

Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

Факультет искусств
Кафедра художественного творчества и продюсерства

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
Ахвердова Е. И.

01.06.2020 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
Моголина М. П.

01.06.2020 г.

ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ XX-XXI вв.

*Электронный учебно-методический комплекс
для студентов специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады
(по направлениям)*

Составитель

Моголина М. П., доцент кафедры художественного творчества и продюсерства
частного учреждения образования «Институт современных знаний имени
А. М. Широкова»

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета Института
протокол № 2 от 29.09.2020 г.

УДК 78.03(075.8)
ББК 85.31я73

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра истории музыки и музыкальной белорусистики учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки» (протокол № 5 от 05.06.2020 г.);

Ганул Н. Г., доцент кафедры истории музыки и музыкальной белорусистики Учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки», кандидат искусствоведения, доцент.

Рассмотрено и рекомендовано к утверждению
кафедрой художественного творчества и продюсерства
(протокол № 11 от 22.05.2020 г.)

И90 Моголина, М. П. История музыкальных стилей XX-XXI вв. : учеб.-метод. комплекс для студентов специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям) [Электронный ресурс] / Сост. М. П. Моголина. – Электрон. дан. (3,2 Мб). – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2020. – 84 с. – 1 электрон. опт. диск (CD).

Систем. требования (миним.) : Intel Pentium (или аналогичный процессор других производителей) 1 ГГц ; 512 Мб оперативной памяти ; 500 Мб свободного дискового пространства ; привод DVD ; операционная система Microsoft Windows 2000 SP 4 / XP SP 2 / Vista (32 бит) или более поздние версии ; Adobe Reader 7.0 (или аналогичный продукт для чтения файлов формата pdf).

Номер гос. регистрации в НИРУП «Институт прикладных программных систем» 1182022812 от 18.06.2020 г.

Учебно-методический комплекс представляет собой совокупность учебно-методических материалов, способствующих эффективному формированию компетенций в рамках изучения дисциплины «История музыкальных стилей XX-XXI вв.».

Для студентов вузов.

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «История музыкальных стилей XX – XXI вв.» входит в цикл специальных дисциплин компонента учреждения высшего образования, предусмотренных стандартом высшего образования и учебным планом подготовки студентов по специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям). Изучение дисциплины направлено на углубление знаний в области истории музыки Новейшего времени и практическое освоение стилевой специфики различных направлений академического и массового музыкального искусства в их параллели и взаимосвязи. Системный подход и историко-стилевой ракурс освоения каждой темы предполагает последующее использование полученных в процессе прохождения курса знаний и навыков в рамках других дисциплин специального цикла («Композиция», «Компьютерная аранжировка», «Импровизация на специнструменте», «Основы джазовой импровизации», «Обработка белорусского музыкального фольклора»).

Цель учебно-методического комплекса – повышение музыкально-стилевой компетентности и расширение слухового опыта обучающихся в области музыкального искусства XX-XXI веков.

Основными *задачами* учебно-методического комплекса являются следующие:

1) системно представить историю развития и ключевые стилевые особенности магистральных направлений музыки Новейшего времени во взаимосвязи пластов академического и массового музыкального искусства;

2) обеспечить студентов методическими и практическими материалами для успешного освоения содержания учебной дисциплины;

3) облегчить процесс подготовки обучающихся к зачету и поиск необходимой литературы по темам дисциплины;

4) способствовать развитию практических навыков, необходимых студентам в дальнейшей профессиональной деятельности.

Учебная дисциплина предусматривает проведение занятий в двух формах – лекционные занятия и практические занятия. В связи с этим процесс изу-

чения учебного материала по всем темам курса построен на применении следующих методов обучения:

работа с информационными ресурсами – составление глоссариев, терминологических словарей, связанных со специфическими явлениями в музыке XX-XXI веков, составление сравнительных таблиц по стилям;

слуховой анализ – определение и характеристика стиля музыкальной композиции (стилевая атрибуция), подбор аудиопримеров на заданную тему;

творческие задания – сочинение или импровизация мелодий на заданный аккомпанемент в том или ином стиле, сочинение эскизов в заданном стиле с использованием прикладных компьютерных программ.

В отношении творческих заданий на занятиях предполагается индивидуальная или совместная (по группам) работа студентов на своих местах, а при слуховом анализе – совместное обсуждение наблюдений над стилистикой предлагаемых педагогом музыкальных произведений в её связи с содержанием, характерным для музыки того или иного направления, а также данного конкретного произведения. Задача преподавателя заключается в консультировании и своевременной корректировке работы студентов в процессе выполнения творческих заданий, постановке проблемных вопросов в процессе стилового анализа музыкальной композиции.

Для реализации подобной системы организации учебного процесса разделы данного учебно-методического комплекса включают следующие материалы:

пояснительная записка – содержит описание основных методов обучения, соответствующих цели и задачам изучения учебной дисциплины, рекомендации по организации работы с данным учебно-методическим комплексом;

теоретический раздел – содержит краткий конспект лекций с изложением ключевых историко-теоретических сведений, необходимых для освоения учебной дисциплины и для последующего использования в процессе выполнения практических заданий;

практический раздел – содержит задания (списки произведений для анализа, образцы творческих заданий) и методические рекомендации (план стилового анализа музыкального произведения) по выполнению практических работ;

раздел контроля знаний – содержит задания для организации самостоятельной работы студентов (список понятий для составления терминологического словаря, заготовки сравнительных таблиц, список тем для подбора аудиопримеров), примерный перечень вопросов к зачету;

вспомогательный раздел – содержит учебную программу дисциплины «История музыкальных стилей XX – XXI вв.» и списки основной и дополнительной литературы.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1. Конспект лекций

Тема 1. Введение. Панорама музыкального искусства

XX – начала XXI вв.

К началу XX века исторически оформились три пласта музыки: 1) фольклор (народная музыка с устным бытованием и ярко выраженным национальным характером); 2) профессиональное музыкальное искусство (музыка академической традиции, композиторское творчество с письменным бытованием, воплощающее этическую идею, являясь средоточием образов возвышенной мысли, обращенной ко всему человечеству и охватом в целом всех сторон духовной жизни людей); 3) массовое музыкальное искусство (искусство облегченного и развлекательного плана, имеющее коммерческую направленность и свободное от требований предварительной слуховой подготовки, отражающее «музыкальную атмосферу» эпохи, массовую психологию).

Ключевая особенность музыкального искусства XX – начала XXI вв. – стилевой плюрализм (лат. *pluralis* – множественный) с массой недолговечных и быстро сменяющих друг друга стилевых направлений, и ответвлений, многообразие методов художественного мышления (новые композиторские техники, специфические приемы и особенности музыкального языка). Пестрота художественной панорамы XX века обуславливает её стилевую эклектичность – разнообразие композиционных техник и выразительных средств музыкального искусства, в развитии которых, тем не менее, обнаруживаются некоторые особенности. Во-первых, значительно расширяется тембровая палитра музыки (необычные приемы игры на традиционных инструментах, препарированные инструменты, шумы и электронные звучности, открытие внеевропейских культур с их традиционным инструментарием, особенно ударными инструментами). Во-вторых, кардинально преобразуется звуковысотная организация музыкальной композиции (искусственные лады, микрохроматика, эмансипация диссонанса,

политональность, атональность, новые композиционные техники – сонорика, додекафония, алеаторика), как следствие, видоизменяется форма нотации (сближение с живописью). В-третьих, возникают новые типы фактурной организации музыкального материала (возрождение полифонии – полифония пластов, пуантилизм и мнимая полифония, микрополифония и сонорное сверхмногоголосие), активно разрабатывается и усложняется метроритмическая структура композиции.

С позиции эстетических критериев магистральными направлениями, объединяющими ряд течений музыки академической традиции, стали:

авангард (фр. *avant-garde* – передовой отряд), характеризующийся разрывом исторических связей, отрицанием преемственности искусства с традициями прошлого, поиском принципиально новых выразительных средств, нередко превращающимся в самоцель (музыкальный конструктивизм, радикальное новаторство и сознательное стремление к максимальному обновлению композиторских средств);

модернизм (лат. *modernus* – современный, недавний; «академизировавшийся» авангард), провозглашавший новаторство в форме переосмысления музыкальных традиций и обновления средств, сложившихся в музыке прошлых столетий, своеобразный диалог с традицией;

постмодернизм с идеей нового историзма, т.е. творчества, полностью ориентированного на свою историю (обращение ко всем техникам и художественно-эстетическим установкам прошлого, стремление включить в современное искусство весь опыт мировой художественной культуры посредством ее ироничного цитирования и свободной игры интерпретациями).

В области массового музыкального искусства наиболее крупными и многоплановыми течениями стали:

джаз, возникший на рубеже XIX-XX вв. из соединения афроамериканского фольклора и традиций европейского музыкального искусства (традиционный джаз, свинг, симфоджаз, би-боп и хард-боп, кул-джаз, джаз-рок, фьюжн, фри-джаз и др.);

рок (англ. *rock* – качаться, трястись), сформировавшийся в Великобритании и США на рубеже 1950-60-х гг. на основе рок-н-ролла (хард-рок, хэви-метал, панк-рок и др.);

диско (1970-80-е гг.) и *электронная танцевальная музыка* (с 1980-х гг.) – исторически сменившиеся направления танцевальной музыки, связанные с эволюцией звукозаписывающих и электронных устройств для синтеза и воспроизведения звука.

Наряду с параллельным развитием разнообразных художественных течений в разных пластах музыки постепенно налаживалось их тесное взаимодействие между собой. Использование фольклора в музыке академической традиции к началу XX века уже имело прочную историческую основу. Фольклоризм XIX века вышел на новый виток развития в неофольклоризме с качественными изменениями в методах работы с фольклорным материалом и стремлением к сохранению аутентичности его звучания. В качестве основного творческого метода была выдвинута композиторская интерпретация фольклорного начала (творческая интерпретация архаики), обусловленная стремлением отразить в музыке глубинные основы национального менталитета. Путем претворения в композиторском творчестве народного мелоса и ритма создавался «авторский фольклор». В условиях развернувшегося во второй половине XX столетия процесса глобализации расширился круг национальных культур, к которым обращались европейские и американские композиторы – традиционные культуры Африки, Японии, Индонезии, Индии. Национальный фольклор нашел отражение в некоторых ответвлениях массового музыкального искусства – на рубеже 1950-60-х гг. появились фолк-рок, боссанова, модальный джаз.

По-разному складывалось взаимодействие музыки академической традиции со стилевыми направлениями массового музыкального искусства. В академическую музыку проникает эстрадный инструментарий (чаще электрогитара) или какой-либо стилевой компонент (ритм, интонационная формула), эстрадные композиции исполняются академическим симфоническим оркестром. Наиболее плодотворным в XX веке оказалось взаимодействие обогативших друг

друга джаза и академического музыкального искусства. Приход джаза в Европу в 1920-30-е гг. вызвал волну интереса к этому новому явлению среди композиторов-модернистов («Негритянская рапсодия» Ф. Пуленка, «Фокстрот для двух фортепиано» и «Прощай, Нью-Йорк» Ж. Орика, «Блюз» А. Онеггера, фортепианные прелюдии К. Дебюсси «Генерал Лявин, эксцентрик» и «Менестрели», «Блюзовая соната» и «Концерт для левой руки» М. Равеля, «История солдата» и «Эбони («Черный») концерт» для кларнета и джаз-оркестра И. Стравинского, сюита «1922» П. Хиндемита, «Трехгрошовая опера» К. Вайля) и повлиял на творчество европейских музыкантов. В свою очередь, джаз постепенно обогащался средствами и техниками европейской академической музыки – симфоджаз (Дж. Гершвин «Рапсодия в блюзовых тонах»), «третье течение» (синтез академической и джазовой музыки).

Несколько односторонним оказалось взаимодействие музыки академической традиции и рок-музыки. Средства классической европейской музыки обогатили и усложнили композиции прогрессивного рока (progressive rock), получившего широкое развитие в 1960-70-е гг. Своими корнями он связан с психоделическим (или «кислым») роком (psychedelic rock, acid rock), в котором использовались нехарактерные для «легкой» музыки, экспериментальные средства («странные» гармонии, необычные звучания инструментов), а произведения изначально создавались под воздействием галлюциногенов или психотропных средств (прогрессивный рок – высшая форма психоделии). На рубеже 1960-70-х гг. появился симфо-рок («симфонический рок»), в котором музыкантами использовался инструментарий симфонического оркестра и прямые цитаты из классических произведений академической музыки.

Универсальной «площадкой» для соединения выразительных средств симфонической и оперной музыки со стилистикой популярных направлений массового музыкального искусства стал мюзикл, сформировавшийся в музыкальной культуре США в начале XX века. Это один из самых многоликих жанров XX столетия, в котором нашли преломление традиции различных по направленности и масштабам музыкально-театральных жанров, существовавших

до его появления (опера, оперетта, водевиль, экстраваганца, бурлеск, ревю), и средства джаза, рок-музыки и других популярных направлений. Органичное соединение стилистики оперной и рок-музыки характерно для жанра рок-оперы, сложившегося в 1970-е гг.

Сотрудничество музыкантов, представляющих «серьезную» и «легкую» музыку, а также стилевое сближение этих двух направлений широко развернулось к концу XX века в рамках течения «классический кроссовер» (*classical crossover*). На рубеже XX-XXI вв. сложилась Новая академическая музыка как продукт глобализационных процессов – интегративная музыкально-звуковая целостность, включающая в свою лексическую структуру эстрадное и медийное начала, но при этом обращенная к классическим (академическим) музыкальным жанрам и формам. В рамках этого направления плодотворно работают белорусские композиторы, связанные с музыкальным театром и киномузыкой, Владимир Кондрусевич (р. 1949, впервые в белорусской музыке использовал звучание синтезатора), Сергей Бельтюков (р. 1956) и Олег Ходоско (р. 1964). Стилиевые компоненты джаза присутствуют в Концерте для оркестра В. Доморацкого, «Трех вокализах в блюзовых ритмах» для трубы и фортепиано Г. Гореловой.

Тема 2. Модернизм в музыке XX в.

Рубеж XIX-XX вв. (постромантизм, «Серебряный век» в русской культуре) является переходным периодом, для которого характерно завершение («договаривание») художественных традиций романтизма с одной стороны и вызревание новых тенденций в художественной культуре, предвосхищающих новые течения в искусстве первой половины XX века – с другой. Ведется «освежение» и обогащение традиционных выразительных средств музыки, пересмотр их роли в создании музыкального образа.

Период с 10-х по 40-е годы XX века – период модернизма – связан с развитием ряда направлений, основанных на пересмотре и переосмыслении традиций предшествующих стилей. Одни из них являются производными от роман-

тизма: импрессионизм (представление окружающего мира в его подвижности и изменчивости), экспрессионизм (субъективное выражение трагического мироощущения), веризм (музыкальный натурализм, показ драмы обычного человека). В других возрождаются и «реконструируются» на новом этапе развития музыкальной культуры стили и жанры более ранних эпох, происходит соединение старого с новым – неоклассицизм, неофольклоризм, урбанизм («новый динамизм», «новая деловитость»).

Импрессионизм (фр. *impression* – впечатление) – течение в искусстве рубежа XIX-XX вв. (живописи, литературе, музыке, театре, скульптуре), первоначально возникшее в 1870-е гг. во французской живописи. Для творчества импрессионистов характерно стремление передать подвижность и изменчивость реального мира, запечатлеть мимолетные, сиюминутные, первые непосредственные впечатления от окружающей действительности и её различных явлений, изобразить мгновенные, как бы случайные движения и ситуации (действительность как документ минуты). Суть эстетики импрессионизма выражают следующие слова Эдгара Мане: «Не создается пейзаж, марина, лицо: создается впечатление от времени дня, пейзажа, Марины, лица». В импрессионистском искусстве характерными сюжетами становятся пейзажи (блики солнца, своеобразие тумана, переливы воды), портреты и образы сказочной фантастики, фиксация едва уловимых психологических состояний, вызванных созерцанием объектов внешнего мира (природных ландшафтов, памятников старины, людей). Произведениям импрессионизма присущи светлая и трепетная образность, любование красотой мира и его красками. Наиболее яркими представителями импрессионизма в музыке являются во Франции Клод Дебюсси (1862 – 1918, основатель музыкального импрессионизма), в Италии Отторино Респиги (1879–1936), в Испании Мануэль де Фалья (1876 – 1946), в России – поздние оперы Николая Римского-Корсакова (1844 – 1908), некоторые произведения Анатолия Лядова (1855 – 1914), Сергея Рахманинова (1873 – 1943), Игоря Стравинского (1882 – 1971).

