошади, пытается достать обезьянку на ярко расписанной полосатой лестнице. На переднем плане — знакомые цирковые предметы: шар для упражнений акробата, барабан; рядом лежит спящая собака, а вдали, за шاپито, — романтический ландшафт, образованный разрушенными арками. Цвета, главным образом зеленых и красных тонов, словно напоминают о нежном меланхолическом освещении, в котором лет десять назад являлись зрителю комедианты.

ОФОРМЛЕНИЕ СЦЕНЫ, ПИКАССО



Пикассо с помощниками расписывает занавес к балету Парад. Париж, фото 1917

Однако восхитительным надеждам, рождавшимся в сердцах публики благодаря занавесу, предстояло рассеяться, как только занавес взмыл вверх... Задник оказался практически монохромным; на нем были изображены здания в перспективе, а в центре располагалось прямоугольное отверстие, похожее на пустую раму для картины.

МУЗЫКА, САТИ

Музыка совершенно изменилась: звуки, «напоминавшие импровизированный деревенский оркестрик», сопровождались жуткими шумами работающих динамо-машин, завывающих сирен,

мчащихся по рельсам экспрессов, гудящих аэропланов, стрекочущих пишущих машинок — все эти и многие другие, не менее возмутительные разновидности назойливого грохота обрушились на уши обалдевшей и напуганной аудитории. Техника коллажа и визуальные каламбуры кубизма подсказали Кокто название для этих диких шумов — «обманщики уха». Эта кошмарная какофония, на которую вдобавок накладывалось ритмичное топанье ногами, похожее на некий «организованный несчастный случай», возвестила о выходе на сцену гигантских трехметровых фигур неких «управителей»5...

КОСТЮМЫ ПЕРСОНАЖЕЙ, ПИКАССО

Управители

...виднелись только ноги исполнителей, торчавшие ниже двух высоченных структур, которые были скомпонованы из угловатых кубистических скоплений непонятных конструкций. ...Наряд обоих украшали силуэтные изображения с признаками их родины: спина француза была оттенена формами, напоминающими деревья бульваров, а фигура американца своей вытянутостью и внешним видом походила на небоскреб... Французский управитель держал в одной своей причудливо удлинённой руке длинную белую трубку, в то время как другая его

рука, настоящая, колотила тяжелой палкой в пол сцены. Американский управитель, чью голову венчал на манер короны лоснящийся цилиндр, нес в руках мегафон и афишу с ... написанным на ней словом «Парад».

Лошадь

В качестве третьего управителя выступала лошадь. Ее голова, вращавшаяся где-то очень высоко на длинной морщинистой шее, напоминала своей свирепой неистовостью африканскую маску.



Персонажи двух «управителей»-заявлял, французского и американского



Леонид Мясин, хореограф и балетмейстер «Русских Балетов» Дягилева, в роли китайского мага, в костюме Пикассо, фото 1917

Китайский фокусник

Среди других танцоров выделялся великолепный китайский фокусник с характерными угловатыми движениями — благодаря им, а также удачному костюму он походил на некое блестящее насекомое... Китайский маг и волшебник в исполнении Мясина был одет в костюм с блестками, изготовленный из желтых, оранжевых, белых и черных посверкивающих лоскутов со смелыми узорами, символизирующими восходящее солнце, которое заслонялось кольцами дыма; его головной убор, выполненный в тех же цветах, напоминал языки пламени или лепестки таинственного цветка.

Девочка

Вместе с фокусником появлялась маленькая девочка, которая «бежит наперегонки, ездит на велосипеде, трепещет наподобие звезд первых кинофильмов, подражает Чарли Чаплину, преследует грабителя с револьвером в руке, боксирует, танцует рэгтайм, укладывается спать, терпит кораблекрушение, катается на траве в апрельское утро, фотографирует с помощью аппарата со штативом и т. д.»

