

Министерство образования и науки РФ
ГОУВПО «Удмуртский государственный университет»
Институт социальных коммуникаций

Кафедра культурологии и менеджмента в культуре

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

Учебно-методическое пособие

Ижевск 2011

УДК 78.03 (07)
ББК 85.313(0)р30
И 907

*Рекомендовано к изданию
Учебно-методическим советом УдГУ*

Составитель: кандидат культурологии О.Н.Никитина
Рецензент: кандидат культурологии Л.Е.Добрейцина

И 907 **История музыки:** учеб.-метод. пособие /сост.
О.Н.Никитина. Ижевск: Изд-во «Удм.ун-т», 2011. 108 с.

В пособии выделены основные этапы, стили, направления в истории зарубежной и отечественной музыки. Особое внимание направлено на изучение музыкальных произведений в контексте социокультурных тенденций того или иного периода.

Учебно-методическое пособие предназначено для студентов направления 033000 «Культурология» (бакалавриат), а также для преподавателей и учителей смежных дисциплин.

УДК 78.03 (07)
ББК 85.313 (0)р30

© Никитина О.Н., составление, 2011
© ГОУ ВПО «Удмуртский госуниверситет», 2011

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	4
1. История зарубежной музыки	7
1.1 Музыкальная культура античности	7
1.2. Музыкальная культура средневековья	9
1.3 Музыкальная культура Возрождения	14
1.4. Музыкальная культура XVII – первой половины XVIII века	19
1.5 Музыкальный культура второй половины XVIII века	25
1.6 Особенности музыкального искусства XIX века	34
1.7 Зарубежная опера XIX века	38
1.8 Музыка конца XIX – начала XX века	46
2.История русской музыки	52
2.1 Музыкальная культура Древней Руси	52
2.2 Русская музыкальная культура XVIII века	58
2.3 Русская опера первой половины XIX века. М.И. Глинка	60
2.4 Русская опера второй половины XIX века. Композиторы «Могучей кучки».	62
2.5 Творчество П.И. Чайковского	64
2.6 Основные тенденции в русской музыке рубежа XIX – XX веков	67
Словарь музыкальных терминов	76
Планы семинарских занятий и методические рекомендации к ним	80
Самостоятельная работа студентов	97
Примерный тест	103

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данное учебно-методическое пособие представляет собой материал для курса, адресованного студентам направления 033000 «Культурология» (бакалавриат). В связи с переходом на уровневую систему образования достаточно большой объем работы выделяется на самостоятельное изучение материала. В данном случае пособие может помочь студентам самостоятельно разобраться со сложными темами. Подобных работ, посвященных изучению истории музыки, существует немало. Но, как правило, большинство из них ориентированы на студентов консерваторий, из-за чего перегружены специальными музыковедческими терминами. Среди пособий, предназначенных для общегуманитарных специальностей, можно выделить «Историю зарубежной музыки» Е.Л.Гуревича и «Историю русской музыки: от Руси до «серебряного века» Л.А.Рапацкой. Авторы этих учебных пособий предлагают изучение музыки во взаимодействии с общими культурными процессами. Но пособий, где был бы систематизирован весь материал по мировой и отечественной музыкальной культуре, нет. В этом и состоит необходимость в данном издании, где в компактной и достаточно простой форме изложена история музыкального искусства.

Цель этого пособия состоит в знакомстве с наиболее значительными явлениями в развитии музыкальной культуры, в характеристике важнейших художественных стилей, жанров, форм, в изучении творчества отдельных композиторов.

Структурно пособие состоит из двух частей: «История зарубежной музыки» и «История русской музыки». В первой части раскрываются основные категории и понятия в области зарубежной музыкальной культуры, основные периоды в истории развития зарубежной музыки, фамилии наиболее известных зарубежных композиторов и их про-

изведений. Вторая часть посвящена изучению основных категорий и понятий в области русской музыки, основных периодов в истории русской музыкальной культуры, знакомству с творчеством наиболее известных отечественных композиторов. Также пособие содержит планы семинарских занятий с методическими рекомендациями и задания для самостоятельной работы, что способствует формированию следующих компетенций:

общекультурные компетенции (ОК):

- владение культурой мышления, способность к обобщению, анализу, восприятию информации, постановке цели и выбору путей её достижения(ОК-1);
- умение логически верно, аргументировано и ясно строить устную и письменную речь(ОК-2);
- готовность к кооперации с коллегами, работе в коллективе(ОК-3);

профессиональные компетенции (ПК):

- владение теоретическими основами и методами культурологии, категориями и концепциями, связанными с изучением культурных форм, процессов, практик; способность применять культурологическое знание и критически использовать методы современной науки о культуре в профессиональной деятельности и социальной практике (ПК-1);
- способность понимать, изучать и критически анализировать получаемую научную информацию по тематике исследования и представлять результаты исследований; владеть методами обработки, анализа и синтеза информации(ПК-2);
- способность применять на практике знание теоретических основ управления в социокультурной сфере, находить и принимать управленческие решения в области организации труда (ПК-6).

В результате изучения курса студент должен

Знать:

- понятийный аппарат дисциплины;
- основные закономерности исторического развития музыкальной культуры;
- место и значение музыки в тот или иной историко-культурный период;
- основы влияния музыки на формирование и распространение культурных ценностей в обществе;
- основные этапы исторического развития музыкальной культуры;
- стилевые особенности музыкальных направлений;
- творчество наиболее известных композиторов.

Уметь:

- ориентироваться в историческом процессе развития музыкальной культуры;
- самостоятельно анализировать музыкальные произведения;
- конспектировать и анализировать изучаемый материал;
- готовить доклады и сообщения для практических занятий;
- формулировать, прогнозировать, обосновывать тенденции в музыкальной культуре

Владеть:

- понятийным аппаратом дисциплины;
- навыками поиска необходимой информации;
- навыками реферирования изучаемого материала.

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

1.1. Музыкальная культура античности

Слово «музыка» родилось, как и слова «мелодия», «ритм», «гамма» свыше 25 веков назад в Элладе. Согласно древнегреческой мифологии музы – это богини-покровительницы наук и искусств. От муз произошло и слово «музыка». За много лет до небывалого расцвета Эллады родился миф об одном из первых музыкантов древности – Орфее, которого греки считали родоначальником музыки и стихосложения.

Музыке в античной культуре отводилась особая роль: она всегда сопровождала танцы, гимнастику, пантомиму, театральные действия. Музыка для греков была не просто художественной, но и жизненной ценностью. Как известно, главной ценностью для греков была гармония, и музыка была одним из видов искусства, способного достигнуть гармонии.

В Др. Греции развитие науки о музыке выразилось в формировании двух концепций:

- 1) Концепция Аристотеля: «Музыка есть отражение нравственного состояния человека». Этот процесс предполагает следующее: отражая, музыка способна воздействовать на человека и гармонизировать его.
- 2) Пифагорейское учение о музыке, согласно которому Космос – некий самоуправляющийся инструмент, по краям которого расположены 10 шаров, которые, резонируя, создают гармонию. Тем самым музыка, по мнению Пифагора, изначально заложена в мире.

Среди наиболее популярных инструментов у греков были струнные: лира и похожая на нее кифара. На фоне звуков лиры декламировались стихи, проходили театральные спектакли, выполнялись гимнастические упражнения. Из-за своей универсальности именно лира стала символом музыкального искусства. Лира не имела резонансного ящика и потому звучала негромко. В тех случаях, когда

требовалось более громкое звучание, использовали духовые: труба, флейта, авлос. Музыка, исполнявшаяся на этих инструментах, сопровождала религиозные процессии, военные парады, похоронные церемонии. Особой популярностью пользовалась флейта.

Музыкальной культуре античности особое значение придавали мыслители разных эпох, особенно XX века. Так, Ф.Ницше в книге «Рождение трагедии из духа музыки» писал, что музыка имеет два начала - аполлоническое (разумное, связывающее человека с небом, рациональное начало) и дионисийское (человеческое начало, связанное с проявлением человеческих страстей, чувств, переживаний). А.Белый в книге «Символизм как миропонимание» рассматривает античную культуру в музыкальной стихии человечества. Он рассуждает о взаимосвязях таких понятий, как дух, душа, тело и их соотношение с видами искусства: дух рождает ритм (музыка и поэзия), тело и душа рождают краски (живопись и архитектура).

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гуревич, Е.Л. История зарубежной музыки /Е.Л.Гуревич. – М., 2000. – 320 с.
2. Комарова, И.И. Музыканты и композиторы. Краткий биографический словарь /И.И.Комарова. – М., 2001.–480 с.
3. Ливанова, Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. Кн.1./ Т.Н.Ливанова. – М., 1986. – 461 с.
4. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – 671 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брянцева, В.Н. Мифы Древней Греции и музыка /В.Н.Брянцева. – М.,1988. – 42 с.
2. Герцман, Е.В. Античное музыкальное мышление /Е.В. Герцман – Л., 1986. – 223 с.
3. Герцман, Е.В. Тайны истории древней музыки/Е.В.Герцман. – СПб: Нота Ми: Азбука – классика, 2004. – 569 с.
4. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Кн.5. Софисты. Сократ. Платон/А.Ф. Лосев. – М., 2000. – 846 с.
5. Музыка Древнего мира и Средневековья.URL: http://scit.boom.ru/music/music_Drevnego_mira_u_Srednevekovial.htm

1.2. Музыкальная культура средневековья

Одна из особенностей средневековой культуры заключается в ее антиномичности, в противопоставлении понятий: возвышенное-низменное, тело-душа, ад-рай, Бог-Дьявол и т.д. Известный культуролог Й.Хёйзинга - знаток средневековой культуры - выделяет 3 пути развития культуры средневековья:

- 1) отречение от земного (подчинение догматам церкви);
- 2) путь, ведущий к улучшению мира самого по себе (земного мира);
- 3) путь мечтаний (человек тяготел к иллюзиям, стремился к идеалу; казусы действительности хотел сгладить приобщением к идеалу), этот путь – искусство.

К музыке в средневековье было двойное отношение. С одной стороны, музыка воспринималась как духовное, возвышенное искусство, она ассоциировалась с голосом ангела, отзвуком рая. С другой стороны, музыка – носитель

земных удовольствий, дьявольское начало. Дуализм проявлялся и в жанровом разнообразии: духовные жанры – светские жанры, жанры вокальной музыки – жанры инструментальной музыки.

Духовная музыка средневековья

Церковь подчинила своему влиянию все области духовной жизни, культуру, образование, мораль. Вершиной мысли была объявлена теология – наука о Боге. Догмат смирения духа и умерщвления плоти распространился и на музыку. Весь круг песнопений католической церкви объединяется понятием григорианский хорал – литургическое пение римско-католической церкви. Этот термин происходит от имени Григория I Великого – папы римского, которому приписывалось авторство большинства песнопений. В григорианской музыке была разработана специальная система записи песнопений. Первоначально они обозначались невмами – условными знаками, передававшими общее направление развития мелодии. Невменная запись напоминала конспект, в котором указано лишь главное, а детали исполнитель должен знать сам. Одна над другой проводились две черты, обозначающие высоту основных звуков, а невмы записывались вокруг или прямо на этих линейках.

Григорианский хорал обращался к чувствам и сознанию верующих. Он внушал им отрешенность от земной жизни, мистическое созерцание божественного. Чтобы использовать силу музыки с максимальной эффективностью, церковники собрали среди множества песнопений наиболее подходящие, очистили их от всего мирского и выработали окончательную редакцию каждого хорала.

В IX веке появляются первые многоголосные хоры. Первая школа полифонии возникла во Франции. Многоголосие вызвало к жизни такие музыкальные жанры, как кондукт, мотет, органум:

Кондукт – (от лат. *conductus* – ведущий). Вид многоголосия, основанный на сочетании мелодии с единым ритмом. В жанре кондукта создавали духовные и светские произведения для сопровождения торжественных шествий и процессий.

Мотет – (от фран.*mot* – слово). Род вокально-инструментальной музыки, где идет сочетание мелодии с разным ритмом, разными текстами. Каждому голосу соответствовал свой текст, причем тексты порой писались на разных языках. Основная черта – многотекстовость.

И кондукты, и мотеты использовались в духовной и светской музыке.

Органум – вид многоголосия, где идет сочетание мелодии с разными ритмическими явлениями.

Светская средневековая музыка. Рыцарская лирика (куртуазная поэзия)

Достаточно сильное влияние на западноевропейскую культуру имела культура Востока. Вернувшиеся из крестовых походов, рыцари принесли с собой новое мироощущение. Они соприкоснулись с иной, непривычной для них культурой: от норм поведения, быта, украшения жилища до высоких жанров – поэзии, музыки, живописи.

На юге, в Провансе, зародилось новое творческое движение, весьма далекое от церковных канонов и установок, светское и человеческое по сути своей. Прованс стоял во главе европейского развития, именно там выработался литературный язык, и поэзия провансальских рыцарей стала образцом для остальных народов.

Рыцарей-поэтов называли трубадурами (от провансальского глагола *trobar* – искать, изобретать). В стихах трубадуры прославляют Прекрасных Дам, куртуазную любовь, называют себя вассалами Прекрасной Госпожи, рассказывают о ее достоинствах и о подвигах, совершенных в ее честь, о своей «болезни», которую может исцелить лишь благосклонный взгляд Госпожи. Основной целью своего

искусства трубадуры считали доставить наслаждение, эстетически воздействовать на слушателя.

Народная средневековая музыка

Как ни старалось духовенство подавить мирскую музыку, как ни обрушивалось оно на сатанинские и дьявольские песни, народное музыкальное творчество продолжало жить и развиваться. В период раннего средневековья народные мелодии не записывались, не изучались, поэтому они не дошли до нас в подлинных образцах.

На средневековых миниатюрах часто встречается любопытный тип народного музыканта и актера. На Руси он назывался скоморох, во Франции – жонглер, в Германии – шпильман. Эти потешники, забавники были мастерами на все руки. Они играли на многочисленных инструментах. Скоморохи, жонглеры, шпильманы пели, плясали, рассказывали, выступали как лицедеи, акробаты, фокусники. В их шутках порой сквозил намек на социальную несправедливость: подтрунивание над пороками знатных особ и лицемеров в рясах подчас приобретало обличительную остроту. Универсальные артисты, они особенно много делали для поддержки и развития народной музыки в ту эпоху. Народное творчество стояло тогда вне официального искусства, его презирали ученые, им пренебрегали учителя. В то время они являлись единственными профессиональными носителями народного искусства вообще и инструментальной музыки в частности.

Отношение Церкви к ним было довольно настороженным. Опасения деятелей Церкви не были столь уж беспочвенны, как это иногда кажется. Дошедшие до нас образцы песен и танцев простые по форме, были наполнены яркими праздничными интонациями. Эти песни несли в себе огромный заряд бурной чувственной энергии, которая легко могла пробудить в людях не только радость, но и грубые инстинкты разрушения.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гуревич, Е.Л. История зарубежной музыки /Е.Л.Гуревич. – М., 2000. – 320 с.
2. Комарова, И.И. Музыканты и композиторы. Краткий биографический словарь /И.И.Комарова. – М., 2001.–480 с.
3. Ливанова, Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. Кн.1 /Т.Н.Ливанова – М., 1986. – 461 с.
4. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – 671 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Герцман, Е.В. Тайны истории древней музыки /Е.В.Герцман. – СПб: Нота Ми: Азбука – классика, 2004. – 569 с.
2. Даркевич, В.П. Народная культура средневековья /В.П.Даркевич. – М., 1992. – 285 с.
3. Даркевич, В.П. Светская праздничная жизнь Средневековья IX – XVI вв /В.П.Даркевич – М.: Индрик,2006.–432с.
4. Музыка Древнего мира и Средневековья. URL: http://scit.boom.ru/music/music_Drevnego_mira_u_Srednevekoviya1.htm
5. Музыкальная эстетика западноевропейской культуры средневековья и Возрождения /Под ред. В. Шестакова. – М., 1966. – 574 с.
6. Хейзинга, Й. Осень Средневековья /Й.Хейзинга. – М., 1988. – 539 с.

1.3. Музыкальная культура Возрождения

В эпоху Возрождения профессиональная музыка теряет характер чисто церковного искусства и испытывает влияние народной музыки. Для музыкальной культуры Возрождения характерно следующее:

1. Развитие светских жанров. Именно в эту эпоху идет подлинный расцвет жанров светской музыки.
2. Стремление к музицированию.
3. Возрастание роли инструментальной музыки, но с сохранением господства вокальной.
4. Расцвет полифонии в духовной и светской музыке.

Прямого тождества между музыкальным Возрождением и Возрождением в целом нет. Музыкальное Возрождение не знало противоречивых личностей. Оно развивалось в рафаэлевском стиле – воспевание радости, прелести земной жизни. Главным для музыки был культ гармонии и красоты. Музыка воспринималась с точки зрения возвышенного. Ронсар так писал о музыке: «Любовь к музыке – показатель добродетели, возвышенности, музыке чуждо безобразное».

Музыка Возрождения в своих первоначальных формах сложилась как направление *Ars Nova* (новое искусство) во Франции и Италии. Во Франции примерно в 1320 году был издан трактат Филиппа де Витри под названием «*Ars Nova*» – новое искусство. Название его трактата дало название целой эпохе. В трактате говорилось о несовершенстве системы ритмики, о характере голосоведения. Филипп де Витри настаивал, что движение в терцию и сексту благозвучнее, чем в кварту и квинту, и, подобно античным гармоникам требовал, чтобы критерием красоты стало благозвучие. С этих же позиций он отстаивал применение диэзов и бемолей, говоря, что с ними музыка не фальшивая, а, наоборот, точнее может передать детали напева.

В Италии, подобно Франции, прошел свой период *Ars Nova*. Он охватил большую часть XIV века. Интересно,

что музыка трубадуров и французская полифония оказали очень малое влияние на итальянскую музыку, которая, в первую очередь хороша своей самобытностью. Новые явления в музыке появились в тот же исторический момент, что и фрески Джотто, стихи Петрарки, когда в поэзии утвердился новый «сладостный» стиль. Итальянская музыка Ars Nova обращалась не к интеллекту, а к чувствам слушателей, что и обеспечило ей такую популярность как в богатых, так и в крестьянских домах.