Эстетика живописного импрессионизма близка поэтическому символизму (греч. *symbolon* – знак, символ) – художественному направлению, возникшему во Франции в конце 60-х – начале 70-х гг. XIX века в литературе, а затем и в других видах искусства – изобразительном, музыкальном, театральном. Их схожесть заключается в передаче богатства оттенков чувств, смысла, красок, ощущений. Поэты передавали действительность через тонкие намеки и полутона: «Никаких цветов: ничего, кроме нюансов» (Поль Верлен). Если источником впечатлений импрессионистов служили главным образом объекты реальности, то символисты обращались к сфере духа, «внутреннего видения». Символисты поддерживали постулат о наличии за миром видимых вещей истинного, реального мира, при этом мир видимых явлений представлялся лишь смутным его отражением. Искусство рассматривалось символистами как средство духовного познания и преображения мира, в связи с чем символистами декларировалась идея «синтеза искусств». Особая роль отводилась художнику-творцу, который представлялся носителем сокровенных переживаний, представал как маг, владеющий «ключами тайн». Ярчайшие представители символизма в музыке – Александр Скрябин (1871 – 1915) в России, Микалоюс Чюрлёнис (1875 – 1911) в Литве.

Стилевые особенности музыкального импрессионизма:

- мелодика – нечеткость рисунка («принцип размытых граней», схожий с техникой мазков в живописи), фрагментарность и разорванность мелодической линии (в целом ослабление роли мелодического начала), намечена мотивами и фразами (в произведениях символистов они надеялись символическим значением);
- ритмика – гибкая, капризная, зыбкая, неуловимая;
- гармония – колористическая роль: применение увеличенных трезвучий, септаккордов, нонаккордов; движение параллельными трезвучиями и септаккордами; аккордика мажоро-минора, отказ от явных функциональных тяготений; расширение ладовых средств (натуральные лады, пентатоника, искусственные лады);

- тембр – интерес к оркестровой красочности, усиление колористических свойств фактуры, красочные сочетания тембров и регистров;
- форма – миниатюрность (инструментальная миниатюра, цикл миниатюр, сюита), эскизность и фрагментарность построений из-за передачи тонких настроений, психологических нюансов, изменчивых состояний души, свободное и лаконичное воплощение замысла.

Черты импрессионистского письма встречаются в произведениях симфоджаза, оркестровых композициях эры свинга, музыке соул.

Урбанизм (лат. *urbs* – город; «Новая деловитость» в Германии, «Новый динамизм» во Франции) – художественное направление, связанное с отражением жизни города (технического прогресса, нового ритма жизни, проведения досуга). Пик интереса к «новому динамизму» пришелся на 1920-е годы, когда распространилось увлечение культом машин (станков, конвейеров, средств передвижения, сельскохозяйственных механизмов). Теоретиком «нового искусства» стал драматург Жан Кокто (1889 – 1963). В 1918 г. был опубликован его памфлет «Петух и Арлекин» (Петух – смелый национальный дух Франции, Арлекин – шут, не придерживающийся твердых этических и эстетических правил), в котором автор провозглашал борьбу с импрессионизмом, с вагнеровскими влияниями, с поздним романтизмом: «Довольно облаков, туманностей, аквариумов, ундин и ароматов ночи – нам нужна музыка земная, музыка повседневности» [6, с. 109].

Идейным вдохновителем «нового искусства» стал французский композитор Эрик Сати (1866 – 1925), которого Жан Кокто считал своим наставником. Музыкант давал своим произведениям эксцентричные названия («Три пьесы в форме груши», «В лошадиной шкуре», «Настоящие вялые прелюдии (для собаки)», «Засушенные эмбрионы»), любил печатать ноты красной краской и писать к своей музыке абсурдные пояснения (фортепианная пьеса «Vexations» («Раздражение», «Неприятности») с пометкой «повторить 840 раз»), не любил выставлять тактовые черты. В 1917 г. был поставлен скандальный балет Сати «Парад» (либретто Кокто, оформление Пикассо), который сделал знаменитыми всех участни-

ков эпатажного представления. После этого Кокто и Сати (при поддержке известного критика Анри Колле) инициировали создание группы молодых французских композиторов – «Шестерки» (по аналогии с «Могучей кучкой», известной во Франции как «Русская пятерка»). В содружество вошли Луи Дюрей, Жорж Орик, Жермен Тайфер, Артюр Онеггер (1892 – 1955), Дариус Мийо (1892 – 1974) и Франсис Пуленк (1899 – 1963), из которых наиболее значительный вклад в развитие французской музыки внесли три последних автора.

Общим для творчества всех участников «Шестерки» 1920-х гг. является отрицание искусства романтизма и импрессионизма, которое, по их мнению, сделало французскую музыку излишне утонченной. Музыка молодых композиторов был присущ задор, бравада, стремление к ниспровержению авторитетов, к эпатажу публики. Для искусства урбанизма характерна установка на приближение музыки к современности, которая виделась в жизни города: отражение в музыке звучания современного города (его строительства, роста, шума, работы фабрик и заводов, движения транспорта), подгоняемой техническим прогрессом новой динамики и ритма жизни, новых форм проведения досуга (развлекательная музыка кабаре и мюзик-холлов, которая часто служила основой для создания произведений «музыки повседневности»)

Стилевые особенности музыки урбанизма:

- ритмика – жесткая, механистичная (новая природа движения, связанная с образами техники, моторикой ритмов нового века);
- мелодия – ясная, рельефная, «плакатная», угловатая с нарочитым примитивизмом (четкость, простота, строгость линейного письма);
- фактура упрощенная;
- гармония – хроматическая тональность, политональность, подчеркнутое пренебрежение к красоте звучания, использование остродиссонирующих созвучий, кластеров;
- тембр – введение подлинных звуков индустриальных шумов (автомобильных сирен, стрекота пишущей машинки, пистолетных выстрелов) или их воспроизведение музыкальными средствами (звукоподражание);

- включение в произведения «музыки улицы» – введение интонаций и ритмов бытовых уличных мелодий, новых популярных танцев (фокстрот, регтайм, кек-уок), мюзик-холла, кабаре, цирка; в 1920-30-е гг. в европейскую культуру ворвался джаз, быстро вошедший в моду и повлиявший на творчество многих композиторов.

В России урбанистически-конструктивистская образность нашла яркое выражение в раннем творчестве Александра Мосолова (1900 – 1973). В Германии идеи урбанизма нашли отражение в раннем творчестве Пауля Хиндемита (1895 – 1963), стоявшего во главе движения «новой деловитости», которое было связано в немецкой музыке с эстетикой неоклассицизма. В фортепианной сюите «1922», основанной на прообразе старинной танцевальной сюиты, вместо старинных танцев композитором использованы танцы шимми, регтайм, вальс-бостон, а также элементы джаза. В заключительной пьесе цикла предпосылается указание исполнителю играть стихийно, как машина.

Крайности урбанизма в творчестве Онеггера, Пуленка, Мийо, Хиндемита постепенно сглаживались, и это течение влилось в общее русло модернистской музыки, обогатив её новыми ритмами, интонациями, тонально-гармоническими и тембровыми находками.

Использование модернистских средств, связанных с усилением диссонантности гармонической вертикали, усложнением интонационного строя мелодики, усложнением фактуры характерно в целом для современного джаза, а также рок-музыки направления хард-энд-хэви. Эстетика урбанизма нашла отражение в стиле индастриал, который сформировался на основе соединения средств рока и электроники на рубеже 1970-80-х гг. Для него характерны механистические ритмы, жёсткое звучание с шумоподобными звучностями, напоминающими скрежет, скрип, грохот.

Тема 3. Нео-стили в музыке XX в.

История музыки XX века демонстрирует развитие по спирали, когда каждый новый виток на своем уровне обобщает накопленный опыт: тенденции

1920-х и 1960-х гг. были связаны с активными экспериментами в области создания новых композиторских техник, а периоды 1930-40 гг. и 1980-90 гг. прошли под знаком обращения к традиции.

Неоклассицизм (лат. *classicus* – образцовый) представляет собой не быструю тенденцию, а достаточно целостное и масштабное течение в музыке XX века. Для него характерно обращение из современности, минуя эпоху романтизма, к эстетике и принципам музыкального мышления более ранних эпох (позднего Возрождения, барокко и раннего классицизма). Тенденции, близкие установкам неоклассицизма, начинают проявляться уже на рубеже XIX-XX вв. – отдельные произведения в творчестве К. Дебюсси (сюиты «Для фортепиано» и «Детский уголок», «Дельфийские танцовщицы» и «Канопа» из «24 прелюдий» для фортепиано), П. Чайковского (Вариации на тему рококо), С. Танеева (кантата «Иоанн Дамаскин»). Как самостоятельное музыкальное течение неоклассицизм достиг расцвета в 1920-30-е гг. в силу реакции на авангардный радикализм с его стремлением к свершению революции в искусстве, поиском новых форм выражения и нового языка. Неоклассицизм противопоставлял ему установку на подведение итогов и поворот к традиции. На фоне «стилевых потрясений» первой четверти XX века неоклассицизм отличается «стремлением противопоставить неустойчивой и дисгармоничной реальности некие “вечные” эстетические ценности, найти духовную опору во вневременных идеальных образах, освобожденных от конкретно-исторических ассоциаций и соответствий, желанием “отрезвить” от эмоциональной анархии, объективировать искусство современности» [3, с. 90]. Провозглашается отстранение от всего, что способно волновать человека, напоминать о жизненных тревогах и потрясениях, уход в сферу чисто интеллектуальной деятельности, не связанной с реальными жизненными интересами (внеличностность и эмоциональная отстраненность искусства неоклассицизма).

Эстетически неоклассицизм является антиподом художественных тенденций, генетически связанных с романтизмом (импрессионизм, экспрессионизм, веризм). Неоклассицизм провозглашает необходимость устойчивых эсте-

тических критериев в искусстве, возрождение идей порядка, гармонии, ясную объективность выражения и равновесие всех элементов художественного целого, которые представители этого течения видели в искусстве прошлых эпох. При этом гармония понимается не как результат преодоления реальных жизненных противоречий, а как нечто изначально существующее, вечное и неизблемое. Антиромантическая направленность обусловила творческие приоритеты представителей неоклассицизма: интерес к мифологии и ритуалу, античным сюжетам и художественным моделям барокко и классицизма, подчеркнуто игровой, условный характер драматургии (последнее – условно-игровой характер – перекликается с эстетикой урбанизма в Германии, манифестируемой течениями новой деловитости, или новой вещественности).

«Традиционализм» неоклассиков не сводился к имитированию высоких образцов, созданных предшественниками, а утверждал необходимость ориентироваться на эти образцы для воплощения проблем современности. Суть такого искусства состояла не в ретроспекции и не в имитации, а в том, чтобы, ориентируясь на классические образцы прошлого, двигаться к созданию новой классики XX века. Путь к этой цели музыканты видели через «реконструкцию» стилей прошлого на основе достижений музыки XX века, через соединение старого с новым и создание «диалога» эпох. При этом неоклассиками акцентировалось переосмысление заимствованной традиции. Например, композиторами использовались типичные формулы старинной музыки (ритмические, мотивные, риторические), которые вводились в контекст собственного стиля как переработанные и адаптированные (так, в пределах одного произведения Э. Вила-Лобоса совмещались бразильская модинья и фуга, у П. Хиндемита – военный марш и пассакалия). Основой творческого метода становятся авторские вариации на стиль (термин С. Савенко), работа по модели, игровая логика драматургии, приемы отстранения и отчуждения (использование элементов «чужого» стиля создавало «отстранение» личного начала).

Ориентированность неоклассицизма на стили прошлых эпох привела авторов XX века к возрождению интереса к наследию национальных мастеров и,

как следствие, к укреплению национальных традиций. Композиторы Франции обращались к музыке клавесинистов (Ф. Куперена и Ж. Рамо) и традициям инструментализма XVII–XVIII вв., музыкального театра (Ж. Люлли, аллегорический придворный балет); композиторы Италии – к инструментальной музыке А. Вивальди, А. Корелли, Д. Скарлатти, старинной итальянской опере; композиторы Германии – к наследию И.С. Баха, Г. Шютца; композиторы Англии к творчеству верджинелистов и Г. Пёрселла. Наиболее значительными представителями неоклассицизма в музыке XX века являются Пауль Хиндемит (1895 – 1963) в Германии, Альфредо Казелла (1883 – 1947) в Италии, Игорь Стравинский (1882 – 1971) в России. Индивидуальные образцы неоклассического стиля создали итальянец Отторино Респиги (1879 – 1936), французы Морис Равель (1875 – 1937) и композиторы «Шестерки» (Ф. Пуленк, Д. Мийо, А. Онеггер), англичанин Бенджамин Бриттен (1913 – 1976), а также Сергей Прокофьев (1891 – 1953), которых вдохновляла идея творческого обновления традиций.

Особый тип неоклассицизма сложился в творчестве Игоря Федоровича Стравинского, где «неоклассицистский период» является центральным и охватывает около 30 лет: «русский период» (1908–1923), «неоклассицистский» (1923–1953), «поздний» (серийный) (1953–1968). Композитор работал с разными по национальной принадлежности стилевыми моделями (творчество Г. Дюфайи, Ж. Люлли, А. Вивальди, И.С. Баха), активно их смешивая и перерабатывая, т.е. его неоклассицизм носил универсальный характер, ассимилируя разные стилевые и национальные традиции: опера-оратория «Царь Эдип» со стилистическими моделями жанров эпохи барокко (оратория, опера-seria) и античной трагедии, опера «Похождения повесы» в духе оперы времен В. Моцарта, балет «Аполлон Мусагет» с переосмыслением традиций придворного балета эпохи Людовика XIV, «Симфония in C» в русле раннего инструментального классицизма, концерт «Dumbarton Oaks» и «Базельский концерт» с моделью концерто-гроссо в основе.

Основополагающим для неоклассицизма Стравинского творческим методом стал метод адаптации (лат. *adaptatio* – приспособление), или метод стили-

стического варьирования, когда композитор преобразует музыку прошлого, сочетая со своим художественным стилем, моделирует объект, изобретательно переосмысливая заимствованную идею, жанр, форму или принцип. Способы реализации этого метода могли быть разными: в одноактном балете с пением «Пульчинелла» (на основе музыки Дж. Б. Перголези) представлена новая стилизация музыки итальянской оперы, в аллегорическом балете «Поцелуй феи», навеянном музыкой П. Чайковского, – переинтонирована выбранная в качестве ориентира стилевая модель музыки русского композитора, в опере «Похождения повесы» музыка сочинена «в духе модели». Коренным свойством музыкального мышления Стравинского является концертность – принцип инструментального концертирования реализуется в условиях сольно-ансамблевой игры. В тембровой палитре приоритет отдается духовым и ударным инструментам как носителям более «объективного» начала в сравнении со струнными, тембр которых традиционно ассоциируется со «слишком человеческим».

