

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

Факультет искусств
Кафедра художественного творчества и продюсерства

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
Бычкова Н. В.

04.11.2024 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
Кузьминич Т. В.

04.11.2024 г.

ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

*Электронный учебно-методический комплекс
для обучающихся специальности
6-05-0314-03 Социально-культурный менеджмент и коммуникации*

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

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета факультета искусств
протокол № 3 от 15.11.2024 г.

УДК 78.03(075.8)
ББК 85.3135.0я73

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра музыкальной педагогики и социально-гуманитарных дисциплин учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки» (протокол № 3 от 24.10.2024 г.);

Царик О. С., доцент кафедры музыкальной педагогики и социально-гуманитарных дисциплин учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки», кандидат искусствоведения.

Рассмотрено и рекомендовано к утверждению
кафедрой художественного творчества и продюсерств
(протокол № 2 от 27.09.2024 г.)

И90 Моголина, М. П. История музыкального искусства : учеб.-метод. комплекс для обучающихся специальности 6-05-0314-03 Социально-культурный менеджмент и коммуникации [Электронный ресурс] / Сост. М. П. Моголина. – Электрон. дан. (0,8 Мб). – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2025. – 156 с.

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 РУП «Центр цифрового развития» 1182543332
от 08.07.2025 г.

Учебно-методический комплекс представляет собой совокупность учебно-методических материалов, способствующих эффективному формированию компетенций в рамках изучения дисциплины «История музыкального искусства».

Для студентов вузов.

ISBN 978-985-547-498-3

О Институт современных знаний
имени А. М. Широкова, 2025

Введение

Учебная дисциплина «История музыкального искусства» является составной частью модуля «История искусств», предусмотренного учебным планом подготовки студентов по специальности 6-05-0314-03 «Социально-культурный менеджмент и коммуникации». В процессе изучения дисциплины студенты получают систематизированные знания об особенностях исторического пути западноевропейской, русской и белорусской музыкальной культуры, жанрово-стилевой системе музыки разных эпох, приобщаются к лучшим традициям мировой музыкальной классики и музыке XX века. Учебный курс непосредственно связан с рядом других дисциплин культурологической направленности, изучаемых студентами данной специальности («Художественная культура XX века», «История отечественной культуры», «Теория и история культуры», «История изобразительного искусства», «История театрального искусства») и предполагает усвоение закономерностей музыкально-исторического процесса в широком социокультурном и художественном контексте.

Цель учебно-методического комплекса заключается в обеспечении студентов материалами информационно-аналитической и практической направленности для успешного освоения ими содержания учебной дисциплины.

Основными *задачами* учебно-методического комплекса являются следующие:

- 1) системно представить историю развития и ключевые жанрово-стилевые особенности музыки разных эпох;
- 2) обеспечить студентов лекционными и методическими материалами для самостоятельной работы и облегчения процесса подготовки к зачету;
- 3) способствовать развитию навыков (анализ музыкально-выразительных средств и историко-стилевая атрибуция музыки), необходимых для обогащения слухового опыта обучающихся в области музыкального искусства и повышения профессиональной компетентности.

Учебная дисциплина предусматривает проведение занятий в двух формах – лекционные занятия и семинарские 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 терминологического словаря, связанного со специфическими музыкальными понятиями, составление тезисных конспектов в виде таблиц по эпохам и композиторам, подготовка докладов для семинарских выступлений;

слуховой анализ – определение жанра и характеристика стиля музыкальной композиции (жанрово-стилевая атрибуция), сравнение стилистических особенностей прозвучавших фрагментов из музыки разных эпох.

На занятиях при выполнении слухового анализа предполагается совместное обсуждение наблюдений над стилистикой предлагаемых педагогом музыкальных произведений в её связи с содержанием и жанровой спецификой, характерными для музыки того или иного направления. Задача преподавателя заключается в консультировании и своевременной корректировке работы студентов во время выполнения жанрово-стилевой атрибуции прослушанного музыкального фрагмента, а также постановке проблемных вопросов в процессе обсуждения подготовленных студентами докладов.

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 подготовки к зачету;

практический раздел – содержит задания (список понятий для терминологического словаря) и методические рекомендации (план доклада для семинарского выступления, требования к презентации, алгоритм жанрово-стилевой ат-

рибуции музыкального произведения) по освоению содержания учебной дисциплины;

раздел контроля знаний – содержит задания для организации самостоятельной работы студентов (заготовки сравнительных таблиц, список произведений для подготовки к музыкальной викторине), требования к зачету;

вспомогательный раздел – содержит учебную программу дисциплины «История музыкального искусства» и списки основной и дополнительной литературы.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1. Конспект лекций

Тема 1. Музыка как вид искусства

Музыка (греч. – «искусство муз») – один из видов искусства, который отражает действительность и воздействует на человека посредством осмысленных и организованных по высоте и времени звуковых последований. Музыкальное искусство представлено совокупностью музыкальных произведений, являющихся результатом музыкально-творческой (композиторской) деятельности. Музыкальная культура представляет собой сложную систему, которая помимо композиторского творчества охватывает музыкальную науку (музыковедение), музыкальное исполнительство (профессиональное и самодеятельность), музыкальную критику, инфраструктуру: институты – музыкально-образовательные учреждения, музыкальные театры, концертные залы, филармонии, концертные агентства, нотные издательства, а также материальные объекты – музыкальные инструменты и музыкальное оборудование (современную аппаратуру, музыкальные компьютеры).

Особенность музыки как вида искусства – ее звуковая и временная природа (относится к временным видам искусства, т.е. к разворачивающимся во времени, наряду с литературой и кино). Материалом музыки является звук – физическое явление, вызванное колебаниями упругого тела. Специфическими особенностями звука являются: 1) наличие призвуков (обертонов); 2) бесплотность (нет массы, объёма, внешнего вида); 3) существование во времени (звук существует, пока происходит колебание). Преимущество музыки – способность выразить с помощью звуков разнообразную гамму чувств и переживаний человека, вызывая эмоциональный отклик благодаря возникающим жизненным ассоциациям. Музыка может изображать явления окружающего мира, связанные со звуковыми проявлениями (пение птиц, журчание воды, работу механизмов, сигналы, внешние проявления эмоций – дрожь, широкие жесты), реже вопло-

щать символическое содержание (философские идеи, научные концепции, абстрактные понятия).

Музыка является искусством интонации (искусством интонируемого смысла по Б. Асафьеву, подобно речи) и организует звуковой материал с точки зрения высоты, времени, тембра, громкости. Звуковая форма и её организация в музыкальном произведении – это носитель образного содержания. Музыкальный образ – это круг жизненных явлений, запечатленных в музыкальном произведении, который создаётся в результате взаимодействия всех средств музыкальной выразительности, к ним относятся мелодия (организованная последовательность звуков), гармония (организованная последовательность созвучий), фактура (способ изложения музыкальной ткани, система совместно звучащих партий исполнителей), метроритм (музыкальные длительности), темп (скорость исполнения), динамика (громкость), тембр (окраска звучания). В разные эпохи, в музыке разных стилей значение элементов музыкального языка менялось: в средние века господствующее положение занимала мелодия, с XVII-XVIII вв. одним из важнейших элементов стала гармония, в музыке XX века значительно возросла роль ритма и тембра.

Исторически сложились *три пласта музыки*: 1) фольклор (народная музыка с устным бытованием, прикладным назначением и ярко выраженным национальным характером); 2) профессиональное музыкальное искусство (музыка академической традиции, композиторское творчество с письменным бытованием, воплощающее этическую идею и являющееся 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).

Периодизация музыки академической традиции: Средневековье (V-XIV вв.), Возрождение (XV-XVI вв.), барокко (XVII – первая половина XVIII в.), классицизм (вторая половина XVIII в.), романтизм (XIX в.), музыка

XX в. Пласт массового музыкального искусства оформился к началу XX века и охватывает три магистральных течения: джаз (возник на рубеже XIX-XX вв. из соединения афроамериканского фольклора и традиций европейского профессионального музыкального искусства), рок (сформировался в Великобритании и США на рубеже 1950-60-х гг. на основе рок-н-ролла), диско (1970-80-е гг.) и электронная танцевальная музыка (с 1980-х гг.), связанные с эволюцией звукозаписывающих и электронных устройств для синтеза и воспроизведения звука.

Музыкальный стиль (греч. *stylos* – писчая палочка; лат. *stylus* – склад речи, слог) – это исторически сложившаяся система выразительных средств, находящихся в единстве с содержанием. Стиль характеризует то, как и какими музыкальными средствами (мелодия, гармония, метроритм и т.д.) воплощается и раскрывается содержание музыкального произведения. Стиль может рассматриваться в масштабах эпохи (барочный, романтический, авангардный и т.д.), национальной школы (белорусский, бразильский, французский и т.д.), одного композитора (индивидуальный стиль), конкретного произведения.

Жанр (фр. *genre* – вид, род) в рамках академической музыки – это вид музыкального произведения, исторически сложившийся в связи с его социальной функцией (для чего?), типизированным содержанием (о чём именно?) и условиями исполнения и восприятия (где? на чём именно?). В рамках массового музыкального искусства понятие «жанр» трактуется не как «вид произведения» (т.е. музыкального продукта с определённым назначением, типизированным содержанием и условиями исполнения), а как «вид музыки» с определённым набором выразительных средств, т.е. по смыслу совпадает с понятием «стиль». Основными жанрами народной музыки (первичные жанры, обязательно прикладные) являются песня (для выражения внутреннего состояния), песнопение (для установления связи с высшими силами), танец (для организации танцевальных движений), марш (для организации шествия масс людей). Разнообразные жанры профессионального музыкального искусства (вторичные жанры) представлены тремя категориями – концертные (романс, прелюдия, этюд, симфония, ноктюрн, сюита, программная миниатюра и др.), культовые (хорал, мес-

са, литургия, реквием и др.), театральные (опера, оперетта, балет, мюзикл). Наиболее широко распространённым жанром массового музыкального искусства является эстрадная песня – произведение, преподносимое с эстрады солистом под аккомпанемент ансамбля/оркестра или фонограммы.

Тема 2. Музыкальная культура Средневековья

Средневековье (V-X в. – раннее, XI-XIV в. – позднее) – самая длительная эпоха в истории профессионального музыкального искусства, связанная с феодальным строем и междоусобными войнами, эпидемиями чумы, ростом городов и появлением первых университетов в Западной Европе, господством церкви во всех сферах жизни (христианской, с 1054 г. – католической в Западной Европе и православной в Византии и на древнерусских землях). Центрами развития музыки стали храмы и монастыри, в которых во время богослужений звучало литургическое пение. Церковная (духовная) музыка являлась основой развития музыкального профессионализма – при храмах и монастырях работали школы, в которых обучали певчих и канторов (руководителей церковного хора). Обучение проходило в устной форме путем заучивания наизусть коротких попевок. В качестве основы использовались тексты молитв, над которыми ставились знаки (невмы, крюки – невменная или крюковая нотация), обозначавшие выученные ранее певцами попевки, на которые требовалось распевать слоги и слова (на латинском или старославянском языке). В XI в. итальянским ученым-монахом Гвидо из Ареццо (Аретинским) была предложена более точная линейная нотация, широко применяемая до настоящего времени в своем усовершенствованном виде. В средневековых университетах музыка изучалась как наука среди семи свободных искусств в курсе квадривия наряду с астрономией, арифметикой и геометрией, а ученый-теоретик, овладевший музыкальными правилами, назывался музикусом и противопоставлялся ремесленникам-практикам – певчим и канторам.

Согласно религиозным постулатам *церковная музыка* должна была облагораживать человека, воспитывать в нем благочестие, духовно его возвышать,

исцелять дух и помогать в спасении души. Она ниспосылалась свыше (автор церковных напевов не являлся их творцом, а выступал в роли передатчика), поэтому церковная музыка была анонимной, создавалась по строгим религиозным канонам, а пение хора в храме уподоблялось хору небесных ангелов. Основным жанром церковной музыки являлся хорал (гимн на древнерусских землях), который представлял собой одноголосную псалмодию (произнесение текста нараспев), исполнявшуюся в унисон мужскими голосами, т.е. церковная музыка долгое время оставалась исключительно вокальной (без участия инструментов). В конце VI в. Папа Григорий I собрал воедино и упорядочил все церковные напевы, предписав для исполнения каждого из них определенный день церковного календаря. Эти напевы получили название григорианских хоралов, а певческая традиция – григорианского пения (знаменного распева на древнерусских землях). Мелодии хоралов отличались небольшим диапазоном, плавным движением (равномерные подъемы и спады символизировали извилистый путь к Богу), ровным ритмом и медленным темпом, чтобы своим абстрактным, сурово-сосредоточенным, безэмоциональным звучанием отвлечь прихожан от земной суеты и обратить их мысли к духовному и возвышенному. В VII в. в католическое богослужение был введен орган, который дублировал мелодию хора и усиливал эмоциональное воздействие церковной музыки. Главным церковным жанром являлась месса – многочастное музыкальное произведение (первоначально состоявшее из хоралов), сопровождавшее католическое богослужение (в православной традиции – литургия). На русских землях практика богослужебного пения опиралась на византийскую традицию. Строгое вокальное одногласие (пение а саpella) сохранялось в русской православной культуре вплоть до XVII в., а многоголосие и инструментальное сопровождение не допускались. Уникальной русской музыкальной традицией стало искусство колокольного звона, развивавшееся в Великом Новгороде.

В X-XI вв. в католическую церковную музыку начинает постепенно внедряться полифоническое многоголосие, основанное на одновременном звучании двух и более мелодий. Первым многоголосным (двухголосным) жанром стал

органум (греч. «инструмент»), в котором над мелодией хора (vox principalis – основной голос) на равном удалении от всех ее звуков надстраивался второй голос, который повторял основной мелодический рисунок (vox organalis – дополнительный голос). Мелодия казалась утолщенной, удвоенной. Первым автором органума был монах Гукбальд из Фландрии. На протяжении XI–XIII вв. количество полифонических голосов выросло до трех-четырех и стало основой возникновения в XIII в. нового жанра – мотет (фр. mot – слово) – полифонической хоровой песни (изначально духовного, а позднее светского содержания). Вершиной средневековой полифонии стала школа Нотр-Дам в Париже в соборе Парижской Богоматери XII–XIII вв. Возглавляли школу профессиональные музыканты Леонин и его ученик Перотин, сочинявшие многоголосные органумы путем присоединения к мелодии григорианского хора (или мелодии популярной песни в светских мотетах, как делали впоследствии другие композиторы) собственных авторских мелодий.