Среди музыкальных жанров появляются новые жанры. Во-первых, это месса – духовный жанр – центральный обряд суточного богослужебного цикла католической церкви, в котором важная роль отводилась музыке. Это главное богослужение католической церкви. В православной традиции ей соответствует литургия. Во время мессы совершается одно из христианских таинств – евхаристия (хлеб и вино превращаются в Тело и Кровь Христа). Месса состоит из нескольких частей:

- 1) Kyrie eleison (Господи, помилуй) – молитва на греч. яз., завершающая покаяние. Характер музыки - скорбный
- 2) Gloria (Слава) – гимн, прославляющий Троицу. исполняется достаточно динамично и подвижно.
- 3) Credo (Верую) – все молящиеся торжественно исполняют Символ Веры. «Верую» – это ответ общины Христу, который обращается к прихожанам через текст Священного Писания и проповедь священника. Характер музыки – строгий.
- 4) Sanctus (Свят) – музыка в духе славления, посвящена Богу-Отцу
- 5) Benedictus (Благословен) – в основе - возгласы людей, радостно встречавших въезжавшего в Иерусалим Христа. Характер мелодии распевный.
- 6) Agnus dei (Агнец божий) – торжественная по характеру часть. Цель – вызвать раскаяние, подготовить че-

ловека к внутреннему преображению, которое происходит во время причастия. Обращение *Agnus dei* восходит к иудейской традиции резать ягнят накануне Пасхи и напоминает людям о том, что перед ними принесший себя в жертву Христос.

Мастером духовной музыки, музыкальным Рафаэлем Рима был Джованни Пьерлуиджи да Палестрина (ок.1525 - 1594). Его творчество протекало в период Контрреформации, когда католическая церковь требовала изгнания из церковной музыки светских и народных напевов, упрощения полифонической техники, чтобы облегчить понимание текста. В своих произведениях Палестрина старался избегать конфликтов, его музыка очень возвышенна и благородна.

Другим новым жанром Возрождения стал мадригал – светский жанр – самый изысканный аристократический жанр ансамблевой музыки. Мадригал происходит от лат. слова *mater*, что означает «мать». Т.е., мадригал – песня на родном языке, это светский музыкально-поэтический жанр эпохи Возрождения.

Сложился мадригал на основе народных пастушеских песен. Среди его особенностей наиболее главными являются:

- Использование многоголосия (2-3 голоса)
- Исполнение *a capella* (без сопровождения)
- Текст писался на стихи современных итальянских поэтов, где рассказывалось о любви. Существовали песни на бытовые и мифологические сюжеты.

Формирование оперы

Мечта о возрождении древнегреческого театра сплотила в конце XVI века группу энтузиастов искусства, известную как Флорентийская камерата – небольшая группа людей, заинтересованных в развитии оперы. Участниками этой группы являлись Якопо Пери, Каччини, Винченцо Галлилей. Флорентийским гуманистам античная трагедия казалась идеальным воплощением синтеза поэзии, драмы и

музыки. Усилия были направлены на то, чтобы выработать музыкальную декламацию, нечто среднее между обычной речью и певческой мелодией. Но никто в точности не знал античной музыки, поэтому возродить античный театр им не удалось. Флорентийцы породили совершенно новый жанр – оперу. Но тогда слово «опера» не употреблялось, а использовали термин *drama per musica* (драма через музыку). Отцом оперы был Якопо Пери. Первая его опера «Дафна» была исполнена в конце 16 века (1597 г.). Музыка Дафны не сохранилась. Первой сохранившейся его оперой является «Эвридика» (1600 г). Задача этой оперы состояла в том, чтоб музыку слить с драматическим текстом, чтоб вокальная интонация передавала содержание мысли.

В том же году вышла опера «Эвридика» Джулио Каччини. Его вокальный стиль отличался певучестью и выразительными колоратурами. Каччини считается одним из создателей бельканто – итальянского стиля «красивого пения».

В 1607 году в музыкальной культуре происходит знаменательное событие – появляется опера «Орфей» Клаудио Монтеверди.

Заметим, что многие композиторы обращаются к мифу об Орфее. Почему? Да, вероятно, потому же, почему и художники Возрождения, влюбленные в античное искусство, словно соревнуясь друг с другом, писали на одни и те же мифологические темы. Композиторы, охваченные стремлением возродить античную музыку, пленились образом Орфея – человека и музыканта, который искусством усмирлял диких зверей, а любовью победил смерть. Это опера считается первой профессиональной оперой. Новаторство К. Монтеверди состоит в следующем:

1. Он отказался от безмятежной, светлой истории и взял для оперы драматический сюжет.
2. В центре оперы – человеческие чувства и страдания.

3. В отличие от оркестра Якопо Пери, который состоял из 4 инструментов, Монтеверди использовал примерно 40. Но все вместе инструменты в опере не звучат.
4. В его операх впервые появилась увертюра.
5. Действие оперы увеличилось до 5 актов.

Обратившись к сюжету об Орфее (а до него на этот сюжет писали оперы Я. Пери и Д. Каччини), он иначе интерпретировал его и создал не пасторальную сказку, а гуманистическую драму.

К. Монтеверди пытается осмыслить человека с его страстями, динамикой чувств. В опере звучит мотив искусства и мотив человеческих страданий. К. Монтеверди считает, что мотив страданий подчиняет себе мотив искусства. Действие «Орфея» не может быть определено как целиком трагедийное. Слишком много в нем пасторали, большое место занимают светлые идиллические сцены. И все же трагедия как бы вырастает, поднимается из рамок праздничного спектакля – в этом главное отличие «Орфея» К. Монтеверди от «Эвридики» Я. Пери и Д. Каччини. О чем говорит нам «Орфей» К. Монтеверди? О силе любви, способной победить смерть, или о вине человека, не сумевшего обуздать волнения своего сердца? Здесь выражена и та и другая мысль. Обе они противоречат друг другу примерно так же, как воспевание земной любви и призывы к христианской добродетели в «Освобожденном Иерусалиме» Т. Тассо. Дух Возрождения, славящий живого Человека с его страстями, и дух сурового отрешения от страстей трагически противостоят в творчестве многих итальянских художников переломного времени – конца 16-начала 17 веков, в том числе и у К. Монтеверди. И все же самое важное в его «Орфее» - это созданный впервые в музыке драматический образ Человека, радующегося жизни, любви, природе и безмерно страдающего, когда «ужасный рок» вторгается в его жизнь.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гуревич, Е.Л. История зарубежной музыки /Е.Л.Гуревич. – М., 2000. – 320 с.
2. Комарова, И.И. Музыканты и композиторы. Краткий биографический словарь /И.И.Комарова. – М., 2001. – 480с.
3. Ливанова, Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. Кн.1 /Т.Н.Ливанова. – М., 1986. – 461 с.
- 4.Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – 671 с.
5. Творческие портреты композиторов. Популярный справочник. – М., 1990. – 443 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лосев, А.Ф. Эстетика Возрождения /А.Ф.Лосев. – М., 1982. – 623 с.
2. Симакова, Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения /Н.Симакова. – М., 1985. – 360 с.

1.4. Музыкальная культура XVII – первой половины XVIII века

Западноевропейская музыкальная культура XVII – первой половины XVIII века – это эпоха барокко. Но полного тождества между музыкальным барокко и барокко вообще нет. Музыкальное барокко плавно переходит в музыкальный классицизм. Творчество И. С. Баха трудно отнести только к искусству барокко или классицизма. Вре-

менные рамки музыкального барокко – XVII – первая половина XVIII века.

Эта эпоха очень динамичная и парадоксальная. Человек открывал бесконечность мира, постигал принцип существования большого в малом и малого в большом. Это эпоха контрастов и противоречий, что находило отражение в музыке.

Переход от Возрождения к XVII веку в мировоззрении и психологии людей – это переход от безграничной веры в человека сначала к разочарованию, а затем к новому утверждению человека как частицы огромного мира.

Возникновение нового понятия о человеке было органически связано с новым взглядом на мироздание. Человеку открылась огромность, безграничность Земли и Вселенной. Телескоп позволил увидеть горы на Луне и пятна на Солнце. Микроскоп открыл невиданный ранее микромир. Работы Галилея и Кеплера позволили увидеть Землю не центром Вселенной, а одним из бесчисленных небесных тел. Деятели искусств истолковывали мир как огромный, единый, движущийся, наполненный борьбой и страстями организм. Человек в этом мире – микрокосм, малый, но сложный и богатый мир, живущий в движении и потоке переживаний.

В музыкальной культуре происходят следующие процессы:

1) Формирование принципов с осознанием тональности и гомофонно-гармонического стиля (наличие мелодии и сопровождения).

2) В музыкальном творчестве появляется момент рационального начала. Процесс творчества подразделяется на несколько этапов:

- *Inventio* (с лат. «находка», «изобретение») – изобретение материала
- *Dispositio* – расположение и разработка материала
- *Decoratio* – украшение

- Executio – исполнение

3) В музыке внимание начинает уделяться человеческим переживаниям. Большое влияние на музыкальные процессы оказала философская теория аффектов Декарта. Сам Декарт писал, что «Музыка – это искусство аффектов».

4) Возникает понятие музыкальная риторика – система музыкальных приемов, которая опирается на способы риторики и уподобляется человеческой речи. Музыкальная риторика связана со взглядом на музыку как на прямую аналогию ораторской и поэтической речи. Главные задачи красноречия – учить, услаждать, волновать – были распространены и на музыку. Большое значение имело стремление музыкантов, подобно ораторам, возбуждать в слушателях определенные аффекты. Разрабатывались различные приемы, позволяющие наиболее полно украсить музыкальное произведение:

- а н а б а з и с – восхождение мелодии
- к а т а б а з и с – нисхождение мелодии
- t i r r a t o – быстрое движение к одному звуку
- e x c l a m a t i o – восклицание
- i n t e r r o g a t i o – вопросительная интонация

Что касается жанрового разнообразия, то среди основных можно выделить следующие:

- *Опера: опера buffa (комическая) и опера seria (серьезная).
- *Оратория – крупное музыкальное сочинение для певцов-солистов, хора и оркестра, имеющее драматический сюжет и предназначенное для концертного исполнения (оратории Генделя)
- * Жанр страстей. Страсти – храмовое действо, основанное на евангельском тексте о страданиях Христа. (Страсти по Иоанну, Страсти по Матфею И.С.Баха). Зародившись в недрах католической церкви, они особенно яркое развитие получили в немецком протестантском искусстве. Страсти – разновидность оратории, но в основе сюжета страстей ле-

жат главы из Евангелия, в которых говорится о страданиях Иисуса.

* *Concerto grosso* – «большой концерт» - разновидность инструментального концерта, основанного на противопоставлении всего оркестра и группы солистов. Этот жанр появился в Италии в XVII веке. *Concerto grosso* основан на звуковых контрастах (громкое и тихое звучание), темповых (медленная часть чередуется с быстрой), *tutti* и *solo*(весь оркестр и группа солирующих инструментов). Мастером *concerto grosso* был Арканджело Корелли. Наивысшего расцвета этот жанр достиг в творчестве А. Вивальди (Концерты для скрипки и оркестра «Времена года»).

* *Пассакалия* – произведение медленного торжественного характера. Песня, а позднее танец испанского происхождения, первоначально исполнявшийся на улице в сопровождении гитары при отъезде гостей с праздника. Особенность *пассакалии* – *basso ostinato* – вариации на неизменную тему, звучащую у басовых голосов.

* *Чакона* – инструментальная пьеса в форме вариаций на основе неизменного голоса в трехдольном размере. Этот жанр связан с испанской танцевальной музыкой XVI века.

Иоганн Себастьян Бах (1685 - 1750)

В родословной И.С. Баха было много музыкантов. Он не имел учителей в традиционном плане: сначала отец учил его играть на скрипке, затем брат, но почти всего он добился сам. Прожил всю жизнь в Германии, не выезжал за ее пределы. Среди композиторов-современников его привлекала певучесть итальянских произведений Фрескобальди, Альбини, Корелли, Вивальди. Тематика произведений Баха разнообразна: это и хоральные (церковные) произведения, и крупные концертные сочинения с философской тематикой. Также он любил шутку, юмор, был достаточно общительным человеком. Суть новаторства его творчества состоит в следующем:

1) создание профессиональной органной музыки, открывшей возможности органа в оркестровом плане (Токката и fuga, хоральные органные прелюдии, созданные на основе протестантских хоралов);

2) использование двухчастного цикла, где 1 часть импровизационного склада (прелюдия, токката) и 2 часть – fuga. Fuga, в зависимости от количества голосов, может быть двух-, трёх-, четырёх-, пяти-, шестиголосной. В основе каждой фуги лежит музыкальная тема, причем одна. Тема – одноголосная мелодия, обладающая яркой характерной образностью. В развитии фуги чаще всего наблюдается 3 раздела: экспозиция, разработка, реприза. Экспозиция – это «показ». В экспозиции тема обязательно проводится у всех голосов, участвующих в фуге. Для экспозиции характерен принцип постоянного нарастания голосов. Разработка – проведение темы в новых тональностях. Реприза – возвращение к прежней тональности. Иногда есть и Кода – заключение.

В 1722 году у И.С.Баха выходит первый том сборника прелюдий и фуг «Хорошо темперированный клавир» (ХТК), в 40-е годы XVIII века – второй том ХТК.

История их появления связана со следующим: вместе с органными сочинениями возродились и клавирные произведения Баха. Они стали фундаментом всей фортепианной литературы. Еще задолго до Баха клавиатура была внешне такой, какой мы привыкли видеть ее сегодня – 7 белых клавиш и 5 черных. Каждый из 12 звуков октавы являлся основой для двух тональностей – мажорной и минорной. Композиторы, предшественники Баха, конечно, знали все 24 тональности, но лишь теоретически. В своих сочинениях они редко забирались в дебри сложных тональностей с большим количеством черных клавиш. Причина состояла в том, что строй инструментов был таким, что чисто и благозвучно звучали лишь произведения, написанные в тональности с малым количеством знаков.

И.С.Бах был еще ребенком, когда известный немецкий музыкант Андреас Веркмейстер впервые предложил усовершенствовать строй клавира, разделив октаву на 12 равных частей – полутонов. Позже в 1722 году вышел первый том хорошо темперированного клавира. Что значит «темперированный»? Это значит «выровненный», «равномерный» строй. Темперированный строй позволял применять все тональности мажорного и минорного ладов и свободно переходить (модулировать) из одной тональности в другую. Если органным полифоническим циклам присущи пышная виртуозность, концертный размах, то клавирные произведения отличаются камерностью звучания. Отсюда и иные стилистические приемы. Среди 48 прелюдий и фуг нет похожих. Каждая прелюдия и fuga создают свой образ.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гуревич, Е.Л. История зарубежной музыки /Е.Л.Гуревич. – М, 2000 г. – 320 с.
2. Комарова, И.И. Музыканты и композиторы. Краткий биографический словарь /И.И.Комарова. – М., 2001. – 480с.
3. Ливанова, Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. Кн.1 /Т.Н.Ливанова. – М., 1986. – 461 с.
4. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – 671 с.
5. Творческие портреты композиторов. Популярный справочник. – М., 1990. – 443 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белецкий, И.В. Вивальди /И.В.Белецкий. – М., 1975. – 87с.
2. Документы жизни и деятельности И.С. Баха. – М., 1980. – 271 с.

3. Друскин, М. И.С. Бах/М.Друскин. – М., 1982.
4. Друскин, М. Пассионы и мессы И.С. Баха/М.Друскин. – Л., 1976. – 168 с.
5. Конен, В.Д. Клаудио Монтеверди/В.Д.Конен. – М., 1986. – 323 с.
6. Конрад, Н.И. - Запад и Восток/Н.И.Конрад. – М., 1978. – 519 с.
7. Ливанова, Т. Музыкальная драматургия И.С. Баха и ее исторические связи. – ч. 1-2/Т.Ливанова.- М., Л.,1980. – 287 с.
8. Русская книга о Бахе. – М., 1985. – 464 с.

1.5. Музыкальная культура второй половины XVIII века

Вторая половина XVIII века – это период музыкального классицизма. Это эпоха Просвещения, эпоха главенства разумного начала. Классицизм основывался на представлениях о закономерности разумного мирового устройства. Мастера этого стиля стремились к ясным и строгим формам, гармоничным образам, воплощению высочайших нравственных идеалов. Высшими непревзойденными образцами художественного творчества они считали произведения античного искусства, поэтому разрабатывали античные сюжеты и образы.

Классицизм в музыке во многом не похож на классицизм в других видах искусства. В музыке невозможно опираться на античные традиции – они почти неизвестны. Кроме того, содержание музыкальных произведений часто связано с миром чувств человека, которые не поддаются жесткому контролю разума. Однако композиторы-классицисты создали очень стройную и логичную систему

правил построения произведения. Благодаря такой системе самые сложные чувства облекались в ясную и совершенную форму. Страдания и радости становились для композитора предметом размышления, а не переживания.

Новым в музыкальном искусстве этого периода является формирование нового типа и метода музыкального мышления – симфонизм. Симфоническое мышление раскрывает философию бытия человека (противоборство, количественно-качественные переходы, метод диалектизма, показ борьбы и единства противоположностей). Появляется новый жанр – симфония (от греч. «созвучие»). Это наиболее сложная форма инструментальной музыки. Она рассчитана на исполнение симфоническим оркестром. Возможности этого жанра велики: он позволяет выразить музыкальными средствами философские и нравственные идеи, рассказать о чувствах и переживаниях. Появляется и понятие сонатная форма – это принцип изложения музыкального материала. Он предполагает не механическое чередование частей и разделов, а взаимодействие тем и художественных образов. Темы – главная и побочная – либо противостоят друг другу, либо дополняют одна другую.

Эпоха Просвещения получила наиболее законченное музыкальное выражение в творчестве венских классиков (И. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен). К ней примыкает К. Глюк, который начал оперную реформу в Вене, а завершил в Париже.

Йозеф Гайдн (1732 – 1809)

Этот композитор является родоначальником классического симфонизма. Он окончательно утвердил принцип построения сонатно-симфонического цикла – высшего типа многочастной инструментальной музыкальной композиции. Вот типичная схема венской классической симфонии, состоящей из 4 частей: 1 часть – быстрая, представляющая собой сонатное аллегро, 2 часть – медленная,

умеренная, 3 часть – танцевальная часть, менуэт; 4 часть – финал.

Также Й. Гайдн утвердил классический состав симфонического оркестра (4 группы инструментов): струнные, деревянные духовые, медные духовые, ударные. Им написано более 100 симфоний.

Кристоф Виллибальд Глюк (1714 - 1787)

С именем этого австрийского композитора связано рождение музыкальной трагедии. Комическая опера сыграла выдающуюся роль в освободительном движении третьего сословия. Веселые и трогательные музыкальные спектакли вселяли в простых людей веру в их силу, чувство достоинства; мысль о превосходстве честного труженика над знатным бездельником. Но наступило время, когда эта школа социального воспитания оказалась недостаточной. Бытовая комедия занималась частной жизнью людей. В условиях нарастания революционного кризиса на передний план выдвинулись общественные интересы. Для активной политической борьбы требовалось больше, чем личная добродетель, порядочность в семейной жизни, верность в любви. Нужна была гражданская доблесть – служение идеалу, героизм во имя народа. Спектакли обрели высокую идейность. В древних мифах К. Глюк акцентировал не трагическое бессилие человека перед лицом рока, а героическое сопротивление злу.