При разнообразии средств композиторской техники (в истории музыки XX века Стравинского называют «композитором тысячи и одного стиля») элементы «чужого» всегда оказывались подчиненными собственному стилю композитора, в котором эстетической и стилевой доминантой оставалась русская сущность. Путем «переплавления» и «переинтонирования» форм и жанров прошлых эпох Стравинский стремился упрочить в современной музыке значение категории порядка. Выработанные ими приемы работы с моделью получили широкое развитие в музыке XX века, подготовив явление полистилистики. Сопоставление разнообразных старинных прототипов с музыкальными жанрами XX века или их отдельными элементами стало одной из важнейших черт музыки второй половины XX века.

Неоклассицизм в творчестве Карла Орфа (1895 – 1982) сосредоточен в области вокально-театральных жанров, на основе которых композитор соединил традиции разных эпох, стилей и типов музыки. В его сценических произведениях переосмысленные традиции предстают во множестве интерпретаций – от сценической кантаты, комедии и драмы на баварском диалекте до древне-

греческой трагедии и средневековой мистерии. Наиболее известное произведение композитора – сценическая кантата «Кармина Бурана» – воскрешает элементы музыкального театра «дооперного» периода.

Стилевые особенности неоклассицизма:

- простота и лаконизм выразительных средств;
- мелодика – заостренность и угловатость интонаций, мотивная вариантность и вариантная оstinатность;
- ритмика – полиметрия, ритмическая асимметрия и нерегулярная акцентность, моторность движения;
- гармония – хроматическая тональность, диссонантность аккордовой вертикали, политональность;
- тембр – использование ансамблевых и оркестровых составов, сформировавшихся в эпоху барокко и классицизма;
- форма – структурная ясность, при монтажности и сюитности, которые основаны на контрасте движения, фактуры, тембра.

Неоклассицизм сыграл важную роль в становлении эстетики и стиля музыки второй половины XX века, снабдив композиторов умением работать с моделью. Неоклассицизм «второй волны» провозгласил вовлечение в «вариации» на разные стили моделей как прошедших веков, так и современности. Наиболее ярким проявлением этой установки стала полистилистика. Этот термин впервые ввел в обиход Альфред Шнитке, для творчества которого со второй половины 1970-х годов стало характерно совмещение разнообразных современных композиторских техник как выражение «нового плюралистического музыкального сознания» с отрицанием понимания стиля в виде стерильно чистого явления. Цитата и аллюзия (стилистический намек, игра в стиль) выдвинулись в качестве основных форм проявления этой тенденции.

Неоклассические черты проявляются в отдельных инструментальных (симфония, концерт, сюита) и театральных сочинениях (балет, опера) белорусских композиторов второй половины XX века – Евгений Глебов (1929 – 2000),

Сергей Кортес (1935 – 2016), Виктор Войтик (р. 1947), Александр Литвиновский (р. 1962).

Обращение к стилевым элементам барочной музыки свойственно некоторым ответвлениям рок-музыки (арт-рок, прогрессивный рок): жанровые ориентиры (бурре, жига, пассакалия), использование или имитация звучания типичного инструментария эпохи (орган, клавесин), скрытое двухголосие, орнаментика и виртуозность инструментальных импровизаций (группы «Yes», «Deep purple»). Возрождение принципов ладово-полифонического мышления свойственно модальному джазу. Средства и приёмы академической классической музыки присущи произведениям в стиле *classical crossover* (классический кроссовер).

Неофольклоризм в музыке первой половины XX века – одно из ведущих музыкальных течений, а в истории музыки всего столетия – одно из самых продолжительных. Предпосылками его развития послужило становление национальных школ в европейской и русской музыке второй половины XIX века. Как самостоятельное художественное явление неофольклоризм заявил о себе в первые десятилетия XX века первоначально в музыкальном искусстве малых стран центральной Европы (Венгрия, Польша, Чехословакия, Румыния, Болгария, Югославия), постепенно охватив почти всю Европу, а также страны Латинской Америки. Во второй половине XX века музыкальная география неофольклоризма значительно расширилась, охватив практически все страны мира. Особую роль в его развитии сыграла Россия и страны бывшего Советского Союза. Если в 1950-1960-е гг. на Западе в творческих исканиях композиторов развивались тенденции активного удаления от фольклора, то в русской (советской) музыке сохранялась «традиция претворения многообразных форм “интонационного самовыражения” разных национальных культур» [3, с. 138].

Суть неофольклоризма тесно связана с открытием древнейших слоев фольклора, в первую очередь глубинных пластов обрядового фольклора, его собиранием и изучением с последующим использованием в композиторском творчестве. В результате одной из главных черт неофольклоризма стал неопрimitивизм – обращение к «праистокам» национальной культуры, стилистике ар-

хаического народного творчества. В образцах древнего искусства представители течения видели нечто изначальное, первозданное, сквозь призму которого стремились истолковать современность. Подобная установка привела к принципиальному пересмотру методов работы с фольклорным материалом, из которого выводились новые закономерности голосоведения и организации фактуры, новое понимание инструментализма и т.д. По сравнению с фольклоризмом XIX века кардинально преобразовывались принципы претворения фольклора в композиторском творчестве: на смену цитированию и «встраиванию» народных мелодий в систему общеевропейского композиторского письма, их обработке в рамках норм профессионального искусства пришло свободное комбинирование фольклорных элементов и стремление к сохранению аутентичности используемого фольклорного материала, который более не подчинялся эстетическим и стилистическим установкам профессиональной европейской музыки. Неофольклоризм провозглашал синтез фольклорных истоков с современными технико-стилевыми тенденциями и приемами, использование новых выразительных средств для «осовременивания» архаических мелодических оборотов и народных попевок, подход с позиции «мастера родной речи» вместо обработки фольклорного тематизма в духе усредненной европейской традиции. Таким образом постепенно происходило переосмысление смысловой пары «народное и национальное» через синтез национального и европейского, профессионального и народного, современного и древнего.

Разработка основ неофольклоризма связана с именами Игоря Стравинского в России и Белы Бартока (1881 – 1945) в Венгрии. Суть эстетики и философии последнего опиралась на триединство Природы, Человека и Фольклора, при этом фольклор рассматривался композитором как противовес эпатажным экспериментам с их скоротечностью. Тесно соприкасается с этим течением также творчество Карла Орфа (Германия), Золтана Кодая (Венгрия), Кароля Шимановского (Польша), Джордже Энеску (Румыния), Леоша Яначека (Чехия), Эйтора Вилы-Лобоса (Бразилия), Карлоса Чавеса (Мексика), Арама Хачатуряна (СССР) и др., в отдельных музыкальных сочинениях которых получают обоб-

щенное воплощение внешней красочности народной жизни («Провансальская сюита» Д. Мийо), национальный характер («7 испанских песен» М. де Фальи), язык, мышление («Енуфа» Л. Яначека) и этика («Венгерский псалом» З. Кодая).

Стилевые особенности неофольклоризма (в контексте специфики не-офольклорного мышления):

- мелодика – попевочное строение как общее проявление микротематизма в музыке XX века, тотальная мелодическая вариантность (усечения и вставки); скандирование мелодики, пение на грани крика (экзальтация, имеющая генезис в колядках, плачах и т. д.);
- переменная ритмика и метрика (акцентная нерегулярность, переакцентировка и асимметричные смещения из-за проникновения инструментального начала в песенный тематизм и речевого начала – в инструментальный тематизм); вместо романтической чувственности и импрессионистской утонченности – динамика движения и энергия ритма, длительные остинато и полиостинато, ударность и акцентность инструментальных приемов;
- фактура – усиление гетерофонного начала, линейно-тембровая полифония с нарочитым несовпадением линий;
- гармония – новая ладовая основа с использованием малообъемных звукорядов, свободная манипуляция типовыми ладовыми моделями (трихорд, пентахорд, ангемитоника, двух-трехзвучные простейшие мотивы) в сложном современном хроматическом контексте, аккордовый параллелизм;
- форма – преобладание вариантно-вариационных принципов развития, варьирование протяженности мотивов и фраз;
- новое отношение к жанру: обрядовая сторона с игровых позиций, эффект заострения, остранения, акцент на архаике и, как следствие, свежесть, острота, новизна в «старом», исконном;
- эффект отстранения простого сложными средствами: приемы политональности и полиладовости (в одновременности или последовательно-

сти), как проявление парадоксальности — диалектика простейшего / сложного, архаического / современного, первичного / предельного.

Во второй половине XX века неофольклорные тенденции получили широкое и планомерное развитие в русской музыке конца 1950-х – середины 1970-х гг., войдя в историю под названием «Новая фольклорная волна». Лидером русского неофольклоризма второй половины века стал Георгий Свиридов (1915 – 1998). В творчестве композиторов более молодого поколения – Родиона Щедрина (р. 1932), Сергея Слонимского (1932 – 2020), Валерия Гаврилина (1939 – 1999), Валерия Кикты (р. 1941), Николая Сидельникова (1930 – 1992) – постепенно реализовывалась тенденция соединения фольклорного тематизма с современными техниками письма, находя индивидуальное стилевое преломление. Вектор стилевой ассимиляции приводил музыкантов к разнообразным формам синтеза жанров, типов звуковысотных систем, выразительных средств (фольклор и серийность, фольклор и сонорика, фольклор и джаз), т.е. новый принцип композиторского мышления реализовывался в рамках смешанной техники. Так, в «Озорных частушках» Р. Щедрина, который ввел в музыку второй половины XX века целые пласты русского фольклора (народный речитатив и народную манеру пения, плачевое голошение, игру на ложках, гармошечные наигрыши и т. д.) объединяются ясная диатоника и сгущенная хроматика, попевочные мотивы-формулы и свободная техника рядов, кластеры и элементы алеаторики, используются оригинальные тембровые находки (в оркестр введены деревянные ложки, струнные ударяют смычком по пюпитрам, валторнист хлопает ладонью по инструменту, струны рояля покрыты бумагой). В его же «Звонах» заложена идея воссоздания колокольного звона средствами симфонического оркестра, при этом фольклорный слой произведения с попевочным характером развития тематизма сочетается с техниками сонористики, алеторики, пуантилизма. В «Русской тетради» В. Гаврилина народно-песенные истоки (творчески переосмысленные припевки-«страдания», старинные крестьянские песни, частушки, жестокий романс) соединены с современными средствами вокального интони-

рования, полифункциональными гармониями, темброво окрашенными аккордовыми пятнами.

Общим качеством всех индивидуально-авторских неофольклорных подходов стала личностная интерпретация и опосредованность фольклорного начала, преломленного сквозь призму оригинальной концепции. Так, принципиально иной уровень работы с фольклорным материалом представляет творчество Владимира Мартынова (р. 1946). Композитор активно занимался в 1960-1970-е гг. собиранием и исследованием разнонационального фольклора (совершал экспедиции в различные районы России, на Северный Кавказ, Центральный Памир, в горный Таджикистан), постепенно приняв традиционное искусство в качестве этического и духовного ориентира наряду с освоением серийной техники, увлечением рок-культурой и электроникой, разработкой собственной версии минимализма. Концерт-буфф С. Слонимского – комедийный инструментальный театр, где каждый инструмент (14 струнных, флейта, труба, фортепиано и ударные) – лицедей.

В белорусской музыке новый всплеск интереса к фольклору и национальным корням произошел в последней четверти XX века, что привело к формированию фольклорно-ориентированного композиторского стиля, резонирующего с Новой фольклорной волной. В произведениях современных белорусских авторов вместо бытового фольклора в центре внимания находятся глубинные пласты народной культуры, связанные в первую очередь с обрядом, ритуалом, народным театром. На смену методу цитирования мотивов, почерпнутых из народной песенно-танцевальной культуры, созданию переложений и аранжировок народных мелодий (как было в творчестве белорусских композиторов первой половины XX века и послевоенного периода) пришел метод авторской интерпретации народного первоисточника с переосмыслением его образной и интонационной системы, а также переинтонирование фольклора в контексте современных средств музыкальной выразительности (сонорика, алеаторика). Создание авторского фольклора присуще творчеству Вячеслава Кузнецова (р. 1955),

Андрея Мдивани (р. 1937), Людмилы Шлег (р. 1948), Галины Гореловой (р. 1951), Григория Суруса (р. 1942), Валерия Иванова (р. 1948).

Поиск форм соединения ладо-интонационного строя народной музыки со средствами профессионального музыкального искусства XX века характеризует произведения фолк-рока и этно-стиля, а также наблюдается в творчестве некоторых европейских джазовых музыкантов (Анна Мария Йопек, Елена Миндру). Результатом этих поисков становятся композиции с различной степенью интегрированности фольклорного материала в музыкальную ткань: стилизация народной музыки; обработка диатонической мелодии, написанной в духе народных напевов, современными тембро-фактурными и гармоническими средствами; синтез фольклорных ладо-интонационных оборотов со стилевыми элементами музыки XX века.

Неоромантизм – течение последней трети XX века, проявившееся как реакция на чрезмерную усложненность авангарда, как стремление преодолеть его эмоциональную замкнутость и интеллектуальную рафинированность. Неоромантики провозглашали обращение к «вечным» романтическим темам и сюжетам (тоска по утраченным иллюзиям, по прошлому, забытым идеалам красоты и любви), возвращение к эмоциональной открытости через опору на устойчивую систему жанров, восстановление утерянной в музыке XX века мелодичности, тональности, традиционных типов многоголосия. Все это реализовывалось в условиях смешанной техники, т.е. свободного применения любых стилевых средств.

Стилевые особенности неоромантизма:

- мелодия – целостностная, законченная, использование знаковых лирических интонаций (например, вздоха);
- гармония – тонально организованная, порой сведенная до трехфункциональных мажорно-минорных соотношений или «статической тональности», т.е. однофункциональной тональной системы с неподвижным центром и отсутствием противоположной ему функции;

- фактура – гомофония с мелодизацией голосов, смешанное многоголосие.

Тенденции неоромантизма ярко проявились в творчестве Эдисона Денисова (1929 – 1996). Многие художественные идеи композитора коренились в романтической эстетике и были одухотворены идеей красоты. По мнению композитора, «Красота – одно из самых важных понятий в искусстве. В наше время у многих композиторов ощущается стремление к поиску новой красоты. При этом речь идет не только о красоте звучания, которая, конечно, не имеет ничего общего с внешней красотой. Имеется в виду красота мысли, приблизительно в том смысле, в каком она понимается математиками или как ее понимали Бах и Веберн». Тем самым композитор выдвинул концепционную идею новой красоты в современной музыке. Его «Романтическая музыка» для гобоя, арфы и струнного трио является примером поисков «новой романтичности», новых образов и звучаний на основе додекафонии, а также применения четвертитоновой техники. Понятие «романтического» транслируется через лирику разного рода (от спокойной, созерцательной до взволнованной, напряженной), т.е. через показ человека «созерцающего» и человека «предчувствующего», «страшащегося».

В такой форме медитативной лирики и неоромантических исканий в русской музыке проявлялась эстетика «новой простоты», близкая установкам минимализма и затронувшая творчество Г. Свиридова, С. Губайдулиной, В. Мартынова, А. Тертеряна, Г. Канчели. «Новая простота» стала специфическим явлением, возникшим в русской музыке в 1970-е гг. Она инициировала переосмысление процессов жанро- и формообразования, разработки в сфере звуковосотности (неомодалность, статическая тональность) и конструирования мелодики. Генетически связанная с философией тишины и философией звука Дж. Кейджа и его единомышленников, эта концепция нашла последовательное индивидуальное претворение в творчестве Арво Пярта (р. 1935) и Валентина Сильвестрова (р. 1937). Стиль А. Пярта, основанный на простейших звуковых элементах и сложившийся к середине 1970-х годов, был назван самим композитором *tintinnabuli* (к латинскому слову *tintinnabulum* (колокольчик, бубенчик)

добавлено эстонское окончание «li») и охарактеризован как «бегство в добровольную бедность».

Элементы неоромантического стиля и его эстетика находят преломление в композициях смус-джаза, а также медитативной музыке (нью-эйдж, эмбиент) – композициях с благозвучностью и красотой мелодий и гармонических переключений, способствующих расслаблению и созданию психологического комфорта при их прослушивании.

Тема 4. Авангардные течения в музыке XX в.