Акробаты

Два других танцора являлись акробатами; их плотно обтягивающие костюмы, в которых доминировали синий и белый цвета, тут и там украшали смелые спирали и звезды. Эти, как писал Кокто, «простаки, проворные, ловкие и бедные... одетые в меланхолические тона воскресного вечернего цирка», танцевали пародию на па-де-де.

ЛИБРЕТТО, КОКТО

Управители скорее выполняли функцию декораций. Их громадные размеры зрительно уменьшали остальных персонажей, низводя до нереальных пропорций марионеток. Ковыляя по сцене, они жаловались друг другу на каком-то странном и грозном языке на то, что зрители ошиблись, приняв предварительный парад актеров за настоящее представление, которое на самом деле должно было состояться где-то внутри театра, но туда никто не явился. В конечном итоге безостановочные и бесплодные усилия довели их до полного изнеможения, и они рухнули на сцену, где их и нашли остальные актеры. Они в свою очередь тоже оказались не в состоянии завлечь мнимую зрительскую аудиторию внутрь театра, где якобы должен состояться настоящий спектакль.

Либретто было достаточно простым и безобидным, но Кокто сумел мистифицировать и даже оскорбить публику, назвав свое произведение «реалистическим балетом». Для общественного мнения преднамеренное смешение реального и нереального было столь же непозволительным в балете, как оно оставалось непостижимым в кубистических картинах.

МУЗЫКА, САТИ

Фактически той же концепцией была проникнута и музыка Сати. Он еще раньше успел вызвать раздражение публики, называя некоторые из своих композиций для фортепиано «*petits morceaux en forme de poire*» («маленькие штучки в форме груши»); вот и в данном случае, чтобы объяснить странную смесь звуков, составлявших собою партитуру балета, Сати потом скромно сказал: «Я сочинил фундамент для некоторых шумов, которые Кокто счел обязательными, чтобы определить атмосферу для дыхания его персонажей».

РЕАКЦИЯ ПУБЛИКИ

По мере того как балет подходил к концу, растущий гнев зрительного зала выражался возмущенным рокотом и гамом. Парижская интеллигенция форменным образом рассердилась, посчитав, что ее сделали жертвой фарса, поставленного на сцене лишь затем, чтобы она выглядела смешной уже из-за того, что высидела до конца этого издевательства. По адресу актеров раздавались выкрики «Продажные боши?!» (самое грязное из всех возможных оскорблений в тогдашней атмосфере военного времени, царившей в Париже)⁸. Вся публика, настроенная хуже некуда, вскочила на ноги, угрожая антрепренеру, постановщику, а также Пикассо и его друзьям. Однако ситуацию спасло присутствие Аполлинера. Черная повязка на голове и Croix Guerre («Военный крест») требовали к себе уважения. Патриотизм и сентиментальные чувства в конце концов возобладали над убежденностью аудитории, что ее здесь оскорбили. Когда буря улеглась, Пикассо и Кокто, успокоившись, со смехом вспоминали странное заявление одного из зрителей своей жене: «Если бы я знал, что это такая ерунда, я бы привел детей!»

Большинство критиков разнесли спектакль в пух и прах. Авторы балета отнеслись к этому философски, за исключением Эрика Сати, о котором журналист Жан Пуэй написал, что Сати недостает одновременно «изобретательности, ума и искусства композитора». Пуэй вскоре получил от Сати открытку с такой формулировкой: «Месье и дорогой друг, вы всего лишь задница, но задница без музыки». По инициативе критиков затевается процесс о «преднамеренной клевете», но почему «о клевете»? Оказывается, потому, что открытка была послана без конверта, и содержание послания могли прочесть и почтальон, и консьержка, которая передает почту жильцам. В результате Сати был осужден на восемь дней тюрьмы и штраф в тысячу франков. А Кокто получил взыскание за то, что угрожал тростью адвокату пострадавшего.