Светская музыка порицалась и запрещалась церковью как пробуждающая низменные страсти. Она была принадлежностью пласта фольклора, её носителями были странствующие музыканты – поэты-певцы-актеры-акробаты: шпильманы (в Германии), жонглеры (во Франции), скоморохи (на Руси). Они выступали на площадях в поселениях, на торжествах в замках феодалов (могли наниматься на службу к ним – менестрели, т.е. букв. «состоящие на службе»). Они исполняли одnogолосные песни, сопровождая пение исполнением той же мелодии на народных инструментах – дудках, колесной лире, волынке – или звучанием барабанов, бубна. В позднем средневековье с развитием европейских городов и феодальных замков светское искусство стало развиваться в придворной и рыцарской среде. Поэты-певцы знатного происхождения назывались трубадурами во Франции, миннезингерами в Германии. Городские музыканты, обслуживающие светские события, назывались труверами во Франции и мастерзингерами в Германии. Школа трубадуров на юге Франции, в Провансе в конце XI в. стала первой профессиональной школой светской поэзии и музыки. Поэты-трубадуры выступали как композиторы и певцы-исполнители, владели му-

зыкальной грамотой, сочиняли тексты и мелодии к ним. Содержание искусства трубадуров составляли любовная и дружеская лирика, воспевание верности вассальскому и воинскому долгу. Любовная лирика была двух видов: воспевание возвышенной, «куртуазной» любви к Даме сердца, которой служит рыцарь и прославляет её в стихах, и лирика на основе чувственных стихов, обращенных к реальной женщине. Наиболее распространенными жанрами светской музыки были пастурела – игровая песенка в форме диалога о пастушке, соблазняемой рыцарем; альба – утренняя песня о расставании влюбленных после тайного свидания; серена – вечерняя песня; сирвента – политическая сатирическая песня; кобла – любовная песня; баллата – танцевальная песня. Для светской музыки характерны ритмичность, ясность фраз, опора на акцентность и стихотворную периодичность. В качестве сопровождающих пение музыкальных инструментов использовались флейта, фидель (вертикальная скрипка), лютня, барабан, тамбурин.

В Англии церковь запрещала игру на инструментах и преследовала менестрелей, которые высмеивали священников. Та же участь постигла скоморохов, подвергавшихся гонениям в XVI-XVII вв. со стороны власти вплоть до конфискации и сожжения музыкальных инструментов (сопель – продольная флейта, гудок – вертикальная скрипка, жалейка, гусли, волынка, бубен) и выдворения за пределы государства.

Тема 3. Музыкальная культура эпохи Возрождения

Эпоха Возрождения (Ренессанс, название связано с обращением к искусству Античности и его эстетическим идеалам, XV-XVI вв.) – эпоха гуманизма, провозгласившая человека творческой, раскрепощенной личностью (т.е. равным Творцу), высшим началом бытия и венцом творения, являющим собой единство духовного и физического совершенства и стоящим в центре мироздания (атропоцентризм), которое устроено закономерно и гармонично. Свободо-мыслие, богатство мировосприятия, земное начало в противовес религиозному аскетизму открыли интерес к реальному живому человеку, веру в его творче-

ские силы, в мощь знаний и ума. Художественная образованность стала обязательным условием хорошего воспитания. Творческая деятельность приобрела самостоятельное значение, стала способом универсального познания мира. Художник был одной из наиболее почитаемых фигур в обществе как «богоподобный творец» (эпоха открытого авторства). Занятие музыкой являлось одной из составляющих гармоничного развития личности, музыка (вторая после живописи) рассматривалась как искусство, несущее наслаждение и воспитывающее чувство прекрасного.

Благодаря укреплению светской власти в эпоху Возрождения светская музыка развивается наравне с церковной и даже начинает оказывать на неё влияние – народно-песенные интонации, мелодизм, изобретательность фактуры как качества светской бытовой музыки проникают в духовную музыку, вплоть до полифонических месс. В городах Италии, Франции, Германии образуются сотни музыкальных кружков, в которых занимаются композицией или игрой на музыкальных инструментах. Знание музыки стало необходимым элементом светской культуры и образованности. О необычайной распространенности музыки в быту человека XVI в. и расцвете домашнего музицирования свидетельствует живопись: на картинах изображаются люди (горожане, придворные), занятые игрой на инструменте, пением, танцами. Самым распространенным домашним инструментом являлась лютня, а у более зажиточных горожан и знати появились первые домашние клавесины. В середине XV в. в Италии и Германии возникло нотопечатание, совершенствовалась нотация (мензуральная) – печатались нотные сборники для домашнего музицирования и музыкального образования. В Неаполе с 1537 г. начали появляться первые консерватории – приюты для бедных детей и сирот, в которых воспитанники могли овладеть музыкальным ремеслом (исполнитель или домашний учитель музыки). В Париже в 1570 г. была открыта Академия поэзии и музыки.

Развитие профессионального музыкального творчества проходило на фоне формирования национальных музыкальных культур в Западной Европе и региональных композиторских школ. Возрождение раньше и ярче всего рас-

цвело в Италии XIV в., когда в других странах Европы еще господствовало средневековье: трактат «Ars Nova» («Новое искусство», 1320 г.) Филиппа де Витри – друга Петрарки, поэта, композитора, математика дало имя музыкальной культуре XIV века. В целом в Западной Европе искусство Возрождения достигло своего расцвета в XVI в. Это столетие в Великом Княжестве Литовском стало временем подъема национальной культуры: государственный язык – белорусский (Статут ВКЛ 1588 г.), мирное сосуществование христианских конфессий (католичества, православия, униатства – национальной религии, объединившей православие и католицизм), развитие музыкального образования (бурсы – школы при храмах, коллегиумы – иезуитские средние учебные заведения в Вильне, Полоцке, Несвиже, Пинске) и нотопечатания (типография Николая Радзивилла Черного в Бресте 1553 г.), освоение европейских музыкальных жанров. В Московском княжестве, которое после падения Византии взяло на себя роль «третьего Рима» и стало цетром православия, сохраняется средневековый уклад, новые идеи гуманизма не получают распространения из-за консервативных установок (правление Ивана Грозного). Основу музыкальной культуры составляет церковная музыка, в которой используется знаменный распев и сохраняется одноголосие при попытках внедрения простейшего двухголосия (строчное пение). Светская музыка (скоморохи, игра на музыкальных инструментах) запрещается.

В *западно-европейской светской музыке* преобладали вокальные полифонические жанры, близкие народным многоголосным песням: четырехголосная лауда (хвалебная песня), фроттола (песня любовно-лирического характера), вилланелла (крестьянская песня), качча (яркая жанровая сценка – сцена охоты, рыбалки, ярмарки), баллата (плясовая песня, во Франции – виреле). Профессиональные композиторы (Клеман Жаннекен, Гийом де Машо, Франтишак Мафон) сочиняли многоголосные полифонические песни (шансон во Франции, лид в Германии, канцона в Италии), которые стали музыкальной энциклопедией быта того времени: тексты на национальном языке лирического, историко-эпического, шуточного содержания; народно-бытовые интонации в запомина-

ющихся ритмичных мелодиях, сложное полифоническое многоголосие (влияние церковной музыки), участие в ансамбле инструментов (виол, лютни, флейты). Главным светским вокальным жанром эпохи стал мадригал («романс XVI века») – многоголосная светская песня (обычно любовного содержания) на родном языке со сложным полифоническим плетением голосов, исполнявшаяся без сопровождения. Он зародился и развивался в среде знатоков и просвещенных любителей музыки, музыкантов и поэтов. В его поэтической лирике господствовали два мотива: любовный, с оттенком печали или трагизма, и лирические пейзажи. Знаменитым мадригалистом был Лука Маренцио, названный современниками «сладчайшим лебедем Италии». Мирощущение позднего Возрождения отразил в своих мадригалах Джезуальдо ди Веноза, который выступал против традиционных норм музыки Возрождения (объективной, вневличной, уравновешенной) и стремился к более реалистичному отражению внутреннего мира человека.

Начинается развитие светского инструментария (струнные смычковые – виола да брачча и виола да гамба, лютня, флейта, клавесин – чембало, вёрджинал, спинет, клавикорд) и распространение инструментальной музыки (лютневой, клавирной, органной). Возникают первые самостоятельные инструментальные жанры – токката (импровизационная миниатюра, исполнявшаяся для «разогрева» исполнительского аппарата), прелюдия (импровизационная миниатюра, служившая для проверки настройки инструмента перед исполнением более значимого полифонического сочинения), фантазия (импровизационное произведение на основе популярных мелодий), ричеркары (полифоническая пьеса на сочиненную мелодию) – их исполняют в храмах органисты в перерывах между богослужениями. Для инструментов сочиняют танцы (гальярда, павана, сальтарелла и др.) и делают переложения вокальных произведений (канцон, светских мотетов). Светская инструментальная музыка украшала жизнь знати и простых горожан. В Италии выдающимися исполнителями-импровизаторами и композиторами были Франческо да Милано (автор первых токкат для лютни), органисты Андреа и Джованни Габриэли, Клаудио Меруло;

в Германии – Ян Свелинк; в Англии – школа вёрджиналистов: Уильям Бёрд («отец» английской музыки, автор первых английских мадригалов), Джон Булл и др.; в ВКЛ – Войцэх Длугарай, Валентин Бакфарк, Циприан Базылик, Николай Гомулка, Кшиштоф Клабан. Памятником бытовой музыки Беларуси эпохи Возрождения является «Виленская тетрадь/«Віленскі сшытак»).

В истории *западноевропейской церкви* эпоха Возрождения связана с движением Реформации и возникновением протестантизма во главе с его основоположником Мартином Лютером (лютеране в Германии, кальвинисты в Англии, гуситы в Чехии). Лидеры протестантской церкви стремились освободить христианина от догматов церкви, заставить уверовать в возможности свободного Духа и приблизить религиозное учение к простым людям. Реформированное богослужение велось на национальном языке (были сделаны переводы Библии и текстов молитв), усилилось значение музыки – требовалось участие всей общины в исполнении песнопений (одноголосно или четырёхголосно, что способствовало повышению музыкальной грамотности), при этом вместо григорианских хоралов использовались напевы, заимствованные из народных песен. Созданный Лютером сборник таких песнопений стал основой протестантского богослужения, возник новый жанр – протестантский хорал («Марсельеза XVI века»), который впоследствии стал музыкальным фундаментом творчества величайших немецких композиторов Г. Генделя и И.С. Баха, на его основе сложилась органная школа (хоральные прелюдии). Многоголосие протестантского хорала отличалось от полифонии католического образца: один слог текста приходился на одну ноту во всех голосах, а верхний голос выделялся как главная мелодия (начало формирования гомофонного многоголосия).

Главными центрами развития католической церковной музыки стали Италия (Рим, Венеция) и Нидерланды (франко-фламандская композиторская школа). Основными жанрами духовной музыки остаются месса и мотет (вокальные), полифоническое многоголосие в которых опирается на григорианский хорал, при этом количество голосов возрастает до 8 (в связи с этим обсуждается вопрос об отмене многоголосия в церковной музыке, поскольку со-

единение мелодий с разным темпоритмом произнесения текста мешает донесению Божьего слова до прихожан). К звучанию музыки предъявляются новые эстетические критерии: в ней следовало отказаться от простых и грубых звучаний и устремиться к мягкости звука, предписывалось использовать полные и певучие созвучия, рекомендовалось оставить однообразный ритм (модальный) и пользоваться мензуральной (измерительной) нотацией, когда короткие и длинные звуки относятся друг к другу в соотношении 1:3 или 1:2. Ритм стал более гибким и разнообразным. Стало возможным употребление в мелодии повышенных и пониженных тонов. Влияние народной музыки проявлялось в интонациях, которые сближались с народными напевами, а также в использовании популярных мелодий в качестве основы для месс (композиторы, писавшие для церкви, сочиняли и светскую музыку). К нидерландской полифонической школе принадлежало несколько поколений композиторов (Адриан Вилларт, Чиприано де Роре, Гийом Дюфаи, Жоскен Дебре, Якоб Обрехт, Йоханнес Окегем и др.), которые обобщили многовековое развитие полифонии во всех странах Европы и сформировали универсальный полифонический стиль, получивший название «полифония строгого стиля». Её звучание отличается умиротворенностью, возвышенностью и созерцательностью, красотой и ясностью созвучий, образуемых сложным плетением полифонических голосов (при сохранении медленного темпа и мужских голосов). Кульминацией развития полифонии XVI века стало творчество Орlando Лассо (автор мадригалов, месс, мотетов, шансон и лид) и Джованни Палестрины (органист собора Св. Петра в Риме, спасший многоголосие в церковной музыке). Мастерами-полифонистами были и композиторы ВКЛ – Вацлав из Шамотул, Диамед Като, Ян Брант.

Главными достижениями музыкальной культуры эпохи Возрождения стали взаимообогащение церковной и светской музыки, формирование национальных композиторских школ (итальянская, франко-фламандская, английская, немецкая), появление нотопечатания, расцвет домашнего музицирования, появление новых музыкальных инструментов и первых самостоятельных инструментальных жанров, не связанных со словом (тооката, прелюдия, фантазия), а

также новых вокальных жанров (протестантский хорал, мадригал). Музыкальная культура ВКЛ была частью западноевропейской светской культуры, а в религиозном контексте представляла собой самый западный ареал католичества и самый восточный ареал православия.

Тема 4. Музыкальная культура эпохи барокко

Эпоха барокко (португ. *barocco* – жемчужина неправильной формы; ит. *barocco* – странный, причудливый, вычурный) – противоречивая эпоха, открывающая Новое время и связанная с развитием научного знания (астрономия, механика) при противостоянии церкви (контрреформация), расцветом творческой свободы художника (активное экспериментаторство) при его зависимости от церкви или монарха (служба при храмах и дворах знати на положении слуг). Господствующим становится новый тип мироощущения, для которого мир воспринимается в противопоставлении материального и духовного, природного и божественного, эмоционального и рационального. Искусство отражает дисгармоничность восприятия мира (представление о мире как о безграничном, изменчивом и противоречивом пространстве, идеи динамизма и движения), раскрывает личность в противоречивом социальном бытии, т.е. пронизывается идеями трагического гуманизма (ощущение быстротечности жизни, тема бренности сущего наполняли произведения мистикой и страхом, человек и окружающий мир стали главным предметом творчества). Его цель – впечатлять, поражать, волновать, а не воспитывать. Барочная музыка (вторая после архитектуры и скульптуры) характеризуется пышностью, экспрессивностью, конфликтностью, драматизмом, декоративностью, обилием контрастов, господством монументальных жанров (оратория, опера, инструментальный концерт). В центре внимания музыкантов – личность и её внутренний, насыщенный эмоциями мир, главной целью музыки становится эмоциональное воздействие на слушателя, возбуждение аффектов, т.е. сильных душевных волнений. Основной эстетической концепцией становится теория аффектов, согласно которой музыка рассматривалась как средство выражения гиперболизированных переживаний

(аффектов), т.е. музыка уподобляется речи оратора, выступая в качестве языка чувств. С этой целью музыкантами-теоретиками разрабатывалась систематика и типизация чувств (А. Кирхер, Р. Декарт, М. Мерсенн), для передачи каждого из них в музыке использовались соответствующие средства выражения – музыкально-риторические фигуры (определенные интонации, ходы, наделенные конкретным значением – музыкальный словарь эпохи).

Значительные изменения происходят в светской музыкальной жизни. Возникает форма публичного концерта, в рамках которой музыканты-исполнители отделяются от слушателей. В Италии открываются коммерческие оперные театры (первый Сан-Кассиано в Венеции, 1637), при дворах королей и знати действуют придворные оперные театры и музыкальные коллективы – капеллы (руководитель – капельмейстер). Растет востребованность профессиональных музыкантов, обучение которых ведется при храмах (певчие, канторы, органисты), в придворных театрах и капеллах (исполнители-инструменталисты, оперные певцы, капельмейстеры) – в 1662 г. в Париже была открыта Академия танца, в 1669 г. – Королевская академия музыки. Индивидуально на дому обучаются музыке просвещенные любители из числа знати, меценаты. Совершенствуется нотация (постепенно устанавливается современный 5-линейный стандарт), издаются музыкальные учебники (Н. Дилецкий «Музыкальная грамматика», 1677; Л. Куперен «Искусство игры на клавесине», 1717; И. Маттезон «Совершенный капельмейстер», 1739), создаются научные трактаты (А. Кирхер «Musurgia universalis», 1650 – введен термин «музыкальный стиль»), совершенствуются конструкции музыкальных инструментов (скрипки Амати, Страдивари), изобретен метроном и возникла система темповых обозначений. Эпоха барокко выдвинула в одном лице фигуру исполнителя-виртуоза, импровизатора и композитора. Самобытным явлением барочной музыкальной культуры стало искусство певцов-кастратов (сопранистов), которые в силу медицинских манипуляций сохраняли высокий женоподобный голос, отличавшийся силой, техничностью и полетностью. С XVI в. им поручали высокие партии в церковных хорах, а в XVII-XVIII вв. – высокие женские партии в операх. Искусство певцов

заклучалось в импровизации комментария к исполняемому музыкальному тексту, сиюминутное выражение аффекта с помощью музыкально-риторических фигур. К середине XVIII в. искусство такой комментирующей импровизации было утрачено, выродившись в показательную пустую виртуозность.