Музыкальный авангард объединяет ряд течений и направлений в музыкальном искусстве XX века, представители которых вели поиск новых («передовых») технических приемов и средств организации музыки, радикально отличающихся от традиционных, принятых в искусстве прошлого (подобный «стилевой сдвиг» произошел на рубеже XVI-XVII вв. – смена полифонического мышления гомофонно-гармоническим). В развитии авангарда выделяют два ключевых периода:

- Авангард-I (первая волна, «межвоенный», Новая музыка – 1910-20-е гг.); центром новых идей являлся Баухаус (нем. *Bauhaus, Hochschule fur Bau und Gestaltung Staatliches Bauhaus* – Высшая школа строительства и художественного конструирования) – учебное заведение, а также возникшее в его рамках художественное объединение, провозгласившее новаторские поиски в области архитектуры и изобразительных искусств;
- Авангард-II (вторая волна, «послевоенный», Новейшая музыка – конец 1940-х – 1960-е гг.); центр развития новых идей – Дармштадт, где главенствовала музыка.

Частью европейского авангарда являлся русский авангард, хронология развития которого шла параллельно:

1) конец 1900-х – середина 1920-х гг. период становления и самоопределения, взаимодействие с масс-культурой и реалистическими методами (1920-е –

начало 1930-х гг.), стилевая неоднородность при решительном отказе от культурного наследия (отрицание преемственности) и разрыве как с академическими традициями, так и со стилем модерн (направленность на создание принципиально нового в художественном творчестве); в 1919 г. основана Ассоциация современной музыки (АСМ) для стимулирования новых творческих исканий; на рубеже 1930-х гг. нереалистические направления были полностью запрещены, советской властью выставлен «железный занавес», часть художников эмигрировала, часть была подвергнута репрессиям, а оставшиеся отказались от дальнейших авангардных поисков;

2) середина 1950-60-е гг. советский авангард, для которого ориентиром европейский авангард второй волны, а также новации Стравинского, Бартока, композиторов нововенской школы; в 1990 г. внутри Союза композиторов сформирована Ассоциация современной музыки (АСМ-2) – советское (впоследствии – российское) отделение Международного общества современной музыки, основной задачей которого было возрождение и продолжение традиций предреволюционного русского и послереволюционного советского авангарда.

В белорусской музыке «открытие» новых авангардных техник, сформировавшихся на Западе, и их введение в композиторское творчество произошло на рубеже 1960-70-х гг. (период «стилевого слома»). Одними из первых авторов, использовавших техники западноевропейского авангарда, стали Дмитрий Смольский (1937 – 2017) и Сергей Кортес (1935 – 2016).

Традиции двух волн авангарда были впоследствии развиты в поставангардный период последних десятилетий XX века.

Эстетика первой волны авангарда (**Авангарда-I**) была связана с опровержением вечных критериев прекрасного, формированием новых принципов тональной организации музыки, развитием концепции серийно-додекафонного метода композиции, опытами с микрохроматикой. В русском дореволюционном авангарде новаторские разработки в технике письма вели Артур Лурье

(1892 – 1966), Николай Рославец (1881 – 1944), Александр Мосолов (1900 – 1973).

Одним из наиболее значительных и масштабных стилевых течений Авангарда-I стал *экспрессионизм* (лат. *expressio* – выражение), полной противоположностью которого впоследствии выступил неоклассицизм. Экспрессионизм возник в середине 1900-х гг. в австро-немецком искусстве (в живописи – группы «Мост» в Дрездене, «Синий всадник» в Мюнхене, в литературе – журнал «Буря», в театре – О. Кокошка, «драмы крика», в музыке – Новая венская школа). Экспрессионисты видели цель искусства в выражении субъективного духовного мира человека, провозглашавшегося единственной реальностью. Художник наделялся правом на субъективное видение мира, вплоть до деформации действительности. Экспрессионистскому мироощущению присущи тревожное предчувствие и ожидание катастрофы (на глазах экспрессионистов рушилось «старое время» в преддверии первой мировой войны, в военные и послевоенные годы), страх и депрессия, душевная боль и страдание, экзальтированный протест против насилия. Переживаемое напряжение привело к появлению особого типа художника с обостренным и болезненным ощущением внутренней изоляции, отчужденности от мира. Венский критик Г. Бар выразил суть экспрессионистского искусства следующим образом: «Еще никогда человек не был столь малым и не испытывал такого страха. Человек возопил о своей душе <...>. Искусство тоже кричит вместе с человеком, и крик их гаснет в крошечной тьме. Искусство молит о помощи, оно взывает к духу – это и есть экспрессионизм» [3, с. 23].

Центральное место в искусстве экспрессионизма занимают болезненные, иррациональные состояния души, порожденные страхом и отчаянием. Лирика предстает в огрубленно-гротескном виде или связывается со смутными видениями нервно-взвинченной психики. Крайности эмоциональных состояний передаются в предельно заостренных контрастах настроений – от сгущенно-мрачных, бредовых до инфантильно-просветленных. Порой привносится и обличительный оттенок, заключающийся в беспощадном показе негативных сто-

рон действительности и введении гуманистической идеи сострадания. Таким образом, экспрессионизму присуща острая субъективность высказывания, эмоциональный «перегрев» (неоклассицизму – подчеркнутая объективность, «внеличностность» и отстранение, эмоциональная «переохлажденность»). Эмоциональной взвинченности, экстаичности экспрессионизма музыка неоклассицизма противопоставила трезвую деловитость, ясность конструктивного замысла, сдержанность выражения.

Наиболее яркими представителями экспрессионизма являются композиторы Новой венской школы – Арнольд Шенберг и его ученики Антон Веберн, Альбан Берг (эстетика и стилистика экспрессионизма нашла отражение также в отдельных произведениях Б. Бартока в Венгрии, Р. Штрауса в Германии, Н. Мясковского и Д. Шостаковича в России). Передача «пограничных», эмоционально заостренных, особо экспрессивных состояний инициировала разработку новых музыкальных средств, при этом кардинальному переосмыслению подверглась звуковысотная организация музыки. В музыке нововенцев сформировалась новая модель тональности – атональность, ставшая ключевой новацией Авангарда-I, и впоследствии сведенная к новому методу композиции – додекафонии, которая внутренне упорядочила экспрессионистскую звуковую ткань. Творческий путь композиторов Нововенской школы характеризуется общим вектором эволюции: от позднеромантической тональности («тональный период» 1900-е гг.) через свободную атональность («атональный период» 1910-е гг.) к организации звукового материала на основе додекафонии («додекафонный период» с 1920-х гг.).

Додекафония (греч. *dodeka* – двенадцать, *phonos* – звук; *dodecaphonia* – букв. «двенадцатизвучие») – композиторская техника, созданная Арнольдом Шёнбергом (1874 – 1951, теоретические труды «Учение о гармонии», 1911 и «Метод сочинения музыки с двенадцатью тонами», 1922; впервые применена в «Серенаде» ор. 24) и ставшая фундаментом творческого метода экспрессионистов. В основу композиции закладывалась последовательность из 12 звуков хроматической гаммы («серия», отсюда второе название метода – серийная техника). Звуки в

серии не должны были повторяться, между ними не должно было возникать взаимных тяготений (атональность как избегание любых связей между звуками и созвучиями при отсутствии их тяготения к единому центру – тонике). Порядок звуков серии реализуется как в мелодической горизонтали, так и в аккордовой вертикали, при этом серия может транспонироваться на любую высоту в пределах хроматической гаммы и преобразовываться полифоническими методами (инверсия, ракоход, ракоходная инверсия). Интонационная структура серии определяется её интерваликой и пронизывает всю ткань произведения. В результате додекафония превращала сочинение музыки в сложный процесс работы со своеобразными звуковыми формулами (вместо тем и мелодий).

Новаторство композиторов нововенской школы затронуло и другие средства музыкальной выразительности. А. Шенбергом были выработаны новые исполнительские приемы:

а) шпрехштимме (нем. *sprechstimme* – «речевой вокал») и шпрехгезанг (нем. *sprechgesang* – «речевое пение») – способы вокализации, представляющие собой полупение-полуговор (впервые применены в мелодраме «Лунный Пьеро» (1912) для женского голоса и инструментального ансамбля);

б) темброво-раскрашенная мелодия (нем. *klangfarbenmelodie* – «звукочасочная» мелодия), при котором мелодия складывается из повторения тонов аккорда в разном ритме различными инструментами (впервые применен в «Пяти пьесах для оркестра» op.16, 1909).

Стилистика музыкального экспрессионизма:

- ритмика – отвергание классического симметричного ритма, рваная и конвульсивная ритмика, полиритмия;
- мелодика – разорванность мелодии, мелодика инструментальной природы с широкими и неожиданными скачками;
- гармония – отказ от мажора и минора, атональность (отсутствие очевидных тяготений), эмансипация диссонанса с избеганием терцовых созвучий (секундовая, квартовая и тритоновая вертикаль), предельная

диссонантность гармонии со свободными последовательностями диссонансов, додекафония;

- тембр – на первые позиции выдвигается инструментальная музыка, приоритет отдан камерным жанрам, используются индивидуализированные инструментальные составы, представляющие собой ансамбль солистов (тип разнотембрового ансамбля, в котором каждый инструмент явлен в единственном числе), использование крайних регистров и необычные способы звукоизвлечения: в вокальных партиях – полупение, полуговор (шпрехштимме, шпрехгезанг); в инструментальных партиях – принцип «klangfarbenmelodie» («звукоточечная» мелодия);
- форма – избегание традиционных классических форм, перевес развития над экспозиционностью, тенденция к «открытой форме», отказ от тематического принципа строения произведений (атематичность).

Идеи своего учителя далее развил Антон Веберн (1883 – 1945), который заложил основы метода сериальности (сериализма), впоследствии разрабатываемого композиторами второй половины XX века, а также стал одним из основоположников музыкального пуантилизма. Пуантилизм (фр. *point* – точка) – техника «точечной» организации музыкальной ткани. Термин заимствован из живописи постимпрессионизма, основанной на манере письма отдельными точками при отказе от физического смешения красок во имя оптического эффекта. Пуантилистическая музыкальная ткань состоит из точек-звуков или точек-созвучий, разъединенных паузами или скачками. Каждая звукоточка наделена собственным динамическим оттенком, тембром, штрихом, регистром, длительностью и трактуется как аналог фразы или мотива в музыке прошлого. В восприятии слушателя они не создают привычных мелодии или гармонии, смысловое значение приобретает каждый отдельно взятый звуковой элемент музыкальной ткани.

Додекафония максимально расширила звуковысотный состав музыкальной ткани, доведя его до 12 хроматических звуков, возможных в пределах равнономерно-темперированного строя. Дальнейшее обогащение звуковой палитры

привело музыкантов к идее микрохроматики, ставшей еще одной новацией Авангарда-I. Микрохроматика (ультрахроматика) представляет собой звуковую систему, конструктивными элементами которой являются микроинтервалы размером менее полутона (четвертитон, трететон, шестинатон и т. д.). Одним из первых микрохроматику использовал в своем творчестве Чарльз Айвз (1874 – 1954) в США, системно применял Иван Вышнеградский (1893 – 1979) в России. Техника микроинтервалов активно используется в музыке второй половины XX века.

Эстетика экспрессионизма не нашла полноценного отражения в творчестве белорусских композиторов (известны отдельные произведения с экспрессионистской образностью – пьесы из цикла «Фрески» Льва Абелиовича, кантата «Песни Хиросимы» Дмитрия Смольского), при этом выработанные в рамках этого направления композиционные техники были усвоены многими белорусскими авторами второй половины XX века. Додекафония используется во многих произведениях Д. Смольского, В. Кузнецова, В. Дорохина. Элементы пуантилистической техники заметны в произведениях с участием цымбал В. Войтика и В. Курьяна.

Экспрессионистские по звучанию композиции с кричащим вокалом встречаются в массовом искусстве главным образом в стилевых ответвлениях музыки хэви-метал (*death-metal, speed-metal*).

В центре внимания представителей **Авангарда-II** находится феномена звука: композиторы ведут поиски нового звукового материала – звук структурируется (техническая музыка в русле звуковой инженерии – сериализм, пространственная и стохастическая музыка, статическая и формульная композиция), синтезируется и сочиняется (электронная музыка, сонорика и сонористика), т.е. превращается в объект исследования и предмет композиторской работы. Параллельно ведутся экспериментальные разработки в области «сценического бытия» звука – алеаторика, инструментальный театр, хепенинг, инсталляция.

Центрами развития авангарда второй волны становятся Дармштадтский международный музыкальный институт, сформированный в 1948 г. на базе Международных летних курсов Новой музыки, проводившихся в Дармштадте (Германия) с 1946 года по вопросам содержания и исполнения новой музыки (в настоящее время – международный информационный центр по изучению современной музыки), парижский Институт координации музыкальных и акустических исследований (IRCAM, создан в 1976 г.), фестивали «Московская осень», «Пражская весна», «Варшавская осень». В ряду крупнейших представителей послевоенного авангарда – Пьер Булез (1925 – 2016) во Франции, Карлхайнц Штокхаузен (1928 – 2007) в Германии, Луиджи Ноно (1924 – 1990) и Лючано Берио (1925 – 2003) в Италии, Дьёрдь Лигети (1923 – 2006) в Венгрии, Джон Кейдж (1912 – 1992) в США, Кшиштоф Пендерецкий (1933 – 2020) в Польше, «московская тройка» Эдисон Денисов (1929 – 1996), Альфред Шнитке (1934 – 1998) и София Губайдулина (р. 1931) в России.

Одной из ключевых направляющих идей Авангарда-II стало новое понимание процесса сочинения музыки. К концу 1940-х – началу 1950-х гг. в системном виде сформировался метод сериализма, ставший продолжением развития закономерностей организации серийной музыки первой волны авангарда. Сериализм (сериальность) – метод композиции с использованием «серий» для структурной организации нескольких параметров музыкальной ткани: ритма (длительности), громкости (динамические оттенки), тембров, приемов артикуляции (штрихи) и др. Начальная разработка этого метода принадлежит А. Веберну, который в отдельных своих сочинениях распространил идею додекафонной серии на тембр (Симфония op.21), динамику и артикуляцию (Вариации op. 27), ритм (Вариации op.30). В музыке композиторов Авангарда-II принципы сериализма тесно связаны с пуантилизмом как методом изложения организованной подобным способом ткани (К. Штокхаузен «Контрапункты» и «Клавирштюки I-IV», 1953; П. Булез «Структуры», 1952-56).

Другой направляющей идеей послевоенного авангарда стало открытие «нового звука». В русле этого направления исканий активную разработку получают сонорика, конкретная музыка, электронная музыка.

Сонорика (сонористика, лат. *sonorous* – звонкий, звучный, шумный) – метод композиции, при котором основой произведения является красочный, темброво окрашенный и высотно недифференцированный звуковой комплекс (сонор). Сонор воспринимается как единая звуковая краска, своего рода звучащее пятно, тембровзвучность, т.е. сонорика выводит на первый план фонические, колористические, тембровые характеристики звучания. Кластер (англ. *cluster* – скопление, гроздь; термин ввел американский композитор Генри Кауэлл, который в пьесе «Рекламное объявление» (1930) предписал пианисту играть ладонью, предплечьем, кулаками) как созвучие из близко расположенных звуков также является своего рода сонором. Нотная графика сонорных композиций часто включает нетрадиционные, изобретаемые композиторами символы (цветовые фигуры, линии, плоскости разного масштаба, рельефа и плотности), напоминая технику абстрактной живописи.