АПОЛЛИНЕР О «ПАРАДЕ»

«Парад» оказался весьма важным событием в деле роста и распространения нового духа в искусстве. Аполлинер написал вступительное слово к программке балета, озаглавив его «Парад и новый дух», где этот балет описывался с нескрываемым энтузиазмом и много говорилось о нем как о символическом рассвете, знаменующем начало новой эры. Высказывалась надежда, что модернистское движение, доказывающее свою состоятельность пережить разруху и беды, вызванные войной, скоро расцветет пышным цветом и породит новые чудеса. Аполлинер утверждал, что удивительный сплав сценографии Пикассо и хореографии Мясина произвел на свет своего рода реализм высшего качества (сюрреализм), который и возвещает пришествие Нового Духа⁹. Данный спектакль был для него «отправной точкой для целой серии таких проявлений и манифестаций... которым суждено в будущем полностью изменить и искусство и нравы».



Программка балета «Парад»

Далее Аполлинер добавлял, что «зрители будут, конечно же, удивлены, но удивлены самым приятным образом, и околдованы; они научатся чувствовать и понимать все те добродетели модернистского движения, о котором ныне не имеют ни малейшего понятия». Аполлинер оказался прав.

ПОСЛЕДУЮЩИЕ ПОСТАНОВКИ

Несмотря на гвалт, сопровождавший первое представление, Дягилев ставил «Парад» снова и снова. С каждым очередным показом балет вызывал все большее уважение зрителей и критиков, но общее количество спектаклей оказалось небольшим. Он так и остался в истории искусства балетом для элиты и знаком победы, которую одержал авангард в своей батальной кампании».



Пикассо и Ольга Хохлова перед афишей балета Парад. Париж, фото 1917

Отрывки из книги Ролана Пенроуза «Пикассо. Жизнь и творчество» и книги Анри Жиделя «Пикассо» <http://picassolive.ru/blog/3744/pikasso-i-teatr-balet-parad-1917/> - Дата доступа: 02.06.2013.

Конкретная инструментальная музыка.

ДМИТРИЙ КУРЛЯНДСКИЙ о шумах, расщеплении звука и том, как мы докатились до жизни такой

© Антон Сташевич



Речь пойдет об одном из самых радикальных направлений современной музыки — *musique concrète instrumentale* (конкретная инструментальная музыка). Радикальным — с точки зрения

остроты диалога с конвенцией представления о музыкальном звуке. Это музыка, в которой не только нет мелодии, но вместо привычных, опознаваемых ухом инструментальных звуков используются недифференцируемые шумы.

Термин ввел немецкий композитор, один из самых влиятельных творцов конца XX — начала XXI века Хельмут Лахенман. Но история термина началась еще в конце сороковых, когда на волне расцвета звукозаписывающих технологий французский композитор, инженер-акустик Пьер Шеффер обозначил свои опыты со звуком термином *musique concrète* (конкретная музыка) — это электронная музыка, оперирующая записями звуков природы, бытовых, индустриальных и прочих конкретных шумов.

Монтаж этих звуков, обработанных, искаженных или оставленных в нетронутom виде, складывается в коллажные композиции, пользующиеся большой популярностью и сегодня не только в академической музыке, но и в популярных направлениях (например, *industrial*). Битловская «*Revolution № 9*» с «Белого альбома» — один из наиболее широко известных примеров конкретной музыки. Популярная сегодня *field recording*, которой пользуются как музыканты, так и художники для своих инсталляций — тоже наследница *musique concrète* (с той разницей, что аутентичная *musique concrète* Шеффера предполагала монтаж различных записей, а *field recording* — документирование конкретной акустической среды в ее естественном течении).

В конце шестидесятых Хельмут Лахенман стал активно использовать в своей музыке нетрадиционные техники игры на инструментах — шум воздуха, выдыхаемого в духовые инструменты, различные скрежетания смычков о струны или ведение смычка по корпусу инструмента, а не по струне, перкуссивные звучания на духовых, струнных, клавишных инструментах и многое другое. Все это в чем-то близко к шумоподражанию звукам природы и механизмов *musique concrète*. Но вовсе не эта видимая близость позволила Лахенману вывести термин «конкретная инструментальная музыка».