Стремление к тесной связи между текстом и музыкой заметно уже в «Семирамиде». Но более осязательный поворот композитора к опере как к музыкальной драме заметен в «Орфее». «Орфей» справедливо считается шедевром музыкально-драматического гения К. Глюка. В этой опере впервые столь органично музыка подчинена драматическому развитию. Речитативы, арии, пантомимы, хоры, танцы полностью раскрывают свой смысл в связи с действием, разворачивающимся на сцене, и, сочетаясь, придают

всему произведению поразительную стройность и стилистическое единство.

Вольфганг Амадей Моцарт (1756-1791)

Особое внимание В. А. Моцарт уделял опере. Опера привлекала композитора возможностью показать взаимоотношения людей, их чувства и стремления. В его операх нет однозначно положительных и отрицательных героев, характеры живые и многогранные, не связанные рамками ампула. В отличие от К. Глюка, который предпочитал мифологические сюжеты, В. Моцарт часто обращался к литературным источникам. Так, «Свадьба Фигаро» написана по пьесе Брмарше.

В опере «Дон Жуан» получил музыкальное воплощение средневековый сюжет о покорителе женских сердец. Энергичному, темпераментному, свободному от всех нравственных норм герою противостоит в лице Командора высшая сила, олицетворяющая разумный порядок. Трагическое и комическое образуют неразрывное единство. Отсюда и название жанра «веселая драма». Казалось бы, в финале справедливость торжествует – порок (Дон Жуан) наказан, но музыка оперы, скорее, вызывает у слушателя сочувствие к герою.

Философская сказка-притча «Волшебная флейта» написана в жанре зингшпиля. Основная идея произведения – неизбежность победы добра над злом, призыв к стойкости духа, к любви, к пониманию ее высшего смысла. Герои оперы – Тамино и Пamina подвергаются серьезным испытаниям, но достойно преодолевают их и достигают царства красоты и гармонии. Это одна из самых загадочных опер Моцарта. На первый взгляд это сказка. Но на самом деле это довольно сложное философское произведение, где нашли отражение масонские взгляды композитора. Так, в образе Заратро воплотились представления о справедливости, благородстве, просвещении. Эта опера – музыкальная

утопия своего времени, где отражено стремление к построению общества, основанного на добре.

Наряду с Глюком, Моцарт был величайшим реформатором оперного искусства XVIII века. Но, в отличие от него, свою реформу не декларировал теоретически. Исходя из других эстетических предпосылок, Моцарт создал иной тип музыкальной драматургии. Если Глюк стремился подчинить музыку драматическому действию, то для Моцарта, наоборот, музыка являлась основой оперы.

Одним из высоких новаторских достижений оперной драматургии Моцарта является мастерство музыкальных характеристик действующих лиц, героев оперы. В итальянской опере-seria музыкальные характеристики героев почти совершенно игнорировались, в опере-buffa подчеркивались не столько индивидуально-конкретные черты героев, сколько типические. Эти характеристики были своего рода музыкальными «масками» с выработанными приемами выразительности, сопровождавшими однотипных героев и героинь в разных операх. До В. Моцарта в оперном жанре не было достигнуто единство обобщенного, типического и индивидуального, конкретного в музыкальных характеристиках героев, отсутствовала и многогранность этих характеристик.

Действующие лица в операх Моцарта – не только традиционные типы, но и живые люди, сочетающие в единстве типическое и индивидуально-неповторимое. В этом отношении музыкальный театр Моцарта - высшее достижение реализма в музыкальной драматургии XVIII века.

Не прибегая к лейтмотивам, В.А. Моцарт наделяет действующих лиц своих опер мелодическими оборотами, складывающимися в цельный и многогранный образ. Так, в образе Дон-Жуана подчеркивается его любовь к жизненным наслаждениям, смелость, отвага, решительность; в образе Сюзанны («Свадьба Фигаро») – женская привлека-

тельность, лукавство, ум, хитрость; в образе Базилио – подлость подхалима, коварство. Правдивость и яркая выразительность характеристик достигается сочетанием слова, сценического действия и музыкальных (вокальных и оркестровых) средств.

В некоторых случаях одни действующие лица как бы «заимствуют» характеристику у других. Например, в арии Лепорелло, посвященной описанию любовных похождений Дон-Жуана, охарактеризован не только Лепорелло, но и Дон-Жуан. Так гибко и свободно подходил Моцарт к проблеме музыкальных характеристик в опере, являющихся одним из высоких достижений его музыкальной драматургии.

Людвиг ван Бетховен (1770-1827)

Людвиг ван Бетховен – младший из венских классиков. Как Й. Гайдн и В.А.Моцарт, он родился в XVIII веке, но принадлежал уже к другой эпохе – эпохе Великой французской революции. Революция эта, начавшаяся в 1789 году, сокрушила строе феодальное общество, делившее людей на сословия. Провозглашенные революцией идеи свободы, равенства и братства были восторженно встречены всей просвещенной Европой. Бетховену исполнилось 19 лет, когда парижане разрушили королевскую тюрьму Бастилию. Он никогда не был во Франции, но именно он выразил в своей музыке героичку революционной борьбы, мощное дыхание пробудившихся народных масс.

Содержание творчества Л. Бетховена очень широко: в нем не только героика и драматизм борьбы, но и философские размышления, проникновенная лирика, образы природы, изящная стилизация в духе уходящего XVIII века, картины грандиозных народных празднеств. Хотя Л. Бетховен стал свидетелем поражения революции, он до конца дней сохранил веру в идеалы своей юности, в вечную победу добра и справедливости.

Композитор творил во всех существовавших в его время жанрах, включая оперу, балет, музыку к драматическим спектаклям, хоровые сочинения. Но самыми значительными в его наследии являются инструментальные произведения: фортепианные, скрипичные и виолончельные сонаты, концерты для фортепиано, для скрипки, квартеты, увертюры, симфонии. Бетховен – величайший симфонист. Масштабы его симфоний, их драматизм, небывалое по силе и яркости звучание превосходят все, что было создано до него в этом жанре.

Бетховен родился в немецком городе Бонне в семье музыканта. Его отец был певцом в придворной капелле, а дед служил там же капельмейстером (руководитель хоровой или инструментальной капеллы). В 1792 году Бетховен переезжает в Вену, где завоевывает славу пианиста-виртуоза. Его игра поражает слушателей. Они сравнивают ее с извержением вулкана, а самого Бетховена с Наполеоном, имея в виду новую неслыханную, нарушающую все прежние правила манеру исполнения. Бетховен смело противопоставляет крайние регистры (а в то время играли в основном в среднем), широко использует педаль (а к ней тогда еще обращались редко), употребляет массивные аккордовые созвучия. По сути, именно он создает фортепианный стиль, далекий от изысканно-кружевной мелодики клавесинистов.

Характер пламенных бетховенских импровизаций особенно ярко отразился в его фортепианных сонатах: №8 – Патетической (название дано самим композитором), №13 и №14, обе имеют авторский подзаголовок «Sonata quasi una fantasia» (в духе фантазии). Сонату №14 австрийский поэт-романтик Людвиг Рельштаб назвал «Лунной», и, хотя это название подходит лишь к первой части, а не к бурному финалу, оно навсегда закрепилось за всем произведением. Соната посвящена Джульетте Гвиччарди – ученица

Бетховена, в которую композитор был влюблен и даже думал о женитьбе, но Джульетта предпочла другого.

В фортепианном творчестве композитор заговорил по-своему уже в ранних сонатах, но симфоническая зрелость пришла к нему позднее. По словам П.И.Чайковского, лишь в Третьей симфонии раскрылась впервые вся необъятная, изумительная сила творческого гения Бетховена. Колоссальные масштабы, мощь звучания, напряженный драматизм – все это ошеломило венцев. Ничего подобного они не слышали. Главное же – новым, непривычным было содержание музыки. Симфония была задумана в связи с Бонопартом, когда он еще был первым консулом. Бетховен ценил его исключительно высоко и сравнивал с величайшими римскими консулами. В партитуре на заглавном листе стояло «Буонапарте», а внизу «Бетховен». После того, как Бетховен узнал о том, что Наполеон объявил себя императором, композитор пришел в ярость, схватил заглавный лист, разорвал его и швырнул на пол. Новое название симфонии гласило «Героическая».

Этим словом можно определить и жизнь композитора. Образ человека в произведениях Л. Бетховена – это образ героя-борца, вступающего в единоборство с судьбой. Для композитора главное – показать процесс столкновения противоречий. Отсюда, конфликтный тип драматургии его произведений и появление мотива судьбы. Бетховенская судьба – внеличностная сила, которая довлеет над человеком и разрушает цельность мира. Сила Л. Бетховена – в сопротивлении разрушения целостности, он движется к радости, в его произведениях развитие идеи идет от мрака к свету, к торжеству человека. В его произведениях звучит негибкая воля. Его лирика мужественна, в лирике нет интонаций тоски и меланхолии, она несет духовную силу.

В творчестве композитора рождается новый тип симфонизма – героический. Если у В. Моцарта развитие

определяла личность как конкретное лицо, то у Л. Бетховена личность – это единство.

Одним из известных симфонических произведений Бетховена является Симфония №5. Эту симфонию отличает развитие идеи – от мрака к свету через борьбу к победе. Глубоко личный для автора конфликт симфонии – единоборство человека с роком и победа человека в этой борьбе – Л. Бетховен возвысил до общечеловеческой значимости. Выбор тональности *c-moll* (до минор) не случаен. Еще до Бетховена эта тональность ассоциировалась со скорбью и страхом. Победа подчеркивается лучезарным До мажором в финале. Цикл спаян благодаря единому порыву и натиску развития музыки, пронизанной во всех частях начальным мотивом, о которой композитор сказал: «Так судьба стучится в дверь». Чаще всего ее называют оптимистической трагедией и связывают со словами Л. Бетховена, сказанными им в письме к другу о самом себе: «Не надо покоя! Иного покоя, кроме сна, я не признаю. Нет, этого я не потерплю. Я схвачу судьбу за глотку. Совсем согнуть меня ей не удастся». В последней 9 симфонии композитор использует помимо оркестра хор, который исполняет оду Шиллера «К радости». Девятая симфония была исполнена в 1824 году и сразу же получила признание.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гуревич, Е.Л. История зарубежной музыки /Е.Л. Гуревич – М., 2000. – 320 с.
2. Комарова, И.И. Музыканты и композиторы. Краткий биографический словарь /И.И.Комарова. – М., 2001.–480 с.
3. Ливанова, Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. Кн.1 /Т.Н. Ливанова. – М., 1986. – 461 с.
4. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – 671 с.

5. Творческие портреты композиторов. Популярный справочник. – М., 1990. – 443 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аберт, Г. В.А.Моцарт /Г. Аберт. – М., 1990. – 559 с.
2. Баттерворт Н. Гайдн /Пер. с англ. – Челябинск, 1999. – 157 с.
3. Великович, Э.И. Великие музыкальные имена /Великович Э.И. – СПб., 2000. – 188 с.
4. Луцкер П.В.Моцарт и его время. – М., 2008. – 623 с.
5. Чичерин, Г.В. Моцарт: исследовательский этюд /Г.В. Чичерин. – Л., 1987. – 208 с.
6. 111 симфоний. Справочник-путеводитель /Под.ред. Б. Березовского. – СПб., 2000. – 671 с.

1.6. Особенности музыкального искусства XIX века

Начало XIX века – это время господства романтизма. Возникновение романтизма было обусловлено глубоким разочарованием людей в результатах Великой Французской революции. Просветительскому рационализму и культу знания романтизм противопоставил высшую ценность духовной жизни свободной личности, живущей не разумом, а чувствами и воображением.

1. Для музыкальных произведений романтиков характерна взволнованность, искренность высказывания. Высказывание идет от сердца, музыка становится языком души. Интеллектуальное и рациональное начало подчиняются чувству, музыка становится главным видом искусства. Музыка романтизма XIX века выделяется возвышением эмоционального начала. Содержание музыкальных эмоций развивалось по двум направлениям – тема любви и тема смерти. Именно тогда и были созданы два произведения, ставшие ритуальными даже для будущих времен: «Сва-

дебный марш» Ф. Мендельсона и «Похоронный марш» Ф. Шопена.

2. Стали господствовать волны эмоциональных нарастаний и спадов с вершинами-кульминациями. Появился изысканный тип «тихой кульминации».

3. На первом месте для романтиков стоит не объективный мир, не реальная действительность, а те мысли и чувства, которые это действительность вызывает. Если главной задачей классицизма было подражание природе и действительности, то для романтиков главное – не подражание природе, а воссоздание ее по своим художественным законам, так как если подражать действительности, то получится серая скучная картина.

4. Одной из главных особенностей романтизма становится проблема идеального и реального. Романтик не может жить без идеала, романтик чаще всего находится в мире грез, в мире мечтаний, в мире идеала. Отсюда идея странствий («Скиталец» Ф.Шуберта), поиск идеала в прошлом («Годы странствий» Ф.Листа).

5. Романтический герой противоречивый, страдающий, испытывающий разлад внутри себя (Эвсебий и Флорестан в «Карнавале» Шумана). Романтический герой – человек страдающий, величие души становится величием страданий. Страдания связаны с любовными переживаниями (Г. Берлиоз «Фантастическая симфония», где герой – мечтатель, идеалист, герой-одиночка, непонятый гений). Идет противопоставление толпы мещан, корыстолюбцев и романтической личности.

6. Взаимодействие искусств. Особенно явным становится взаимодействие поэзии и музыки. Поэзия приобретает категорию эстетического. Говоря о поэтичности того или иного музыкального произведения, надо иметь в виду не конкретное поэтическое произведение, которое, якобы послужило программой для данного художественного творения, а прежде всего то значение, которое роман-

тики вкладывали в слово «поэзия». Поэзия для романтиков – это не вид литературы, наряду, скажем с прозой, а высшее творческое начало. Противопоставление поэзии и прозы приобретает у романтиков глубинный символический смысл. Поэтичность становится эстетической категорией. В эпоху романтизма поэзия становится проявлением высшей музыкальности, как и музыкальность становится критерием высшей поэзии. Противопоставление поэзии и прозы становится противопоставлением возвышенного и низменного.

Взаимодействие искусств проявилось в программной музыке. Программой могло служить заглавие, указывающее на какое-либо явление действительности, которое имел в виду композитор, или на вдохновившее его литературное, живописное или пластическое произведение.

7. В эпоху романтизма появляются новые жанры: песни, вокальные циклы (Ф. Шуберт «Прекрасная мельничиха» на стихи Мюллера, Р. Шуман «Любовь поэта» на стихи Гейне, Ф. Шуберт «Ave, Maria», Ф. Мендельсон «Песни без слов»), экспромты, фантазии, прелюдии, этюды, вальсы.

8. Национальное в творчестве романтиков. В первой половине XIX века в Чехии, Польше, Венгрии шли освободительные революции. Вследствие этого формируется интерес к фольклору, к национальным образам (мазурки, полонезы Ф. Шопена, Венгерские рапсодии Ф. Листа, Симфоническая сюита Э.Грига «Пер Гюнт»).

9. Композиторы часто становятся общественными деятелями (Ф. Мендельсон – инициатор открытия Лейпцигской консерватории, Ф. Лист много сделал для открытия консерватории в Венгрии). Р.Шуман занимался изданием периодической газеты «Новая музыкальная газета» (1834 г.).

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гуревич, Е.Л. История зарубежной музыки /Е.Л. Гуревич. – М., 2000. – 320 с.
2. Комарова, И.И. Музыканты и композиторы. Краткий биографический словарь /И.И.Комарова. – М., 2001.–480 с.
3. Конен, В.Д. Очерки по истории зарубежной музыки /В.Д.Конен. – М.: Музыка, 1997. – 636 с.
4. Маркус С.А. История музыкальной эстетики /С.А.Маркус. – т.2 – М., 1968. – 687 с.
5. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – 671 с.
6. Творческие портреты композиторов. Популярный справочник. – М., 1990. – 443 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев, Б.В. Э. Григ /Б.В. Асафьев. – Л., 1986. – 85 с.
2. Бэлза, И. Исторические судьбы романизма и музыки /И. Бэлза. М., 1985. – 255 с.
3. Ванслов, В.В. Эстетика романтизма /В.В. Ванслов – М., 1966. – 403 с.
4. Васина – Гроссман, В. Романтическая песня 19 века /В. Васина-Гроссман – М., 1966. – 406 с.
5. Велижева, Н.К. О взаимодействии музыки и литературы в контексте культуры. Депонированная рукопись № 1286 от 11.06.86.
6. Кудряшов, А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки /А.Ю. Кудряшов.- СПб.,М., Краснодар, 2006. – 427 с.
7. Михайлов, А.В. Избранное: Феноменология австрийской культуры /А.В. Михайлов. – М., СПб.,2009. – 391с.

1.7. Зарубежная опера XIX века

Итальянская опера первой половины XIX века

В первой половине XIX века художественная культура Италии складывалась в атмосфере напряженной национально-освободительной борьбы. В музыкальных произведениях, написанных в ту пору, связь с современной жизнью Италии, борьба за освобождение и объединение родной страны не была выражена столь отчетливо. Но несмотря на это новая итальянская оперная школа первой половины XIX века стала выдающимся явлением Мировой художественной культуры. Это связано с тем, что, во-первых, сказался огромный потенциал, накопленный итальянской оперой за два века, а во-вторых, в поработанной Италии нельзя было открыто выражать свое недовольство словами, поэтому все это выразилось в музыке.

Расцвет оперы связан с Джоаккино Россини (1792 - 1868). Ко времени его творчества опера в Италии превратилась либо в напыщенную эффектную драму, лишенную живого содержания, либо в пустую развлекательную комедию. Сочинения Дж. Россини полны чарующей мелодии, юмора, блеска. Солнечная музыка тем замечательна, что она создавалась в тяжелые, мрачные годы европейской истории. Ведь знаменитый «Севильский цирюльник» был написан в 1816 году, сразу после печально знаменитого Венского конгресса, ознаменовавшего начало тяжелой реакции во многих европейских странах.

Принцип оперы buffa получил блестящее завершение в двух операх – «Севильский цирюльник» и «Золушка». Особое место в творчестве Дж. Россини занимает опера «Вильгельм Телль». Она положила начало новому оперному жанру – героико-романтической музыкальной драмы. Судьбы персонажей (и прежде всего главного героя – швейцарского стрелка Вильгельма Телля) тесно связаны

с освободительной борьбой Швейцарии в XIV веке за независимость от австрийских герцогов Габсбургов, поэтому большое значение в опере имеют хоровые сцены: они придают действию эпический размах.

Другой композитор этого периода – Винченцо Беллини (1801 – 1835). Смысл вокальной музыки композитор видел не в виртуозных эффектах, а в передаче живых человеческих эмоций. Считая своей главной задачей создание прекрасных мелодий и выразительного речитатива, В. Беллини не придавал большого значения оркестровому колориту и симфоническому развитию. Арии построены на протяжных музыкальных фразах, которые исполнителю трудно спеть на одном дыхании, сумев передать все нюансы чувств (оперы «Норма», «Сомнабула», «Пуритане»).