Музыкальная ткань может наделяться различной степенью сонорности, что зависит от ряда музыкальных факторов: интервального и количественного состава соноров, их регистрового местоположения, фактурной и метроритмической организации. Важная роль отводится громкостным, тембровым и артикуляционным параметрам сонорного блока, т.е. сонорика подразумевает комплексное взаимодействие звуковысотности, тембра, артикуляции, динамики. В связи с этим выделяют три класса явлений:

- 1) колористика – тоновая музыка с элементами сонорности (Ф. Лист, Р. Вагнер, М. Мусоргский, С. Рахманинов, Н. Римский-Корсаков);
- 2) сонорика – сонорная музыка с опорой на тоновость (сонорная гармония А. Скрябина, К. Дебюсси, И. Стравинского, В. Лютославского, Д. Лигети, Э. Денисова, С. Губайдуллиной);

3) сонористика – сонорная музыка вне тоновости (область сонорного шума, родственная электронной и конкретной музыке; важнейшая составляющая партитур К. Пендерецкого, Д. Лигети, А. Шнитке и др.).

В зависимости от числа слагаемых и временной организации в сонорной музыке представлены следующие фактурные элементы: простые – точка, россыпь, линия; составные – пятно, полоса, поток (фактурный пласт). Специфическими типами изложения становятся микрополифония (термин Д. Лигети, сверхмногоголосие при близком регистровом положении голосов) и полифония пластов. Фактурное развитие осуществляется путем составления оригинальных по тембру соноров и соединения их в музыкальную ткань. Формообразование строится на основе принципов горизонтального и вертикальный монтаж сонорных блоков, при котором разделы стыкуются по контрасту – плотность/разреженность (фактурные *crescendo* и *diminuendo*), высокая/низкая tessitura, громкая/тихая динамика. Форма-процесс зависит от свойств используемого звукового материала и возникает на основе движения-перемещения звуковых объемов различных конфигураций и динамических характеристик. В результате возникает новый тип формы – статическая сонорная композиция, основанная не на смене разных состояний, а на изменении одного состояния (Д. Лигети «Атмосферы», 1961; «Лонтано», 1967).

Для создания сонорных композиций могли использоваться как готовые тембры (акустические инструменты, человеческий голос), так и искусственно созданные (электронные). Поиски новых звучностей и тембровых красок развернулся в двух направлениях «технической музыки»:

1) запись и воспроизведение естественных звуков и шумов – конкретная музыка;

2) генерирование (синтез) и техническое преобразование звука (исследование природы самого звука, разработка методик обращения со звуком) – электронная и электроакустическая музыка.

Конкретная музыка (*musique concrete*) – музыкальное направление, в котором звуковым материалом служат записанные звуки естественного происхо-

ждения (шум поезда, стук печаткой машинки, вздохи, крики, скрип двери, пение птиц и т.д.), преобразуемые с помощью электроаппаратуры или соединяемые со звучанием музыкальных инструментов и певческих голосов (если того требует замысел композитора). Его появление связано с совершенствованием техники записи звука и изобретением магнитофона. Основателем и теоретиком конкретной музыки и жанра *tape-music* (магнитофонная музыка, англ. *tape* – лента) является французский инженер-акустик и композитор Пьер Шеффер (1910 – 1995), который организовал в 1948 г. передачу по радио программы «Концерт шумов» (в соавторстве с Пьером Анри) с использованием записей звуков парижских железнодорожных вокзалов. В настоящее время конкретная музыка широко используется в оформлении драматических спектаклей и кинофильмов, её элементы включаются в контекст «тоновой» музыки для создания красочного эффекта (О. Респиги «Пинии Рима»).

Электронная музыка – это музыка, созданная и реализуемая с помощью электронной аппаратуры (электронно-акустической, звукозаписывающей, звуковоспроизводящей). Предпосылки её развития связаны с созданием электромузыкальных инструментов, в которых звук генерировался с помощью колебаний электрического тока (электроорган «Тельгармониум», 1906 – прообраз электронного синтезатора; «Терменвокс», 1921; «Волны Мартено», 1928). Основным звуковым элементом электронной музыки является синусоид – особый звук, полностью освобожденный от обертонов и тембра (сочетание всех синусоидов называется «белый шум»). Создание подобного рода искусственных звуков требовало сложной и дорогой аппаратуры, поэтому первые опыты по созданию электронных композиций проходили в специально организованных студиях при телерадиоцентрах в Париже (1948), Кёльне (1950), Варшаве (1957), Москве (1964). Результаты экспериментов были продемонстрированы на Дармштадтских летних курсах Новой музыки в 1951 году, где был впервые введен термин «электронная музыка».

В отличие от конкретной музыки, в которой использовались только натуральные звуки окружающего мира, электронная музыка оперировала только

синтетически полученными тонами. Постепенно в эксперименты с синтезом звука стали вовлекаться и натуральные звуки, которые подвергались обработке вплоть до «разъятия» их на отдельные обертоны (синусоидальные тона), из которых заново создавались новые тембры, т.е. конкретная музыка влилась в общее течение электронной музыки. Наиболее значительные электронные произведения создали К. Штокхаузен, Дж. Кейдж, М. Бэббит, А. Пуссер, Л. Ноно, Л. Берио, Я. Ксенакис, Э. Денисов, С. Губайдулина, Э. Артемьев.

К концу 1950-х гг. начали появляться экспериментальные произведения, в которых сочетались электронные звучности и материал, исполняемый на акустических инструментах. Это направление развилось к середине 1960-х гг. и получило название электроакустическая музыка (*live electronic music*). У истоков этого направления в Западной Европе стоит фигура К. Штокхаузена, в России – Эдуарда Артемьева (р. 1937). Идеи конкретной и электроакустической музыки разрабатывались в творчестве американских композиторов-авангардистов – Эдгар Варез (1883 – 1965), Генри Коуэлл (1897 – 1965), Джон Кейдж (1912 – 1992, лидер экспериментального направления в Америке). В 1960-е гг. в США возникло новое направление в области электронной музыки – компьютерная музыка, где звуки создавались, выдавались и компоновались электронно-вычислительной машиной (ЭВМ) по заданным параметрам, а последовательность звуковых элементов просчитывалась на основе заданной программы, т.е. компьютерная музыка по своей сути была алгоритмической. Программа для ЭВМ писалась композитором совместно с математиками. В качестве основы алгоритма использовались математические формулы, статистика, теории физики и т.д. Ярким примером подобного рода творчества является стохастическая музыка (термин появился в 1956 г.) французского композитора греческого происхождения Яниса Ксенакиса (как частный случай алгоритмической музыки), который в начале 1960-х гг. начал применять ЭВМ для генерации больших звуковых масс с помощью программ на языке Fortran IV. Для целенаправленного построения созданных звуковых масс с заранее заданными свойствами композитор использовал статистические методы. Таким образом, в сере-

дине XX века смысловое наполнение терминов «электронная» и «компьютерная» музыка было различным. В первом случае композиторов более привлекал звук и поиск новых музыкальных красок, а других – структуры, созданные машинами, абстрактные звуковые конструкции. Пример стохастической музыки в белорусской музыке – В. Кузнецов «Тайные заклинания Эстевана Пакарати, аборигена острова Пасхи».

С распространением в 1960-е гг. синтезаторов (фотоэлектронный синтезатор «АНС», 1958, использован в музыке Э. Артемьева к фильмам А. Тарковского «Солярис», «Сталкер»; аналоговые синтезаторы Муга и Баклы, 1963) перед композиторами открылись возможности работы вне специализированных студий. Появление в середине 1980-х гг. цифровых синтезаторов (с подключением к компьютеру) привело к возникновению направления интерактивной музыки (*interactive music*), где происходит взаимодействие музыканта и компьютера в процессе исполнения музыкального произведения. Вместе с началом выпуска персональных компьютеров (1981 г.) сближаются по значению термины «электронная музыка» и «компьютерная музыка»: первый подразумевает направленность композиторского творчества на оперирование синтетическими звуками и работу с тембровой стороной музыкальной ткани, в том числе и с шумами, и с воспроизводимыми тембрами электромузыкальных инструментов. Поскольку все эти задачи могут решаться с применением возможностей компьютера, понятие «компьютерная музыка» выводит на первый план средство создания звуковой ткани – компьютер. Тем самым термины оказываются рядоположенными, хоть и не в полной мере синонимичными – современная электронная музыка создается с помощью компьютерных программных средств как наиболее удобных в использовании, а компьютерная музыка располагает всеми средствами электронной музыки.

Электронная музыка в массовом музыкальном искусстве представлена наиболее панорамно в многочисленных ответвлениях электронной танцевальной музыки (хаус, техно, электро, транс и др.), из которых отдельные предназначены для прослушивания (*glitch, intelligent, trip-hop*) и характеризуются бо-

лее сложными приемами работы с музыкальным материалом, сближаясь с авангардной стилистикой. Средства и техники электронной музыки находят широкое применение в саундтреках к кинофильмам и компьютерным играм, связанным с космической тематикой и технологичным миром будущего.

В белорусской музыке опыт западноевропейского авангарда начал использоваться в 1960-70-е гг. Из всех авангардных техник сонорика получила наиболее широкое распространение в творчестве белорусских авторов – В. Войтик «Акварель», Д. Лыбин «Из зимних вечеров на Полесье», С. Бельтюков «Стронций-90» и др. Электронная музыка составила важную часть творчества Александра Литвиновского (р. 1962), Дмитрия Лыбина (р. 1963). В период 1970-90-е гг. западноевропейская авангардная стилистика была интегрирована в «национальную идею» в рамках соотнесения «своего» и «чужого», что привело к синтезу «нового» и «национального» на языковом и содержательном уровнях. В 1992 г. при Союзе композиторов Беларуси была создана Белорусская ассоциация современной музыки, стали проводиться фестивали современной музыки, был создан ансамбль «Классик-авангард», исполнявший белорусскую, российскую и зарубежную музыку авангардной направленности.

Тема 5. Специфические формы творчества в музыке XX-XXI веков

Минимализм (лат. *minimus* – наименьший) – музыкальное течение, провозгласившее использование максимально ограниченного набора музыкальных средств и приемов («минимальных», лаконичных) для сочинения музыки (музыкальный примитивизм). Возникло в 1960-е гг. в США параллельно с аналогичным направлением в американском изобразительном искусстве (*Minimal art*), представители которого выступали за конструктивность, доступность и понятность композиций с использованием простых, часто геометрических («изначальных») элементов. В русле этого течения (в его «классическом» виде) работали американские композиторы Терри Райли (р. 1935), Ла Монте Янг (р. 1935), Стив Райх (р. 1936), Филип Гласс (р. 1937), с конца 1970-х гг. исполь-

зовавшие его принципы в контексте иной эстетики. Истоки минимализма в музыке коренятся в философии дзен-буддизма и искусстве Востока, которыми увлекались его представители, в том числе изучая практику игры на неевропейских музыкальных инструментах: Ф. Гласс изучал индийскую историю, литературу и игру на табла, Л. М. Янг и Т. Райли занимались классическим индийским танцем и пением, С. Райх брал уроки игры на ударных у педагога из Ганы. Философия дзен-буддизма оказала значительное влияние на творческие установки Джона Кейджа, который в своей экспериментальной музыке заложил основы художественной системы американского минимализма: восприятие времени как процесса и звука как самодостаточной целостности; концептуализация тишины и молчания; осмысление музыкального произведения в качестве потенциально бесконечного континуума.

Почерпнутые из восточной философии идея медитативности и идея музыки как ритуального пространства обусловили особенности композиционной техники минимализма. Музыкальное произведение выстраивается на основе точного (или мало варьированного) повторения максимально упрощенных звуковых последовательностей – паттернов (англ. *pattern* – образец, модель, шаблон), состоящих из «первоэлементов» (звук, интервал, трезвучие, простейшее мелодическое образование). В одном произведении могут использоваться несколько паттернов (их количество может, например, последовательно наращиваться), которые характеризуются краткостью, функциональным равноправием и неизменностью (возможны минимальные изменения в тембре, ритме, фактуре). Цикличность повторений паттернов является основой метода репетитивности (англ. *repetition* – повторение, отсюда второе название минимализма – репетитивная музыка), широко используемого минималистами в качестве принципа формообразования: композиция складывается из тождественных или подобных рядов-периодичностей, организуемых какой-либо структурной закономерностью (принцип аддиции – повторение с прибавлением постоянной величины: 1; 1+1; 2+1; 3+1 и т.д., т.е. построение ряда возрастающих циклов; принцип субтракции – обратный по смыслу к аддиции и др.). Например, найденная

С. Райхом «техника фазового сдвига» (пьеса «Piano phase», т.е. «Пианистическая фаза»), при которой паттерн из 12 диатонических звуков исполняется двумя пианистами, один из которых постепенно ускоряет темп, в результате чего сдвиг при каждом повторении становится всё больше, пока не приходит к первоначальному синхронному (унисонному) звучанию.

Композиционная техника минимализма схожа с методами поп-арта – искусства, оперирующего серийными предметами, тиражируемыми в геометрической прогрессии образами (например, композиция Энди Уорхола «Мона Лиза (Тридцать лучше, чем одна)», его же 8-часовой кинофильм «Empire»). Производимое минималистским произведением впечатление автоматизма звучания (видимо, поэтому большое число произведений связано с образами движения – Дж. Адамс «Краткая гонка на скоростной машине») парадоксально сочетается с динамичностью комбинаций многократно повторяемых элементов, которые выступают каждый раз в новом контексте. Идея момент-формы в минимализме реализуется с помощью бесконечного оstinato незначительно варьируемых паттернов. Подобные композиции характеризуются медитативностью и требуют от слушателя в большей степени умения погружаться в жизнь звуков, а не в собственные впечатления от музыки. Звучание произведений минимализма вводит в состояние медитативной сосредоточенности, созерцательности, завораживает и оказывает гипнотическое воздействие, способствует освобождению восприятия и сознания от всего, что связано со слишком человеческим.

Стилистические особенности минимализма:

- метрическая регулярность и единообразие ритмической пульсации в масштабах отдельных разделов или формы в целом;
- простейшие мелодико-гармонические структуры, принцип редукции (сведения к лаконичному «каркасу») звукового материала;
- фактурное варьирование;
- тональность (диатоника) и модальность, гармоническая статика (диатоника с преобладанием тонической функции);

- простые формы, статика экспонирования звукового материала, отсутствие контраста любого уровня.

С середины 1970-х гг. на стилистику минимализма оказывает влияние классико-романтическая европейская традиция (творчество Джона Адамса – р. 1947), а также начинается активное развитие минималистской эстетики в творчестве европейских и русских композиторов (Владимир Мартынов – р. 1946, Николай Корндорф 1947 – 2001). На русской почве минимализм смыкался с эстетикой «новой простоты» на почве радикального разрыва с авангардом и возвращения к романтическим идеалам красоты в музыке. Получив широкое развитие в 1970-1980-е гг. он обрел новые стилевые черты: в качестве паттернов стали использоваться порой достаточно развернутые построения с более сложным мелодико-ритмическим и гармоническим наполнением, вариативностью повторов, что одухотворило присущую минимализму нейтральность музыкальной «геометрии» и позволило вернуть современную музыку широкой аудитории.

«Классиком» (советского) русского минимализма считается В. Мартынов, в минималистских произведениях которого воспроизводятся стили и композиторские практики различных эпох: барокко, стилистика советских пионерских песен («Рождественская музыка», 1976), рока («Осенняя песня», 1978). В качестве паттерна, как правило, выступает достаточно протяженный многоголосный фрагмент (иногда целая музыкальная композиция), который является цитатой стиля. Ярким примером использования репетитивной техники является пьеса «Листок из альбома» для скрипки, фортепиано, камерного ансамбля и рок-группы (1976). Экономия выразительных средств стала стилевой идеей творчества Георгия Свиридова (1915 – 1998) с 1970-х гг. (маленькая кантата «Снег идёт»). Эстетика звукового самоограничения и акустической редукции присуща стилю *tintinnabuli* Арво Пярта (р. 1935). В белорусской музыке особенностью минимализма стала ориентация на микроинтонацию, что привело к сжатию формы и предельной экономности средств: В. Кузнецов «Уголок насекомых», В. Корольчук «Медитация», О. Сонин «El Corazon se siento» на стихи Г. Лорки.