Новая техника потребовала сменить саму парадигму слушания и исполнения музыки. Музыканты начали осваивать свои инструменты как будто с нуля — ведь всем этим новым техникам еще не обучали в консерваториях. Сегодня уже в европейских учебных заведениях подобные инструментальные техники перестали быть «нетрадиционными». Конкретная инструментальная музыка оказала сильнейшее влияние на композиторскую школу и сильно обогатила инструментальные: музыканты сами раскрывают все новые возможности своих инструментов, пишут исследования, учебники, чем, в свою очередь, мотивируют композиторов к все более полноценному использованию природных возможностей инструментов.

Лахенману удалось сместить акцент слушательского внимания. Во многих своих интервью он приводит наглядный пример, чтобы объяснить специфику восприятия своей музыки: «Когда на улице сталкиваются две машины, вы слышите много звуков. Но вы не восклицаете “какие красивые звуки!”, вы спрашиваете “что случилось?”. Восприятие звука в перспективе “что случилось?” и есть конкретная инструментальная музыка». Таким образом, обнажается действенный аспект звука. Но так ли это ново?

Как известно, все новое — хорошо забытое старое. И конкретная инструментальная музыка — не исключение. До экспериментов со звукозаписью Пьера Шеффера практика обращения к «конкретным» звучаниям прослеживается с давних времен. Обогащение арсенала ударных инструментов — вспомним хотя бы «хор» наковален из «Золота Рейна»

Вагнера или ветряные машины «Альпийской симфонии» Рихарда Штрауса — что это как не предтеча конкретной музыки? Музыка для стеклянных гармоник и музыкальных шкатулок Моцарта и его современников. «Симфония игрушек» его отца Леопольда (хотя сегодня авторство оспаривается), в которой традиционный оркестр время от времени накрывают шумовые волны целого арсенала свистулек и ветряных машин. Симфония «Курица» Гайдна, или, если отступить еще дальше — к французским клавесинистам с их бесконечными подражаниями пению птиц (привет потомку-соотечественнику Мессияну) — что это, как не «Revolution № 9»?

В подобной ретроспективе логично было бы вернуться к началу начал — завывающему в тростнике ветру. Тростник, в который когда-то обернулась напуганная Паном нимфа Сиринкс, и из которого одинокий Пан вырежет свою флейту...

Казалось бы, суть термина раскрыта, и мой рассказ можно здесь остановить. Но ограничиться одним раскрытием термина, на мой взгляд, было бы недостаточно — слишком много вопросов ставит эстетика новой музыки — в особенности «конкретная инструментальная музыка» — перед слушателем. Многим кажется, что композиторы, занимающиеся подобными экспериментами, намеренно лишают слушателя возможности узнавания и понимания, не дают воспользоваться имеющимся аудиальным опытом. Все это часто приводит к тому, что подобная музыка вызывает гнев, раздражение, провоцирует упреки в эпатаже и профанации. «Вы меня простите, но это не музыка». Ответы на эти вопросы и являются полноценным раскрытием явления.

Несколько слов о том, почему это все-таки музыка, и как мы докатились до жизни такой.

Современная профессиональная европейская традиция берет начало в церкви, в раннем Средневековье, когда музыка должна была служить культу. Как известно, церковь являлась хранителем, носителем и распространителем культуры и образования. Так как культ к тому времени был еще молод и находился в стадии формирования, требовалось привести различные практики служения к более-менее единому типу. Именно с целью унификации служения папа Григорий I Великий в конце VI века составил литургический обиход, ставший обязательным и единым во всей католической цивилизации.