Представителем итальянской романтической оперной школы, представителем бельканто является Гаэтано Доницетти (1797 – 1848). По сравнению с В. Беллини сочинения Г. Доницетти менее серьезны, в них больше внешних эффектов, но мелодии красивы, выразительны, легко запоминаются (опера «Любовный напиток»).

Опера Германии первой половины XIX века

Ярким представителем немецкой оперной школы этого периода является Р. Вагнер (1813 – 1883). Р. Вагнер – один из композиторов, который помимо композиторского дара обладал литературным дарованием. Как рассказывал он сам, литературные занятия предшествовали у него музыкальным. Во всяком случае литературное творчество продолжало занимать равноправное с музыкой место на протяжении всей жизни. Современники очень скоро стали называть его композитором-поэтом. Среди его литературных произведений можно назвать «Искусство и революция», «Опера и драма», «Художественное произведение

будущего», «О сущности немецкой музыки», «О сочинении стихов и музыки», «Паломничество к Бетховену».

В истории музыки Вагнер остался как один из реформаторов оперы.

Его оперная реформа заключается в следующем:

1. Композитор считал, что сюжет для оперы должен быть народным (сказка, легенда, миф).

2. Считал, что либретто должно быть написано самим композитором.

3. Большое место в либретто занимало внимание к внутреннему состоянию героя. Герои его опер – личности необычные, неординарные и очень противоречивые.

4. Одна из основных тем в сюжете – любовь как чувство всепоглощающее, огромное, жертвенное («Тристан и Изольда»).

5. Музыка и драма находятся в таком соотношении, что на первом месте – драма (действие), а на втором – музыка, поэтому поздние сочинения он называет не операми, а симфоническими драмами. Музыка иллюстрирует действие, преобладает сквозное развитие – форма, которая не предполагает определенную композиторскую схему. Это поступательное безостановочное развитие.

6. Вместо арий на первое место выдвигаются ариозо, монолог, рассказ. Дуэты заменяются диалогами.

7. Намного возрастает роль оркестра. Вагнер расширяет и обогащает его. Оркестр поглощает вокал, следовательно, вокалист подчинен оркестру. Увеличивается количество лейтмотивов (яркая запоминающаяся мелодия, характеризующая какой-либо персонаж, ситуацию, явление), что усложняет слушание.

Наиболее известными операми Р.Вагнера являются «Кольцо нибелунгов», «Тристан и Изольда», «Тангейзер», «Лознгрин», «Нюрнбергские мастерзингеры».

Опера Франции первой половины XIX века

Во Франции в это время формируется жанр «Большой оперы» (*Grand opera*). Для этого жанра характерны следующие особенности:

1. Монументальность
2. Историко-героические сюжеты
3. Сочетание социальной трагедии и личной драмы
4. Остроконфликтные драматические коллизии
5. Красочность и декоративность
6. Эффектное использование массовых (хоровых и балетных) сцен

На формирование *Grand opera* оказали влияние французская лирическая трагедия и итальянская *opéra-seria*. *Grand opera* представляет собой монументальное и пышное музыкально-драматическое действо. Сюжет был обычно исторический, герои переживали и социальную, и личную драму. Постановки отличались необычной роскошью декораций и костюмов. Примером является опера Дж. Мейербера «Гугеноты» (1835 г).

Опера Италии второй половины XIX века

С середины XIX века более значительным стало действие и психологическая убедительность. Голос певца начал восприниматься как средство, раскрывающее внутренний мир героя, а виртуозность перестала быть самоцелью. Неоднократно итальянская опера в различные периоды своей истории находилась в состоянии идейно-художественного кризиса. В 30-40-е годы XIX века ряд явлений в итальянском оперном искусстве свидетельствует о кризисе, заключавшемся в культе красивого голоса певцов и вокальной виртуозности в ущерб идейному содержанию и драматическому смыслу, в жалкой роли оркестра, в игнорировании музыкальных характеристик действующих

лиц и драматических ситуаций. Конечно, лучшие оперы Д. Россини, В. Беллини и Г. Доницетти сохранили свое значение как выдающиеся образцы итальянской оперной классики. Но репертуар оперных театров Италии и других европейских стран был засорен и такими операми, которые давали возможность знаменитым певцам завоевывать быстрый и дешевый успех; сейчас они справедливо забыты.

Блестящим знатоком законов музыкальной драматургии и музыкального театра является Джузеппе Верди (1813 – 1901). Один из его постулатов: «Скучный театр – худший из всех возможных». Это сказывалось уже на выборе сюжетов и их трактовке. Дж. Верди стремился к тому, чтобы либретто его опер были насыщены острыми драматическими ситуациями, в которых ярко и интересно раскрывались бы человеческие характеры. В отличие от Рихарда Вагнера, Дж. Верди писал музыку, которая была очень популярна (оперы «Аида», «Травиата», «Риголетто»). Он писал также мелодии, которые нередко считались народными.

Верди, в отличие от многих музыкантов XIX в., не провозглашал свои творческие принципы в программных выступлениях в печати, не связывал свое творчество с утверждением эстетики определенного художественного направления. Тем не менее его долгий, трудный, не всегда стремительный и увенчанный победами творческий путь был направлен к глубоко выстраданной и осознанной цели – достижению музыкального реализма в оперном спектакле. Жизнь во всем многообразии конфликтов – такова всеобъемлющая тема творчества композитора. Диапазон ее воплощения был необычайно широк – от конфликтов социальных до противоборства чувств в душе одного человека. В понимании Дж. Верди в опере всегда должны быть остро-конфликтные противоречия. Влияние Р. Вагнера на творчество Дж. Верди проявилось в следующем:

- повысилась роль оркестра;
- повысилось значение гармонии;
- стал разрабатывать принципы сквозного развития для преодоления расчлененности номеров оперы.

Но в отличие от немецкого композитора:

1) На первом месте для Дж. Верди стояли голос и мелодия. Он считал, что именно в этом находят выражение типические национальные черты итальянской музыки.

2) Явной была и стилевая направленность. Р. Вагнер был романтиком, а Дж. Верди – реалистом. Этим в конечном итоге определяется различие идей, тем, образов, заставившие Дж. Верди противопоставить вагнеровской симфонической драме свое понимание музыкально-сценической драмы.

3) В отличие от Р. Вагнера Дж. Верди был совершенно равнодушен к легендам и мифам. Его больше привлекала реальная жизнь, богатство и разнообразие человеческих характеров.

В конце XIX века в итальянском искусстве возникает новое направление – **веризм** (от итал. vero – истинный, правдивый) – течение в итальянском искусстве, возникшее в 80-е годы XIX века. Это течение ставило своей целью показать жизнь как она есть, жизнь людей со всеми ее противоречиями, страданиями, унижениями, часто порожденными неравенством общественного положения. Все это было реакцией на оперный романтизм. В основе веристских опер – житейская бытовая драма. Героями опер становятся простые люди – крестьяне, бродячие актеры. (например, оперы Р. Леонковалло «Паяцы», П. Маскани «Сельская честь», Д. Пуччини «Манон Леско», «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй»).

Французская опера второй половины XIX века

К началу второй половины XIX века французские произведения, написанные в жанре Большой оперы, утратили ведущее положение на сцене театров. Публике стал интересен внутренний мир обычного человека, а не превеличенно романтические переживания исключительной личности. В музыке усилилось влияние романтизма. На смену драматическому пафосу и героической позе пришли простота и искренность. Композиторы стремились выразить в своих произведениях чувства, которые в течение жизни испытывает каждый человек – радость и печаль, любовь и ревность и т.д. Во французском оперном искусстве второй половины XIX века сформировался новый жанр – лирическая опера. Ее основоположник – Шарль Гуно (1818 – 1893). Наиболее известной его оперой является «Фауст». Если у Гете отношения Фауста и Маргариты – только лишь эпизод на сложном пути героя, то для композитора история любви стала центральной темой. У Ш. Гуно Фауст – всего лишь герой-любовник, призванный обаять публику высокими нотами и красивыми мелодиями. Оперы Ш. Гуно оказали влияние на творчество Жюль Массне (1842 - 1912) – другого представителя лирической оперы. Его известными произведениями являются опера «Манон» (по роману фр. писателя 18 века Антуана Франсуа Прево д'Экзиля «История кавалера Де Гриё и Манон Леско») и опера «Вертер» – по роману Гете «Страдания молодого Вертера». В целом, оперы Ж. Массне не трагичны – это красивые истории, завершающиеся грустно и не более того.

Вершиной французской оперы XIX века стало творчество Жоржа Бизе. Его опера «Кармен» является реалистической психологической драмой с сохранением основных черт французской национальной оперы (яркая зрелищность действия). Опера написана по одноименной но-

велле Проспера Мериме, но композитор в значительной степени отошел от литературного источника. Хозе из романтического разбойника превратился в наивного деревенского юношу, а Кармен – из плутоватой красотки в зрелую и очень непростую женщину. Композитор поставил важную психологическую проблему: два человека любят друг друга и каждый пытается заставить другого жить по собственным нравственным законам. Но Кармен не может дать радости прочных любовных отношений, а Хозе никогда не станет лихим парнем, свободным от условностей общества. Особое место в опере занимает образ Испании. Основная часть партий Кармен облечена в форму испанских и латиноамериканских танцев (хабанера, сегидилья). Испанский колорит создают замечательные хоровые сцены. Особенно интересна финальная сцена. Последнее объяснение героев происходит на фоне реплик хора «Победа!» – в этот момент Эскамильо убивает быка. Так, образ корриды превращается в символ изуродованных отношений главных героев.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гуревич, Е.Л. История зарубежной музыки /Е.Л. Гуревич. – М., 2000. – 320 с.
2. Комарова, И.И. Музыканты и композиторы. Краткий биографический словарь /И.И.Комарова. – М., 2001.–480 с.
3. Творческие портреты композиторов. Популярный справочник. – М., 1990. – 443 с.
4. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – 671 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Друскин, М.С. Зарубежная музыкальная культура второй половины 19 века. Очерки /М.С.Друскин. –М., 1964. – 100 с.
2. Конен, В.Д. Очерки по истории зарубежной музыки /В.Д. Конен.- М.: Музыка, 1997. – 636 с.
3. Левашева, О.Е. Пуччини и его современники /О.Е. Левашева. – М., 1980. – 525 с.
4. Соловцова, Л. Джузеппе Верди /Л. Соловцова. – М., 1981. – 416 с.
5. Черкашина, М.Р. Историческая опера эпохи романтизма /М.Р. Черкашина. – Киев, 1986. – 149 с.
6. Шекспир и музыка. – Л., 1964. – 320 с.

1.8. Музыка конца XIX – начала XX века

Музыкальный импрессионизм

Импрессионизм (от франц. Impression – впечатление) – художественное направление, сложившееся в Западной Европе в конце XIX – начале XX века. Музыкальный импрессионизм с импрессионизмом в живописи сближают красочность, стремление к воплощению мимолетных впечатлений, к пейзажности. Импрессионисты создали произведения искусства утонченные, эмоционально сдержанные и строгие по стилю. При этом значительно изменилась трактовка музыкальных жанров. В области симфонической и фортепианной музыки создавались, главным образом, программные миниатюры, сюитные циклы, в которых господствовало красочно-живописное начало. Достаточно ярко импрессионизм проявился в творчестве Клода Дебюсси (1862-1918).

В творчестве этого композитора особое место занимает философия мига, связанная с ощущением мгновения, вбирающего в себя вечность. Эта философия сближает его со словами К. Бальмонта, который писал: «Мгновения всегда единственны, безмерное может замкнуться в малое».

Его произведения очень похожи на живописные зарисовки («Терраса, посещаемая лунным светом», «Девушка с волосами цвета льна», «Менестрели», «Дельфийские танцовщицы»). Среди симфонических произведений в качестве примера можно назвать симфоническую поэму «Послеполуденный отдых Фавна» – обращение к античности. Для К. Дебюсси в этом произведении важным является погружение слушателя в состояние неги и истомы. Развитие музыкального материала основано на импровизационности и свободном изложении.

Характерным для композиторов-импрессионистов является и обращение к водной стихии. Импрессионисты очень любили изображать море. Так, у К. Дебюсси есть 3 симфонических эскиза «Море», где с помощью звуковой палитры изображается море от зари до полудня, игра волн и диалог ветра с морем.

Последователем К. Дебюсси стал Морис Равель (1875 – 1937). Их объединяет использование колористических средств в оркестре, интерес к экзотике восточных стран. Раннее его творчество – период импрессионизма, но весь его творческий путь – высвобождение из-под влияния эстетики импрессионизма. Он больше склонялся к влиянию классицизма (тяготение к сонатам, концертам), писал в духе старинных танцев (менуэт, павана). Как человек XX века М. Равель отдал дань увлечения техникой. Современная железная поступь и скрежет металла слышатся в одном из самых драматичных произведений композитора – Концерте для левой руки, написанном для австрийского пиа-

ниста П. Витгенштейна, потерявшего на войне правую руку.

Не менее интересным является его произведение «Болеро» (1928). Написано оно по заказу русской танцовщицы Иды Рубинштейн. Болеро – испанский народный танец, исполняемый в 3-х дольном размере, умеренно подвижном темпе под аккомпанемент гитары, барабана и каспаньет. У М. Равеля произведение основано на одной теме и 18 вариациях.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гуревич, Е.Л. История зарубежной музыки /Е.Л. Гуревич – М., 2000. – 320 с.
2. Комарова, И.И. Музыканты и композиторы. Краткий биографический словарь /И.И. Комарова. – М., 2001. – 480 с.
3. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – 671 с.
4. Творческие портреты композиторов. Популярный справочник. – М., 1990. – 443 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дебюсси и музыка 20 века. – Л., 1983. – 248 с.
2. Дебюсси, К.А. Избранные письма /К.А.Дебюсси – Л., 1986. – 285 с.
3. Кремлев, Ю. К. Дебюсси /Ю.Кремлев. – М., 1965. – 792 с.
4. Равель, М. Равель в зеркале своих писем /Сост. М.Жерар, Р.Шалю. – Л.: Музыка, 1988. – 243 с.

Музыкальный экспрессионизм

Экспрессионизм (от лат expression – выражение) – направление в европейском искусстве 1-й четверти XX века. В экспрессионизме отразилось трагическое мироощущение европейской интеллигенции в преддверии первой мировой войны 1914-1918 года, а также в военные и послевоенные годы. Экспрессионизм стал одной из форм индивидуального бунта против абсурдности современного мира, позитивного выхода из которой художник не видел.

Эстетика экспрессионизма связана с состоянием человека, связанного с войной. Экспрессионизм выражает неустроенность личности, заброшенной в мир тревог, сомнений, катастроф. Человек находится в крайней степени страха, он ощущает катастрофичность бытия. Основное чувство, которое он испытывает – страшная боль.

Для экспрессионизма становится характерным показ злого и страшного. Если до этого добро одерживало верх, то в экспрессионизме торжествует зло, художник не боится заглядывать в эти бездны. Основное настроение в произведениях – крайняя боль, катастрофичность, отсутствие надежды на лучшее. Композиторы, отменяя логику привычных причинных связей, теперь стремятся вторгнуться в запредельные сферы сознания, в сферу иррационального, которое граничит с рациональным. Это нужно было для того, чтобы удержать человека на грани, чтоб не произошло окончательного срыва. Не случайно в музыкальном экспрессионизме рождается техника атонального письма – додекафонна техника. Термин «додекафония» указывает на то, что в основе музыкального произведения лежит последовательность из 12 звуков. Такая последовательность называется «серия» – второе название метода – серийная техника. Создавая серию, композитор должен выполнить два условия. Во-первых, звуки в серии не могут повторяться. Во-вторых, между ними не должно возникать

взаимных тяготений, следовательно, они не образуют ни лада, ни тональности. На основе додекафонии создается атональная музыка, в которой нет четких различий между кансонансами и диссонансами и все созвучия довольно резки и непривычны для уха. Важный элемент серийной техники – использование приемов полифонии. Сочинив серию, композитор должен представить в произведении два ее варианта: инверсию (зеркальный вариант), в котором восходящее движение мелодии заменено на нисходящее и наоборот. Второй вариант – ракоход – движение звуков в обратном порядке. Эти варианты могут звучать как порознь, так и одновременно, соединенные в многоголосии. Такая система превращает сочинение музыки в сложный процесс, в котором композитор работает не столько с темами и мелодиями, сколько со своеобразными музыкальными формулами. Столь рациональный способ творчества не мешает, однако, додекафонным произведениям нести в себе страстную эмоциональность и пронзительную яркость звуковых красок, свойственных экспрессионизму. Более того, додекафония позволила найти новые мелодические и гармонические нюансы, способные передать сложнейшие состояния психики человека, неосознанные предчувствия и неясные ощущения. Так, разорванность звуков в символической форме передает разорванность человеческой психики. Представителями экспрессионизма в музыке являются композиторы Нововенской школы: Арнольд Шёнберг (1874-1951), Антон Веберн, Альбан Берг.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. – М.: Музыка, 1975. – 255 с.
2. Зарубежная музыка XX века. URL: http://scit.boom.ru/music/Zarubegnai_musica_XXveka

3. Музыка XX века. Ч.2. Кн.4 – М., 1984. – 509 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно, Т. Философия новой музыки /Т. Адорно. – М., 2001. – 352 с.
2. Девуцкая, Н. Серийность как фактор формообразования в композициях А.Веберна и П.Булёза /Н.Девуцкая//Музыкальная академия. – 2008. - №1. – С.160 – 168.
3. Михайлов, А.В. Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях А.Веберна /А.В.Михайлов //Адорно Теодор В. Избранное: Социология музыки. – М.: Университетская книга, 1999. – С.412 – 428.
4. Платек, Я. Антон Веберн /Я.Платек // Музыкальная жизнь. – 2002. - №8. – С.31 – 33.
5. Тараканов, М.Е. Музыкальный театр А. Берга /М.Е. Тараканова. – М., 1976. – 559 с.

2. ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

2.1. Музыкальная культура Древней Руси

О музыке Древней Руси рассказывают памятники литературы и искусства (летописи, фрески, иконы). Во многих документах содержатся сведения о том, что музыканты выступали на улицах и площадях городов. Музыка была обязательной частью обрядовых праздников – Масленицы, Ивана Купалы и др. Проходили они обычно при большом стечении народа и включали игры, пляски, борьбу, конные состязания, выступления скоморохов. Наиболее распространенными инструментами были гусли. Отношение к гуслиям было разное. Они пользовались уважением за сходство с музыкальным инструментом библейского царя-псалмопевца Давида. Но те же гусли в звуках забавников-скоморохов порицались Церковью.