В эпоху барокко становится заметной неравномерность экономического развития разных европейских стран, что определяет несинхронность распространения в них барочных художественных принципов и «растянутость» хронологических рамок эпохи с 1600 до 1750 гг. (от рождения оперы до смерти И.С. Баха). Формирование новой эстетики ранее всего началось в Италии (с конца XVI в.), в течение XVII в. барочные идеи распространялись во Франции и Англии, но во Франции в условиях абсолютной монархии с середины XVII века утвердился классицизм (культ разумной ясности, главенства общественного начала над личным, доблести, моральной чистоты, античной красоты). В Германии из-за упадка (тридцатилетняя война) и раздробленности искусство барокко расцвело только в первой половине XVIII в. В истории России XVII в. связан со смутным временем, расколом церкви (старообрядцы) и военными конфликтами с Речью Посполитой, в состав которой с 1569 г. входили белорусские земли. Многие деятели русской культуры и искусства того времени были выходцами из белорусско-украинско-литовского региона: Симеон Полоцкий (воспитатель царских детей, основатель Славяно-греко-латинской академии и типографии в Кремле, один из родоначальников русской рифмованной литературы), Петр Мстиславец (один из первых русских книгопечатников), Мелетий Смотрицкий (автор грамматики славянского языка) Николай Дилецкий (автор «Музыкальной грамматики», многоголосных церковных произведений). В эпоху барокко Беларусь стала «проводником» новых европейских веяний на восток, на русские земли.

В жанровой системе музыкального искусства эпохи барокко появляются новые церковные и светские жанры, среди последних центральное место занимает *опера*. Её рождение связано с деятельностью Флорентийской камераты (ит. «салон, кружок») – творческого объединения просвещенных аристократов,

поэтов, музыкантов, ученых и любителей искусств во главе с меценатами Дж. Барди и Я. Корси. Участников воодушевляла идея возрождения античной, древнегреческой музыки, которую они представляли как поющуюся поэзию, где музыка усиливает выразительность звучания слов и воссоздает «античный род пения» – музыкальную декламацию. Высшим образцом античного искусства считалась греческая трагедия со слиянием в ней поэзии, музыки и декламации. Авторами первой оперы «Дафна» (1598, не сохранилась) стали поэт О. Ринуччини (ученик Т. Тассо) и композитор Я. Пери. Первая из сохранившихся опер – «Эвридика» тех же авторов, приуроченная к бракосочетанию короля Генриха IV с Марией Медичи в 1600. Новый жанр получил название *dramma per musica* (ит. «драма, положенная на музыку»), а термин «опера» (ит. «труд, сочинение») стал использоваться с 1639 г. Историческое значение первых опер связано с кристаллизацией новой формы музыкального изложения, в основе которого лежала мелодия (речитатив и драматическая декламация) с сопровождением – гомофония. В качестве сопровождения использовался *basso continuo* (ит. «длящийся бас») или «цифрованный бас», изложенный в виде поддерживающих одnogолосную мелодию аккордов, исполняемых на клавесине, при этом нотами записывался только бас, а остальные звуки аккорда обозначались цифрами по интервалам над ним. Этот прием способствовал развитию гармонии и инструментальной импровизации, т.к. исполнитель-клавесинист сам выбирал фактуру изложения.

В Италии сформировалось несколько оперных школ: флорентийская, римская, венецианская, неаполитанская. Из них историческую роль, связанную с формированием двух основных разновидностей итальянской оперы, сыграл Неаполь. Неаполитанская опера со второй половины XVII в. стала ведущей, именно в Неаполе сформировалась одна из главных разновидностей оперы – опера-серия (ит. «серьезная»). Она основывалась на мифологических или исторических сюжетах, в центре которых находилась запутанная любовная интрига с условным изображением персонажей и ситуаций. Структура оперы была номерной, т.е. включала сольные номера (арии) и соединяющие их речитативы

(хоров не было, из ансамблей – только дуэты). Использовались речитативы двух типов: *secco* (ит. «сухой»), исполнявшийся импровизационно, напевным говором под клавесин, на нём строилось развитие действия; *accompagnato* (ит. «аккомпанированный») – мелодически развитый, исполнялся под оркестр, предшествовал арии, стал одной из наиболее драматических форм оперной музыки. Ария в опере-серия – композиционно замкнутая вокальная форма песенного типа, воплощающая один образ (остановка в действии и раскрытие чувств персонажа). В соответствии с теорией аффектов типы арий различались по эмоциональным состояниям: ария *lamento* (ит. «плач»), гнева, ревности, страсти, героическая, шутливая и др. В рамках оперы-серия – оперы солистов и сольного пения – формируется итальянский вокальный стиль *bel canto* (ит. «красивое пение»). Опера-серия в целом характеризовалась высоким, утонченным, аристократичным стилем с унифицированным ариозно-декламационным типом вокальных партий, при этом музыкальный язык разных героев не отличался, не имел индивидуальной харктеристичности. В качестве вступления к действию в неаполитанской опере была впервые введена увертюра. Основатель неаполитанской оперной школы – Алессандро Скарлатти (1660-1725) – автор более 100 опер (утвердил форму «итальянской увертюры»), более 500 камерных кантат для голоса соло, ряда ораторий, серенад и месс. Отличительные черты опер Скарлатти: преобладание музыкального начала над драмой, отделение речитатива от арии, утверждение двух видов речитатива (*secco* и *accompagnato*) и формы арии *da capo*.

В первой четверти XVIII в. сформировалась вторая важнейшая разновидность итальянской оперы – опера-буффа (ит. «комическая»). Её истоком послужили бытовые комические интермедии, вводимые с конца XVII в. между действиями опер-серия (как средство привлечения простого народа), а также спектакли народного театра масок «комедия-дель-арте». В отличие от помпезных придворных спектаклей опера-буффа была более демократичной: бытовые сюжеты из жизни господ и слуг, более камерное действие со стремительным развитием, музыкальный стиль с яркими вокальными характеристиками героев

(чередование разговорных эпизодов и музыкальных номеров) и легко запоминающейся музыкой, опирающейся на народно-песенные интонации.

Ключевую роль в развитии барочной оперы сыграло творчество **Клаудио Монтеверди** (1567–1643), который создал музыкальную драму – оперу в современном смысле. Наиболее значимые его оперы «Орфей» (1607), «Ариадна» (1608, сохранились фрагменты), «Коронация Пoppей» (1642). Принципы его оперной драматургии были новаторскими: сюжеты мифологические или исторические, всегда конфликтные, задача композитора – средствами музыки показать характеры и ситуации (правду жизненных страстей). В операх Монтеверди возросла роль музыки (из-за психологизации драмы): создан новый вокальный стиль *concitato* (ит. «взволнованный стиль»), соединяющий в себе выразительность речевых интонаций, декламации и пения (это позволило индивидуализировать музыкальный язык каждого героя), усилена выразительная роль оркестра (в действие включались симфонические эпизоды с применением всех групп инструментов, вводились новые технические приемы исполнения), композитор стремился создать единство спектакля музыкальными средствами (преодоление номерной структуры путем введения сцен со сквозным развитием).

По образцам итальянских опер создавались музыкальные спектакли в других странах Западной Европы (в России в Придворном театре 1672–1676 ставятся европейские оперы). На основе итальянской оперы сформировалась французская лирическая трагедия (большая мифологическая опера) – пышный придворный спектакль с пятиактной композицией с прологом, декоративностью форм, условной системой сценического поведения актеров и особым пониманием роли речитатива – речитатив стал выразителем декламационности (влияние французского драматического театра и классической трагедии Корнеля и Расина). Важнейшей составной частью французской оперы стал балет, сложилась форма «французской увертюры». **Жан Батист Люлли** (1632–1687) – композитор, скрипач, танцор, дирижер и педагог, создатель французской национальной оперы (19 опер). В своих лирических трагедиях он стремился усилить музыкой драматические эффекты, придать экспрессию декламации и драматическое значение – хору. Благодаря эф-

фектности постановки, балета, достоинствам либретто и музыки, его оперы были известны в Европе и оказали влияние на развитие этого жанра. При Люлли певцы впервые стали выступать без масок, женщины – танцевать в балете; впервые трубы и гобои были введены в оркестр, возник тип французской увертюры. Кроме лирических трагедий, Люлли создал балеты, симфонии, трио, арии для скрипки, дивертисменты, увертюры и мотеты.

Английская опера имела кратковременную историю, которая была связана с деятельностью пуритан и аристократов. Спектакли с песнями и танцами были традицией для английского театра, в котором музыка была частью драматического действия. Оригинальными английскими жанрами были «маски» – дивертисмент из разных номеров, сопровождаемых пением, танцами и инструментальной музыкой, драматические сцены сочетались с хоровым и сольным пением. Основу светских театральных представлений составляли античные сюжеты развлекательного плана или фантастические истории. Творчество великого английского композитора **Генри Пёрселла** (1658-95) было сконцентрировано на музыке для театра (около 50 театральных пьес). Наследие композитора включает светскую и духовную музыку, хоровые, органные, камерно-ансамблевые, клавесинные произведения. Он является автором первой национальной оперы «Дидона и Эней» (1689), в его творчестве принципы европейского оперного искусства соединились с традициями национального английского театра, с характерными чертами английской и шотландской народной песни, танца, бытовой инструментальной музыки. После ранней смерти композитора (в 37 лет) закончился и расцвет английской музыки вплоть до ее возрождения уже в XX в. в творчестве Б. Бриттена.

Немецкая опера возникла в условиях господства догматизма, религии и богословия во всех видах искусства, которое зависело от вкусов мелких дворов и протестантской церкви. Предпочтение отдавалось иностранным артистам. Первые оперные театры возникли в Мюнхене и Вене. Первой немецкой оперой стала «Дафна» (1627) Генриха Шютца (1585-1672) – композитора, ученика Дж. Габриели, «отца» новой немецкой музыки. Центром немецкой оперной

национальной школы стал Гамбург, который называли северной Венецией, там открылся первый оперный театр (1678), стали выходить газеты, музыкальный журнал, возникло общество музыкантов-любителей – Коллегиум Музикум во главе с композиторами Н.З. Куссером и Р. Кайзером (1674-1739). Кайзер – крупнейший немецкий оперный композитор, автор речитативов-ариозо, автор опер «Октавия» и «Нерон». Гамбургский оперный театр прекратил своё существование к концу 30-х гг. XVIII в.

Таким образом, европейская барочная опера представляла собой придворный жанр, итальянская опера-сериа стала эталоном для европейских композиторов, при этом национальная её адаптация проходила не везде. На белорусских землях музыка также использовалась в спектаклях батлейки и школьного театра. Батлейка – белорусский народный театр кукол, спектакли которого основывались на сюжетах Священного писания, а между действиями вставлялись бытовые сатирические интермедии. Представление сопровождалось псалмами и инструментальным ансамблем («тройная музыка» – скрипка, дуда, бубен), исполнявшим народные мелодии. Школьная опера – музыкальный спектакль, ставившийся для более глубокого изучения дисциплин или в честь мецената в братских школах и коллегиумах. Использовались мифологические и исторические сюжеты, авторами были учителя и ученики. В действие вставлялись музыкальные номера – сольные (наподобие арий) и ансамблевые.

Эпоха барокко знаменовала первый расцвет *инструментальной музыки* («эпоха восстания инструментов»), которая полностью отделилась от вокальной. Орган стал использоваться в качестве концертного инструмента (на нем исполнялись произведения между церковными службами). Главным инструментом домашнего музицирования стал клавесин, который также был постоянным участником инструментальных ансамблей и оркестров (*basso continuo*), а также сольным концертным инструментом. Усовершенствовались конструкции виол (играли ведущую роль в ансамблях), духовых инструментов (флейта, гобой, фагот, труба, валторна). Составы ансамблей и оркестров были не закреплёнными и не типизированными. Исполнительство характеризовалось высоким

профессиональным уровнем виртуозов-импровизаторов. Частные придворные капеллы распространяются в Западной Европе и на белорусских землях (капеллы Радзивиллов, Сапег, Огинских и др.). В России бырочные инструментальные жанры не получили распространения.

Инструментальная музыка барокко развивалась главным образом в трех направлениях: органная, клавирная и скрипичная музыка. Для органа писали канцоны, ричеркары, токкаты, фантазии, прелюдии, каприччио, чаконы, пассакалии, хоральные прелюдии, а в творчестве Г. Генделя появился концерт для органа с оркестром. Главным жанром органной музыки стала fuga – высший полифонический жанр (впоследствии стала объединяться в малый цикл – прелюдия или токката и fuga). Крупнейшими композиторами и исполнителями были Джироламо Фрескобальди («итальянский Бах»), Иоганн Фробергер – ученик Фрескобальди, Иоганн Пахельбель и Дитрих Букстехуде (Германия), Андрей Рогачевский (Речь Поспалитая). Творчество И.С. Баха стало кульминацией в развитии немецкой органной музыки.

Органисты были также исполнителями на клавикорде и клавесине. Центрами развития клавирной музыки были Италия, Англия (школа английских верджиналистов) и Франция (школа французских клавесинистов). Основными жанрами клавирной музыки барокко были характерные пьесы (программные, с названием, отражающим лирические состояния, пейзажи, маски театра, портреты, явления окружающего мира), вариации, сюита (фр. «ряд, последовательность»; ит. партита) – многочастное (циклическое) инструментальное произведение, состоящее из танцев (создавалась для клавесина или скрипки соло, а также для инструментального ансамбля). В состав сюиты в качестве обязательных танцев входили 4: немецкая аллеманда, французская куранта, испанская сарабанда, английская жига. Нередко к ним присоединялись перед жигой вставные танцы (бурре, гавот, менуэт, полонез) или нетанцевальные пьесы (ария, рондо). Вступительной пьесой служила прелюдия или французская увертюра. Крупнейшие композиторы-клавесинисты: Доменико Скарлатти (Италия, новатор в области клавирной техники), Франсуа Куперен «Великий» (автор

труда «Искусство игры на клавесине») и Жан Филипп Рамо (Франция), Генри Пёрселл (Англия). Стиль клавирной музыки отличался камерностью, изяществом, салонностью, обилием украшений (мелизмы), прозрачностью фактуры, энергией ритма и гомофонным складом. Во Франции он получил название галантного стиля или рококо (фр. «ракушка, завитушка») и рассматривается в истории музыки как раннеклассический.