Григорианский хорал — это одноголосное пение, монодия, подчиняющееся структуре поющего текста. Как можно себе представить, на повсеместное утверждение обихода в то время должны были уйти десятилетия и даже века. Первым шагом к шумовой музыке стало добавление к одному голосу второго — то есть зарождение полифонии, многоголосия. Сначала это было просто пение одной мелодической линии в **октаву**, исходя из естественной тесситуры (высоты)

голосов поющих. Вслед за октавой, в IX—X веках мелодию стали дублировать в интервал **квинты** и **кварты** — такая полифоническая техника называлась «органумом». Одновременно происходил процесс усложнения мелодии и ее отношений с текстом, отход от гегемонии текста. В то же время органумы также усложнялись — вторые голоса постепенно освобождались от жесткой дублировки мелодии.

Вслед за октавой, квинтой и квартой в музыке стали появляться **терции**. Тональности все это время, до эпохи Возрождения, еще не существовало. Музыка была модальной. То есть звуки мелодий складывались не в систему, в которой есть понятия тоники, центра и периферии, находящейся в той или иной степени тяготения к центру. А складывались они в определенный звукоряд, в пределах которого вращались. Модальность — система, в рамках которой европейская музыка пребывала вплоть до Баха, Генделя и даже раннего Гайдна.

Подобно тому, как усложнялись отношения текста и мелодии, мелодии и ее дублировок, усложнялись отношения и внутри модуса. По сути, этот процесс сводится к усилению идеи центра, которое возможно за счет установления жесткой иерархической системы тяготений, подчинений. Утверждение центра в рамках музыкального произведения должно состояться в конце — причем как всего произведения, так и его отдельных, завершенных логических построений. Таким утверждением становится так называемый **каданс** — определенная последовательность аккордов, ведущих к центру. Процессы эти происходят в XVI—XVII веках.

Здесь стоит вернуться к интервалам. Сквозь октаву, квинту и кварту мы пришли к терции. А две терции, как известно, складываются в аккорд, **трезвучие**. Именно трезвучие становится основой тональности, ядром тяготения. Тональная система утверждается только в XVIII веке, хотя сам термин «тональность» появится уже в XIX веке.

Легко догадаться, что с возникновением тональности начинается процесс усложнения отношений внутри нее, а следовательно — усиление напряжения тяготений. Если к цепочке из двух терций добавить третью — получается четырехзвучный аккорд, или **септаккорд**. В XIX веке напряжение отношений между центром и периферией, а также напряжение самого гармонического языка возрастает именно благодаря активному использованию сложных, многозвучных аккордов...

Здесь мне потребуется объяснить, почему я обращаю такое внимание на очередность появления интервалов в перспективе истории музыки. Музыканты, конечно, уже давно догадались, что на самом деле я все это время говорил о разворачивании **обертонового ряда**. Еще Пифагор обратил внимание на то, что если поделить звучащую струну монохорда пополам, то зазвучит тон на октаву выше первоначального. Если поделить еще (3:2) — получится квинта, 4:3 — кварта, 5:4 — большая терция, 6:5 — малая терция... Дальнейшее деление струны дает еще одну малую терцию, затем цепочку **секунд** — сначала больших, затем малых. В какой-то момент эти интервалы перестают быть темперированными — появляется так называемая **микрохроматика** — возможная при делении октавы более чем на 12 равных долей. Обертоновый ряд — воплощение природы звука, модель музыкальной вселенной, разворачивающейся в человеческом времени. Путешествие по обертоновому ряду оказывается

не только путешествием по интервалам, но и путешествием по стилям.

Итак. Пройдя через григорианские октавы, квинты-кварты средневекового органума, терции барочной модальности и трезвучие классической тональности, мы подошли к септаккордам тональности романтической, полной страстей и сомнений, в которой периферия может оказаться сильнее центра...

Насколько сжимается интервалика — от широких интервалов к узким — настолько же обращает на себя внимание ускорение смены стилей и композиторских техник во времени. После романтики септаккордов насмешкой в своей фатальной предсказуемости выглядит цепочка больших секунд импрессионизма Дебюсси и Равеля. За ними идет хроматика (малые секунды) додекафонии. И приблизительно в тот же временной период — первые микрохроматические опыты Хабы и Вышнеградского...