Ко времени образования древнерусского государства народная песня достигла уже высокого уровня развития. Она занимала важное место в семейном и общественном быту. Будучи неразрывно связана с жизнью народа, песня отражала все, что его волновало, все исторические перемены и события, непосредственно его затрагивавшие. Возникали не только новые темы и образы, но и новые виды народного творчества. Имеющиеся данные позволяют утверждать, что еще в догосударственный период у восточных славян существовал развитый обрядовый фольклор, а на стадии военной демократии зарождается героический эпос. Из различных источников известно, что в течение длительного времени после принятия христианства в народе продолжали жить языческие праздники, связанные с земледельческим календарем, и их отправление сопровождалось соответствующими обрядовыми действиями, играми и песнями. Обрядовая песня являлась неотъемлемой частью того сложного синтетического целого, какое представлял собой языческий обряд, и не мыслилась вне этого

синтеза. Ее никогда не поют просто «для себя», это песня коллективного действия, поющая всегда хором и, как правило, сопровождаемая соответствующими движениями (хоровод, пляска, шествие).

Православная музыка

Приняв крещение от Византии, Древняя Русь унаследовала от нее и представление о том, что задача духовной живописи и музыки – воплотить в образы и звуки христианское Слово. Обращенное к горнему, невидимому миру, духовное искусство должно было помочь человеку, воздействуя на его слух и зрение, совершить переход к нему, поэтому важнейшими в нем стали иконопись и музыка. К тому же древнерусское искусство довело до логического завершения унаследованный от Византии принцип единства архитектуры, находящейся в нем живописи и звучащей музыки. В этом синтезе стержнем было Слово (Логос). В песнопениях музыка лишь проясняла его смысл, иногда – иллюстрировала его, а иконы и фрески воплощали его в образах и потому можно утверждать, что «иконопись для глаза и есть то же, что слово для слуха». Музыка, как и иконопись, и роспись храмов, испытала сильное влияние Византии. Прежде всего она восприняла одну из важнейших идей византийской эстетики – идею богоданности, основанную на том, что божественное откровение и творческий дар передается человеку от Бога через ангелов и святых и потому не принадлежит человеку. Отсюда – традиция анонимности творца и в иконописи, и в музыке и понимание творчества не как возможности самовыражения, воплощения индивидуального, ничтожного, но как постижения и воссоздание божественного образа.

Особенности древнерусской церковной музыки

1) Каноничность. В основе древнерусского музыкального канона – система осьмогласия (от славянского осмь - восемь). С помощью осьмогласия – 8 гласов – устанавливался строгий порядок музыкального оформления службы. В

русском православном богослужебном пении глас – это лад и закрепленные за ним ритмоинтонационные обороты, мелодические формулы, попевки-строки, неразрывно связанные с конкретным текстом, фиксируемые графически. Гласы позволяют воплотить в мелодии песнопений всю полноту духовной жизни, мудро сочетая аскетическое содержание текста и музыкально-звуковую философию. Каждый из гласов обладает специфической выразительностью и образностью.

2) Древнерусская церковная музыка была принципиально монодической. Эта ее закономерность вытекала из идеи ангелогласного пения. Объяснение ей можно найти в тексте службы Литургии верных: «Едиными устами и единым сердцем славьте и воспевайте имя Отца и Сына и Святого духа». Этот возглас является призывом к единомыслию и единению, соединению сердец и умов, которые в музыке выражаются унисоном, монодией.

3) Отличительная черта русской православной музыки – принцип *a capella*. Связано это с признанием человеческого голоса как единственного инструмента, поскольку лишь голосом можно воплотить слово в музыкальных звуках, создать осмысленную мелодию.

4) Древнерусские мелодии представляют собой Знаменное пение (знамены). Связано это с системой записи мелодий. Западно-европейская церковная музыка записывалась невмами – знаками, передающими направление мелодии. Невмами записывали григорианские хоралы. В конце XI века невменная запись была перенята русскими гимнографами, но оказалось, что невмы не совпадают с движением русской мелодии. Тогда русские музыканты создали свои знаки – знамены (от слав. Знамя – знак). Всю церковную музыку стали называть знаменным распевом. Второе название знаменной записи – крюковая, но «крюк» – это не профессиональный термин. Т.о., знаменное письмо – за-

пись музыкальной мелодии с помощью крюков – знаков, обозначающих определенный мотив.

Жанры русской церковной музыки

Многочисленные жанры русской церковной музыки возникли на основе различных, преимущественно византийских, но и древнерусских традиций. Древнейшими жанрами считаются:

1. ПСАЛМЫ (от греч. «Хвалебная песнь») – древне-еврейские религиозные песнопения, составляющие Псалтирь. Их происхождение связывают с именем иудейского царя Давида – поэта, музыканта, создателя лирических песнопений нравственно-философского содержания. Для псалмов характерна строгая речитация в небольшом диапазоне (2-3 звука). Пели их по-разному: хором, с сольным запевом и хоровым припевом. Чтение и пение псалмов называется псалмодией.

2. ГИМНЫ – песнопения, прославляющие Иисуса Христа и святых.

3. ТРОПАРЬ (греч. «лаконичный») – небольшое одно-строфное песнопение в честь святого или праздничного события. Содержание тропаря связано с новозаветной догматикой. Праздничный тропарь «Христос воскрес из мертвых смертью смертью поправ и сущим во гробех живот даровав» полагает начало пасхальной утрени.

4. СТИХИРА (греч. «многостишие») – жанр византийской и древнерусской гимнографии. Стихира возникла из хоровых припевов, сопровождавших сольное исполнение псалмовых стихов.

5. КОНДАК - масштабная циклическая композиция. Исполнялась солистами и хором. Кондакарные мелодии отличались широкой распевностью. На Руси в такой форме кондак сохранился лишь в обряде погребения священнослужителей, а в церковном обиходе представляет собой краткую песнь, раскрывающую догматическое значение священного события, например, Рождества Христова.

В середине XVII века произошло два крупных исторических события, повлиявших на музыкальную культуру:

- 1) 1654 год – воссоединение Украины с Россией. Это сказалось на влиянии украинской музыки на русскую. Украинские музыканты принесли на Русь нотную запись. Для переучивания музыкантов стали издавать двоезнаменники, где церковные песнопения записывались с одной стороны крюками, с другой – нотами. В 1677 году появился первый музыкальный учебник «Музыкальная грамматика» Николая Дилецкого. Он явился первым музыкальным теоретиком.

- 2) Церковный раскол (1655). Патриарх Никон усиливает роль церкви, которая становится государственным оплотом. Никон изменяет сам характер церковной службы. Служба становится очень торжественной и праздничной. Главная роль в создании характера принадлежит музыке. Были введены термины «мажор» и «минор» под названием «радостный» и «печальный». Для торжественных служб, праздников стали писать специальную музыку. Эта музыка получила название партесный концерт – стиль русской и украинской многоголосной хоровой музыки XVII – 1 пол. XVIII века, представляющая собой концерт, который поется по партиям.

Особенности партесного концерта:

- 1) большой состав (8-12 голосов);
- 2) контрастное противопоставление мощного tutti и камерных голосов;
- 3) одночастное произведение;
- 4) тексты взяты из псалмов Давида;
- 5) идет освобождение от знаменного распева;
- 6) привнесение западноевропейской полифонии.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. История русской музыки: В 10-ти томах /Ред.кол. Ю.Келдыш и др. Т.1. Древняя Русь XI – XVII в.– М.: Музыка, 1985. – 383 с.
2. История русской музыки: Учебник для музыкальных вузов. Т1. От Древнейших времен до середины XIX века /О. Левашова, Ю. Келдыш, А.Кандинский. – М., 1980. – 623 с.
3. Комарова, И.И. Музыканты и композиторы. Краткий биографический словарь /И.И. Комарова. – М., 2001. – 480 с.
4. Никитина, Л.Д. История русской музыки /Л.Д.Никитина. – М., 2000. – 272 с.
5. Рапацкая, Л.А. История русской музыки /Л.А. Рапацкая. – М.,2001. – 384 с.
6. Энциклопедический музыкальный словарь. – М., 1990. – 671 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вагнер, Г.К. Владышевская, Т.Ф. Искусство Древней Руси. – М.: Искусство, 1993. – 254 с.
2. Кошмина, И.В. Русская духовная музыка. Кн.1. История. Стили. Жанры /И.В. Кошмина. – М.,2001. – 221 с.
3. Музыкальная эстетика России XI – XVIII в. Документы и материалы. – М.: Музыка, 1973. – 245 с.
4. Рапацкая, Л.А. Русская художественная культура /Л.А. Рапацкая. – М., 1998. – 608 с.
5. Флоренский, П. Иконостас /Флоренский П. – М., 1995. – 254 с.

2.2. Русская музыкальная культура XVIII века

Начало XVIII века прошло под знаком реформ Петра I, целью которых было укрепление политического и экономического могущества страны. Музыкальное искусство, как и культура в целом, приобретало новые функции и становилось частью повседневной жизни. В Россию приезжают многие европейские композиторы и исполнители. В музыкальный быт России еще больше начинает входить инструментальная музыка. В музыке XVIII века утверждается новый стиль, близкий европейскому музыкальному классицизму с его направленностью к стройным формам, ясному, простому музыкальному языку. Долгое время считалось, что русское искусство XVIII века – искусство подражательное, находящееся целиком под влиянием западно-европейского классицизма. Восторжествовавшая «теория влияний» привела к тому, что часть русских культурных ценностей XVIII века оказалась забытой и многие партитуры были утрачены. Конечно, XVIII век многое позаимствовал из европейской культуры, но сумел это многое ассимилировать, сделать своим и создать самобытные произведения.

Важной функцией музыки становится славление – прославление побед, торжественных дат. Главным жанром становится «кант» (от лат. – пение, песня). Русская композиторская школа XVIII века представлена созвездием славных имен, это – М.Березовский, В.Пашкевич, Е.Фомин, Д.Бортнянский, И.Хандошкин, О.Козловский и др.

С их именами российское музыкальное искусство этой эпохи наконец утвердилось как часть единой европейской художественной системы. Знаковыми жанрами отечественной музыки отныне стали оперный театр с его классической традицией *seria* и вновь сформировавшаяся

комической, а также камерно-инструментальное и вокально-хоровое творчество.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. История русской музыки: В 10-ти томах Т.2. Ч.1.XVIII век /Ю.Келдыш, О.Е.Левашова.– М.: Музыка, 1984. – 335 с.
2. История русской музыки: Учебник для музыкальных вузов. Т1. От Древнейших времен до середины XIX века /О. Левашова, Ю. Келдыш, А.Кандинский. – М., 1980. – 623 с.
3. Ливанова, Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Т.1-2 /Т.Н. Ливанова. – М., 1952. – 535 с.
4. Комарова, И.И. Музыканты и композиторы. Краткий биографический словарь. – М., 2001. – 480 с.
5. Никитина Л.Д. История русской музыки /Л.Д.Никитина. – М., 2000. – 272 с.
6. Рапацкая, Л.А. История русской музыки/Л.А. Рапацкая. – М.,2001. – 384 с.
7. Энциклопедический музыкальный словарь. – М., 1990. – 671 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ильина, Т.В. Русский XVIII век: изобразительное искусство, музыка /Т.В. Ильина. – М., 2004. – 512 с.
2. Краснобаев, Б.И. Очерки истории русской культуры XVIII века /Б.И. Краснобаев. – М.,1987. – 319 с.
3. Лебедева-Емелина, А.В. Русская духовная музыка эпохи классицизма / А.В. Лебедева - Емелина. – М., 2004. – 656 с.
4. Рапацкая, Л.А. Русское искусство XVIII века (Рассвет на Неве) /Л.А. Рапацкая. – М.,1995. – 191 с.
5. Рыцарева, М.Г. Композитор Д.Бортнянский: Жизнь и творчество /М.Г. Рыцарева. – Л.,1983. – 128 с.

6. Рыцарева, М.Г. Русская музыка XVIII века /М.Г. Рыцарева. – М., 1987. – 128 с.

7. Рабинович, А.С. Русская опера до М.И.Глинки /А.С. Рабинович. – М., 1948. – 269 с.

2.3. Русская опера первой половины XIX века.

М.И.Глинка

Оперы Михаила Ивановича Глинки определили собой весь путь развития оперного жанра в России. От «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы» идут две ветви русской оперной классики: история и эпос и опера-сказка. М.И. Глинку обычно сравнивают с А.С. Пушкиным – оба они стоят у истоков русской классики XIX века. Подобно А. Пушкину, М. Глинка не только завершил длительный этап вхождения русской музыки в европейскую систему музыкальных жанров и форм, но и открыл путь в будущее. На становление композитора огромное влияние оказал бурный рост патриотического самосознания русского общества, характерный для периода Отечественной войны 1812 года. Отсюда и появление оперы «Иван Сусанин» (Жизнь за царя) (1836 год). Опера посвящена воплощению патриотической темы – герой гибнет, спасая Отечество. В основу сюжета положен известный исторический факт – подвиг крестьянина Ивана Сусанина, спасшего в 1612 году царскую семью от поляков. Завершается опера знаменитым хором «Славься!», тем самым утверждая бессмертие подвига героя. «Жизнь за царя» – первая опера без разговорных диалогов. Трагическая коллизия передана в ней сугубо музыкальными средствами.

Вторая его опера – «Руслан и Людмила». Если «Иван Сусанин» – опера героико-трагическая, то «Руслан и Людмила» – сказочно-эпическая опера. Создана она в

1842 году на основе сюжета А. С. Пушкина. В опере идет противопоставление двух миров – реального и сказочного. Основной конфликт добра и зла отражен в увертюре. Основой народных сцен оперы послужили традиционные жанры русского фольклора – обрядовые песни, плачи, былины.

В фантастических сценах М.И. Глинка создает непривычные для слуха средства музыкальной выразительности, подчеркивая нереальность сказочных образов. Например, для Черномора композитор придумал знаменитую целотонную гамму, для Наины – острые, колючие трезвучия.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев, Б.В. Избранные труды. Ред. коллегия: И.Э.Грабарь. Т.1. Избранные работы о М.И.Глинке /Б.В. Асафьев. – М.,1952. – 399 с.
2. Асафьев, Б.В. Композиторы первой половины 19 века. Русская музыка /Б.В. Асафьев. - М.,1959. – 40 с.
3. Никитина, Л.Д. История русской музыки /Л.Д. Никитина. – М., 2000. – 272 с.
4. Рапацкая, Л.А. История русской музыки /Л.А. Рапацкая. – М.,2001. - 384 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев, Б.В. М.И. Глинка /Б.В. Асафьев. – Л.,1978. – 311 с.
2. Глинка М.И. Записки /М.И. Глинка. – М.,1988. – 284 с.
3. Комиссарская, М.А. Русская музыка 19 века /М.А. Комиссарская. – М.,1974. – 207 с.
4. Серов, А.Н. Воспоминания о М.И.Глинке. Примеч. В.Протопопова. – М.;Л.: Музгиз, 1951. – 82 с.

2.4. Русская опера композиторов «Могучей кучки»

«Могучая кучка» – это творческое объединение людей разных профессий, объединенных общими музыкальными интересами. Все началось с приезда в Петербург Милия Алексеевича Балакирева (1856). Он знакомится с Ц.Кюи (студент военно-инженерной академии), М.П.Мусоргским (офицер, закончил школу подпрапорщиков). В 1861 г. в кружок приходит выпускник морского корпуса Н.А. Римский-Корсаков, через год – профессор медико-хирургической академии А. Бородин.

Помимо композиторов в этот кружок входили критики Александр Серов и Владимир Стасов. Название «Могучая кучка» впервые появилось в статье В. Стасова «Славянский концерт г.Балакирева» (1867).

В.Стасов отмечал, что заслуги этого товарищества были очень многочисленны и очень важны. Прежде всего, оно признало своим главой М.И. Глинку, в то время еще непонимаемого, игнорируемого и даже немало преследуемого; оно взяло себе задачей распространение справедливого понимания этого композитора; водворение в современной русской музыке «национальности», после М.И. Глинки почти вполне оставленной в стороне; наконец, оно взяло себе задачей подобное же распространение игнорируемых и малоценных Г. Берлиоза, Ф. Листа и Р. Шумана и вместе с тем оно повело непримиримую войну с безумною русской итальяноманией, превосходящей, по своему фанатизму, итальяноманию других стран Европы.

Принципы эстетики «Могучей кучки»:

1. Принцип творческой интуиции.
2. Принцип утверждения национального самосознания.
3. Обращение к культуре Востока.
4. Склонность к программной музыке.

Определяющим жанром их творчества являлась опера, так как именно она наиболее ярко отображает демократические идеи и обращена к многочисленной аудитории (во времена М.И. Глинки опера оставалась аристократическим жанром).

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. История русской музыки: В 10-и т. /Ю.В. Келдыш, Л.З.Корабельникова, Е.М.Левашова, В.Н.Романова.Т.6. 50-60 – е г. XIX в. – М.: Музыка,1989. – 382 с.
2. История русской музыки: В 10-т т.Т.7.: 70-80-е г. XIX в./ Авт. тома: Ю.В.Келдыш и др. – М.: Музыка, 1994. – 479 с.
3. Комарова, И.И. Музыканты и композиторы. Краткий биографический словарь /И.И. Комарова. – М., 2001.–480с.
4. Никитина, Л.Д. История русской музыки /Л.Д. Никитина. – М., 2000. – 272 с.
5. Рапацкая, Л.А. История русской музыки /Л.А. Рапацкая. – М.,2001. – 384 с.
6. Энциклопедический музыкальный словарь. – М., 1990. – 671 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев, Б.В. Избранные труды. Ред.коллегия: И.Э.Грабарь и др. Т.3. Композиторы «Могучей кучки» - М., 1954. – 335 с
2. Белоусова, С.С. Русская музыка второй половины XIX века: А.П.Бородин, М.П.Мусоргский, Н.А.Римский – Корсаков: биографии: кн. Для чтения /Под науч.ред. Е.М. Царевой и И.В.Охаловой. – М.: Росмен, 2003. – 111 с.
3. В мире музыки [видеозапись]. – М.: Кварт, 1997. – Видеоэнциклопедия для народного образования.
4. Головинский, Г.Л. Модест Петрович Мусоргский /Г.Л.Головинский. – М.: Музыка, 1998. – 730 с.

5. Головинский, Г.Л. Мусоргский и фольклор /Г.Л.Головинский. – М.:Музыка, 1994. – 218 с.
6. Зорина, А. «Могучая кучка» /А. Зорина. – М., 1999. – 96с.
7. Михайлов, А.В. Музыка в истории культуры: избран. Ст. – М., 1998. – 262 с.
- 9.Соловцов, А.А. Симфонические произведения Римского-Корсакова /А.А.Соловцов. – М.: Музгиз, 1960. – 191 с.