Приоритет в развитии скрипичной музыки принадлежал итальянской скрипичной школе. Широкое распространение в этот период получила виола (предшественница современного скрипичного семейства), которая имела несколько разновидностей: виола да гамба, виола д'амур, виола бастарда. Скоро виолу вытеснила скрипка, расцвету которой способствовала деятельность итальянских скрипичных мастеров – Николо Амати, Антонио Страдивари, Джузеппе Гварнери (мастеров в создании скрипок, альтов, виолончелей). Для скрипки соло создавались партиты, струнные были ведущими участниками барочных ансамблей и оркестров. Наиболее распространенным ансамблевым жанром (наряду с сюитой) являлась трио-соната – многочастное произведение, название которого указывало на исполнительский состав, включавший три партии: два инструмента средней и высокой тесситуры и один – низкой (например, две скрипки и виолончель, два гобоя и фагот, партия низкого инструмента могла поручаться *basso continuo*). С середины XVII в. она делилась на две разновидности: *sonata da chiesa* (церковная, 4-частная «медленно-быстро-медленно-быстро», с полифонической основой) *sonata da camera* (камерная, 3-4-частная, близкая танцевальной сюите, с гомофонной основой). Ансамблевая соната дала импульс развитию сольной клавирной сонаты, которая постепенно эволюционировала в классическую сонату (мастером сольных клавесинных сонат был Доменико Скарлатти, около 300 образцов).

По структуре к трио-сонате близок барочный концерт – главный оркестровый жанр, также существовавший в двух разновидностях: сольный и концертто гротто (ит. *concerto grosso* – «большой концерт»). Концерт (лат. «состязание») – это многочастное (циклическое) произведение, в основе которого лежит

принцип сопоставления полного исполнительского состава (*tutti*) и одного инструмента (*solo*) или группы инструментов (концертино в концерто гроссо). Основоположником трио-сонаты и концерто гроссо считают **Арканджело Корелли** (1653–1713) – 12 концерто гроссо (4-7 контрастных частей), 4 сборника трио-сонат, образцы старинной скрипичной сонаты. Один из крупнейших представителей итальянского скрипичного искусства первой половины XVIII в. **Антонио Вивальди** (1678-1741) – скрипач-виртуоз, композитор, педагог и дирижер, католический священник: утвердил новую драматизированную («ломбардскую») манеру исполнения, утвердил 3-частную структуру сольного концерта. Творческое наследие композитора включает около 500 концертов (49 концерто гроссо, 331 сольных концертов с басса континуо, 38 концертов для 2-х инструментов с басса континуо, 32 концерта для трех и более инструментов с басса континуо, ему принадлежит единственный в истории музыки концерт для двух мандолин), свыше 100 сонат для различных инструментов, светские кантаты, 90 опер, церковные произведения. Крупнейшим представителем итальянской скрипичной школы был **Джузеппе Тартини** (1692-1770), который внес значительный вклад в развитие жанров сонаты (175 сонат для скрипки с басса континуо, соло и трио-сонаты) и концерта (125 концертов для скрипки с оркестром). Его стиль отличает развитая техника, богатство штрихов (некоторые сонаты имеют программные заголовки: «Покинутая Дидона», «Дьявольская трель»).

Стиль барочной инструментальной музыки характеризуется виртуозностью, мелодической яркостью и индивидуальностью сольных партий (с включением музыкально-риторических фигур, передававших тот или иной аффект, что делало смысл музыки понятным без текста), преобладающим гомофонным складом (мелодия с аккомпанементом на гармонической основе), ведущими тембрами струнных инструментов и клавесина, новаторством в ней стала энергетика моторной ритмики (особенно в концертах, а также в танцевальных сюитах).

Развитие профессиональных вокальных жанров было тесно связано с *церковной музыкой*. В музыке католической традиции выдвинулись новые масштабные жанры – оратория (лат. *oro* – говорю, *molio*, *oratorium* – молельня;

многочастное музыкальное произведение для певцов-солистов, хора и оркестра на библейские и евангельские тексты) и кантата (ит. *cantare* – петь; более камерная и главным образом светская, в Германии и духовная, по содержанию версия оратории). Оратория имела драматический сюжет (например, «Страсти» или «Пассионы» – пасхальная оратория, рассказывающая о последних днях Христа), а в кантате сюжет подавался более обобщенно. Оратория исполнялась в храме в дни праздников и, как и кантата, включала арии, речитативы, ансамбли и хоры, т.е. по сути представляла собой концертную оперу духовного содержания. Основу музыкального письма составляла полифония свободного стиля (т.е. свободная от ограничений, выдвигаемых строгим стилем) со сложными развитыми мелодиями и искусной полифонической техникой (барокко – последняя великая эпоха полифонии). Одним из самых известных немецких композиторов XVII века, автором главным образом вокальных сочинений духовной тематики (ораторий, кантат, страстей (пассионов), хоровых концертов, мотетов на латинский и немецкий тексты) был Генрих Шютц. Католические произведения белорусских авторов создавались в рамках европейского барочного стиля. В церковной музыке православной традиции появилось партесное пение («пение по партиям») – полифоническое многоголосие, близкое полифонии строгого стиля. На его основе возник партесный концерт – одночастное хоровое произведение (иногда для 2-3 хоров) для 8–12 голосов с динамическими и фактурными контрастами (композиторы Николай Дилецкий, Василий Титов). Главным светским вокальным жанром на русско-белорусских землях был кант – бытовая хоровая песня (с духовным содержанием – псальма). Канты сочиняли просвещенные горожане, школяры, артисты, священники (Афанасий Филиппович, Симеон Полоцкий). В основе лежал рифмованный текст, на который сочинялись три голоса – «утолщенная» мелодия с параллельным движением двух голосов и бас. Канты исполнялись в быту, на праздниках, в спектаклях батлейки. Памятниками белорусской музыкальной культуры эпохи барокко являются «Куранты» – сборник кантов, «Полоцкая тетрадь/Полацкі сшытак» – сборник светской и духовной, вокальной и инструментальной музыки эпохи барокко

(свидетельство творческого освоения белорусскими музыкантами общеевропейских жанров).

Особенность исторического положения **Иоганна Себастьяна Баха** (1685-1750) заключается в том, что в сфере органной музыки он подытожил развитие традиций немецкой органной школы (был виртуозом-импровизатором, работал в храмах в Веймаре, Лейпциге), достигнув высоких обобщений духовной жизни в концепциях общечеловеческого значения (создавал монументальные полифонические произведения философского плана, насыщенные драматическим пафосом, ораторской патетикой – токката/прелюдия/фантазия и фуга, более 150 хоральных обработок – связь с духовными кантатами и пассионами); в клавирной музыке стал новатором (творческая лаборатория композитора – стремился преодолеть отрывистость звука клавишина, развить в нем певучесть путем подкладывания пальцев при игре – влияние скрипичной музыки; создал жанр сольного клавирного концерта и инвенции, перенёс прелюдию и фугу из органной музыки – 2 тома «Хорошо темперированного клавира»; вводил инструментальные речитативы – влияние оперы), сочинял сюиты (Французские сюиты, Английские сюиты); среди ансамблево-оркестровой музыки – концерты (Бранденбургские концерты) и сюиты для оркестра. В инструментальной музыке Баха находят отражение образы внутреннего мира человека, окрашенные драматизмом и трагизмом, лирика экспрессивная и углубленная. Бах работал во всех жанрах кроме оперы, место которой заняли крупные духовные произведения – более 300 кантат, Месса, Страсти, в которых композитор дает гуманистическую трактовку сюжетам (самопожертвование, любовь к людям, победа жизни над страданием и смертью). Для музыки Баха в целом характерна эмоциональность и импровизационность, драматический пафос и ораторская патетика, концептуальность и философская обобщенность образов. Интеллектуальное начало является одним из устоев его творчества (искусность композиторской техники).

Творчество **Георга Фридриха Генделя** (1685–1759) принципиально отличается от музыки его современника И.С. Баха. В отличие от него, Гендель нико-

гда не был церковным музыкантом и почти никогда не писал для церкви. Его творчество принадлежит сразу трем национальным культурам – немецкой (в Гамбурге пробует свои силы в опере и оратории – ведущих жанрах его зрелого творчества), итальянской (в Риме достиг успеха как оперный композитор и виртуоз-импровизатор – участвовал в публичных состязаниях, в том числе с Д. Скарлатти, его игру на клавесине называли дьявольской) и английской (стал придворным композитором, руководил оперным театром в Лондоне) – «самый итальянский из немецких англичан». Он стал мастером итальянской оперы, создав 40 опер, проявил себя как яркий новатор в жанре оратории и в сфере инструментальной музыки. Оратории Генделя (всего 32, наиболее известные «Мессия», «Самсон», «Иуда Маккавей») стали причиной конфликта композитора с церковью: Гендель предписывал исполнять их в театре; библейские, исторические и мифологические сюжеты приобретали светскую трактовку (эпичность, построенная на конфликте личного и общественного, противостоянии мощных сил – целых народов, героика и гражданственность, прославление силы человеческого духа и его способности к подвигу); усилилась роль хора (ему поручались не только отдельные номера, но и заключительный хор-гимн) и оркестра (инструментальные звукоизобразительные эпизоды). В инструментальных жанрах сказалось выдающееся дарование Генделя как композитора и виртуоза-импровизатора. В стиле органной игры доминировали праздничная торжественность, темпераментность и импровизационность, стиль клавесинной игры отличался силой, блеском звучания, концертностью. Центральное место занимают клавирные сюиты (англ. lesson) с индивидуальным строением и порядком частей (так же и в концерто грассо), концерты для различных инструментов (органные – создал жанр концерта для органа с оркестром, концерто грассо), а также музыка для празднеств на открытом воздухе (сюиты) «Музыка на воде (1715-17) и «Музыка фейерверка» (1749). Содержание инструментальных сочинений характеризуется оптимистичностью, преобладанием радостных, благородных и задумчиво-созерцательных образов.

Главными музыкальными завоеваниями эпохи барокко стали возникновение формы публичного концерта и коммерческих оперных театров, подъем инструментальной музыки, появление монументальных жанров (кантаты, оратории, инструментального концерта) и рождение оперы (синтетический музыкально-театральный жанр, объединяющий поэзию, танец и музыку; оказывала влияние на ораторию, кантату и способствовала вызреванию классических жанров инструментальной музыки – увертюра, симфония).

Тема 5. Музыкальная культура эпохи классицизма

Эпоха классицизма (лат. classicus – образцовый), эпоха Просвещения – период, выдвинувший приоритет разума над чувствами, веру в силу знания и образованности. Это время французских энциклопедистов (Ф. Вольтер, Ж. Руссо, Д. Дидро), немецкой классической философии (И. Кант, Г. Гегель) и расцвета немецкой поэзии (И. Гёте). В качестве ведущих идей выдвигаются рациональность, строгость и ясность, подчинение страстей нравственным законам, важность правил. Кульминация классического искусства приходится на вторую половину XVIII в. (распространение эстетики классицизма во Франции с середины XVII в., в Италии – с начала XVIII в., в Германии – с середины XVIII в.). В России – время реформ Петра I (первая половина века) и правления Екатерины II (вторая половина века). Белорусские земли после третьего раздела Речи Посполитой в 1795 г. вошли в состав Российской империи.

XVIII век связан с активной музыкальной жизнью, музыка являлась обязательной частью светского времяпровождения – семейное музицирование, домашние концерты, балы (в том числе платные публичные, первый состоялся в Париже в 1715 г.), посещение музыкальных театров и концертных залов. Главным инструментом домашнего музицирования стало фортепиано (появилось в 1710 г.), которое постепенно вытеснило клавесин. Обучаться музыке можно было на дому (любительское композиторское и исполнительское творчество королей, аристократов), а профессиональное образование получить в музыкальной капелле (придворные капеллы и театры действуют по всей Европе) или

образовательном учреждении в Париже – Королевская школа пения и декламации (1784), преобразованная в 1795 г. в консерваторию (в современном понимании). Музыкальными столицами Европы стали Вена и Париж.

Музыкальное искусство классицизма развивалось в русле идей народности и демократизма. Содержание музыки отличалось объективностью и обобщенностью образов, главенством позитивных и жизнеутверждающих душевных состояний, лирика отличалась уравновешенностью и созерцательностью. Был выработан универсальный демократичный музыкальный стиль, основанный на функциональной гармонии, гомофонии, четком ритме, рельефных мелодиях, вобравших в себя интонации многонациональной европейской народной музыки (простота и доступность для восприятия), совершенстве формы (мастерство композиции композиторов-классиков стало эталоном на века). Происходит унификация музыкальных жанров, среди которых центральное место занимают инструментальные, форм и исполнительских составов – они становятся универсальными для всей Европы. Ключевые классические жанры – симфония (греч. «созвучие», многочастное произведение для симфонического оркестра), квартет (камерный вариант симфонии), концерт (многочастное произведение для сольного инструмента с симфоническим оркестром), соната (многочастное произведение для сольного инструмента, камерный вариант концерта); классические составы – симфонический оркестр (двойной состав – группа струнных как ведущая, группа деревянных духовых, группа медных духовых, ударные), квартет (две скрипки, альт и виолончель); сонатная форма утверждается как высшая форма гомофонной музыки, становится частью сонатно-симфонического цикла (основной формы всех классических инструментальных жанров).

В эпоху классицизма главенствующие позиции впервые заняла «чистая» инструментальная музыка (т.е. свободная от прикладного назначения и не связанная с движением или словом), основанная на законах акустики (аккорд и тональность) и закономерностях логического мышления (симфонизм как метод музыкального мышления, художественный принцип философски-обобщенного

диалектического отражения жизни средствами музыкальной драматургии, через интонационно-тематические связи), способная воплощать значительные идеи. Бытовая инструментальная музыка представлена дивертисментами (ит. «развлечение») и серенадами («вечерняя музыка») – близкими сюите и исполняемые на открытом воздухе струнной группой оркестра, вариациями (в русской музыке) и танцами (менуэт – «король» танцев XVIII в., контрданс, паспье и др.).

Опера в XVIII в. сохранила положение ведущего музыкально-театрального жанра (во Франции появился жанр балета, выделившийся из оперы), но к середине столетия назрел её кризис – спектакль превратился в «концерт в костюмах» из-за утраты барочного искусства комментирующей импровизации, пустой виртуозности, диктата примадонн, разрыва музыки и драмы. Реакцией на кризис стало формирование оперы-буффа и её национальных разновидностей (французская комическая опера, немецкий зингшпиль), а также оперные реформы – сначала К. Глюка, затем В. Моцарта.

Высшей ступени искусства классическая музыка достигла в творчестве композиторов *Венской классической школы* – творческого направления, сложившегося в Австрии во второй половине XVIII в. и представленного именами Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. ван Бетховена. Важнейшим музыкальным истоком их творчества была народная музыка многонациональной Австрии. Каждый из них обладал яркой творческой индивидуальностью, которая определяла характер музыки, выбор жанров и особенности музыкального языка: в музыке Гайдна преобладают светлые, радостные настроения, ведущую роль играют жанрово-бытовые элементы; у Моцарта особенно выделяется лирико-драматическое начало; главенствующая черта музыки Бетховена – героика борьбы и преодоления (влияние идей Великой французской революции 1789 г.). Композиционное совершенство было неотъемлемым идеалом венских классиков, тщательная работа над музыкальным материалом принесла им славу мастеров музыкальной формы. Композиторы достигли высочайшего мастерства в области тематического развития и мотивной разработки – с помощью этих приемов объединя-

лись контрастные части сонатно-симфонического цикла, образуя логически стройное произведение с единой идейной концепцией.