Художественные принципы минимализма повлияли на некоторые направления массового музыкального искусства. Репетитивность проявляется в риффовом мышлении, свойственном многим направлениям электронной танцевальной музыки (техно, хаус и др.), а также стилю индастриал; минимализм и примитивизм используемых средств присущ панк-року.

После 1960-х гг. развитие музыкального искусства постепенно переходит в фазу *постмодернизма* – художественного направления второй половины XX века, связанного с переоценкой радикальных установок авангарда и поиском новых форм взаимодействия «старых» и «новых» стилей, свободного сочетания музыкальных элементов различной стилевой принадлежности. В связи с этим происходит вторичное обращение к нео-стилям («неоклассицизм второй волны», «новая фольклорная волна», появление неоромантизма), продемонстрировавшее возможность органичного сосуществования современного искусства с художественными ценностями прошлого. Искусство постмодернизма стало предельно открытым, вбирая в себя целые культурные традиции, а также «субкультуры», принадлежащие сфере массового музыкального искусства (в том числе шлягеры (слово «шлягер» в жаргоне австрийских торговцев конца XIX века означало «успешно сбываемый товар», после Первой мировой войны – расхожие песни), уличную, парковую музыку). Все это привело к одновременному существованию в музыке второй половины XX века большого количества разнородных элементов, индивидуальных направлений, практик и стилей, взаимообусловленность и взаимодействие которых сформировали «разомкнутую целостность» культуры конца XX – начала XXI веков.

Искусство постмодернизма характеризуется мозаичной структурой, элементы которой не были объединены некой единой, всеобъемлющей философско-эстетической парадигмой или идеей, определяющей умонастроения деятелей культуры и задающей магистральные тенденции развития персонального и коллективного художественного творчества. При отсутствии всеобщего основания, тем не менее, в искусстве существовали определенные ориентиры. Во-первых, в качестве одной из опор для творческих поисков художников выдвигали

гается позиция тотального релятивизма, т.е. представление об альтернативном, вероятностном, многовариантном характере развития истории и общества (в музыке находит отражение в различных формах алеаторики). Современная культура рассматривается как «энциклопедия» (У. Эко), «бесконечный текст» (Ж. Деррида), «космическая библиотека» (В. Лейч), а «лабиринт» – как структурный принцип организации этой вселенской метафорической «библиотеки» (Х. Л. Борхес). Как следствие, интертекстуальность становится одним из основополагающих свойств художественных произведений постмодернизма. Во-вторых, на фоне отказа от ортодоксальности новой технологии (антиавангардное движение) на первый план выдвигается позиция поиска индивидуального концептуального решения, которое часто основывается на парадоксальном соединении несоединимого. Концептуальность реализуется через сложную систему связей компонентов исторических стилей на уровне музыкальной лексики (полистилистика, идея «новой простоты»). Индивидуальный стиль и индивидуальная концепция каждого произведения формируется в соответствии с особенностями мироощущения художника, с его личным опытом постижения культуры, спецификой личного сознания и мышления, что приводит к индивидуализации композиционных техник. Ярким примером воплощения основных «констант» постмодернизма (его своеобразным манифестом) является Симфония для восьми голосов и оркестра Л. Берио, концепция которой обращена к прошлому и настоящему искусства, а музыкальная ткань характеризуется стилевой многоплановостью с предельностью музыкально-стилевых контрастов, являясь отражением современной транскультурной (по Берио) духовной ситуации и постмодернистского (поставангардного) типа мышления.

Широкое развитие во второй половине XX века получила *алеаторика* (лат. *alea* – игральная кость, жребий, случайность) – композиционная техника, предполагающая мобильность (неполную фиксацию) нотного текста или музыкальной формы. Пропорции стабильных и мобильных элементов композиции сводится к трем типам соотношений:

1) ткань мобильна – форма стабильна (ограниченная алеаторика) – импровизация на основе заданных автором параметров (звуковых комплексов, примерно обозначенного регистра, приблизительного ритма), фрагментарно зафиксированных в записи с помощью линий или других знаков, как правило, с указанием времени звучания;

2) ткань стабильна – форма мобильна (К. Сероцкий «A ріасеге», К. Штокгаузен «Циклы»);

3) ткань мобильна – форма мобильна (фактическое разрушение идеи опуса как установленной и зафиксированной автором звуковой ткани).

В результате применения алеаторики композитор не может более претендовать на исключительное авторство в отношении произведения, которое каждый раз рождается вновь во время исполнения. Роль исполнителя выходит за рамки только лишь средства воспроизведения и донесения до слушателя авторского текста, он становится соавтором. Звуковой текст свободно «читается» и «досочиняется» непосредственно в процессе исполнения музыки и каждый раз интерпретируется по-иному, даже приобретает иную композиционную структуру в зависимости от компоновки элементов – таким образом возникает феномен «открытой формы» (момент-форма, теперь-форма у К. Штокгаузена, хотя основы понятия *open form*, или *mobile form* заложили Ч. Айвз и Г. Коуэлл). Такая форма всегда уже начата и всегда могла бы продолжаться (произведение с «бесконечной длительностью»), её каждая версия вписана в потенциально бесконечный процесс её же становления. Партитура Концерта для фортепиано и оркестра (1958) Дж. Кейджа представляет собой фрагменты с условным указанием ритмики и звуковысотности (стимул к импровизации), составление которых при указанных автором методах зависит от желания исполнителя. Исполнитель волен определять повторения и длительность звучания секций, а также исполнительский состав – играть один или с неким ансамблем инструментов.

В белорусской музыке алеаторика впервые была применена Д. Смольским и С. Кортесом для раскрытия серьезных гражданских тем, связанных с судьбой человечества (Д. Смольский Кантата «Песни Хиросимы», С. Кортес

Концерт для фортепиано «Капричос» и вокально-симфоническая поэма «Пепел»). Как выражение вероятностной логики в музыке, а также творческого, креативного начала алеаторика нашла разнообразное преломление в творчестве В. Кузнецова («Эвфония», «Патологические танцы»), С. Бельтюкова (Симфония № 2), А. Мдивани (Крещендо).

Случайность как формообразующий фактор стала основой не только для появления произведений с принципиально незавершенной структурой, но и развития специфических явлений в области инструментального исполнительства. Одним из них стал хэппенинг (англ. *happen* – случаться, происходить) – разновидность искусства акционизма (англ. *action* – действие; направление, использующее определенные формы действий, акций, поступков) и ответвление поп-арта; представляет собой вид театрального представления, в котором сочетаются элементы разных видов искусства (слова, пантомима, мимика, акробатика, клоунада, графика, музыка и т.д.), при этом в совершающемся представлении нет определенного сюжета, программы или установленной последовательности событий (контуры сценария могут быть намечены приблизительно). Основной ориентир для действий участников – непредсказуемость, импровизация, т.е. события и действия являются самоцелью, а не частью какого-либо драматургически выстроенного сюжета. Автор в таком случае предстает как генератор идеи, а не создатель произведения. Ключевым элементом театрального действия вместо образов и форм становится идея, концепция. Придуманная автором концепция исчерпывается произведенным действием (нет смысла в повторе), далее следует новая концепция, тем самым на первый план выступает сам акт созидания, а не его результат (продукт). В этом плане хэппенинг является типичным отражением постмодернистского концептуализма (концепция без четкой художественной реализации), идейными ориентирами которого являются абсурдность, импровизационность, спонтанность выражения, направленные на конкретный смысл (зачастую отрицающий сам смысл). Подобных примеров достаточно много в творчестве Дж. Кейджа (исторически первый хэппенинг «4'33''» (1952), «Демонстрация звуков окружающей среды» (1971) – 300 чело-

век ходили в окрестностях Висконсинского университета и слушали звуки природы). Теорию и практику хепенинга активно разрабатывали Аллан Капроу (1927 – 2006) в США, К. Вулф в Европе (последний выделял в качестве творческих принципов хепенинга свободу исполнителей и слушателей в их действиях; как сознательность, так и бессознательность случайных творческих действий; взаимное равноправие любых звуков или шумов).

Еще одной разновидностью музыкального перформанса (или проявлением искусства акционизма, «*action-music*») – близкой, но не совпадающей по смыслу с хепенингом, – стал инструментальный театр – новый сценический жанр, связанный с *театрализацией* исполнительского процесса. Наряду с музыкальной составляющей в нем используются грим, реквизит, передвижение исполнителей, пластика, актерская игра, специфическое расположение инструменталистов, употребление голоса (так, в инструментальном театре Джорджа Крама (р. 1929) исполнители одновременно играют и поют (дышат) в инструменты, шипят, свистят, считают вслух и т.п.). Как результат, исполнение инструментального произведения превращается в полноценный инструментальный спектакль. В отличие от хепенинга в инструментальном театре все события, происходящие на сцене, и все используемые приемы их воплощения (световые эффекты, действия с реквизитом, передвижения в пространстве и т.п.) должны быть зафиксированы в партитуре. Все задействованные в представлении компоненты должны наглядно демонстрировать идею композитора и выражать сценическую событийность параллельно со звучанием музыки. Композитор инструментально-театрального произведения выполняет функцию режиссера, а ситуация концерта превращается в ситуацию действия, четко регламентированного композитором. Широко используемые в инструментальном театре перемещения исполнителей в пространстве зала способствуют созданию стереофонических эффектов (С. Слонимский «Антифоны» для струнного квартета, 1968).

Критерием для разграничения различных форм музыкального акционизма выступает степень незакрепленности текста: в перформансе он частично не за-

креплён, в хепенинге – преимущественно не закреплён, в инсталляциях – полностью не закреплён, в акциях – отсутствует.

Примеры подобного рода сочинений присутствуют и в творчестве белорусских композиторов: хэппенинг – В. Кузнецов («В ожидании Фридерика», «Свинцовые облака»), А. Короткина, перфоманс – В. Копытько, В. Кузнецов.

Интертекстуальность как одна из главных категорий семиотической структуры искусства второй половины XX века подразумевает рассмотрение любого текста как пространства, в котором пересекаются разные культурные коды и на различных уровнях присутствуют другие тексты как существующей в настоящем, так и предшествующей культуры. Текстуальная множественность предстает в виде фрагментов социальных идиом, культурных формул и художественных знаков, перемешанных в одном интертексте, который утверждается в качестве способа построения любого художественного текста. Художественная картина мира складывается из значимых мотивов и образов, которые при переходе от произведения к произведению приобретают новые смысловые оттенки. Автор не «сочиняет» новый текст, а «отыскивает» его в собственной памяти, «собирает» из разрозненных фрагментов собственного культурного опыта. Возникающее в результате авторское произведение оказывается полем пересечения смыслов и взаимодействия разнообразных культурных символов.

В музыкальном искусстве интертекстуальность нашла различные формы претворения – диалог эпох в нео-стилях является одним из таких примеров, связанных с формированием полистилистики как новой техники композиторского письма. *Полистилистика* (термин А. Шнитке) подразумевает намеренное соединение в одном произведении разнородных стилистических элементов (часто контрастных, кажущихся несовместимыми). К этой технике в свое время обращаются А. Шнитке, А. Пярт, Л. Берио, А. Берг, С. Губайдуллина, Р. Щедрин, С. Слонимский. В творчестве каждого из них связь используемых в музыкальном тексте разностилевых элементов выстраивается системно по-разному, индивидуально (в этом аспекте кроется отличие полистилистики от эклектики, имеющей негативный оттенок, как механического соединения отдельных эле-

ментов на основе произвольного выбора, компилятивной комбинации давно известного). Основными формами воплощения полистилистики являются различные способы цитации (музыкальный текст нового произведения оказывается «собраным» из кусочков «старых»):

1) цитата – прямое заимствование элементов (фрагментов) чужого текста не для ссылки на источник, а для компактного замещения целостного стиля и создания основы для генерирования смысла художественного текста; тотальная цитатность во второй половине XX века становится эстетической универсалией, особым типом художественного мышления (хорал из кантаты № 60 И. С. Баха в финале скрипичного концерта А. Берга);

2) квазицитата (псевдоцитата, невыявляемая цитата) – любой элемент, вызывающий ассоциации с иностилевым материалом и создающий зоны внутримзыкальной ассоциативности с размытыми внутренними границами; в результате создается новый контекст художественной реальности (в творчестве К. Штокхаузена – иллюзия полифонии XIV–XVI вв.);

3) аллюзия – намек на чужой стиль, ритмику или формы музыки других столетий, своего рода историческая краска, которая наделяет художественный текст реминисцентным смыслом, намекает на присутствие в нем скрытых источников («Пульчинелла» И. Стравинского, «Страсти по Луке» К. Пендерецкого);

4) анаграмма (монограмма) – звуковая тайнопись, проявляющаяся в виде буквенно- звуковой символики, т.е. воссоздании в звуковой реализации музыкального текста какого-либо имени или названия (например, фамилии И. С. Баха – BACH); это один из способов выхода в иные тексты или иные знаковые системы искусства; в Симфонии № 3 А. Шнитке использованы 33 монограммы (анаграммы), связанные с историей Германии и ее музыки: имена композиторов (от И. С. Баха и Г. Генделя до Б. А. Циммермана и К. Штокхаузена), символы немецкой культуры, слова и названия (Erde – Земля, Leipzig – Лейпциг, Deutschland – Германия и др.); в качестве квазицитат реконструированы хоральные фрагменты, обороты из музыки Р. Вагнера, И.С. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, Г. Малера и других немецких композиторов.

Одним из широко используемых методов конструирования формы становится коллаж (фр. *coller* – приклеивание, склеивание), суть которого заключается во введении в произведение стилистически чуждых фрагментов из произведений других композиторов, своеобразный монтаж в одновременности или в последовательности цитат, стилизаций исторически и жанрово различной музыки (А. Пярт «Коллаж на тему ВАСН»). Вторжение «чужеродного» материала нарушает линейную процессуальность композиции, делая её нелинейной, а форму – фрактальной, разорванной инкрустациями.

Многие провозглашенные постмодернизмом композиционные принципы (метод цитирования и автоцитирования, алеаторика, сонористика, стереофония, коллаж, полистилистика, принципы открытой формы и новой эклектики и др.) были предвосхищены в творчестве Чарлза Айвза (1874 – 1954). Его новаторская Симфония № 4 характеризуется грандиозностью философского замысла (идея единения народов, религий, человека и природы), а симфоническая пьеса «Центральный парк в темноте» является предвестником полистилистики и метода статической сонористики.

Полистилистика является характерной чертой творчества Альфреда Шнитке (1934 – 1998), который сделал материалом своего искусства культурный опыт человечества. В его произведениях в диалог друг с другом вступают стили трех пластов: авторская музыка – область авторского раздумья; музыка прошлого – область цитации; музыка быта, обихода – сфера «банального» как способ выражения зла (шлягер как «паралич индивидуальности, уподобление всех всем» [6, с. 169]). Обращение к иностилевой модели (мировоззренческой, звуковой, структурной, композиционной) рассматривается композитором как способ восстановления связи времен, единства исторического развития музыки и универсальности культуры в целом. В Концерто гротто № 1 в полистилистическое поле вовлекаются необарочный и неоклассицистский, сонорно-кластерный и сериальный тематизм. В Концерто гротто № 2 используются тематические «клише» жанра, стилизуются интонационно-мелодические и ритмические структуры барокко и иных исторических систем.

Ретроспективное обращение к музыкальным стилям предшествующих эпох, их стилизация широко используется в саундтреках к кинофильмам для воссоздания атмосферы времени, связанного с действием киноленты.