2.5. Творчество П.И.Чайковского (1840 - 1893)

Творчество Петра Ильича Чайковского – яркая страница в истории не только отечественной, но и зарубежной музыки. На образном и идейном уровне его сочинения развивают традиции европейского романтизма. Как известно, романтическое искусство тяготело к отражению противоречивого, отражению героя-творца в его конфликте с окружающим миром. Главной темой музыки композитора является человек, его любовь, надежды, страдания, разочарования. Тонкий психолог, он остро чувствовал трагические стороны Бытия в противостоянии добра и зла, любви и ненависти. Его метод называют симфонизмом. Для симфонического мышления характерно развитие художественной идеи на основе контрастных образов. Это позволило П.И.Чайковскому раскрыть в музыке духовный конфликт, рожденный стремлением человека к счастью и свободе и трагической невозможностью достичь идеала.

Стиль музыки П.И. Чайковского сложился в контексте нетрадиционных представлений композитора о природе национальной самобытности. В трактовке «национального» и «народного» он шел иным путем, нежели кучкисты. Русский фольклор не был для него универсальным источником, первоосновой музыкального языка. С помо-

щью обобщенных, опосредованных народно-песенных интонаций композитор воплотил собирательный образ «русскости» России, российской действительности. Поэтому композитор не ставил своей задачей использовать в музыке конкретные жанры подлинного крестьянского фольклора, а обращался к интонационному словарю окружающего его городского музыкального быта.

П. И. Чайковский стал первооткрывателем жанра инструментального концерта в русской музыке. Самые известные сочинения – Первый фортепианный концерт (1875), Концерт для скрипки (1878) и Вариации на тему рококо (1876) – масштабная песня для виолончели с оркестром. Музыка этих произведений полна света, радостной энергии и внутреннего благородства. Солирующий инструмент и оркестр выступают как два равноправных начала, дополняющие друг друга (это сближает стиль концертов с симфониями); обязательная для жанра виртуозность сольной партии – не самоцель, а выразительная краска в создании образа.

Одно из центральных мест в творчестве композитора принадлежит опере. Всего П.И. Чайковский создал 10 опер, две из которых – «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» считаются лучшими образцами лирико-психологической музыкальной драмы в русской музыке.

П. И. Чайковский изменил у общественности и отношение к музыкальному содержанию балета. Уровень балетной музыки в XIX веке был невысоким. От композитора требовалось лишь сочинить красивые мелодии – все внимание публики было сосредоточено на виртуозности танцовщиков. Несмотря на сказочные сюжеты и традиционно благополучные развязки балетов П. И. Чайковского – «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» – в музыке немало подлинного трагизма. В драматургии спектаклей она играет столь же важную роль, как и хорео-

графия. В развитии музыкальных тем композитор нередко использует приемы, которые применял в симфониях.

Значительное место в творчестве П.И. Чайковского занимают романсы (написано более 100). Романсы композитора – маленькие драматические пьесы, и, даже если в тексте нет повествовательного сюжета, слушатель может наблюдать, как от начала к концу произведения меняется душевное состояние героя. Достаточно вольно подчиняя текст своему музыкальному замыслу, он не пытался подобно А.С. Даргомыжскому или кучкистам точно следовать за деталями слов и воплощал в романсе прежде всего общее настроение. Этим П.И. Чайковский продолжил традицию М.И. Глинки и традицию русского классического романса, обогатив его романтической разочарованностью, страстными порывами к счастью, горькими сожалениями о несбывшихся надеждах и глубокими философскими раздумьями. Один романс П.И. Чайковского по глубине и масштабности содержания может быть равен целому вокальному циклу европейских романтиков. («День ли царит», «Благословляю вас, леса», «Средь шумного бала», «То было раннею весной») и т.д.

Среди симфонических произведений стоит выделить Симфонию №4. В ней с огромной силой показано столкновение человека с силами неумолимой судьбы, силами рока. Это бетховенская идея (П.И. Чайковский признавал влияние Пятой симфонии Бетховена), но у Бетховена герой — титан, борец («Я схвачу судьбу за глотку!»), а у П.И. Чайковского — живой человек, мучающийся, страдающий под ударами судьбы («Она непобедима и её никогда не осилишь»), ищущий выхода, пытающийся забыться в воспоминаниях и грезах, спастись от одиночества и тяжких дум и находящий утешение в народном веселье. Четвёртая симфония создавалась при активной моральной (да и материальной) поддержке Надежды Филаретовны фон

Мекк. В переписке автор называет Четвёртую симфонию «нашей симфонией».

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Никитина, Л.Д. История русской музыки: популярные лекции /Л.Д. Никитина. – М., 2000. – 272 с.
2. Рапацкая, Л.А. История русской музыки /Л.А. Рапацкая. – М., 2001. – 384 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев, Б.В. Русская музыка: XIX и начало XX века /Б.В. Асафьев. – Л., 1979. – 344 с.
2. Ильин, В.Н. Чайковский, Тургенев, Толстой /В.Н.Ильин// Ильин В.Н. Эссе о русской культуре. – СПб., 1997. – С.77 – 93.
3. Чуб, О. Духовные мотивы в творчестве П.И.Чайковского /О.Чуб// Искусство в школе. – 2008. - №1. – С.44-47.
4. Шулова, Я. Петербург Чайковского и «Петербург» Белого /Я.Шулова// Музыкальная жизнь. – 2009. - №5. – С.41 - 44.

2.6. Основные тенденции в русской музыке рубежа XIX – XX веков

«Серебряный век» ознаменовался переоценкой ценностей в художественной культуре. В основе преобразования всех видов искусств, в том числе музыки, лежали общие истоки – общественные перемены предреволюционной России. Распались остатки феодальных отношений, и Россия в начале XX века за короткий срок своего рыночного развития сделала мощный рывок и вышла в передовые страны мира в сфере науки, техники, сельского хозяйства.

Война и революции нарушили стабильность общества, что в конечном итоге привело к беспрецедентной исторической катастрофе.

Тенденции культуры «серебряного века» глубоко изменили облик музыкального искусства. Правда, как в литературе или в живописи, в музыке продолжали свое развитие творческие школы, истоки которых следует искать в эстетике ушедшего пореформенного периода.

Рубеж веков оказался и рубежом для культурных процессов. В этот период творят композиторы двух поколений, воспитанных на разных традициях:

- композиторы старшего поколения; у них движение к новому совершалось без разрыва с накопленным опытом (А.К.Глазунов, А.К.Лядов, С.И.Танеев, А.С.Аренский, В.С.Калинников и др.)

-композиторы нового поколения; в их творчестве сказалось обновленное мироощущение, драматизм и накал страстей эпохи рубежа веков. Таковыми являются А.Н.Скрябин, С.Прокофьев, С.В.Рахманинов, Ф.Стравинский.

Наиболее ярко «духовный ренессанс» выразился в новом направлении церковной музыки – А.Д.Кастальский, П.Г.Чесноков, А.Т.Гречанинов.

«Серебряный век» существенно изменил иерархию музыкальных жанров. «Жизнеподобная опера», бывшая в центре внимания композиторов от М.И.Глинки до Н.А.Римского – Корсакова, ушла в прошлое. Отягощенная «дидактической утилитарностью» (А.Н.Бенуа), она не выдержала конкуренции с новым синтетическим балетом, несущим в себе образ «чистого» искусства, далекого от обыденности и серых будней. Русский балет расцвел благодаря авторитетному творческому объединению «Мир искусства», деятельности его теоретика А.Н. Бенуа и организатора парижских «русских сезонов» С.П.Дягилева.

В дягилевском театре фактически родился современный балет, который из пышного придворного зрелища превратился в искусство, способное выразить и философскую драму и шарж. В его основе лежала живописно – пластическая выразительность, соответствующая изречению Т.Готье: «Танец – это движущаяся живопись», поэтому особая роль в создании балета принадлежала художникам. С.П. Дягилев был организатором знаменитых «Русских сезонов» в Париже. Свое шествие по Европе «Русские сезоны» начали в 1908 г., когда состоялась премьера оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов»(партию Бориса Годунова исполнил Ф.Шаляпин). Наиболее известными балетами, имевшими успех за рубежом, были следующие: «Жар – птица» И.Стравинского, «Весна священная» И.Стравинского, «Стальной скок» С.Прокофьева и др.

Классические традиции в музыкальных произведениях рубежа XIX – XX веков

Возродил классические традиции С.И.Танеев(1856 - 1915). Он обращался к традициям Высокого Ренессанса, барокко, венского классицизма. Причина такого обращения к прошлому заключается в том, что с помощью этого творцы «серебряного века» пытались решить современные проблемы, а источник гармонического уравновешенного искусства воспринимался как основа для дальнейшего развития нового искусства. Тяготение С.И. Танеева к классицистской ясности и стройности было иной природы. Оно возникло в результате его научной деятельности (он был теоретиком-музыковедом) как форма проявления историзма мышления.

Основой творчества С.И. Танеева является философия. С.И. Танеев стремился к глубокому воплощению этических идей. Нравственные искания композитора преемственно связаны с русской музыкой XIX века (образ человека – творца за светлые идеалы). Вместе с тем композитор существенно расширил круг этических проблем, обратив-

шись к таким источникам духовности, как античная трагедия (опера «Орестея») и христианская образность (философская кантата «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма»).

Другие его сочинения: Симфония № 4 (с-moll), цикл романсов («В дымке невидимке» сл.А.Фета, «Когда, кружась, осенние листья» сл.Эллиса).

А. К. Лядов (1855 - 1914) в своих творческих установках был достаточно консервативен, и романтическая образность его музыки отразила традиционные для XIX века сферы фантастики и лирики. При этом романтическое мироощущение композитора было поражено горечью пессимизма. Его творчество – своеобразный уход в «храм искусства» от окружающей «обывательщины». Композитор резко ограничил свои музыкальные замыслы камерными формами музыки, не требующими решения глобальных философских или психологических проблем. Среди его произведений можно выделить симфонические произведения «Баба - Яга», «Волшебное озеро», «Кикимора», где идет обращение к русской сказке, что было типичным для русских композиторов; «Восемь русских народных песен» для оркестра. В Прелюдиях для фортепиано наблюдается преобладание сугубо лирической сферы.

А.С.Аренский(1861 – 1906) вошел в историю русской музыки как замечательный лирик, продолживший развитие романтической традиции П.И. Чайковского. Лучшие страницы его музыки связаны с фортепиано (программные пьесы, экспромты, арабески, миниатюры и т.д.).

Образный мир другого композитора этого времени – А.К. Глазунова (1865 – 1936) - отличается созерцательностью и уравновешенностью. В нем переплелись лирико-драматические и эпические образы, истоки которых следует искать в эстетике «кучкистов» и сочинениях П.И.Чайковского. В творчестве «кучкистов» он ценил прежде всего величавую эпичность; от П.И. Чайковского

он воспринял умение широко понимать национальное в музыке, а также принципы его симфонизма и балетной драматургии.

Симфоническое творчество является главным в наследии А.К. Глазунова. Не отличаясь яркой индивидуальностью, его симфонии отличаются ясностью и завершенностью форм, искусным развитием тематического материала, красочностью оркестрового колорита (Симфония №4, Симфония №5 В – dur, Симфония №6 с – moll).

Композиторы – новаторы

90-е годы XIX века в истории России – довольно сложный период: кризис идеологии народничества, время распространения марксистских кружков, время напряженного поиска дальнейшего пути России. Это время расцвета русской философской мысли: Н. Бердяев, П. Флоренский, В. Розанов, В.Соловьев. На первый план выходит особая миссия искусства. Русский символизм принципиально противопоставил себя реалистам, выдвигая чисто художественные, а не социальные задачи. Одним из композиторов-новаторов этого времени является А.Н.Скрябин(1872 - 1915). Он чувствовал себя мессией и хотел создать произведение, где сольются космос и человек. А. Скрябин – композитор-философ, который создает свою философию. Центральными темами его философии были тема космоса, тема воли, самоутверждения, творческого экстаза.

Философские идеи А. Скрябина:

1. идея преобразующей силы искусства;
2. идея художника-творца, который творит свой мир как Бог;
3. идея солипсизма. Собственные представления – единственная реальность. «Весь мир – продукт моего сознания»;
4. бытие как творчество; жизнь как эстетический феномен;

5. космогонические идеи. Восприятие истории как поступательное движение абсолюта; человек как высшее божество, способное выйти за пределы мира;
6. идея разума – устремленность к абсолютному знанию;
7. идея мессианства; художник – мессия, способный создать новый мир;
8. идея абсолютного всеединства людей.

Наиболее ярко эти идеи отражены в симфоническом произведении «Поэма экстаза».

Глубоко индивидуальный эмоционально-приподнятый мир С.В.Рахманинова (1873 – 1943) рожден исконно русскими духовными традициями, органической связью с русской природой и образом Родины. По складу своего дарования, по направленности творчества к выражению жизни души он ближе всего к П.И. Чайковскому. Его творчеству свойственны глубокая лирика, взволнованный и возвышенный романтизм, экспрессия, предельная искренность. Эмоционально – приподнятая музыка С. В. Рахманинова опирается на глубинные русские духовные традиции. В сочинениях композитора выразились присущие русскому человеку представления о двуединой основе мира, где столкнулись Свет и Тьма.

В творчестве композитора воплотилась иллюзия духовного обновления, сопоставимая со взглядами многих художников и поэтов. Подобно И.И.Левитану, С.В. Рахманинов умел передать ощущение внутренней растворенности героя в бесконечных российских просторах. Подобно М.В.Нестерову, он воспел Русь светлую, молящуюся. Как Н.Гумилев, композитор предсказал трагический путь России.

В отличие от А. Скрябина, С. В. Рахманинов никогда не занимался философскими изысканиями.

Национальными чертами произведений С.В. Рахманинова являются мелодизм и колокольность. Мелодии

композитора отличаются особой певучестью, протяженным широким дыханием. Композитор почти не использовал подлинных народных тем. Он слышал интонации русской музыкальной речи обобщенно, воссоединив характерные элементы народной мелодии и древнерусского богослужебного пения. Рахманиновская колокольность проистрастает из глубин русской духовности. Примером служит симфоническая поэма «Колокола», в основе которой лежит стихотворение Э.По. В произведении отражен трагизм жизненного пути человека «от колыбели до могилы».

Другое его произведение – «Всенощное бдение». Всенощные бдения в русской православной церкви испокон веков предваряют торжественные церковные праздники. В их состав входят несколько молитв. В сочинении Рахманинова 15 частей, все они объединены общностью молитвенного текста и древнерусскими распевками.

Важное место в творчестве композитора занимает вокальная музыка. Любимым вокальным жанром стал романс. Образы и музыкальные краски этих сочинений заставляют вспомнить традиции русского символизма – не случайно Рахманинов часто обращался к произведениям К.Бальмонта.

Дерзким ниспровергателем старых канонов вошел в историю музыки С.С.Прокофьев (1891 – 1953). Он внес в музыку энергию, натиск, динамизм (пьесы для фортепиано «Наваждение», «Токката»). Но не только привнесение новых музыкальных гармоний и звуковых сочетаний характерно для С.С.Прокофьева. Этот композитор обращался и к классическим образцам прошлого. Самой значительной работой раннего периода творчества композитора является «Классическая симфония» (1916). В отличие от многих композиторов «серебряного века», которые старались возродить забытые старинные формы, отбросив индивидуальное, С.С.Прокофьев всегда подчеркивает личное отношение к использованным «моделям». Для него было важно

сохранить индивидуальный ритм, интонацию, гармонию. Неоклассическое же выражалось в особой стройности, цельности формы, ясности драматургических решений. Этим своим произведением он удивил всех, создав произведение классически ясное, по-моцартовски солнечное.

Представителем неофольклоризма в музыке является И.Ф. Стравинский (1882 - 1971). Тяготение к фольклору характеризует ранний период его творчества. Примером являются такие балеты, как «Петрушка», «Весна священная». Отношение композитора к русскому фольклору было иным, чем у его предшественников. Он был представителем нового поколения, связанного с идеями символизма. Он уловил многозначность и декоративность фольклора. От Н.А.Римского-Корсакова к нему приходят яркая ироничность и использование принципов театра-представления.

Таким образом, рубеж XIX – XX веков характеризуется большим количеством направлений и имен, что было связано с новаторством в поиске пути дальнейшего развития музыкального искусства.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. История русской музыки: в 10-и т.Т.9. Конец XIX – нач. XX в. / Ю.В.Келдыш Ю.В. и др. – М.: Музыка, 1994. – 452 с.
2. Левая, Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи /Т.Н.Левая. – М., 1991. – 164 с.
3. Орлова, Е.М. Очерки о русских композиторах 19 – начала 20 веков/Е.М. Орлова. – М., 1982. – 223 с.
4. Рапацкая, Л.А. История русской музыки/Л.А. Рапацкая. – М., 2001. – 384 с.
5. Русская музыка на рубеже XX в. Статьи, сообщения, публикации. – М.;Л.: Музыка, 1966. – 296 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев, Б.В. Книга о Стравинском /Б.В. Асафьев. – Л., 1985. – 279 с.
2. Валькова, В. Александринская эпоха и XX век /В.Валькова // Музыкальная академия. – 2003. - №3. – С.149 – 156.
3. Великович, Э.И. И.Ф.Стравинский /Э.И.Великович// Великович Э.И. Великие музыкальные имена. – СПб., 2002. – С.111 - 164.
4. Прокофьев, С.С. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью /С.С.Прокофьев. – М.: Сов.композитор, 1991. – 285с.
5. Рахманинов, С.В. Письма /С.В.Рахманинов. – М.: Музыка, 1955. – 603 с.
6. Рубцова, В.В. В контексте «серебряного века» /В.В.Рубцова// Музыкальная академия. – 2003. - №3. – С.175 – 177.

СЛОВАРЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

1. Concerto grosso - разновидность инструментального концерта, основанного на противопоставлении всего оркестра и группы солистов. Этот жанр появился в Италии в XVII веке. Concerto grosso основан на звуковых контрастах (форте и пиано), темповых (медленная часть чередуется с быстрой), tutti и solo. Мастером concerto grosso был Арканджело Корелли.
2. Авлос – духовой инструмент, представляющий собой пару отдельных трубок.
3. Балет – вид сценического искусства, содержание которого выражается в музыкально-хореографических образах.
4. Бельканто – стиль вокального исполнения, отличающийся легкостью и красотой звучания, изяществом и виртуозностью.
5. Гамма – поступенное восходящее или нисходящее последование всех ступеней лада, начиная от основного тона
6. Григорианский хорал – традиционное литургическое пение римско-католической церкви
7. Зингшпиль – разновидность комической оперы с разговорными диалогами между музыкальными номерами.
8. Знаменное пение – исполнение музыкальной мелодии, которые записывались с помощью крюков – знаков, обозначающих определенный мотив.
9. Инвенция – небольшая 2-3-голосная пьеса, обычно имитационного склада.
10. Кантата – жанр вокальной музыки, произведение, исполняемое певцами-солистами, хором в сопровождении инструментов.
11. Кондукт – вид многоголосия, основанный на сочетании мелодии с единым ритмом. В жанре кондукта создавали духовные и светские произведения для

- сопровождения торжественных шествий и процессий.
12. Концерт – произведение, в основе которого лежит контраст звучания полного исполнительского состава и сольного инструмента, либо отдельных групп солирующих инструментов
 13. Лад – согласованность звуков по высоте
 14. Либретто – словесный текст либо краткое изложение содержания оперы, оперетты, балета.
 15. Литургия – богослужение в православной церкви, аналогичное католической и протестантской мессе
 16. Мадригал – светски музыкально-поэтический жанр эпохи Возрождения
 17. Мелодия – однополосно выраженная музыкальная мысль
 18. Менестрели – профессиональные певцы и музыканты в средневековой Франции, Англии и других странах, обычно состоявшие при дворе феодального сеньора
 19. Месса – духовный жанр – центральный обряд сурочного богослужбного цикла католической церкви, в котором важная роль отводилась музыке.
 20. Миннезингеры – немецкие рыцарские поэтовпевцов.
 21. Мотет – род вокально-инструментальной музыки, где идет сочетание мелодии с разным ритмом, разными текстами. Каждому голосу соответствовал свой текст, причем тексты порой писались на разных языках. Основная черта – многотекстовость.
 22. Невмы – условные знаки, передающие общее направление развития мелодии
 23. Опера – музыкально-драматическое произведение, основанное на синтезе слова, сценического действия и музыки

24. Оратория – крупное музыкальное сочинение для певцов-солистов, хора и оркестра, имеющее драматический сюжет и предназначенное для концертного исполнения
25. Органум – вид многоголосия, где идет сочетание мелодии с разными ритмическими явлениями.
26. Оркестр – большой коллектив музыкантов, играющих на различных инструментах и совместно исполняющих музыкальное произведение.
27. Партесный концерт – стиль русской и украинской многоголосной хоровой музыки XVII – I пол. XVIII века, представляющая собой концерт, который поется по партиям.
28. Полифония – вид многоголосия, представляющий собой сочетание в одновременном звучании двух и более мелодий
29. Речитатив – род вокальной музыки, приближающийся к естественной речи
30. Ритм – временная организация музыки; в более узком смысле – последовательность длительностей звуков, отвлеченная от их высоты.
31. Симфонизм – музыкально-эстетическая категория, подразумевающая как метод художественного отражения действительности в музыке, так и продиктованный им характер музыкальной драматургии и мышления.
32. Симфонический оркестр – большой коллектив музыкантов, играющих на различных инструментах и совместно исполняющих симфоническое произведение.
33. Симфония – музыкальное произведение, написанное для симфонического оркестра
34. Соната – один из основных жанров многочастной инструментальной музыки.

35. Стихира – жанр византийской и древнерусской гимнографии. Стихира возникла из хоровых припевов, сопровождавших сольное исполнение псалмовых стихов.
36. Страсти – храмовое действо, основанное на евангельском тексте о страданиях Христа.
37. Сюита – циклическое инструментальное произведение из нескольких самостоятельных пьес
38. Тропарь – небольшое однострофное песнопение в честь святого или праздничного события.
39. Трубадуры – провансальские поэты-певцы
40. Труверы – придворные поэты-певцы из Северной Франции
41. Фуга – полифоническая форма, содержащая показ индивидуальной темы и дальнейшую ее разработку, которая проводится в разных голосах.

ПЛАНЫ СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ И МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К НИМ

Семинарские занятия рассчитаны на углубленное самостоятельное изучение студентами тем и разделов курса, выработку необходимых умений и навыков и коллективное обсуждение результатов проделанной работы. Они ориентируются на формирование научного и практического интереса к культурологии, развитие аналитического мышления, креативности, коммуникативной компетентности.

Программа семинарских занятий включает 10 тем. По каждой теме дан перечень вопросов и рекомендуемой обязательной и дополнительной литературы.

Работа студента на семинаре оценивается по следующим показателям 1) полнота, логичность, обоснованность, глубина понимания проблемы, доступная и яркая форма изложения материала в докладе и выступлении; 2) дополнения, вопросы и другие формы участия в дискуссии; 3) умение оценивать вынесенные на семинар проблемы с точки зрения профессиональной деятельности.

Для стимулирования активности студентов, выработки навыков публичного обсуждения проблем и принятия решения в условиях коллегиальности, рекомендуется оценка студентами выступлений своих коллег по предложенным критериям. В конце занятия студенты обязательно подводят итог семинара в виде кратких выводов по вынесенным вопросам как в устной, так и в письменной форме.

Семинарские занятия являются необходимой составной частью курса, поэтому материалы, обсуждавшиеся на них, выносятся на зачет и экзамен.

Семинар 1. Музыкальная культура античности и средневековья

1. Музыкальные жанры и инструменты античности.
2. Григорианский хорал в культуре средневековья
3. Народная музыкальная средневековая культура.

Методические рекомендации

В данной теме необходимо обратить внимание на роль музыки в контексте эпохи, на специфику жанров и стиль исполнения. У студентов должно сформироваться представление о взаимосвязи философских, религиозных и музыкальных воззрений в этот период. Необходимо уяснить понятийный аппарат и сформировать представление об основных музыкальных произведениях.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гуревич, Е.Л. История зарубежной музыки /Е.Л. Гуревич. – М., 2000. – 320 с.
2. Комарова, И.И. Музыканты и композиторы. Краткий биографический словарь /И.И.Комарова. – М., 2001.–480 с.
3. Ливанова, Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. Кн.1 /Т.Н. Ливанова. – М., 1986. – 461 с.
4. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – 671 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брянцева, В.Н. Мифы Древней Греции и музыка /В.Н. Брянцева. – М.,1988. – 42 с.
2. Герцман, Е.В. Античное музыкальное мышление /Е.В.Герцман. – Л., 1986. – 223 с.

3. Даркевич, В.П. Народная культура средневековья /В.П. Даркевич. – М., 1992. – 285 с.
4. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Кн.5. Софисты. Сократ. Платон/А.Ф. Лосев. – М., 2000. – 846 с.
5. Музыка Древнего мира и Средневековья.URL:http://scit.boom.ru/music/music_Drevnego_mira_u_Srednevekovia1.htm
6. Музыкальная эстетика западноевропейской культуры средневековья и Возрождения /Под ред. В. Шестакова. – М., 1966. – 574 с.
- 7.Хейзинга, Й. Осень Средневековья /Й. Хейзинга. – М., 1988. – 539 с.

Семинар 2. Музыкальные жанры эпохи Возрождения и барокко

- 1.Мадригал как самый изысканный аристократический жанр (Томас Морли, Карло Джезуальдо ди Веноза, Палестрина).
- 2.Оратории в творчестве Генделя.
- 3.Арканджело Корелли как мастер concerto grosso.
- 4.Творчество французских клавесинистов (Рамо, Куперен).

Методические рекомендации

В ходе семинарского занятия стоит обратить внимание на формирование и развитие новых жанров (мадригал, оратория, concerto grosso), выделить их особенности. Обращаясь к анализу творчества композиторов рассматриваемого периода, необходимо сформировать представление о композиторских техниках, использовании средств музыкальной выразительности, основных произведениях.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гуревич, Е.Л. История зарубежной музыки / Е.Л.Гуревич. – М., 2000. – 320 с.
2. Комарова, И.И. Музыканты и композиторы. Краткий биографический словарь /И.И.Комарова. – М., 2001.–480 с.
3. Ливанова, Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. Кн.1 /Т.Н.Ливанова. – М., 1986. – 461 с.
4. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – 671 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мадригал. URL:http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music
- 2.Музыка эпохи Возрождения.URL:<http://scit.boom.ru/music/Vozrogdenie.htm>
- 3.Оратория.
URL:<http://www.olofmp3.ru/index.php/Oratoriya.html>
4. Светские вокальные жанры в Италии. Фроттола, вила-нелла, мадригал.
URL:<http://music.prsiterun.com/livanova/16.html>
5. Жан Филипп Рамо.
URL:<http://www.belcanto.ru/rameau.html>
6. Мильштейн Я.Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат "Искусство игры на клавесине". URL:<http://early-music.narod.ru/biblioteka/couperin-milshtein.htm>

Семинар 3. Музыкальный романтизм Западной Европы

1. Национальная тема в творчестве композиторов-романтиков (Ф. Шопен, Ф. Лист, Э. Григ).
2. Песня в творчестве романтиков (песни и вокальные циклы Ф. Шуберта и Р. Шумана).
3. Художественная связь романтиков с прошлыми веками (Ф. Лист, Р. Вагнер, Ф. Шопен, Ф. Мендельсон).

Методические рекомендации

При изучении данной темы самое пристальное внимание нужно уделить многозначности термина «романтизм». Необходимо выяснить, с чем связано обращение к национальной теме композиторами данной эпохи. Не стоит забывать, что особое значение в эпоху романтизма имеет взаимосвязь разных искусств. Особенности мелодизма, голосоведения, интонационного строя так или иначе проявляются в произведениях разных композиторов.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гуревич, Е.Л. История зарубежной музыки /Е.Л. Гуревич. – М., 2000. – 320 с.
2. Комарова, И.И. Музыканты и композиторы. Краткий биографический словарь /И.И.Комарова. – М., 2001.–480 с.
3. Маркус С.А. История музыкальной эстетики /С.А.Маркус. – т.2 – М., 1968. – 687 с.
4. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – 671 с.
5. Творческие портреты композиторов. Популярный справочник. – М., 1990. – 443 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев, Б.В. Э. Григ /Б.В. Асафьев. – Л., 1986. – 85 с.
2. Бэлза, И. Исторические судьбы романизма и музыки /И. Бэлза. М., 1985. – 255 с.
3. Ванслов, В.В. Эстетика романтизма /В.В. Ванслов – М., 1966. – 403 с.
4. Васина – Гроссман, В. Романтическая песня 19 века /В. Васина-Гроссман – М., 1966. – 406 с.
5. Велижева, Н.К. О взаимодействии музыки и литературы в контексте культуры. Депонированная рукопись № 1286 от 11.06.86.
6. Житомирский, Д.В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества /Д.В.Житомирский. – М., 2000. – 374 с.
7. Кудряшов, А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки /А.Ю. Кудряшов.- СПб,М., Краснодар, 2006. – 427 с.
8. Михайлов, А.В. Избранное: Феноменология австрийской культуры /А.В. Михайлов. – М.;СПб.,2009. – 391 с.

Семинар 4. Музыкальный импрессионизм

1. Особенности музыкального импрессионизма.
2. Эстетика импрессионизма в симфоническом творчестве К. Дебюсси.
3. Импрессионизм в фортепианном творчестве К. Дебюсси.

Методические рекомендации

При изучении темы следует обратить внимание на специфику музыкального импрессионизма. Необходимо сравнить импрессионизм в живописи и импрессионизм в музыке. У студентов в ходе обсуждения должно сформировать-

ся представление о широких возможностях инструмента как палитры красок, где каждый инструмент обладает своеобразным колоритом. Именно с такой точки зрения следует анализировать творчество К.Дебюсси.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гуревич, Е.Л. История зарубежной музыки /Е.Л. Гуревич – М., 2000. – 320 с.
2. Комарова, И.И. Музыканты и композиторы. Краткий биографический словарь /И.И. Комарова. – М., 2001. – 480с.
3. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – 671 с.
4. Творческие портреты композиторов. Популярный справочник. – М., 1990. – 443 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дебюсси и музыка 20 века. – Л., 1983. – 248 с.
2. Дебюсси, К.А. Избранные письма /К.А.Дебюсси. – Л., 1986. – 285 с.
3. Кремлев, Ю. К. Дебюсси /Ю.Кремлев. – М., 1965. – 92с.

Семинар 5. Музыка Древней Руси

- 1.Музыкальная культура восточных славян.
- 2.Языческие обряды славян в классических музыкальных произведениях (Н.А. Римский-Корсаков «Снегурочка», И. Стравинский «Весна священная»).
- 3.Система бинарных позиций. Знаменное пение.
- 4.Особенности партесного пения.

Методические рекомендации

Музыкальная культура древних славян не получила широкого и всестороннего изучения, так как до нас дошли лишь отдельные фрагменты их произведений. Но спецификой явился обрядовый фольклорный характер, который стал востребованным позднее в творчестве русских композиторов XIX - XX веков. Принятие христианства изменило структуру жанрового состава. В ходе семинарского занятия стоит выделить особенности древнерусского православного пения, знаменного пения, а также проследить формирования такого жанра, как партесный концерт.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. История русской музыки: В 10-и т. /Ред.кол. Ю.Келдыш и др. Т.1. Древняя Русь XI – XVII в.– М.: Музыка, 1985. – 383 с.
2. История русской музыки: Учебник для музыкальных вузов. Т1. От Древнейших времен до середины XIX века /О. Левашова, Ю. Келдыш, А.Кандинский. – М., 1980. – 623 с.
3. Комарова, И.И. Музыканты и композиторы. Краткий биографический словарь/И.И. Комарова. – М., 2001. – 480с.
4. Никитина, Л.Д. История русской музыки /Л.Д.Никитина. – М., 2000. – 272 с.
5. Рапацкая, Л.А. История русской музыки /Л.А. Рапацкая. - М.,2001. – 384 с.
6. Энциклопедический музыкальный словарь. – М., 1990. – 671 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вагнер, Г.К. Владышевская, Т.Ф. Искусство Древней Руси. – М.: Искусство, 1993. – 254 с.

2. Кошмина, И.В. Русская духовная музыка. Кн.1. История. Стили. Жанры /И.В. Кошмина. – М.,2001. – 221 с.
3. Музыкальная эстетика России XI – XVIII в. Документы и материалы. – М.: Музыка, 1973. – 245 с.
4. Рапацкая, Л.А. Русская художественная культура /Л.А. Рапацкая. – М., 1998. – 608 с.
5. Флоренский, П. Иконостас /Флоренский П. – М., 1995. – 254 с.

Семинар 6. Музыка в контексте русской культуры первой половины XIX века

1. Понятие романс и его особенности.
2. Русский бытовой романс (Алябьев, Гурилев, Варламов).
3. Русский классический романс в творчестве М.И.Глинки.
4. Симфоническое творчество М.И.Глинки («Камаринская», «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде»).
5. Оперное творчество А.С.Даргомыжского («Каменный гость», «Русалка»).
6. Песня и романс в творчестве А.С.Даргомыжского.

Методические рекомендации

Среди различных музыкальных жанров особое значение имеет романс и песня. Стоит уяснить понятие «романса», выделить его специфические особенности. На примере указанных композиторов стоит рассмотреть бытовой и классический романс, выделить специфическое понимание песни. Остановившись на творчестве М.И.Глинки, необходимо рассмотреть и его симфонические произведения с

точки зрения использования национальных тем в произведениях крупной формы.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверьянова, О.И. Русская музыка до середины XIX: М.И.Глинка, А.С. Даргомыжский /Под науч. ред. Е.М.Царевой и О.В.Охаловой /О.И.Аверьянова. – М: Росмэн, 2003. – 141 с.
2. Асафьев, Б.В. Избранные труды. Ред коллегия: И.Э.Грабарь. Т.1. Избранные работы о М.И.Глинке /Б.В. Асафьев. – М.,1952. – 399 с.
3. Асафьев, Б.В. Композиторы первой половины 19 века. Русская музыка /Б.В. Асафьев. - М.,1959. – 40 с.
4. Никитина, Л.Д. История русской музыки /Л.Д. Никитина. – М., 2000. – 272 с.
5. Рапацкая, Л.А. История русской музыки /Л.А. Рапацкая. – М.,2001. - 384 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев, Б.В. М.И. Глинка/Б.В. Асафьев. – Л.,1978. – 311с.
2. Глинка М.И. Записки/М.И. Глинка. – М.,1988. – 284 с.
3. Комиссарская, М.А. Русская музыка 19 века/М.А. Комиссарская. – М.,1974. – 207 с.
4. Музыка России XIX века.
URL:http://scit.boom.ru/music/music_Russian_XIX_veka3.htm
5. Серов, А.Н. Воспоминания о М.И.Глинке. Примеч. В.Протопопова. – М.;Л.: Музгиз, 1951. – 82 с.

Семинар7. Инструментальное творчество композиторов второй половины XIX века

1. Инструментальные произведения М.Балакирева.
2. «Картинки с выставки» М.П.Мусоргского.
3. Инструментальное творчество Н.А.Римского-Корсакова.

Методические рекомендации

В ходе семинарского занятия стоит подробно рассмотреть специфику творчества композиторов «Могучей кучки». Особое внимание следует уделить национальному (славянскому) элементу в их произведениях. При создании того или иного сочинения композиторы тщательно изучали специфику древнерусского фольклора и мелодического интонирования. Следует остановиться на «программности» их произведений.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. История русской музыки: В 10-и т. /Ю.В. Келдыш, Л.З.Корабельникова, Е.М.Левашова, В.Н.Романова.Т.6. 50-60 – е г. XIX в. – М.: Музыка,1989. – 382 с.
2. История русской музыки: В 10-и т.Т.7.: 70-80-е г. XIX в. /Ю.В.Келдыш и др. – М.: Музыка, 1994. – 479 с.
3. Комарова,И.И. Музыканты и композиторы. Краткий биографический словарь /И.И. Комарова. –М.,2001.– 480 с.
4. Никитина, Л.Д. История русской музыки /Л.Д. Никитина. – М., 2000. – 272 с.
5. Рапацкая, Л.А. История русской музыки /Л.А. Рапацкая. – М.,2001. – 384 с.
6. Энциклопедический музыкальный словарь. – М., 1990. – 671 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев, Б.В. Избранные труды. Ред.коллегия: И.Э.Грабарь и др. Т.3. Композиторы «Могучей кучки» - М., 1954. – 335 с
2. Белоусова, С.С. Русская музыка второй половины XIX века: А.П.Бородин, М.П.Мусоргский, Н.А.Римский – Корсаков: биографии: кн. Для чтения /Под науч.ред. Е.М. Царевой и И.В.Охаловой. – М.: Росмзн, 2003. – 111 с.
3. В мире музыки [видеозапись]. – М.: Кварт, 1997. – Видеоэнциклопедия для народного образования.
4. Головинский, Г.Л. Модест Петрович Мусоргский /Г.Л.Головинский. – М.: Музыка, 1998. – 730 с.
5. Головинский, Г.Л. Мусоргский и фольклор /Г.Л.Головинский. – М.:Музыка, 1994. – 218 с.
6. Гордеева, Е.М. Композиторы «Могучей кучки» /Е.М.Гордеева. – М., 1985. – 446 с.
7. Зорина, А. «Могучая кучка»/А. Зорина. – М., 1999. – 96с.
8. Михайлов, А.В. Музыка в истории культуры: избран. Ст. – М., 1998. – 262 с.

Семинар 8. Романс в творчестве П.И.Чайковского и С.В.Рахманинова

- 1.Романтизма П.И. Чайковского и С.В. Рахманинова.
- 2.Темы и образы в творчестве композиторов: тема природы, тема рока в произведениях П.И. Чайковского, проблема жизни и смерти в творчестве С.В.Рахманинова.
- 3.Особенности романсов П.И.Чайковского и С.В. Рахманинова (выбор поэтических текстов, слово и музыка в их взаимодействии, мелодия и фортепианная партия).