Йозеф Гайдн (1732–1809) – старший представитель Венской классической школы, 30 лет находившийся на службе у князя П. Эстерхази, «отец» симфонии, сонаты и квартета, классического симфонического оркестра. Музыкальное наследие включает 24 оперы, 104 симфонии («Детская», «Прощальная», «Сюрприз»), 83 квартета, 62 сонаты, 36 концертов для разных инструментов, увертюры, дивертисменты, пьесы для клавира, оратории (написаны под впечатлением от музыки Генделя – «Сотворение мира», «Времена года»), 14 месс. У него брали уроки В. Моцарт и Л. Бетховен. В музыке Гайдна преобладают оптимистичные, жизнеутверждающие, энергичные, народно-пасторальные и юмористические образы. В симфониях (6 «Парижских» и 12 «Лондонских») кристаллизуется тип четырехчастного сонатно-симфонического цикла, в котором части объединяются интонационными связями тем: первая часть – быстрая, действенная (смысловой «узел» цикла, сонатное аллегро), вторая – медленная, созерцательно-задумчивая (лирический центр), третья – менуэт (стихия танца), четвертая – энергичный финал (итог, утверждение объективного оптимистичного начала, картина народного праздника). Утверждается принцип чисто тембровой оркестровки, т.е. мелодии тем поручаются инструментам одной группы (как правило, струнным без смешения с духовыми). Типизируется композиция сонаты как трехчастного сонатно-симфонического цикла, в котором пропущен менуэт. В музыкальном стиле композитора используются мелодии и интонации народно-бытовой музыки, на основе которых формируется народно-жанровый симфонизм.

Вольфганг Амадей Моцарт (1756-91) – композитор-гений с феноменальной музыкальной памятью, исполнительской виртуозностью (скрипка, клавир), творческой плодовитостью (ранняя смерть, по легенде отравлен Сальери) – 20 опер (первую написал в 12 лет) и 41 симфония (первую создал в 7 лет), около 40 концертов для разных инструментов, 26 квартетов, 42 скрипичных и 19 фортепианных сонат, вариации и фантазии для клавира, инструментальные

ансамбли (трио, квинтеты, дивертисменты – «Маленькая ночная серенада»), Реквием, мессы и др. Один из первых композиторов, порвавших с зависимым положением (состоял на службе у архиепископа зальцбургского Коллоредо) и ставших свободным художником – зарабатывал преподаванием, публикацией своих произведений, выступлениями в концертах, сочинением музыки на заказ. Основная образная сфера музыки Моцарта связана с внутренним миром человека, усилением конфликтности и контраста беспечно-радостных состояний и глубоко трагических переживаний. Стиль его музыки характеризуется изяществом и возвышенностью, непревзойденным мелодизмом. В симфониях он опирается на 4-частный цикл, при этом драматизируя менюэт, прорабатываются интонационные связи тем (лирико-психологический симфонизм), каждая из которых действует как персонаж (темы-характеры, влияние оперы). В жанре оперы Моцарт проявляет себя как композитор-психолог, исследующий человеческие характеры и их взаимодействие. Сюжеты мифологические («Идоменей»), литературные («Свадьба Фигаро»), сказочные («Волшебная флейта»). Оперная реформа Моцарта была направлена на правдивое воплощение индивидуальных характеров в музыке (музыка преобладает над драмой, ария трактуется как музыкальный портрет, ансамбли – как драматургические узлы, партия оркестра обогащается симфоническими принципами, музыка спектакля объединяется тематическими связями, увертюра строится на темах оперы, обобщенно передавая её идею). Работая изначально в рамках итальянской оперы, композитор пришел к созданию новых её видов – веселая драма («Дон Жуан»), немецкий зингшпиль («Волшебная флейта»).

Людвиг ван Бетховен (1770-1827) – младший из венских классиков, композитор-новатор с трагической судьбой (оглох в 26 лет), исполнитель-виртуоз (его игра была далека от изысканно-кружевной манеры клавесинистов, отличалась массивностью, использованием всех регистров инструмента). Его творчество проникнуто идеями немецкой философии и литературы, революционной героикой (идеи Французской революции с лозунгом «свобода, равенство, братство»). В его музыке преобладают образы героической борьбы, муже-

ственного преодоления, трагического пафоса, философская лирика. Основные темы творчества – герой и народ (опера «Фиделио», увертюра «Эгмонт», Симфония № 3 «Героическая», сонаты № 8 «Патетическая» и № 23 «Аппассионата»), человек и судьба (Симфония № 5). Творческое наследие включает 9 симфоний (№ 6 «Пасторальная»), 1 оперу, 8 увертюр, 5 концертов для фортепиано с оркестром, 32 сонаты для фортепиано, 10 для скрипки и 5 для виолончели с фортепиано, около 60 пьес для фортепиано, 16 квартетов, 6 трио, музыку к драматическим спектаклям, Торжественную мессу, первый в истории музыки вокальный цикл «К далекой возлюбленной». В музыкальном стиле нашли отражение интонации и ритмы революционных песен и маршей (героико-драматический симфонизм), немецких, венгерских и других народных танцев, характеризуется грандиозностью и скрытой силой. Музыка композитора претерпела значительную творческую эволюцию. Поздние сочинения отличаются грандиозными масштабами, эпическим размахом (сонаты № 28-32, Симфония № 9 с хоровым финалом «Ода к радости» Шиллера), философской углубленностью и психологичностью (романтические тенденции). Новаторство композитора связано с жанрами симфонии и сонаты: создал тип симфонии-драмы, утвердил принцип монотематизма (все темы произведения выводятся из одной первоначальной – путь к лейтмотивам эпохи Романтизма), трансформировал строение сонатно-симфонического цикла – заменил менуэт на скерцо, увеличил количество частей в симфонии (5-частная Симфония № 6) и ввел хор (Симфония № 9), симфонизировал и полифонизировал сонату, трансформировал её композицию – сжатие цикла до 2 частей в поздних сонатах, изменение порядка частей (№ 14 «Лунная» с медленной первой частью).

В Российской империи XVIII век – период зарождения национальной композиторской школы на основе освоения европейских музыкальных традиций. Налаживаются прочные связи с западноевропейскими странами: при Петре I проводятся ассамблеи – светские мероприятия по типу бала, на которых изучаются европейские танцы и манеры; завозятся музыкальные инструменты; приглашаются на работу иностранные композиторы, которые начинают обучать местных музыкан-

тов. Активизируется культурная жизнь, повышается востребованность образования: первая русская газета «Ведомости» (1703), основана Российская академия наук (1724), открыт университет в Москве (1755), первый публичный театр (1756) и Академия художеств (1757) в Петербурге, Петровский театр в Москве (1776, сейчас Большой театр). В сфере музыкального образования в Петербурге работает Придворная певческая капелла (1763), открывается первая в России балетная школа (1738), при дворах аристократов содержатся музыкальные коллективы (Придворный хор в Петербурге, 1713; русская балетная труппа, 1741) и театры (крепостной театр графа Шереметьева). В их репертуаре – оперы и инструментальные сочинения европейских авторов. Самобытным явлением русской музыкальной культуры становится роговой оркестр (1711 г. – приказ о создании военных духовых оркестров), состоящий из духовых инструментов (до 36 рогов), каждый из которых воспроизводил только один звук. Исполнение музыки (в том числе европейской) таким оркестром требовало высочайшей координации действий каждого из участников коллектива.

Композиторское творчество развивается в сферах музыкального театра, хоровой музыки и инструментальной музыки. Первые русские оперы создаются по образцам итальянских (опера-серия, опера-буффа) – Василий Пашкевич («Несчастье от кареты», «Скупой»), Михаил Соколовский («Мельник – колдун, обманщик и сват»), Евстигней Фомин («Ямщики на подставе», создал тип русской хоровой оперы). В сфере хоровой музыки происходит обобщение традиций партесного пения, знаменного роспева и канта. Формируется новый жанр – хоровой концерт: многочастное произведение духовного содержания для хора без сопровождения, рассчитанное на 8-12 и более голосов, с полифонической основой контрастных частей. Авторы концертов – Дмитрий Бортнянский, Максим Березовский. В бытовой музыке основными вокальными жанрами являются кант (в Петровскую эпоху возникают виватные канты, воспевающие силу и мощь российского государства), романс (камерная сольная песня на иностранном языке с сопровождением и салонным стилем с обилием украшений), русская песня (предшественница русского романса, камерная сольная песня на

русском языке с сопровождением и более демократическим стилем – влияние народно-песенных интонаций). Бытовые вокальные произведения создают Федор Дубянский, Осип Козловский. Издаются нотные сборники для домашнего музицирования – «Между делом безделье» Григория Теплова, а также сборники русских народных песен (В. Трутовского, Н. Львова и И. Прача).

Основными жанрами инструментальной музыки являлись вариации (в том числе на народные мелодии) и танцы (композиторы – скрипач Иван Хандошкин, Осип Козловский – автор полонеза с хором «Гром победы раздавайся», неофициального российского гимна). Создаются русские сонаты и симфонии по примеру западноевропейских, но по глубине отражения и осмысления окружающего мира они уступают высоким образцам венских классиков, симфонии характеризуются камерностью и не столь проработанным тематическим единством частей. Русская музыка XVIII в. в целом свидетельствует об усвоении общеевропейских (универсальных) жанров и стиля, а также стремлении соединить стилистические принципы и формы европейского классицизма с мелодическим складом русской народной песни, темами и образами из русской жизни. Исторические перипетии развития русской музыкальной культуры обусловили параллельное сосуществование в XVIII в. классических жанров в инструментальной музыке, барочных форм и техник в хоровой музыке и предромантических тенденций в камерно-вокальной музыке.

Музыкальная культура на белорусских землях связана с расцветом частновладельческих театров (26 на белорусских землях) и любительского творчества. Важными театральными центрами были Несвиж (театр Радзивиллов), Слоним («Сядзіба музаў» Михаила Казимира Огинского – дяди Михаила Клеофаса Огинского), Гродно (театр Тызенгауза), Шклов (театр Зорича), Ружаны (театр Сапег), Плещеницы (театр Тышкевичей). В театрах работали иностранные музыканты (композитор Ян Голанд, пианист Ян Дусик и певец Джоакино Альбертини у Радзивиллов, композиторы Эрнст Ванжура у Зорича и К. Чиприани у Тышкевичей), ставились европейские оперы и балеты, исполнялись европейские симфонии и музыка местных авторов, велось обучение музыкан-

тов. Камерная музыка была представлена инструментальными дивертисментами, танцами, песнями. Композиторами-любителями были представители белорусской знати – Матей Радзивилл, Антоний Радзивилл, Михаил Казимир Огинский (гетман-кларнет; автор опер, балетов, вокального цикла на собственные белорусские тексты «Да Касі»), Михаил Клеофас Огинский (автор полонезов и песен). После раздела Речи Посполитой белорусские земли оказались периферией Российской империи, поэтому многие местные музыканты продолжали развивать профессиональную карьеру в столице – Осип Козловский достиг в Петербурге позиции директора музыки императорских театров и славы как композитор.

Музыкальные достижения эпохи классицизма связаны с подъемом светской музыкальной жизни, выдвижением «чистой» инструментальной музыки и важнейших для академической музыки классических жанров (соната, симфония), формированием симфонизма как творческого метода и музыкального мышления, расцветом любительского творчества на белорусских землях и формированием национальной композиторской школы в России (отличительная особенность – развитие хорового искусства).

Тема 6. Романтизм в музыке XIX века

Точкой отсчета новой эпохи принято считать 1789 г. – год Французской революции, инициировавшей рост национально-освободительных движений по всей Европе на протяжении XIX в. (в России – война 1812 г., революции 1830 г. – во Франции, 1848 г. – в Италии и Германии, 1863 г. – в Польше). Впервые термин романтизм ввел по отношению к музыке писатель Э. Гофман. Рост национального самосознания обусловил интерес к национальному фольклору (собираание народных сказок, легенд, песен, использование их в поэтическом и композиторском творчестве, изучение народного быта) и формирование национальных композиторских школ (венгерской – Ф. Лист, польской – Ф. Шопен, чешской – А. Дворжак и Б. Сметана, норвежской – Э. Григ, финской – Я. Сибелиус, испанской – И. Альбенис). Разочарование в итогах революции

(свобода и равенство не достигнуты) способствовало уходу от действительности и погружению в прошлое (образы старины, идеализация и поэтизация прошлого), в фантазию или сон (мотивы двоемирия, причудливые сказочно-фантастические образы), в свой собственный внутренний мир (субъективность и психологизация искусства, мотивы одиночества художника-гения, не понятого и не принятого обществом, тема скитальчества, одушевление природы как утешающей и принимающей отвергнутую обществом личность). Эстетика романтизма основывалась на образных антитезах: разрыв идеала и действительности, переплетение сказочно-фантастического и реально-бытового, параллельное существование героя в двух мирах (образы двойников).

Романтическим приоритетом становится индивидуализм и субъективность мировосприятия (выражение ярко индивидуального, оригинального, протест против рационального и повседневного, автобиографичность творчества) и погружение в психологию человека (интерес к герою исключительному, возвышающемуся над своим окружением). Музыка заняла ведущее положение в иерархии искусств как способная детально передавать эмоциональную составляющую жизни человека и отражать тончайшие нюансы чувств. Центральной образной сферой стала лирика во всех её градациях и оттенках (характерной стала последовательная трансформация исходного образа), важнейшими темами – индивидуальный мир личности, раздвоенность лирического героя, тема смятения и поисков, личная драма художника, тема безответной любви, социального неравенства с оттенком биографичности и исповедальности.

Особое значение приобретает идея синтеза искусств, наиболее полно реализовавшаяся в жанре оперы и повлиявшая на развитие инструментальной музыки, – расцвет программной музыки, которая имеет определенную программу (словесную, художественную), раскрывающую запечатленное в ней содержание и отраженную в названии произведения. Реализация этой идеи привела к обогащению жанровой системы музыкального искусства (перенесение в музыку поэтических жанров – баллада, поэма, рапсодия, создание синтетических жанров симфония-концерт, симфония-оратория, этюд-картина и др.) и поиску

живописных музыкальных средств (богатство и красочность гармонии, фактуры, оркестровки).

В музыкальном стиле приоритет отдается мелодии как голосу чувств – выразительной, развитой, запоминающейся, пластичной (Ф. Шопен и П. Чайковский – величайшие мелодисты). Она насыщается речевыми интонациями (синтез искусств, песня влияет на мелодику инструментальной музыки) и народно-песенными оборотами, которые делают музыку национально-самобытной (в отличие универсального общеевропейского классического стиля XVIII в.). Требования красочности предъявляются к гармонии и оркестровке, состав симфонического оркестра расширяется за счет введения видовых инструментов (флейта-пикколо, английский рожок, контрфагот и др.) и новых – саксофон, арфа, челеста, колокольчики. Основным принципом оркестровки становится смешение тембров. Фортепиано как концертный инструмент (рояль) приобретает свойства оркестрового звучания за счет использования всех регистров и разработанности фактуры.

Эпоха Романтизма связана с новым всплеском популярности домашнего музицирования. Распространение получили так называемые аристократические салоны – светские вечера, проводимые в домах знати, на которых читались новые пьесы и поэмы, исполнялась музыка (в том числе знаменитыми зарубежными и местными музыкантами), обсуждались новости сферы искусства (по их примеру проводились светские вечера в небольших поместьях и домах простых горожан). Главным домашним инструментом являлось фортепиано. Признаком высокого статуса было меценатство. Появление железных дорог привело к активизации гастрольной деятельности театральных трупп (оперных, балетных), знаменитых композиторов и исполнителей (Н. Паганини, Ф. Лист, Р. Шуман и др.). Стали появляться концертные организации, ставящие своей целью просветительство и воспитание музыкального вкуса широких масс (Филармоническое общество в Петербурге, 1802; Русское музыкальное общество, 1859; Минское музыкальное общество, 1880; «Общество Св. Цицилии» в Вильне, 1854), активно развивается музыкальная критика, композиторы публикуют в газетах статьи

о талантливых музыкантах, новой музыке, концертах и спектаклях (Р. Шуман, А. Серов, М. Ельский). По всей Европе открываются консерватории – в Праге (1811), Вене (1819), Лейпциге (1843), Петербурге (1862), Москве (1866), Будапеште (1875). Создаются музыкальные школы – Бесплатная музыкальная школа в Петербурге, частные музыкальные школы Д. Стефановича, С. Шацкиной в Минске. Появляется новое направление композиторского творчества – создание музыки для детей (для музыкального обучения и эстетического воспитания): «Альбом для юношества» Р. Шумана, «Детский альбом» П. Чайковского.