Основополагающим вектором развития музыкального искусства во второй половине XX века стало движение от стилевого плюрализма к стилевому синтезу. С конца 1960-х гг. радикальное новаторство сменилось поисками способов соединения разноплановых техник, жанров, форм высказывания (как традиционных, так и ультрасовременных) в рамках авторского стиля. Основопологающим творческим методом стал «новый историзм», предполагающий полное ориентирование творчества на историю, т.е. обращение ко всем техникам и художественным направлениям прошлого. Музыкальное искусство планомерно шло по пути формирования однородного универсального языка, в котором соединились все различные по происхождению средства, выработанные искусством прошлого и настоящего. К началу XXI столетия разграниченность множественных стилевых направлений становилась все более условной, а точное определение принадлежности произведения к тому или иному художественному течению оказывалось все более сложной задачей. Значимость музыкальных открытий и достижений первой четверти нового века будут определены и оценены с позиции прошедшего времени уже новыми поколениями художников и исследователей будущего.

2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. Задания и методические рекомендации по выполнению практических работ

Примерный список произведений для изучения стилей

В процессе слушания следует обращать внимание на проявление характерных для конкретного стиля особенностей в использованных в примере музыкальных средствах и приемах, выявлять в примере характерные особенности данного стиля.

Импрессионизм

К. Дебюсси «Послеполуденный отдых Фавна», симфонические сюиты «Море» и «Ноктюрны», «Лунный свет» (из Бергамаской сюиты), фортепианные прелюдии «Паруса», «Затонувший собор», «Ветер на равнине», «Девушка с волосами цвета льна»

М. Равель «Игра воды», цикл «Отражения», сборник «Шорохи ночи»

М. де Фалья «Ночи в садах Испании»

И. Стравинский Балет «Жар-птица» (Вступление, Пляс Жар-птицы, Хоровод царевен)

А. Скрябин «Поэма экстаза», «Прометей» («Поэма огня»)

Урбанизм

О. Онеггер «Пасифик 231», «Рэгби»

А. Мосолов «Завод. Музыка машин»

С. Прокофьев Балет «Стальной скок» (Фабрика, Молоты)

Д. Мийо Балет «Бык на крыше» (фрагменты на выбор)

Э. Сати Балет «Парад» (фрагменты на выбор)

Ф. Пуленк Фортепианный цикл «Прогулки»

П. Хиндемит Фортепианная сюита «1922»

Неоклассицизм

И. Стравинский Октет для духовых инструментов, балет «Аполлон Мусaget», Симфония in C, «Симфония псалмов» (ч. 1), «Базельский концерт» (Концерт in D для струнного оркестра)

С. Прокофьев Симфония № 1 «Классическая», балет «Ромео и Джульетта» (Маски, Танец рыцарей)

М. Равель «Гробница Куперена», «Античный менуэт»

Ф. Пуленк Сельский концерт для клавесина с оркестром (ч. 3)

П. Хиндемит «Ludus tonalis» (Фуги in G, in F), Камерная музыка № 2

К. Орф «Кармина бурана» (№ 1 Хор «О, фортуна», № 3 Хор «Весна приближается», № 13 Соло «Я – аббат»)

Э. Вила-Лобос Бразильская бахиана № 5

Е. Глебов Балет «Тиль Уленшпигель» (Танец Тиля, Сарабанда)

В. Войтик «Сюита в старинном стиле»

И. Мангушев Сюита «Замок на горе», «Variations in classic»

А. Литвиновский Сюита «Consort lessons»

Неофольклоризм

И. Стравинский Балет «Петрушка» (4-я картина), «Весна священная» (Вступление, Выплясывание земли)

Б. Барток «Аллегро барбаро»

С. Прокофьев «Скифская сюита»

Р. Щедрин «Озорные частушки», Концерт для оркестра № 2 «Звоны»

В. Гаврилин «Русская тетрадь» (№ 2, 4)

С. Слонимский «Концерт-буфф» (ч. 2)

М. де Фалья Вокальный цикл «Семь испанских народных песен»

Д. Мийо «Провансальская сюита»

З. Кодаи «Венгерский псалом»

А. Мдивани Хоровой цикл «Вяселле», симфония № 5 «Память земли»

В. Кузнецов «Жаночья песни»
В. Помозов Сюита «Батлейка»
Л. Шлег Хоровая сюита «Лубок»

Неоромантизм

Э. Денисов «Романтическая музыка» для гобоя, арфы и струнного трио,
Виолончельный концерт

Экспрессионизм

А. Шёнберг Три пьесы для фортепиано ор.11 (№ 1), Пять пьес для оркестра ор.16, вокальный цикл «Лунный Пьеро»

А. Веберн Симфония ор. 21 (ч. 1), Вариации для фортепиано ор. 27 (ч. 3)

А. Берг Опера «Воццек» (4-я картина «Воццек у доктора»), Концерт для скрипки с оркестром (ч. 2)

Р. Штраус Опера «Саломея» (танец семи покрывал, финальная сцена с головой), опера «Электра» (фрагменты на выбор)

Б. Барток Балет «Чудесный мандарин» (сюита из балета)

Д. Мийо Кантата «Огненный замок»

Л. Абелиович «Фрески» (пьесы на выбор)

Д. Смольский Соната для флейты и фортепиано

Авангард-II

К. Штокхаузен «Клавирштюки I-IV» («Пьесы для фортепиано»), «Контра-Пункты» для 10 инструментов (сериализм и пуантилизм), «Перекрестная игра» (сериализм), «Контакты», «Гимны» (электронная музыка)

П. Булез «Структуры» для двух фортепиано (сериализм и пуантилизм)

Д. Лигети «Атмосферы» и «Lontano» (сонорика), Камерный концерт

К. Пендерецкий «Трен по жертвам Хиросимы» (сонорика)

Э. Денисов «Пение птиц» (конкретная музыка), Соната для кларнета соло (ч.1, микрохроматика)

- С. Губайдуллина «Vivente – non vivente» («Живое – неживое»)
О. Респиги «Пинии Рима» (Пинии на Яникули) (конкретная музыка)
Дж. Кейдж Сонаты и интерлюдии для препарированного фортепиано
Д. Смольский Камерная кантата «Песни Хиросимы» (алеаторика)
В. Кузнецов «Цезий-137» для 67 исполнителей и магнитофонной ленты (сонорика), «Звуковое эссе» (сериализм), «Ночная музыка» (конкретная музыка)
С. Бельтюков «Музыка моря» (электронная музыка)

Минимализм

- С. Райх «Piano phase»
Дж. Адамс «Краткая гонка на скоростной машине»
В. Мартынов «Осенняя песня», «Листок из альбома» для скрипки, фортепиано, камерного ансамбля и рок-группы
Ф. Гласс «In again, out again»
Г. Свиридов Кантата «Снег идет»
А. Пярт «Cantus» (памяти Б. Бриттена) для струнного оркестра и колокола
В. Кузнецов «Уголок насекомых», «Две притчи Франца Кафки», «Крик бабочки»

Постмодернизм

- Л. Берио Симфония для восьми голосов и оркестра
А. Шнитке Симфония № 3, Concerto grosso № 1
А. Пярт «Коллаж на тему ВАСН»
Ч. Айвз «Центральный парк в темноте»
О. Мессиан «Турангалила-симфония» (части на выбор)
Д. Смольский Симфония № 9 для электрогитары с оркестром (ч. 2 и 4)
Г. Горелова «Воспоминание о танго»

План стилового анализа музыкального произведения

1. Мелодия:

- а) наличие или отсутствие в музыкальной ткани;
- б) степень завершенности (разрозненные мотивы, остинатные фразы, законченная мелодическая линия);
- в) тип интонационности (диатоника, хроматика);
- г) регистровый диапазон.

2. Фактура:

- а) состав голосов (по функциям);
- б) вид фактуры;
- в) плотность и регистровый диапазон.

3. Гармония:

- а) наличие или отсутствие устоя;
- б) тип звуковысотной организации (модальность, тональность, атональность, политональность);
- в) степень диссонантности аккордовой вертикали (наличие нетерцовых аккордов, кластеров).

4. Метроритм:

- а) распределение сильных долей (регулярный или переменный метр, размер);
- б) ритмический рисунок (пропорции крупных и мелких длительностей, тип ритмики).

5. Тембр:

- а) тембровый состав композиции;
- б) наличие естественных и искусственных тембров, их пропорция.

6. Стилиевая принадлежность, связь выявленных средств с содержанием.

Список произведений для анализа

Проанализировать предложенные произведения, опираясь на план стилового анализа, и выявить стилевую принадлежность каждого из них, аргументировав выбор.

1. Elena Mindru «Beyond time», «Evening in Romania», «Life is but a dream»
2. Anna Maria Yoprek «Czinarechka», «Oberek», «Do jo ji»
3. Э.Артемов «Реккены» (из цикла «Тепло земли»), «Медитация» (из кинофильма «Сталкер»)
4. Л. Эйнауди Альбом «Elements»
5. Depeche mode «Enjoy the silence»
6. Vangelis «Memories of blue»
7. «Gladiator», «Gaal» (из саундтрека к игре «Космические рейнджеры»)
8. Rutger Zuydervelt «Gameplay 4» (из саундтрека к игре «Astroneer»)
9. Dream theater «Dance of eternity», «Root of all evil»
10. Queen «Bohemian rhapsody»
11. Little Big «Faradenza»
12. Э.Л. Уэббер «Point of no return», «Why so silent» (из мюзикла «Призрак оперы»)
13. Э.Л. Уэббер «Заговор Кайафы» (из рок-оперы «Иисус Христос – Суперзвезда»)
14. ВИА «Песняры» «Бяседа» (из рок-оперы «Гусляр»)
15. Л. Бернстайн «Rumble» (из мюзикла «Вестсайдская история»)
16. Дж. Гершвин «Американец в Париже»
17. Дж. Гурвиц «Planetarium» (из киномюзикла «Ла-ла-лэнд»)
18. Дж. Уильямс Заглавная тема из кинофильма «Поймай меня, если сможешь»
19. Х. Циммер «Stay», «Running out», «Coward» (из кинофильма «Интерстеллар»)

Образцы творческих заданий

Задание 1.

Досочинить (сымпровизировать) мелодию к предложенному аккомпанементу в соответствующем ему стиле:

а) неоклассицизм

Е. Глебов «Тиль Уленшпигель» (1 д. «Жига»)

В. Дорохин «Мемориал» (ч. 3, Сарабанда)

V-ni II

V-le

Vc.

V-ni II

V-le

Vc.

б) импрессионизм

Б. Златоверховников «Гармоническое сольфеджио»

3 Moderato

pp

cresc.

p

piu mosso m.s.

cresc.

Red. * Red. * Red. * Red. *

Handwritten musical score for a piano piece. The score consists of two systems of staves. The first system includes dynamic markings *mp* and *cresc.*, and the second system includes *f*. The notation includes complex chords and melodic lines with various ornaments and articulations.

К. Дебюсси «Прелюдии» Т. 2 № 2

Printed musical score for Claude Debussy's "Préludes, Book 2, No. 2". The tempo is "Lent et mélancolique". The score includes dynamic markings *pp*, *p*, and *pù p*. The notation features complex chords and melodic lines with various ornaments and articulations.

Musical score for the first system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The first measure has a dynamic marking *p*. The second measure has a dynamic marking *pp*. The third measure has a dynamic marking *m.g.*. There are circled numbers 3 and 4 above the first and second measures respectively.

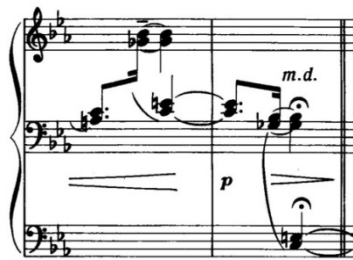
К. Дебюсси «Прелюдии» Т. 2 № 11

Musical score for the second system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three sharps. The tempo marking *doux et lié* is written above the staff. Dynamic markings *p*, *pp*, and *pp* are present. A circled number 3 is above the third measure.

Musical score for the third system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F#, C#). Dynamic markings *p* and *pp* are present. A circled number 3 is above the third measure.

Musical score for the fourth system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The tempo marking *Retenu gracieux* is written above the staff. Dynamic markings *p* and *pp* are present. A circled number 3 is above the first measure.

Musical score for the fifth system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps. Dynamic markings *p* and *pp* are present. A circled number 3 is above the first measure.



в) *неоромантизм*

Vangelis «Dreams of surf» (фонограмма)

Vangelis «Fields of coral» (фонограмма)

Задание 2.

Досочинить 1-2 голоса к заданной мелодии (аккомпанемент, контрапункт) в предложенном стиле:

а) *неоклассицизм*

П. Хиндемит «Ludus tonalis»



Г. Горелова «Баллада старого замка»

Pensieroso



б) экспрессионизм

А. Веберн Концерт ор. 24

Sehr rasch
Главная тема

Cor Cl Ob Tr VI
Tbn Tbn P-no Via

This musical score shows the main theme of Webern's Concerto Op. 24. It is marked 'Sehr rasch' (Very fast). The score is for a chamber ensemble including Cor (Cor Anglais), Cl (Clarinet), Ob (Oboe), Tr (Trumpet), VI (Violin), Tbn (Tuba), P-no (Piano), and Via (Viola). The music is written in a single system with a grand staff. The tempo is indicated as 'Sehr rasch' and the title is 'Главная тема'.

Серия

1 f-g R ges-as

This musical score shows the series of Webern's Concerto Op. 24. It is marked '1 f-g' and 'R ges-as'. The music is written in a single system with a grand staff. The tempo is indicated as '1 f-g' and the title is 'Серия'.

А. Берг «Воццек»

Xyl Cel Hr Holz Str
rauschend
pizz Blech

This musical score shows a section of Berg's Wozzeck. It is marked 'rauschend' (rushing) and 'pizz Blech' (pizzicato brass). The music is written in a single system with a grand staff. The tempo is indicated as 'rauschend' and the title is 'А. Берг «Воццек»'.

в) минимализм

Е. Глебов «Тиль Уленшпигель» (1 д.)

Allegro

This musical score shows a section of Glebov's Tilly Ulenspiegel. It is marked 'Allegro'. The music is written in a single system with a grand staff. The tempo is indicated as 'Allegro' and the title is 'Е. Глебов «Тиль Уленшпигель» (1 д.)'.

г) урбанизм

Д. Мийо Бразильский танец «Копакабана»

Calme
p

This musical score shows a section of Mielon's Copacabana. It is marked 'Calme' and 'p'. The music is written in a single system with a grand staff. The tempo is indicated as 'Calme' and the title is 'Д. Мийо Бразильский танец «Копакабана»'.

Л. Бернштейн «Вестсайдская история» Песня и танец девушек



Задание 3.

Сочинить эскизы в заданном стиле с использованием прикладных компьютерных программ:

а) в неоклассическом стиле с использованием средств хроматической тональности или политональности;

б) в стиле экспрессионизма с использованием техники додекафонии и пунтилизма;

в) в стиле необарокко с использованием средств неомодальности;

г) в стиле минимализма с использованием репетитивная техники;

д) в авангардном стиле с использованием средств сонорики, конкретной музыки

е) в авангардном стиле с использованием средств алеаторики на основе предложенной графической записи

Пейзаж

(для препарированной гитары, спичечной коробки, воды и фортепиано)
Посвящение Екатерине Карлиной

Rubato

Dionis Afonichev

Chitarra

Chitr.

Scatoletta

Acqua

Piano

Pno.