В это же время начинается история электронной музыки, которая способна просчитывать и реализовывать уже недоступные живому исполнителю, а зачастую и человеческому уху интервалы и частоты.

Именно электроника — звукозапись, синтезирование, спектральный анализ и прочие возможности — открывает новые горизонты в искусстве звука. В то время, когда идея формального развертывания обертонового ряда кажется уже исчерпанной, электроника проникает внутрь одного отдельно взятого звука, который оказывается не только и не столько одним из звеньев в цепочке отношений между себе подобными, но сам является самостоятельной вселенной, полной гармонических и негармонических (шумовых!) спектров.

Уход внутрь звука сравним по своей революционности с расщеплением ядра атома, произошедшим, кстати, примерно в то же время. Собственно, это не удивительно — подобные революционные процессы всегда шли параллельно — в музыке, в науке, в обществе. Укрепление центра, установление иерархических отношений, романтическая эмансипация периферии, додекафоническое равноправие всех звуков, наконец, абсолютизация ценности внутреннего (личного) пространства отдельно взятого звука... Ничего не напоминает? Именно поэтому диктатуры XX века использовали как идеологическое оружие искусство, в котором максимально подчеркнута значение центра, которое провозглашает иерархию. В музыке это тональность, в других искусствах — не возьмусь анализировать.

Подобным образом можно рассмотреть линию развития музыкальных инструментов и инструментальных техник, линию развития оркестра и прочих инструментальных составов, линию освобождения звука от текста и т.д.

Таким образом, мы приходим к тому, что выход из иерархических отношений между звуками во внутреннее пространство звука — изначально заложен в одинокой звучащей струне монохорда в руках Пифагора в VI веке до нашей эры, и более того — в завывании ветра в тростниковой роще, задолго до появления человека...

По материалам сайта: http://os.colta.ru/music_classic/events/details/35970/?attempt=2

ГЛОССАРИЙ

НЕОКЛАССИЦИЗМ⁶

Аутентичное

исполнительство (HIPR)

НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ

ЭКСПРЕССИОНИЗМ

Афористичность

Додекафония

Пуантилизм

Шпрыхезанг

Второй авангард

Концептуальное

искусство

Хеппенинг

Инструментальный театр

IRCAM

Варшавская осень

Серийная техника

Тотальный сериализм

Алеаторика

Электронная музыка

Сонористика

Препарированное

фортепиано

Конкретная музыка

Гепталогия

Суперформула

(тотальный сериализм)

Микрополифония

Постмодернизм

Симулякр

Смерть автора

Аллюзия

Коллаж

Эклектика

(полистилистика)

Минимализм

Паттерн

Фовизм

Сюрреализм

Эпатаж

Урбанизм

Кубизм

Дадаизм

Поп-арт

Оп-арт

Жан Кокто

Поль Клодель

Альфредо Казелла

Джан Франческо

Малипьеро

Арнольд Долмеч

Николаус Арнонкур

Пауль Хиндемит

Хоакин Родриго

Эйтор Вилла-Лобос

Бела Барток

Игорь Стравинский

Карл Орф

Леош Яначек

Джордже Энеску

Кароль Шимановский

Эрик Сати

Артюр Онеггер

Франсис Пуленк

Жермен Тайефер

Жорж Орик

Дариус Мийо

Луи Дюрей

Дьердь Лигети

Оливье Мессиан

Пьер Булез

Джон Кейдж

Ла Монте Янг

Тейри Райли

Стив Райч

Филипп Гласс

Майкл Найман

Джон Адамс

⁶ 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 № 5
неоклассицизм - поставангард

Авторская редакция

Подписано в печать 06.2013

Формат 60х84 1/8

Печать офсетная. Усл.печ.л.5,88. Уч.-изд.л.

Тираж 80 экз. Заказ №...

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