Методические рекомендации

Романс в творчестве обоих композиторов выходит за рамки бытового. Это уже достаточно сложное по структуре, по форме и гармонизации произведение, где фортепианная партия играет далеко не второстепенную роль. Необходимо уяснить средства художественной выразительности, используемой композиторами, обратить внимание на выбор текстов и дать этому объяснение.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. История русской музыки: в 10-и т. Т.10 А: 1890-1917 годы /Келдыш Ю.В., Левая Т.Н., Рахманинова М.П. и др. – М., 1997. – 539 с.
2. Комарова, И.И. Музыканты и композиторы. Краткий биографический словарь/И.И. Комарова. – М., 2001– 480 с.
3. Никитина, Л.Д. История русской музыки/Л.Д. Никитина. – М., 2000. – 272 с.
4. Рапацкая, Л.А. История русской музыки/Л.А. Рапацкая. – М.,2001. – 384 с.
5. Энциклопедический музыкальный словарь. – М., 1990. – 671 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев, Б.В. Русская музыка: XIX и начало XX века /Б.В. Асафьев. – Л., 1979. – 344 с.
2. Василенко, С.Я. Сергей Васильевич Рахманинов, 1873 – 1943. – М., 1961. – 105 с.
3. Ильин, В.Н. Чайковский, Тургенев, Толстой /В.Н.Ильин //Ильин В.Н. Эссе о русской культуре. – СПб., 1997. – С.77 – 93.
4. Рахманинов, С.В. Письма /С.В.Рахманинов. – М.: Музыка, 1955. – 603 с.

5. Чуб, О. Духовные мотивы в творчестве П.И.Чайковского /О.Чуб //Искусство в школе. – 2008. - №1. – С.44-47.
6. Шулова, Я. Петербург Чайковского и «Петербург» Белого/Я.Шулова //Музыкальная жизнь. – 2009. - №5. – С.41 - 44.

Семинар 9. Русская музыка рубежа XIX – XX веков

- 1.Стилевые направления в русской музыке рубежа XIX – XX веков.
2. Символизм в творчестве А. Скрябина.
- 3.Проблема традиции и новаторства в творчестве С. Прокофьева.

Методические рекомендации

«Серебряный век» ознаменовался переоценкой ценностей в художественной культуре. В основе преобразования лежали общественные перемены предреволюционной России. Тенденции культуры «серебряного века» глубоко изменили облик музыкального искусства. Но, как в литературе или в живописи, в музыке продолжали свое развитие творческие школы, истоки которых следует искать в эстетике ушедшего пореформенного периода.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. История русской музыки. В 10-и т.Т.9. Конец XIX – нач.ХХ в. /Ю.В. Келдыш и др. – М.: Музыка, 1994. – 452 с.
2. Левая, Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М., 1991. – 164 с.
3. Орлова, Е.М. Очерки о русских композиторах 19 – начала 20 веков /Е.М. Орлова. – М., 1982. – 223 с.

4. Рапацкая, Л.А. История русской музыки /Л.А. Рапацкая. – М., 2001. – 384 с.
5. Русская музыка на рубеже XX в. Статьи, сообщения, публикации. – М.;Л.: Музыка, 1966. – 296 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев, Б.В. Книга о Стравинском /Б.В. Асафьев. – Л., 1985. – 279 с.
2. Валькова, В. Александринская эпоха и XX век /В.Валькова// Музыкальная академия. – 2997. - №3. – С.149 – 156.
3. Великович, Э.И. И.Ф.Стравинский /Э.И.Великович// Великович Э.И. Великие музыкальные имена. – СПб., 2002. – С.111 - 164.
4. Прокофьев, С.С. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью /С.С.Прокофьев. – М.: Сов.композитор, 1991. – 285с.
5. Рахманинов, С.В. Письма /С.В.Рахманинов. – М.: Музыка, 1955. – 603 с.
6. Рубцова, В.В. В контексте «серебряного века» /В.В.Рубцова// Музыкальная академия. – 2003. - №3. – С.175 – 177.

Семинар 10. «Русские сезоны» С.П. Дягилева и балеты И. Стравинского

1. Балет в русской культуре «серебряного века».
2. Деятельность С.П. Дягилева.
3. Балеты И.Стравинского.

Методические рекомендации

В эпоху «серебряного века» балет становится одним из главенствующих видов искусства. Благодаря своей син-

тетической природе он демонстрировал достижения и хореографов, и композиторов, и артистов балета, и художников. Значимость русского балета как искусства, способного выразить и юмор и философию, во многом связана с деятельностью С.П.Дягилева. Студентам необходимо уяснить специфику балетного искусства рассматриваемого периода, выделить основные спектакли «Русских сезонов», проанализировать неофольклоризм в балетах И.Стравинского.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. История русской музыки. В 10-и т.Т.9. Конец XIX – нач.ХХ в. /Ю.В. Келдыш и др. – М.:Музыка,1994. – 452 с.
2. Левая, Т.Н. Русская музыка начала ХХ века в художественном контексте эпохи /Т.Н.Левая. – М., 1991. – 164 с.
3. Орлова, Е.М. Очерки о русских композиторах 19 – начала 20 веков /Е.М. Орлова. – М., 1982. – 223 с.
4. Рапацкая, Л.А. История русской музыки /Л.А. Рапацкая. – М., 2001. – 384 с.
5. Русская музыка на рубеже ХХ в. Статьи, сообщения, публикации. – М.-Л.: Музыка, 1966. – 296 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев, Б.В. Книга о Стравинском /Б.В. Асафьев. – Л., 1985. – 279 с.
2. Великович, Э.И. И.Ф.Стравинский /Э.И.Великович// Великович Э.И. Великие музыкальные имена. – СПб, 2002. – С.111 – 164.
3. Дягилева, Е.В. Семейная запись о Дягилевых /Сост. Дягилева Е.С., Иванова Т.Г. – СПб., Пермь, 1998. – 287 с.
4. История «Русского балета», реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива М.Ларионова. – М: Интерроса, 2009. – 431 с.

5. Лифарь, С.М. Дягилев /С.М.Лифарь. – СПб.: Композитор: ТОО «Яна принт», 1993. – 350 с.
6. Рубцова, В.В. В контексте «серебряного века» /В.В.Рубцова// Музыкальная академия. – 2003. – №3. – С.175 – 177.

САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА СТУДЕНТОВ

Методические указания к написанию контрольных работ

Тематика контрольных работ отражает наиболее важные закономерности развития музыкальной культуры в различные исторические периоды. Основная цель контрольных заданий – самостоятельное изучение тех или иных тем курса. При выполнении контрольной работы студент должен внимательно изучить программу курса, соответствующие разделы учебника, а затем уже приступить к проработке критических статей, научных работ, монографий и других публикаций по избранной теме. Прежде чем приступить к выполнению контрольной работы, необходимо обдумать собранный материал и обязательно составить план работы, который помогает выявить главное и избежать увлечения незначительными фактами. Только после этого можно приступить к написанию работы. В основной части последовательно, в соответствии с планом, логично и доказательно раскрывается избранная тема. Работа должна быть написана строгим научным языком. Она не должна являться копией соответствующей статьи учебника или методического пособия. Цитаты и цифровые данные должны сопровождаться точными ссылками на источники. В заключении формулируются общие выводы по теме. В конце работы должен быть приведен полный список использованной литературы по теме, оформленный в соответствии с правилами библиографического написания.

Темы контрольных работ

1. Мифы Древней Греции в музыкальной культуре.
2. Мыслители Просвещения о музыке (Дидро, Руссо).
3. Стиль рококо в музыке французских клавесинистов.

4. Оперная реформа К.В.Глюка.
5. Поэтика средневековья в оперном творчестве Р.Вагнера.
6. Французский музыкальный театр XIX века (Бизе, Гуно, Массне).
7. Итальянский веризм в творчестве Дж. Пуччини.
8. Джаз в культуре XX века.
9. Мюзикл в культуре XX века (на примере Бернштейна).
10. Тема музыки и музыканта в произведении Т.Мана «Доктор Фаустус».
11. Проблема музыкального творчества в произведениях Г.Гессе («Степной волк», «Игра в бисер»).
12. Проблема стилей в русской музыке XVII – XXVIII вв (барокко, классицизм, сентиментализм).
13. Русский бытовой романс (Алябьев, Гурилев, Варламов) и русский классический романс (Глинка, Даргомыжский): поэзия и музыка.
14. А.С.Пушкин и М.Ю.Лермонтов в русской музыкальной культуре.
15. «Русские сезоны в Париже» (Дягилев, Стравинский, «Мир искусства»).
16. Поэты Серебряного века о музыке.
17. Духовная музыка XIX века и рубежа XIX-XX вв (П.И.Чайковский, П.Чесноков, А.Гречанинов, С.В.Рахманинов).
18. Основные идеи, образы, проблемы современной музыкальной культуры (А.Шнитке, С.Губайдуллина, Слонимский, Г.Канчели, А.Тертерян).
19. Бардовская песня в контексте культуры.
20. Современная композиторская школа Удмуртии.

Методические указания к написанию курсовых работ

Курсовая работа представляет собой исследование студента по предлагаемой теме на основе изучения имеющейся литературы. Курсовая работа может также включать и анализ самостоятельно проведенного студентом практического исследования (анализа документов, соцопроса, интервьюирования, экспертного опроса и др.) Предлагаемые темы ориентируют на углубленное изучение отдельных тем и разделов курса «История музыки». По согласованию с преподавателем, студент может предложить свою тему исследования. При выборе темы студент должен руководствоваться следующими рекомендациями:

- 1) Помнить, что тема должна соответствовать программе курса и личным научным интересам.
- 2) Необходимо предварительно определить возможный объем и сложность своей работы по данной теме.
- 3) Также следует учитывать доступность литературы по выбранной теме.
 - Структура реферата должна включать:
 - Титульный лист
 - Оглавление.
 - Введение.
 - Основная часть (состоит из 2-3 глав).
 - Заключение.
 - Список использованной литературы.

Все части работы должны быть изложены в строгой логической последовательности и взаимосвязи. Во введении обязательно должны быть раскрыты следующие вопросы: актуальность, цель, задачи, обзор литературы, структура. Курсовая работа обязательно разбивается на главы. В заключении подводятся результаты проделанной работы, которые должны соответствовать выбранной теме,

поставленным во введении целям и задачам. Список литературы включает полный перечень обработанных студентом по выбранной теме материалов, в т.ч. журнальных и газетных статей, сайты Интернет.

Список примерных тем

- 1.Троичность знаменного распева.
- 2.Партесное пение: его особенности, истоки, хоровые традиции.
- 3.Жанры православных богослужебных песнопений.
- 4.Проблемы формирования западноевропейской оперы.
- 5.К.Монтверди и его концепция оперы.
- 6.И.С.Бах и культура XX века.
- 7.Тема судьбы в творчестве Л.В.Бетховена.
- 9.Ф.Шопен и польская культура.
- 10.Песня в творчестве композиторов-романтиков.
- 11.Музыкальный импрессионизм и экспрессионизм: сравнительная характеристика.
- 12.Эволюция нотного письма в Древней Руси.
- 13.Особенности русской музыки 18 века.
- 14.Концепция оперного жанра в творчестве композиторов «Могучей кучки».
- 15.Образы восточной культуры в творчестве композиторов «Могучей кучки».
- 16.Стилевые направления в русской музыке рубежа19-20 веков.
- 17.С.В.Рахманинов и символизм.
18. Тема судьбы и смерти в творчестве П.И.Чайковского и С.В.Рахманинова.
- 19.Роль музыки в системе православия.

Методические указания к написанию рецензии на музыкальное произведение

Самостоятельная работа студента предполагает написание рецензии на музыкальное(ые) произведение(ия)(инструментальное и вокальное (оперное, вокальное, хоровое, балет).

Рецензия – это письменный разбор художественного произведения. Перед началом написания рецензии необходимо изучить произведение и выделить круг вопросов, затронутых в нем. Затем следует определить характер их освещения (достаточно полный, поверхностный и т.д.). Следующий этап – выявление средств художественной выразительности и авторский взгляд на проблему. В заключении необходимо сделать вывод об актуальности и новизне темы, важности поднятой проблемы, оригинальности решения. В рецензии, в зависимости от выбранного для исследования объекта, могут быть отражены следующие моменты: история создания, авторский замысел, наличие художественных задач и их решение, художественные средства выразительности, особенности композиции, сравнительная характеристика с аналогичными явлениями в культуре, обязательно свое авторское отношение.

Написание рецензии на музыкальное произведение должно содержать в себе черты эссе. Эссе - прозаическое сочинение небольшого объема и свободной композиции, выражающее индивидуальные впечатления и соображения по конкретному поводу или вопросу и заведомо не претендующее на исчерпывающий ответ. Это новое, субъективно окрашенное слово о чем-либо, имеющее философский, историко-биографический, публицистический, литературно-критический, научно-популярный или беллетристический характер. Для эссе характерно использование многочисленных средств художественной выразительности (мета-

форы, аллегорические и притчевые образы, символы, сравнения)

Специфику жанра эссе выражают следующие черты: заголовок эссе не находится в прямой зависимости от темы: кроме отражения содержания работы он может являться отправной точкой в размышлениях автора, выражать отношение части и целого; свободная композиция эссе подчинена своей внутренней логике, а основную мысль эссе следует искать в витиеватых размышлениях автора. В этом случае затронутая проблема будет рассмотрена с разных сторон. Необходимым условием эссе является ярко выраженная авторская позиция.

ПРИМЕРНЫЙ ТЕСТ

Итоговый контроль осуществляется в форме экзамена. Экзамен проводится в виде тестирования.

Основанием для успешной сдачи экзамена является усвоение студентом знаний, умений и навыков по дисциплине в объеме рабочей программы. Студент должен продемонстрировать знание основных теоретических понятий, жанров, музыкальных направлений, композиторов, названий их произведений.

Предлагаются следующие критерии экзамена: 80% правильных ответов – «отлично», 70% - «хорошо», 60% - «удовлетворительно», менее 60% правильных ответов – «Неудовлетворительно».

Дать определение:

1. Концерт – это
2. Симфония – это
3. Фуга – это
4. Мадригал – это

Выбрать правильный ответ:

1. **Лад – это:**

- а) согласованность звуков по высоте
- б) поступенное восходящее или нисходящее последование всех ступеней звукоряда
- в) соотношение двух музыкальных звуков по высоте

2. **Кто из героев древнегреческой мифологии очаровывал богов и людей чудесным пением, а также укрощал дикие силы природы:**

- а) Орфей
- б) Ориона
- в) Оракул
- г) Орест

3. Назовите древнегреческого философа, создавшего учение о музыке:

- а) Аристотель
- б) Платон
- в) Пифагор
- г) Эпикур

4. Назовите имя одной из девяти муз в древнегреческой мифологии – покровительницы музыки:

- а) Клио
- б) Талия
- в) Каллиопа
- г) Евтерпа

5. Как называли в средние века профессионального музыканта, поэта или рассказчика, состоявшего на службе у феодала:

- а) хуглар
- б) миннезингер
- в) менестрель
- г) жонглер

6. Кто такие менестрели:

а) профессиональные певцы и музыканты в средневековой Франции, Англии и других странах, обычно состоявшие при дворе феодального сеньора;

б) средневековые провансальские поэты, певцы 11-13 веков;

в) французские поэты-певцы 12-13 веков;

г) немецкие средневековые поэты-певцы 12 века.

7. Какой из музыкальных жанров зародился в период Возрождения:

- а) оперетта
- б) симфония
- в) опера
- г) балет

8. Назовите музыкально-поэтический жанр эпохи Возрождения:

- а) ария
- б) мадригал
- в) оратория
- г) песнь

9. Месса - это:

- а) песня траурного содержания
- б) род вокально-инструментальной музыки, где идет сочетание мелодии с разным ритмом и разными текстами
- в) жанр итальянской светской песни народного происхождения
- г) центральный обряд суточного богослужебного цикла католической церкви

10. Что такое «опера-серия»:

- а) жанр итальянской оперы 17-18 веков; оперы создавались на героико-мифологические и легендарно-исторические сюжеты и отличались господством сольных номеров;
- б) жанр французской оперы периода Великой французской революции, опера воссоздавала борьбу с тиранией;

- в) серия опер на сказочно-мифологические темы;

11 Кто из итальянских композиторов создал первые классические образцы оперы и назвал свой стиль «взволнованным»:

- а) К. Монтеверди
- б) Д. Верди
- в) А. Скарлатти
- г) Д. Перголези

12. Назовите немецкого композитора, прожившего около пятидесяти лет в Лондоне и создавшего около 30 ораторий, более 40 опер и других сочинений для оркестра, органа, клавесина. Его оратории на библейские сюжеты – монументальные эпические произведения, в которых ведущую роль играет хор:

- а) И. Бах

- б) Г.Гендель
- в) К.Глюк
- г) Й.Гайдн

13. Кто из австрийских композиторов является представителем венской классической школы, музыкантом универсального дарования, проявившегося очень рано (он написал свыше 20 опер, из которых наиболее известны «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта»):

- а) В.Моцарт
- б) Л.Бетховен
- в) Й.Гайдн
- г) А.Сальери

14. Назовите имя композитора и дирижера, создателя программной романтической симфонии, новатора в области музыкальной формы, гармонии, инструментовки; автора «Фантастической симфонии»:

- а) В.Беллини
- б) Г.Берлиоз
- в) Л.Бетховен
- г) Ж.Бизе

15. Кто из известных французских композиторов является основоположником музыкального импрессионизма:

- а) Л.Делиб
- б) Ф.Давид
- в) К.Дебюсси
- г) М.Равель

16. Кто из русских композиторов, автор симфонических произведений «Поэма экстаза», «Прометей» развивал идеи синтеза музыки и света:

- а) А.Н.Скрябин
- б) С.И.Танеев
- в) С.В.Рахманинов
- г) Н.А.Римский-Корсаков

17. Кто из известных композиторов не входил в музыкальное объединение «Могучая кучка», а тяготел к общеевропейским музыкальным формам, хотя в его музыке чувствуется принадлежность к русской школе:

- а) А.С.Даргомыжский
- б) М.П.Мусоргский
- в) А.Н.Верстовский
- г) П.И.Чайковский

18. Назовите авторов указанных опер:

- а) «Русалка»
- б) «Руслан и Людмила»
- в) «Садко»
- г) «Хованщина»
- д) «Пиковая дама»

Учебное издание

Составитель: Ольга Николаевна Никитина

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

Учебно-методическое пособие

Напечатано в авторской редакции
с оригинал-макета заказчика

Компьютерный набор и верстка: **О.Н.Никитина**

Подписано в печать 15.06.11. Формат 60×84 1/16.

Печать офсетная. Усл. печ.6,3.

Тираж 50 экз. Заказ №

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