Романтические установки ярче всего отразились в *инструментальной музыке*. Центральное место в её жанровой системе заняла миниатюра (инструментальная – прелюдия, ноктюрн, этюд, вальс, полонез, программная пьеса; вокальная – песня, романс) и цикл миниатюр. Классические жанры симфонии и сонаты трансформируются (превращаются в крупные одночастные формы с непрерывным сквозным развитием). Утверждается программный симфонизм, включающий работу с лейтмотивами – мелодиями с закреплённым смыслом (персонаж, переживание, идея), которые повторяются и преобразовываются на протяжении произведения.

Франц Шуберт (1797-1828) – австрийский композитор, один из первых представителей романтического искусства. Получил музыкальное образование, работал учителем музыки, в свободное время сочинял – более 600 песен (баллада «Лесной царь», песня «Приют»), вокальные циклы («Прекрасная мельничиха», «Зимний путь», «Лебединая песня»), 9 симфоний (№ 8 «Неоконченная» 2-частная), 9 увертюр, 22 квартета, 22 сонаты, 4 мессы, фортепианные миниатюры (экспромты, музыкальные моменты, вальсы, фантазия «Скиталец»), оперы. Центральным жанром творчества была песня. В венских салонах шубертовские песни получили широкую известность благодаря вдохновенному их исполнению известным баритоном М. Фоглем. В частных домах регулярно проводились музыкальные вечера, посвященные музыке композитора – шубертиады. Тема одиночества стала сквозной в его творчестве, лирика развивалась от светлой к трагической, фантастика зловещая. Песня повлияла на инструмен-

тальную музыку Шуберта – песенный симфонизм (реализация симфонического замысла на основе песенных мелодий), фантазия и инструментальные ансамбли на мелодии собственных песен (квintет «Форель»). Шуберт – родоначальник инструментальной миниатюры и романтической симфонии. Стилъ демократический (опора на бытовую музыку) – песенные мелодии, классическая ясность и стройность формы и фактуры.

Феликс Мендельсон (1809-47) – «Моцарт XIX столетия» (Р. Шуман), один из самых талантливых композиторов-романтиков, пианист, дирижер, музыкальный просветитель (основатель Лейпцигской консерватории). Его деятельность способствовала подъему музыкальной жизни Германии, укреплению ее национальных традиций (открыл публике музыку И.С. Баха после почти 200-летнего забвения – дирижировал исполнением «Страстей по Матфею», 1829), воспитанию просвещенной публики и образованных профессионалов. Родился в обеспеченной семье, получил образование в Берлинской Певческой академии, в 13 лет опробовал почти все жанры вокально-инструментальной музыки. Гастролировал по Европе, был музыкальным руководителем Дюссельдорфа, главой лейпцигского Гевандхауза (концертного зала), организовывал музыкальные фестивали, руководил церковным хором в Берлине, директорствовал во Франкфурте. Автор 4 опер, 3 ораторий, 8 кантат, 5 симфоний («Итальянская», «Шотландская»), 6 увертюр («Сон в летнюю ночь»), 7 концертов, 7 квартетов, 3 фортепианных сонат, фортепианных пьес (этюды, фантазии, вариации, 8 тетрадей «Песен без слов»), циклов песен и хоров, органных сочинений (прелюдии, фуги). Центральное место занимает инструментальная музыка, образное содержание характеризуется светлым колоритом – созерцательность, природа, сказочная фантастика. Музыкальный стиль демократический.

Фредерик Шопен (1810–1849) – основоположник польской композиторской школы, пианист-виртуоз. Учился музыке частно (учитель Войцех Живный – служил несколько лет у Сапег), окончил лицей, затем Высшую школу музыки в Варшаве (педагог И. Эльснер). Первый концерт дал в Варшаве в 7 лет. В 1829 г. отправился в Вену с концертами, а в 1830 г. был вынужден обосноваться в

Париже (в Варшаве началось восстание, организованное польскими патриотами) и больше не вернулся на родину. Во Франции круг общения композитора включал художника Эжена Делакруа, поэтов Генриха Гейне и Адама Мицкевича, композиторов Ференца Листа и Гектора Берлиоза, знаменитую французскую писательницу Аврору Дюдеван (Жорж Санд). Давал частные уроки и публичные концерты, выступал в салонах, завоевал в Европе славу как пианист – поражал слушателей поэтичным и одухотворенным исполнением. Был похоронен в Париже, а сердце, согласно воле Шопена, было отправлено в Польшу (хранится в церкви Святого Креста в Варшаве). На концертах исполнял собственные сочинения (не писал для голоса): 18 полонезов, 20 вальсов, 58 мазурок (психологизация танцевальной миниатюры), 21 ноктюрн, цикл «24 прелюдии», 4 экспромта (Экспромт-фантазия), 27 этюдов («Революционный» связан с восстанием в Польше), 4 баллады (основоположник фортепианной баллады), 3 сонаты (4-частные, где вторая часть – скерцо, третья – медленная; Похоронный марш из Сонаты № 2), фортепианные концерты (2) и ансамбли (трио, вариации, рондо). Центральная тема творчества – тоска по родине (полонезы, мазурки, прелюдии) и трагическое переживание разрыва с ней, лирика с тончайшим психологизмом – главным образом мрачная и драматичная. Музыкальный стиль салонный, утонченный, изящный, одухотворенный, отличается ярчайшим мелодизмом, красотой гармонии, воздушностью фактуры.

Ференц Лист (1811-86) – основоположник венгерской композиторской школы, пианист-виртуоз, педагог, критик, основатель Будапештской консерватории. Обладал необычайными музыкальными способностями, за что венгерские магнаты обеспечили ему получение музыкального образования (фортепиано у К. Черни – ученика Л. Бетховена, музыкальная теория у А. Сальери), которое он совершенствовал в Париже (познакомился с Гюго, Бальзаком, Гейне, Жорж Санд и др.). Большое влияние на композитора оказали Н. Паганини, Ф. Шопен и Г. Берлиоз. Лист рано начал концертную деятельность (после импровизации 11-летнего мальчика на концертную сцену вышел Бетховен и поцеловал в лоб), которую в зрелом возрасте рассматривал как просветительство –

исполнял не только свою музыку, но и переложения (транскрипции) сочинений Л. Бетховена, Г. Берлиоза, М. Глинки, Ф. Шуберта, И.С. Баха, парафразы и фантазии на темы опер В. Моцарта, Г. Доницетти, Дж. Верди. Параллельно публиковал статьи о социальном положении артистов во Франции, о Шумане, вел педагогическую деятельность. Как пианист Лист имел феноменальный успех («листомания»), объехал с сольными концертами всю Европу (несколько раз был в России) и завоевал её стихийной силой своего бурного артистического темперамента. Он превратил фортепиано в универсальный инструмент, способный воссоздать все богатство звучания оперных и симфонических партитур, мощь органа и певучесть человеческого голоса. В 1848 г. поселился в Веймаре (работал капельмейстером), благодаря чему город стал средоточием музыкальной жизни Германии – под управлением Листа исполнялось все выдающееся в музыкальном искусстве, все молодое и талантливое (часто не имевшее успеха в других городах). В поздний период удалился от светской жизни, принял сан аббата в Италии, писал духовную музыку. Творческое наследие композитора обширно: этюды (в том числе по капризам Паганини и трансцендентные – высшего исполнительского мастерства), фортепианные сборники «Годы странствий», 2 баллады, 2 легенды, 1 соната (1-частная), 19 венгерских рапсодий, миниатюры (вальсы, галопы, полонезы, чардаши, марши), 2 симфонии («Фауст», «Данте»), 2 фортепианных концерта, 12 симфонических поэм («Гамлет», «Орфей», «Прометей», «Тассо»), оратории и мессы, песни и романсы, транскрипции и парафразы. В творчестве наиболее планомерно воплотил идею синтеза искусств и программности – вдохновлялся картинами, скульптурами, архитектурой, литературой; обращался к философским темам (размышления над смыслом жизни, судьбой художника), национальным идеям и венгерской культуре (героико-трагические образы), воплощал возвышенную лирику и драматический пафос. Создал жанр симфонической поэмы, развивал принцип монотематизма (соната), выступил как новатор в гармонии и оркестровке (красочность и смелость сочетаний).

Роберт Шуман (1810-56) – композитор, педагог, критик, общественный деятель. Обучался музыке у частных педагогов параллельно с изучением юриспруденции в Лейпцигском университете. Страстно хотел стать великим пианистом (учился у известного педагога Ф. Вика), поэтому использовал механические устройства для растяжки пальцев и травмировал руку. Основал журнал «Новая музыкальная газета» (1833), в котором публиковал под разными псевдонимами (Флорестан, Эвзебий) статьи о Ф. Шопене, Г. Берлиозе, И. Брамсе, Л. Бетховене и др., боролся с мещанством и дилетантизмом в искусстве, с так называемыми филистерами – теми, кто своей ограниченностью и отсталостью тормозил развитие музыки. Своих единомышленников он причислял к «Обществу Давида» (давидсбюндлерам), которое объединяло всех прогрессивных музыкантов, стремившихся к обновлению музыки и поиску новых выразительных средств. Обрел счастье в браке с Кларой Вик – талантливой пианисткой, дочерью Ф. Вика, вместе они ездили в концертные турне по Европе (в том числе в Петербург и Москву). По приглашению Ф. Мендельсона начал работать в Лейпцигской консерватории (основоположник музыки для детей – фортепианный «Альбом для юношества», «Альбом песен для юношества»). В поздний период творчества обострилась душевная болезнь композитора, который по своей воле был помещен в лечебницу. Шуман являлся ярким композитором-новатором, его музыкальный стиль отличался терпкостью гармонии, порывистостью ритма, мелодической усложненностью, фактурными и динамическими контрастами, техничностью и оркестровым звучанием фортепиано. Среди сочинений композитора: 4 симфонии, 8 увертюр, 3 концерта, сонаты, квартеты, опера, десятки фортепианных («Бабочки», «Карнавал», «Давидсбюндлеры», «Детские сцены», «Фантастические пьесы», «Симфонические этюды») и вокальных циклов («Любовь и жизнь женщины», «Мирты», «Любовь поэта»), фортепианные миниатюры (этюды, новеллеты, экспромты, марши, листки из альбома), десятки песен и романсов, оратории и хоровая музыка. Содержание музыки Шумана пронизано автобиографичностью (музыкальная тайнопись – использование названий и имен в качестве последовательностей звуков, например, Вариации на Abegg), в ней запечатлялись порывистые и изменчивые

эмоции, контрасты состояний, а также портреты музыкантов и разных персонажей (литературных, театральных), лирика композитора – благородная и утонченная.

Гектор Берлиоз (1803–1869) – французский композитор, дирижер, музыкальный критик, теоретик. Композитор-самоучка (по учебникам занимался гармонией, сочинял романсы и небольшие ансамблевые пьесы), поступил в Парижскую консерваторию и с четвертой попытки получил Римскую премию – самую почетную консерваторскую награду, дававшую право на двухлетнее пребывание в Италии. Не получил признания на родине как композитор, но добился успеха за границей – гастролировал по Европе (в том числе в России), дирижуя исполнением своих сочинений (под влиянием его творчества складывались музыкально-эстетические взгляды В. Стасова и творческие принципы «Могучей кучки»). Находился в дружеских отношениях с Ф. Листом и Р. Вагнером, но сталкивался с непониманием большинства коллег и публики – его музыку считали странной и безвкусной. Она насыщена эмоциональной экспрессивностью и эмоциональными перепадами (композитор обладал взрывным темпераментом). Занимался журналистикой для заработка, последние годы омрачены одиночеством.

Творчество Берлиоза пронизано новаторством. Рамки «чистой» инструментальной музыки были для него тесны, поэтому он обращался к помощи театра, литературы, религиозной символики, став создателем программного симфонизма. Творческое наследие: 4 симфонии, 8 увертюр, 11 кантат, 5 опер, Торжественная месса, оратория «Детство Христа». В его творчестве богато представлены смешанные жанры: программная симфония-концерт («Гарольд в Италии» с солирующим альтом), симфония-оратория с чертами симфонической поэмы («Ромео и Джульетта» для солистов, хора и оркестра), философская оратория-опера («Осуждение Фауста»), «Траурно-триумфальная симфония» (для духового оркестра с хором и струнными), вокально-симфонический цикл «Летние ночи», театрализованные формы церковной музыки (Реквием, Te Deum). Для стиля характерны мелодии широкого дыхания, полифонизированная фактура. Берлиоз преобразовал искусство оркестрового письма: использовал новые

тембры (колокольчики, видовые инструменты), необычные тембровые сочетания, ввел новые штрихи у струнных (игра древком смычка, у колодки). Свой опыт в этой области он обобщил в «Большом трактате о современной инструментовке» (1844). Квинтэссенцией новаторских поисков композитора стала «Фантастическая симфония» (1830) с автобиографическим замыслом, отраженным в подзаголовке «Эпизоды из жизни артиста». В пяти частях симфонии присутствует лейтмотив, символизирующий возлюбленную, по ходу развития он утрачивает свой идеальный облик, перерождаясь под конец в гротескный образ участницы шабаша.

В опере XIX в. отразились не только романтические тенденции (1820-70-е), но и установки реализма (критического реализма – 1848-60-е). В качестве сюжетов используются народные сказки, легенды, историческое прошлое, находят отражение народный быт и природа (реализм), сильные и яркие чувства (психологизм). Установилось четкое разграничение национальных оперных школ.

Во Франции происходит переосмысление большой мифологической оперы – большая романтическая опера: 5-актная, масштабная на исторический сюжет, с массовыми хоровыми сценами («Гугеноты» Дж. Мейербера). Во второй половине века возникает французская лирическая опера, связанная с наследием комической оперы и углублением психологического начала, интересом к личности человека и его внутреннему миру с сюжетами из классической литературы, в которых на первый план выводилась лирическая драма (в противовес историко-героическим и легендарным сюжетам большой оперы) – «Фауст» Ш. Гуно. Её музыкальный язык стал более демократическим, приблизился к бытовой лирике и вобрал многие бытовые жанры (танцевальные и песенные).

Одной из вершин реализма в оперном искусстве стала опера «Кармен» **Жоржа Бизе** (1838-75) – французского композитора, автора оперной и симфонической музыки. Учился в Парижской консерватории (у Ш. Гуно), неоднократно получал премии на внутриконсерваторских конкурсах, в том числе получил Римскую премию. Уже в годы учебы добился всеобщего признания в ка-

честве пианиста, но отказался от карьеры исполнителя в пользу композиторского творчества. После возвращения из Италии зарабатывал частными уроками, сочинением музыки в легком жанре (оперетты), переложениями и корректурой чужих сочинений. Автор 15 опер («Искатели жемчуга», «Пертская красавица»), 9 кантат, ряда фортепианных и оркестровых сочинений – две сюиты из музыки к драме «Арлезианка» вошли в золотой фонд мировой симфонической литературы (в партитуре впервые использован саксофон). Спустя три месяца после неудачной премьеры «Кармен» Бизе внезапно скончался. В опере впервые была с мастерством раскрыта драма простых людей. Благодаря сочетанию изобилия великолепных мелодий, искусной гармонии и идеальной оркестровки, которые заставляют аудиторию сопереживать эмоциям и страданиям персонажей, опера заняла одно из первых мест в репертуаре мирового музыкального театра.