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1. Задания для самостоятельной работы студентов

Список понятий для составления терминологического словаря

- | | |
|------------------------------|----------------------------|
| 1. Микрохроматика | 14. Сонор |
| 2. Микрополифония | 15. Додекафония |
| 3. Кластер | 16. Сериализм |
| 4. Модальность | 17. Алеаторика |
| 5. Неомодальность | 18. Коллаж |
| 6. Политональность | 19. Полистилистика |
| 7. Полиладовость | 20. Цитата |
| 8. Гемиола | 21. Аллюзия |
| 9. Хроматическая тональность | 22. Хэппенинг |
| 10. Атональность | 23. Инструментальный театр |
| 11. Пуантилизм | 24. Конкретная музыка |
| 12. Оstinato | 25. Графическая музыка |
| 13. Сонорика | 26. Терменвокс |

Заготовки сравнительных таблиц

Таблица 1

СТИЛЕВЫЕ ТЕЧЕНИЯ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ										
	XX в.									XXI в. 10-20-е
	10-е	20-е	30-е	40-е	50-е	60-е	70-е	80-е	90-е	
<i>Плат академической музыки</i>										
<i>Плат массовой музыки</i>										

Таблица 2

<i>Критерии</i>	АВАНГАРД	МОДЕРНИЗМ
Течения, направления, стили		
Идеи		
Иерархия музыкально-выразительных средств		
Характерные стилевые особенности		
Применение в массовом музыкальном искусстве		

Таблица 3

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ АВАНГАРДНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ					
	<i>мелодия</i>	<i>гармония</i>	<i>фактура</i>	<i>метроритм</i>	<i>тембр</i>
экспрессионизм					
электронная музыка					
американский минимализм					

Таблица 4

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ МОДЕРНИСТСКИХ НАПРАВЛЕНИЙ					
	<i>мелодия</i>	<i>гармония</i>	<i>фактура</i>	<i>метроритм</i>	<i>тембр</i>
импрессионизм					
урбанизм					
неоклассицизм					
неофольклоризм					
неоромантизм					

Список тем для подбора аудиопримеров

1. Переменный метр и полиритмия в музыке хард-рок и хэви-метал
2. Сонорные эффекты в музыке эмбиент и чилаут
3. Элементы конкретной музыки в медитативных композициях
4. Авангардные приемы в саундтреках к видеоиграм и кинофильмам
5. Композиции без мелодического начала в электронной танцевальной музыке
6. Средства модернистских стилей в мюзиклах и киномюзиклах

7. Тембровая красочность в произведениях современного джаза и электронной танцевальной музыки
8. Использование шумов в композициях массовых стилей

3.2. Примерный перечень вопросов к зачету

1. Три пласта музыки: сравнительная характеристика
2. Понятия «авангард» и «модернизм»
3. Хронология авангардных течений в музыке XX века
4. Модернистские направления в музыке XX века и их хронология
5. Импрессионизм: эстетика, представители, музыкальная стилистика
6. Экспрессионизм и Новая венская школа
7. Урбанизм и его музыкальные нововведения
8. Стилиевые ориентиры неоклассицизма
9. Неоромантизм и «новая простота»
10. Неофольклоризм: национальные школы, методы работы с фольклорным материалом
11. Минимализм и его эстетико-стилевые основы
12. Истоки формирования и начало развития электронной музыки
13. Конструктивные методы композиции в электронной музыке
14. Представители музыкальных течений XX века в белорусской музыке
15. Ключевые идеи музыкального искусства постмодернизма
16. Использование музыкальных средств академической музыки XX века в стилях массового музыкального искусства
17. Новые композиционные техники XX века
18. Формы концептуального искусства в музыке постмодернизма

4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1. Учебная программа

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «История музыкальных стилей XX – XXI веков» входит в цикл специальных дисциплин и направлена на устранение пробелов в знаниях, касающихся магистральных течений в музыке Новейшего времени – их истории и стилевой специфики. Она является своеобразным продолжением учебного курса «История музыкального искусства» с более подробным изучением в историко-стилевом ракурсе музыкальных явлений XX – XXI веков (в том числе с учетом их влияния на различные направления массового музыкального искусства). Учебная дисциплина представляет собой курс ознакомительного характера, но его практическая направленность позволяет освоить наиболее показательные для музыки XX столетия стилевые приемы и средства в непосредственной музыкальной деятельности. Каждая тема в учебной программе предполагает реализацию междисциплинарных связей с другими предметами специального цикла («Композиция», «Импровизация на специнструменте», «Вокал», «Обработка белорусского музыкального фольклора»), что способствует систематизации знаний и закреплению практических навыков и умений, необходимых для успешной творческой деятельности по выбранной специальности.

Цель освоения дисциплины «История музыкальных стилей XX – XXI веков» заключается в создании комплексного представления о путях развития важнейших направлений в музыке данного периода и их стилевой специфике.

Задачами курса являются:

- 1) поэтапное изучение различных музыкально-стилевых направлений музыки XX – XXI веков в их исторической перспективе;

- 2) последовательное освоение наиболее показательных для каждого стилевого направления средств и приемов, формирование навыков их самостоятельного использования;
- 3) овладение навыком различения на слух стилистики изученных музыкальных направлений XX – XXI веков;
- 4) развитие способности понимать и эстетически оценивать стилистику музыкального произведения XX века.

В результате изучения учебной дисциплины студент должен овладеть следующими компетенциями:

академические компетенции

- владеть системным и сравнительным анализом;
- уметь работать самостоятельно;

профессиональные компетенции

- создавать программы из разнохарактерных произведений в разных стилях и жанрах академической, джазовой, рок- и поп-музыки;
- создавать компьютерные аранжировки музыкальных произведений в разных формах, жанрах и стилях академической, джазовой, рок- и поп-музыки;
- планировать и осуществлять организационную деятельность собственного музыкального проекта;
- использовать новые инновационные мультимедийные и электронные технологии;
- осуществлять научно-исследовательскую деятельность в области теории и истории искусства, его различных направлений и стилей;
- знать принципы и приемы собирания, систематизации, обобщения и использования информации в сфере искусства эстрады;
- самостоятельно готовить материалы, анализировать и оценивать собранные сведения по различным музыкальным стилям и жанрам;
- пользоваться современными информационными ресурсами.

На изучение дисциплины отводится 64 часа. Для дневной формы получения высшего образования 34 аудиторных часа (10 – лекции и 24 – практические занятия) и 30 часов самостоятельной работы. Для заочной формы получения высшего образования 8 аудиторных часов (2 – лекции и 6 – практические занятия) и 56 часов самостоятельной работы. Форма текущей аттестации на обеих формах получения высшего образования – зачет.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Тема 1. Введение. Панорама музыкального искусства

XX – начала XXI века

Цели и задачи курса «История музыкальных стилей XX – XXI веков». Три пласта музыки. Основные течения в профессиональном музыкальном искусстве XX-XXI вв. (модернизм, авангард, постмодернизм). Взаимодействие фольклора и профессионального композиторского творчества в контексте XX века. Общие стилевые особенности музыки XX века. Важнейшие стилевые направления в сфере массовой музыкальной культуры.

Тема 2. Модернизм в музыке XX в.

Понятие «модернизм», его соотношение с термином «авангард». Хронология развития модернистских направлений в музыке XX века. Импрессионизм: происхождение, эстетика, стилевая специфика (ладовая палитра, фактурные формы), представители. Характерные приемы импрессионистического письма в симфо-джазе, смус-джазе, ритм-энд-блюзе. Урбанизм в музыке, его эстетический манифест, мелодико-гармонические и тембровые особенности. Общие стилевые особенности музыки модернистских течений (хроматическая тональность, политональность, строение аккордовой вертикали и фактуры, интонационность и ритмика). Использование модернистских средств в рок-музыке и современном джазе.

Тема 3. Нео-стили в музыке XX в.

Неоклассицизм и его эстетические установки. Хронология развития неоклассических тенденций в западноевропейской музыке XX века, представители. Стилевые ориентиры неоклассицизма. Проявление необарочных элементов в рок-музыке. Исторические условия формирования неоромантизма, его эстетика («новая простота») и представители, стилевая специфика. Претворение типичных приемов неоромантического стиля в медитативной музыке (ню-

эйдж, эмбиент). Неофольклоризм в контексте «аутентичного» направления исканий в музыке XX века. Специфика работы композитора с фольклорным пластом (в параллели с фолк-роком).

Тема 4. Авангардные течения в музыке XX в.

Хронология музыкального авангарда (две волны). Экспрессионизм в музыке (история становления, эстетические установки). Стилиевая специфика воплощения гротескных образов, образов зла и разрушения. Новые композиторские техники (додекафония и сериализм). Атональность. Пуантилизм. Претворение экспрессионистских музыкальных средств в мюзиклах и рок-операх. Электронная музыка как экспериментальное направление в творчестве композиторов XX века. История становления: конкретная музыка, магнитофонная музыка, компьютерная (алгоритмическая) музыка, роль фестивалей современной музыки в Дармштадте и Варшаве. Новые композиторские техники (сонорика). Сверхмногоголосие (микрополифония). Претворение типичных приемов электронной музыки в современных саундтреках для кино и компьютерных игр, в сфере электронной танцевальной музыки.

Тема 5. Специфические формы творчества в музыке XX-XXI веков

Минимализм в музыке и его эстетическая концепция. Репититивная техника и её претворение в электронной танцевальной музыке. Полистилистика (коллаж, цитата, аллюзия) и стилизация. Применение стилизации в саундтреках для кино. Алеаторика. Хэппенинг. Инструментальный театр.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
для дневной формы получения высшего образования

Номер темы	Название темы	Количество аудиторных часов					Формы контроля знаний
		Лекции	Индивидуальные занятия	Практические занятия	Лабораторные занятия	Самостоятельная работа студентов (СРС)	
1	2	4	5	6	7	8	9
3 семестр		10		24		30	
1	Введение. Панорама музыкального искусства XX – начала XXI века	2		2			
2	Модернизм в музыке XX в.	2		6		8	
3	Нео-стили в музыке XX в.	2		8		8	
4	Авангардные течения в музыке XX в.	2		4		8	
5	Специфические формы творчества в музыке XX-XXI веков	2		4		6	
6	Текущая аттестация						зачет
ИТОГО:		10		24		30	

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
 для заочной формы получения высшего образования

Номер темы	Название темы	Количество аудиторных часов					Формы контроля знаний
		Лекции	Индивидуальные занятия	Практические занятия	Лабораторные занятия	Самостоятельная работа студентов (СРС)	
1	2	4	5	6	7	8	9
3 семестр		2		2		24	
1	Введение. Панорама музыкального искусства XX – начала XXI века	2				8	
2	Модернизм в музыке XX в.			2		16	
4 семестр				4		32	
3	Нео-стили в музыке XX в.			2		18	
4	Авангардные течения в музыке XX в.						
5	Специфические формы творчества в музыке XX-XXI веков			2		14	
6	Текущая аттестация						зачет
ИТОГО:		2		6		56	

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Содержание практических занятий

1. Анализ стилевых особенностей музыкального примера;
2. Определение на слух стилевой принадлежности музыкального примера;
3. Досочинение пропущенных фрагментов в многоголосном примере с учётом его стилистических особенностей;
4. Импровизация музыкальных построений по заданному условию (мелодическому фрагменту, ритмическому импульсу, гармонической последовательности, фактурной модели) в различных стилях;
5. Стилизовое преобразование музыкального примера (стилевые вариации).

Примерный список произведений для музыкально-стилевой викторины с комментариями

И. Стравинский Балеты «Жар-птица», «Весна священная», «Пульчинелла», «Аполлон Мусагет» (избранные номера)

А. Скрябин «Поэма экстаза», симфоническая поэма «Прометей»

О. Онеггер Пасифик 231, Рэгби

Б. Барток Музыка для струнных, ударных и челесты, Варварское аллегро, Соната для фортепиано, балет «Чудесный мандарин» (сюита из балета)

С. Прокофьев Симфония № 1 «Классическая», Сарказмы

К. Пендерецкий Симфонии № 3-5 (фрагменты), «Трен по жертвам Хиросимы»

С. Барбер Балет «Медея»

К. Дебюсси «Послеполуденный отдых Фавна», симфонические сюиты «Море» и «Ноктюрны», «Лунный свет» (из Бергамасской сюиты), фортепианные прелюдии «Паруса», «Затонувший собор», «Ветер на равнине», «Девушка с волосами цвета льна»

М. Равель «Игра воды», цикл «Отражения», сборник «Шорохи ночи», «Гробница Куперена», «Старинный менуэт»

М. де Фалья «Ночи в садах Испании»

А. Шёнберг Вокальный цикл «Лунный пьеро»

А. Берг Опера «Воцтек» (фрагменты), Концерт для скрипки с оркестром (ч.2)

Р. Штраус Опера «Саломея» (танец семи покрывал, финальная сцена с головой), опера «Электра» (фрагменты)

П. Хиндемит «Ludus tonalis», Камерная музыка № 6, симфония «Художник Матис»

Ф. Пуленк Сельский концерт для клавесина с оркестром

К. Штокхаузен «Контрапункты» для 10 инструментов, «Контакты», «Гимны», Фортепианная пьеса № 11

Д. Лигети «Атмосферы», «Lontano», Камерный концерт

П. Булез «Структуры»

Дж. Кейдж Сонаты и интерлюдии для препарированного фортепиано, «Воображаемые пейзажи» № 1-5

С. Губайдулина Пять этюдов для арфы, контрабаса и ударных, «Семь слов Христа» для виолончели, баяна и струнных, Симфония «Фигуры времени»

4.2. Основная литература

1. Болеславская, Т. И. История зарубежной музыки : программно-методический комплекс / Т. И. Болеславская. – Минск : БГПУ, 2011. – 80 с.
2. Браудо, Е. М. История музыки : учебник / Е. М. Браудо. – М. : Издательство Юрайт, 2019. – 444 с.
3. Высоцкая, М. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну / М. Высоцкая, Г. Григорьева. – М. : Московская консерватория, 2011. – 440 с.
4. Занько, А.Г. История белорусского и мирового эстрадного и джазового исполнительства : учеб. пособие / А.Г. Занько. – Минск: Современные знания, 2008. – 172 с.
5. История зарубежной музыки: начало XX века – середина XX века. – СПб. : Композитор, 2001. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/music/hist_zar_music_6_cons_f-a.htm
6. Стригина, Е. В. Музыка XX века : учебное пособие для студентов музыкальных училищ и вузов / Е.В. Стригина. – Бийск : Издательский дом «Бия», 2006. – 280 с.

4.3. Дополнительная литература

1. Абакумова, Н. И. Музыка Беларуси : в 2 ч. Ч. 2 / Н. И. Абакумова. – Минск : ВИТ-постер, 2018. – 356 с.
2. Березовчук, Л. Самоучитель элементарной теории музыки / Л. Березовчук. – СПб. : Композитор, 2008. – Глава 5. – С. 70 – 122.
3. Зарубежная музыка XX века: направления и композиторские техники, школы и творческие портреты композиторов академической традиции : учеб. пособие / Авт.-сост. Т.Г. Жилинская. – Витебск : Издательство УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2004. – 58 с.
4. История зарубежной музыки. XX век / Под. ред. Н. А. Гавриловой. – М. : Музыка, 2005. – 574 с.

5. Кадцын, Л. М. Массовое музыкальное искусство XX столетия: эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи : учеб. пособие / Л. М. Кадцын. – СПб. : Композитор, 2006. – 424 с.

6. Конен, В. Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века / В. Дж. Конен. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.

7. Росс, А. Дальше – шум. Слушая XX век / Пер. с англ. М. Калужского, А. Гиндиной. – М. : Астрель; Corpus, 2012. – 560 с.

8. Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние (на примере творчества композиторов России и Беларуси) / Т. Г. Мдивани и др. – Минск: Беларуская навука, 2014. – 377 с.

СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка.....	3
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
1.1. Конспект лекций	6
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	54
2.1. Задания и методические рекомендации по выполнению практических работ.....	54
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	68
3.1. Задания для самостоятельной работы студентов.....	68
3.2. Примерный перечень вопросов к зачету	71
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	72
4.1. Учебная программа.....	72
4.2. Основная литература	81
4.3. Дополнительная литература	81

Учебное электронное издание

Составитель
Моголина Марина Петровна

ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ XX-XXI вв.

*Электронный учебно-методический комплекс
для студентов специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады
(по направлениям)*

[Электронный ресурс]

Редактор *И. П. Сергачева*
Технический редактор *Ю. В. Хадьков*

Подписано в печать 30.09.2020.
Гарнитура Times Roman. Объем 3,2 Мб

Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»
Свидетельство о регистрации издателя №1/29 от 19.08.2013
220114, г. Минск, ул. Филимонова, 69.

ISBN 978-985-547-357-3



9 789855 473573