В процессе демократизации оперы и в качестве противовеса большой опере во Франции в середине XIX в. появилась оперетта (букв. «маленькая опера») как самостоятельная разновидность музыкального театра, отличающаяся от комической оперы. Одним из создателей парижской оперетты и классиком этого жанра стал Жак Оффенбах – расширил идейно-художественный диапазон этого искусства (сделал остролюбодневным, социально направленным – высмеивание нравов буржуазно-аристократического общества, сатирическим и публицистическим зеркалом эпохи), уйдя от пародии, театральных штампов и пустой развлекательности. Он создавал мелодии, близкие парижскому городскому фольклору, использовал уличные песенки и популярные танцы (галоп, канкан) как важнейшие элементы музыкальной драматургии (тесная связь с музыкой современного быта), избегал гармонического примитива, добивался оперного размаха в построении музыкальной формы, тщательно разрабатывал оркестровую фактуру. Благодаря Оффенбаху парижская оперетта стала явлением международного масштаба. Её творческий опыт был развит в Вене (1860-е гг.) и Лондоне (1870-е гг.). Венская оперетта обрела самобытность и достигла выдающихся успехов в творчестве И. Штрауса-сына («Летучая мышь», «Цыганский барон»). Сюжеты обычно были построены на интриге с путаницей, пе-

редеваниями, недоразумениями, неожиданными поворотами действия, но лирическим компонентом на первом плане. Музыка основывалась на традициях австрийской бытовой музыки: основой музыкальной драматургии (трактуемой близко к традициям итальянской оперы-буффа) часто становились многообразные формы венского вальса наряду с маршем, полькой, галопом, мазуркой, чардашем. В партитуре присутствовали развернутые и сложные ансамбли, финалы, приближая её к развернутой оперной форме.

Создателем романтической оперы в Германии стал Карл Мария Вебер (1786-1826, опера «Вольный стрелок» – сюжет с фантастическим элементом, народно-массовыми сценами и ярко выраженным в музыке национальным колоритом, опора на зингшпиль как национальную разновидность комической оперы XVIII в.).

Рихард Вагнер (1813-83) – немецкий композитор, дирижер, теоретик, который вошел в историю музыки как реформатор оперного искусства и создатель музыкальной драмы. В 15 лет написал свою первую театральную пьесу, в 16 начал сочинять музыку (изучал теорию музыки параллельно с обучением в Лейпцигском университете). Много переезжал из-за кредиторов: работал музыкдиректором городского театра в Кёнигсберге, затем в Риге (развернул активную дирижерскую деятельность), в Париже сблизился с Дж. Мейербером, Ф. Листом, Г. Берлиозом (второй женой стала дочь Листа). В результате участия в национально-освободительном движении был объявлен государственным преступником и бежал в Швейцарию (13 лет не пересекал границ Германии). На средства, выделенные королем Баварии Людвигом II, построил оперный театр в Байройте (открыт в 1876 г. премьерой 18-часового оперного цикла «Кольцо Нибелунга» с 13 по 17 августа), где сегодня произведения Вагнера продолжают исполняться на ежегодном Байройтском фестивале, которым руководят потомки композитора. Вагнер произвел революцию в дирижировании: для достижения полного контакта с оркестром отказался от обычая дирижировать, стоя лицом к публике, и повернулся лицом к оркестру, осуществил разделение функций правой и левой рук.

Вагнер создавал оперы с новаторскими замыслами (14 опер, к которым он сам написал либретто; постановки терпели неудачи, но Вагнер проявлял настойчивость в борьбе за их осуществление), которые вызывали горячие споры в профессиональной среде (одни приветствовали оперную реформу композитора – П. Чайковский, другие не поддерживали – Дж. Верди, Н. Римский-Корсаков). Свои воззрения он изложил в ряде трудов – «Опера и драма», «Искусство и революция», «Художественное произведение будущего». Вагнер вел борьбу за немецкое национальное искусство – в качестве сюжетной основы использовал древние скандинавские саги и средневековый германский эпос («Летучий голландец», «Тристан и Изольда», «Нюрнбергские мастерзингеры», «Парсифаль», тетралогия «Кольцо Нибелунга»), переосмысленный сквозь призму современности и философских воззрений композитора. Одна из сквозных тем – искупление женской любовью («Тангейзер», «Лоэнгрин»). Композитор выступал против диктатуры певца и пустой вокальной виртуозности, характерной для итальянских опер того времени, против нагромождения внешних эффектов большой французской оперы, пришел к идее синтеза музыки и драмы, при этом драма – цель, а музыка – средство (вспомогательная по отношению к драме). Преодоление традиционной для оперы номерной структуры достигалось использованием гибкого ариозного стиля в сольных вокальных партиях («бесконечная мелодия» Вагнера, отсутствие крупных ансамблей и хоров), построением сквозных сцен (вместо арии – монолог, рассказ) с использованием сложной системы лейтмотивов, каждый из которых несет символический смысл, указывая на определенного персонажа, понятие или предмет. В результате роль носителя музыкального содержания принимает на себя оркестр (симфонизация оперы, перевес инструментальной музыки), партитура приобретает свойства сложного фактурного плетения (непрерывность музыкального развития, повествовательность при минимуме сценического действия) и насыщается сложнейшими гармониями (хроматизмами, быстрыми сменами тональных центров – «Тристан и Изольда» как предвестник музыки XX в.).

XIX в. в истории итальянской оперы – период последнего расцвета искусства бельканто (оперы В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Верди, Дж. Пуччини). Среди видов оперы снижаются позиции оперы-буффа (вершиной её развития стал «Севильский цирюльник» Дж. Россини – реалистичная комедия характеров), возникает новый тип оперы – лирико-психологическая драма о жизни простых людей с реалистичным воплощением характеров героев.

Джузеппе Верди (1813–1901) – самый исполняемый оперный композитор, признанный классик итальянской оперы (26 опер). Родился в крестьянской семье, рано проявил необычайную музыкальную одаренность и страстное желание заниматься музыкой. Благодаря меценату получил городскую стипендию для получения музыкального образования в Милане, но не был принят в Миланскую консерваторию (впоследствии она была названа его именем). Благодаря своему педагогу бесплатно посещал спектакли «Ла Скала», а счастливый случай помог ему получить заказ на оперу (была с успехом поставлена в «Ла Скала»). Верди разделял идеи революционного движения Рисорджименто (ит. «возрождение»), направленного на борьбу за объединение и независимость Италии. Некоторые ранние героико-патриотические оперы на библейские и исторические сюжеты («Набукко», «Ломбардцы в первом крестовом походе», «Битва при Леньяно») стали откликом на события современности. Первые творческие успехи Верди были омрачены смертью дочери, сына и жены в течение двух лет. Композитор пережил тяжелый творческий кризис, после которого к нему пришла европейская известность – были созданы лучшие оперы композитора зрелого периода: «Риголетто», «Трубадур» и «Травиата». Вторая жена (оперная певица), возможно, повлияла на возвращение Верди к творчеству. Он сочиняет по заказу известных театров: «Сицилийская вечерня» для парижского театра Гранд-опера, «Бал-маскарад» для неаполитанского театра Сан-Карло, «Сила судьбы» для Императорского театра Санкт-Петербурга, «Аида» для Каирского театра. Будучи знаменитым и состоятельным, Верди создал дом отдыха для пенсионеров-музыкантов. В последние годы мало писал (произведения для хора и оркестра).

Оперная реформа Верди была направлена на тонкую психологическую разработку характеров героев на фоне их повседневной жизни и быта. Композитор обращался к сюжетам мировой литературы (У. Шекспир, А. Дюма, Ф. Шиллер), в которых искал правдивые драматические ситуации, рельефные индивидуальности. Он впервые вывел на театральную сцену «маленького» человека, выступив с критикой социального неравенства и наделив героев социального дна пылкими, благородными чувствами. Верди стремился к единству спектакля, выстраивая сквозные сцены без четких границ между ариями и речитативами, создавая гибкие мелодии и используя лейтмотивы для воплощения индивидуальности каждого персонажа. Повысилась роль оркестра, помогающего более глубокому раскрытию различных психологических состояний. Оперная реформа Верди не получила отражения в теоретических трудах композитора, но была воплощена в его лучших лирико-психологических драмах – «Риголетто», «Травиата», «Аида», «Отелло».

В России первая половина XIX в. – период формирования русской музыкальной классики. В это время завершается процесс соединения европейского стиля (гармонии, оркестровки, формы) и русской песни (интонаций, мелодии и фактуры), начавшийся в XVIII в. В музыкальном театре представлены жанры оперы (по образцу европейской) и водевиля (пьеса с пением и танцами; А. Верстовский – автор 6 опер, 30 водевилей, создатель жанра баллады в русской музыке), в инструментальной музыке – увертюры, обработки народных песен для оркестра, ансамбли. Одной из главных сфер музыкального творчества становится камерно-вокальная музыка, тесно связанная с домашним музицированием. Расцвета достигает жанр русского романса (городская бытовая песня). В творчестве А. Алябьева, А. Варламова, А. Гурилева он представлен несколькими разновидностями: «русская песня» (в духе народной песни), элегия (лирико-психологический печально-задумчивый романс), баллада (рассказ о драматических событиях, часто с элементами фантастики в сюжете), застольная песня.

Михаил Иванович Глинка (1804–1857) – родоначальник русской классической музыки, «Пушкин русской музыки». Родился в Смоленской губернии,

первые музыкальные впечатления получил от народных песен и игры оркестра крепостных музыкантов в имении дяди. Учился музыке на дому (скрипка, фортепиано) параллельно с обучением в пансионе при Главном педагогическом институте (вместе с братом Пушкина, познакомился и с самим поэтом). После окончания пансиона начал сочинять оркестровую музыку, романсы, но чувствуя нехватку музыкального образования отправился в длительное заграничное путешествие – познакомился с композиторами В. Беллини, Ф. Мендельсоном и Г. Берлиозом, занимался теорией музыки и композицией с известным теоретиком Зигфридом Деном. После возвращения посещал аристократические салоны (общение с В. Жуковским, Н. Гоголем, В. Одоевским), где завоевал популярность в качестве певца. После успешной премьеры оперы «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») был назначен руководителем Придворной певческой капеллы. В 1855 г. состоялось знакомство с М. Балакиревым – будущим руководителем «Могучей кучки». В последние годы много путешествовал по Европе (увертюры «Арагонская хата», «Воспоминания о летней ночи в Мадриде», цикл романсов «Прощание с Петербургом»), закончил жизнь в Берлине.

Камерно-вокальное творчество Глинки оказало влияние на становление русской вокальной школы и расцвет русского романса (традиционные его виды – шедевр «Я помню чудное мгновенье», элегии «Не искушай» и «Сомнение», баллада «Ночной смотр»). Произошло «переинтонирование» русской музыки и рождение стиля «русского бельканто», соединившего итальянскую кантилену с оборотами русской народной песни. В сфере инструментальной музыки были заложены основы русского национального симфонизма (Симфония на две русские темы, фантазия на две русские темы «Камаринская»). Положено начало двух ветвей русской национальной оперы – героико-драматической («Жизнь за царя») и сказочно-эпической («Руслан и Людмила»), в которых используются лейтмотивы, выстраиваются сквозные сцены и усиливается роль хора как воплощения образа русского народа. В музыке композитора нашли отражение светлая лирика, природа, идеи гармонии и красоты, народный быт, патриотизм и любовь к народу, представителей которого он наделял глубокими чувствами

и высокими моральными качествами. В музыкальном стиле достигнут синтез национально-характерного и общеевропейского («русское бельканто», использование подлинных народных мелодий), романтического (романс, программные симфонические произведения) и классического (форма, гармония, классический оркестр).

Александр Сергеевич Даргомыжский (1813–1869) – современник Глинки, творчество которого повлияло на становление критического реализма в русской музыке. Самоучка (занимался по конспектам Глинки), работал редактором в сатирическом журнале «Искра» и чиновником, что обусловило интерес композитора к социальной проблематике (критика социального неравенства) и жизни «маленького» человека (угнетенное положение простого человека, его психология и личная драма). Выступил как яркий композитор-новатор (писал программные симфонические пьесы и миниатюры для фортепиано – вариации, танцы, но главные жанры – романс и опера). Разработал новый тип мелодии с гибкой декламацией и речевыми интонациями (творческое кредо «хочу, чтобы звук прямо выражал слово»; «Каменный гость» – первая в русской музыке речитативная опера на прозаический текст). Создал новые виды романсов (монолог «И скучно, и грустно», драматическая песня «Старый капрал», сатирическая песня «Червяк» и «Титулярный советник», музыкальная сценка «Мельник»), в исполнении которых требовал от певцов артистизма (театрализация романса). Создал новый тип русской оперы – лирико-психологическая бытовая драма («Русалка») со сквозными ансамблевыми сценами и образной трансформацией главных персонажей.

В России второй половины XIX в. обострились социальные противоречия (после победы над Наполеоном в 1812 г. народ оставался бесправным и закрепощенным, подавлено восстание декабристов), получили распространение идеи народничества («сближения» интеллигенции с простым народом в поисках своих корней, своего места в государстве и мире, отражения в произведениях искусства народной жизни – Н. Некрасов, И. Тургенев; И. Крамской, И. Репин, В. Серов) и просветительства (доступное образование, приобщение к культуре –

организация передвижных выставок, концертов в периферийных городах). За демократизацию и доступность музыкального искусства выступали общественные деятели – А. Рубинштейн (пианист, основатель Петербургской консерватории), композиторы А. Серов и Н. Римский-Корсаков, критик В. Стасов.

На рубеже 1850-60-х гг. в Петербурге сложилось творческое содружество русских композиторов «Могучая кучка» (Новая русская музыкальная школа, Балакиревский кружок). В его состав входили М. Балакирев – глава и руководитель, Ц. Кюи, А. Бородин, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков. Выразителем творческих установок содружества в печати стал критик В. Стасов (он же дал кружку наименование «Могучая кучка»). Композиторы содружества провозглашали себя продолжателями традиций Глинки и Даргомыжского, а главной задачей видели развитие самобытной русской национальной музыки. Они разделяли идеи народности и сделали народ (понимая под ним только крестьянскую массу) центральной фигурой своего творчества, считая его главной движущей силой истории. Ведущим жанром творчества кучкистов стала опера, с помощью которого композиторы обращались к широким общественным массам, влияли на публику, донося до неё передовые идеи. В оперной музыке они создавали реалистичные образы и сильные характеры, повысили значение массово-хоровых народных сцен (хор воплощал обобщенный образ разных групп социума). Основными темами стали народный быт и историческое прошлое (Мусоргский), народный эпос (Бородин), сказки и языческие обряды (Римский-Корсаков). Народные образы заняли большое место в симфонических произведениях (программные одночастные сочинения и сюиты) и в камерно-вокальном творчестве композиторов. В качестве основы музыкального языка члены кружка использовали народную песню (Балакирев и Римский-Корсаков собирали музыкальный фольклор и издавали сборники народных песен, в том числе в собственной обработке; Мусоргский изучал народный говор), вводили в свою музыку подлинные народные мелодии и создавали собственные в духе народных. Крестьянская песня стала для них выражением национального музыкального мышления. Кучкисты искали новые

формы для воплощения тем и образов из русской истории и современности, стремились приблизить музыку к насущным запросам жизни и выступали в качестве новаторов в сфере музыкального языка, тем самым в результате поисков приобретая и творческую индивидуальность.

Основатель и руководитель М. Балакирев был блестящим пианистом, имел обширные знания в разных областях знания и считал первостепенным неповторимо-индивидуальное в искусстве. Он обучал остальных членов кружка (под его руководством свои первые симфонии написали Бородин и Римский-Корсаков) и отрицательно относился к современным музыкальным учебным заведениям и методике традиционного систематического музыкального образования, поскольку считал, что такое образование вредит раскрытию индивидуальности. В связи с этим возникло идейное противостояние «Могучей кучки» и Петербургской консерватории (в лице Антона Рубинштейна), в которой преподавали западноевропейские музыканты – носители европейских традиций. Как альтернативу в 1862 г. Балакирев организовал Бесплатную музыкальную школу для развития новых дарований. Концерты были обязательной составляющей учебного процесса и стали площадкой для пропаганды новой русской музыки (исполнялись произведения Глинки, Даргомыжского, самих кучкистов). «Могучая кучка» перестала существовать в середине 1870-х гг. (внешний повод – уход Римского-Корсакова в консерваторию, главная причина – каждый из композиторов избрал свой путь в соответствии со своим дарованием), но её идеи и творческие принципы оказали значительное плодотворное воздействие на дальнейшее развитие русской музыки, формирование различных национальных школ (белорусской, украинской, грузинской, латвийской и др.), развитие западноевропейской музыки XX в. (особенно французской).

Александр Порфирьевич Бородин (1833-87) – композитор с феноменальной музыкальной памятью и поэтическим даром, ученый-химик, общественный деятель. Внебрачный сын князя, получил домашнее образование (увлекался литературой – впоследствии писал тексты для некоторых своих романсов и опер, музыкой – флейта, виолончель, фортепиано). Учился в Ме-

дико-хирургической академии в Петербурге, впоследствии стал её профессором (в кругу общения Д. Менделеев, И. Сеченов, С. Боткин), открыл Высшие женские медицинские курсы. Творческое наследие невелико из-за занятости (некоторые произведения остались незаконченными и были завершены Н. Римским-Корсаковым и А. Глазуновым после смерти композитора): 3 оперы («Богатыри», «Князь Игорь», «Млада»), 3 симфонии (№ 2 «Богатырская»), симфоническая картина «В Средней Азии», камерно-инструментальные ансамбли (трио, квартеты, квинтеты), фортепианные пьесы, 16 романсов («Спящая княжна», «Морская царевна», «Море», «Отравой полны мои песни», «Спесь»). Центральной темой творчества стала русская история и её героическое прошлое (идеализированные характеры героев), новаторство проявилось в создании эпического симфонизма и эпической песни как разновидности романса («Песня темного леса»).

Модест Петрович Мусоргский (1839–1881) – русский композитор мирового значения, яркий новатор, предвосхитивший музыку XX в. и вызывавший непонимание коллег. Человек исключительно сложной судьбы и разносторонних дарований: был великолепным литератором, автором текстов своих песен и оперных либретто (изучал народный говор), артистичным певцом и пианистом. Обладал независимостью и оригинальностью суждений, убежденностью в своих взглядах на искусство. Стал преданным последователем Даргомыжского, которого называл «великим учителем музыкальной правды». Учился музыке у матери, затем брал частные уроки. Строил карьеру военного (учился в Школе гвардейских подпрапорщиков в Петербурге), но после знакомства с Даргомыжским и Балакиревым оставил службу и погрузился в творчество. Работал чиновником в разных государственных ведомствах, в свободное время писал музыку, что приводило к переутомлению и продолжительным депрессиям на фоне противостояния с дирекцией оперного театра по поводу постановки оперы «Борис Годунов» (была поставлена после нескольких переработок и с купюрами). Тяжелые переживания вызвал распад Балакиревского кружка и охлаждение отношений с Кюи и Римским-Корсаковым, затем внезапная кончина близкого

друга – художника В. Гартмана (по его работам были написаны «Картинки с выставки»). Нужда, одиночество и непризнание привели к ухудшению здоровья. Некоторый душевный подъем принесла поездка на юг России в качестве аккомпаниатора певицы Дарьи Леоновой, но состояние композитора продолжало ухудшаться, он скончался в госпитале.

Творческое наследие Мусоргского включает 5 опер (4 не были закончены), программную музыку для оркестра (симфоническая картина «Ночь на Лысой горе»), программные пьесы для фортепиано (цикл «Картинки с выставки»), песни и романсы (сборник «Юные годы», вокальные циклы «Детская» на свои тексты, «Песни и пляски смерти», «Без солнца»). Новаторство коснулось жанров оперы и романса. В операх Мусоргского («Борис Годунов» и «Хованщина») отражены переломные страницы русской истории, передана стихийная мощь народных движений, воплощены патриотические и социально-критические идеи (проявление типичной русской антитезы «царь – народ», изобличение власти). Центральное место в драматургии заняли массовые хоровые сцены, введен хоровой речитатив, включены мелодии народных плачей, былин, разбойничьих песен, предвосхищены приемы монтажной драматургии и гармонический язык музыки XX в. Была создана народная музыкальная драма. В романсах композитор выступает как психолог, отражая непостижимую сложность человеческой природы и психики (в том числе детской), воплощает социально-обличительные идеи («Калистрат», «Колыбельная Еремушки», «Сиротка», баллада «Забытый») и демонстрирует мастерство гротеска и сатиры («Раёк», «Классик», «Семинарист»). Мелодии построены на гибкой декламации с интонациями речи и народного говора. Незавершенные произведения композитора после его смерти закончили Римский-Корсаков («Хованщина», редакция «Бориса Годунова») и А. Лядов (опера «Сорочинская ярморка»).

Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1908) – композитор, дирижер, педагог, теоретик, музыкально-общественный деятель с феноменальной работоспособностью. Родился в семье потомственных моряков, обучался в

Морском кадетском корпусе, совершил дальнейшее плавание (морские впечатления получили отражение в симфонических эпизодах опер «Садко» и «Сказка о царе Салтане»). Под руководством Балакирева изучал композицию, ранние произведения с успехом исполнялись на концертах Бесплатной музыкальной школы, а опера «Псковитянка» была поставлена на сцене Мариинского театра. С 1871 г. преподавал в Петербургской консерватории, в короткие периоды был инспектором музыкальных хоров морского ведомства, директором Бесплатной музыкальной школы, помощником управляющего Придворной певческой капеллой, завершал и редактировал сочинения Бородина и Мусоргского. Написал учебник по гармонии и по оркестровке, а также автобиографию «Летопись моей музыкальной жизни», обладал цветным слухом. Среди его учеников около 200 композиторов, дирижеров, музыковедов, многие из которых стали известными композиторами (А. Лядов, А. Глазунов, И. Стравинский, Н. Мясковский) и основоположниками национальных композиторских школ Беларуси (В. Золотарёв), Украины (Н. Лысенко), Армении (А. Спендиаров), Грузии (М. Баланчивадзе), Латвии (Я. Витолс). Во время революционного движения 1905-1907 гг. поддержал студентов и в знак солидарности с ними покинул консерваторию. В своих поздних операх обличал власть («Кашей бессмертный», «Золотой петушок»).

Творчество Римского-Корсакова охватывает оперную (15 опер), симфоническую (3 симфонии, программные картины и сюиты), камерную (79 романсов, 2 сборника обработок русских народных песен), хоровую музыку. Основными темами творчества стали русская история (оперы «Псковитянка», «Царская невеста»), легенды и сказки (оперы «Сказание о невидимом граде Китеже», «Снегурочка» и др.), в которых получают отражение образы природы (идеи пантеизма), древний народный быт и языческие обряды (впервые воссоздал их на оперной сцене), в поздних операх – сатира. Стал создателем оперы-былины («Садко»), а также одноактных камерных опер («Моцарт и Сальери», «Боярыня Вера Шелога»). В сфере симфонической музыки композитор достиг

мастерства инструментовки, его оркестр красочный и живописный (сюита «Шехеразада», «Испанское каприччио»).

Петр Ильич Чайковский (1840–1893) – русский композитор мирового значения, великий лирик и композитор-психолог, педагог и дирижер. Родился в семье горного инженера, поступил в петербургское Училище правоведения, по окончании которого стал чиновником. С 14 лет начал проявлять склонность к композиции, занимался музыкой частно, в 1862 г. поступил в Петербургскую консерваторию и оставил государственную службу. После окончания консерватории был приглашен преподавать в Московскую консерваторию, написал учебник по гармонии, публиковал критические статьи. Неудачная женитьба принесла депрессивные переживания. 1870-е гг. совершал поездки в Западную Европу (в том числе с братом Модестом), получил меценатскую поддержку вдовы железнодорожного магната Надежды фон Мекк (постепенно оставил работу в консерватории). В 1888 г. начал дирижировать своими произведениями в Петербурге и Москве, совершил большое зарубежное турне (в том числе выступал в США – дирижировал на открытии Карнеги-холла), стал почетным доктором музыки Кембриджского университета. Скончался через несколько дней после премьеры своей Шестой симфонии, которой дирижировал. В поздний период творчества обратился к традициям русской церковной музыки и хорового концерта (Литургия, Всенощное бдение).

Чайковский являете великим симфонистом, создателем русских классических образцов симфонии (7 симфоний, № 1 «Зимние грезы», № 6 «Патетическая», программная «Манфред»; увертюры – «Ромео и Джульетта», «Гроза», «Гамлет», «1812 год»; 4 сюиты), балета (3 – «Щелкунчик», «Спящая красавица», «Лебединое озеро»); концерта (3 для фортепиано, 1 для скрипки, «Вариации на тему рококо» для виолончели с оркестром), квартета (3). Развивал традиции лирико-драматического симфонизма, создал психологическую симфонию-драму с отражением острых драматических коллизий и конфликтов (человек и социум, человек и судьба, человек и природа, т.е. вечные, общечеловеческие проблемы философского толка). Трансформировал классический цикл –

бетховенский тип симфонии (со скерцо в третьей части, в симфонии № 5 – вальс, излюбленный жанр композитора), 5-частный цикл в Симфонии № 3 (II ч. – вальс, III ч. – элегия, IV ч. – скерцо), с медленным финалом Симфония № 6. Ввел тембровую драматургию (театрализация симфонии) – каждый тембр воплощает определенный образ: медные – силы зла, фатума, струнные – голос чувств, души, деревянные – народные и пасторальные образы. Симфония повлияла на оперу, балет, квартет.

Среди 10 опер композитора историко-бытовые с личной драмой героев на первом плане («Орлеанская дева», «Мазепа», «Опричник»), лирические драмы («Евгений Онегин», «Пиковая дама», одноактная «Иоланта») с погружением в жизнь и чувства простых людей, психологические коллизии (творческое кредо «мне нужны люди, а не куклы»). Симфонизация оперы проявилась в равноправии оркестра и вокальных партий (оркестр раскрывает психологический подтекст), а также в создании сквозного симфонического развития с помощью системы лейтмотивов и их образной трансформации («Пиковая дама» – симфония в костюмах). В романсной лирике (104 романса – «Средь шумного бала», «Забывать так скоро», «Снова как прежде один») композитор достиг психологической глубины (лирический дневник автора), усилил роль фортепианной партии, которая «досказывает» переживания, выраженные в вокальной партии (роль вступлений и постлюдий). Среди программной фортепианной музыки выделяются циклы «Времена года» и «Детский альбом». Влияние творческих установок кучкистов проявлялось в отношении к народной песне и народному творчеству (создание народных образов, использование подлинных народных мелодий – «Во поле береза стояла» в финале Симфонии № 4), понимании его огромного значения для развития русской профессиональной музыки. При этом кучкисты опирались на крестьянский фольклор и народное многоголосие, Чайковский – на городскую песню и бытовой романс (проявил себя как величайший мелодист), и европейскую гармонию.

XIX в. в истории *музыкальной культуры Беларуси* (на фоне русификации и национально-освободительного движения) связан с возникновением в горо-

дах и поместьях новых форм концертно-исполнительской практики (гастроли зарубежных музыкантов; домашние концерты; появление музыкальных обществ, содействовавших развитию национального музыкального искусства), театральной жизни (открытие Минского городского театра в 1890 г. – сегодня Национальный академический театр имени Янки Купалы, театральные антрепризы), музыкального образования (частные музыкальные школы), появляются любительские кружки и салоны. Исполнительское искусство связано с деятельностью Теофили Юзефович («Паганини в женском платье»), Софии Шацкиной (пианистка, выпускница Лейпцигской консерватории), Евгения Чижевского (скрипач, выпускник Московской консерватории), Иды Генко (выпускница Петербургской консерватории), Надежды Муранской (певица, выпускница Петербургской консерватории).

Одним из самых известных любительских театральных коллективов был музыкально-драматический кружок, возглавляемый В. Дуниным-Марцинкевичем – белорусским драматургом, классиком белорусской литературы. Состав театрального коллектива включал самого драматурга (писал пьесы на польском и белорусском языках на темы быта белорусской деревни, фольклора и народных обрядов), членов его семьи, знакомых. Спектакли ставились в доме и обязательно включали музыкальные номера – песни и танцы на фольклорной основе. Силами театра в 1852 г. была поставлена комическая опера «Сялянка» («Идиллия») **Станислава Монюшко** (1819-72) – белорусско-польского композитора, автора 15 опер (в том числе первой польской национальной оперы «Галька»), оперетт, романсов (более 400, сборник «Лірнік вясковы», в том числе на тексты белорусских поэтов), кантат, балетов. «Сялянка» (либретто Дунина-Марцинкевича) отличалась реалистичностью образов и национальным колоритом музыки, стала первой белорусской национальной оперой. С. Монюшко получил профессиональное музыкальное образование (частная музыкальная школа Д. Стефановича, затем учился в Берлине), работал органистом и дирижером городского театра в Вильне, преподавал в Музыкальном институте и был дирижером в Большом театре в Варшаве.

Творчество белорусских композиторов XIX в. охватывало главным образом жанры инструментального концерта и программной миниатюры – вокальной или инструментальной (романсы и песни, полонезы, мазурки, вальсы, фантазии, вариации). Сочинение музыки выдающимися исполнителями стало основной формой композиторской практики во второй половине XIX в.

Наполеон Орда (1807-83) – белорусский композитор, художник (более тысячи рисунков), педагог (учебник «Грамматика музыки», 1873). После восстания уехал в Париж, где общался с А. Мицкевичем, Ф. Шопеном, Ф. Листом. В 49 лет вернулся на родину, занимался творчеством и преподаванием. Творческое наследие представлено миниатюрами – романсы, серенады, полонезы, мазурки, вальсы, ноктюрны, польки. Полонезы Орды повлияли на развитие этого жанра в творчестве Шопена.

Михаил Ельский (1831-1904) – белорусский скрипач-виртуоз, композитор, общественный деятель (публиковал статьи о белорусских композиторах и исполнителях, участвовал в деятельности Минского музыкального общества). Собирал белорусские народные мелодии, гастролировал по Беларуси и в Европе. Является автором скрипичных сочинений – программных пьес для скрипки с оркестром («Танец смерти», «Танец духов»), скрипичных концертов.

Антон Абрамович (1811-54) – белорусский пианист и педагог, основную часть деятельности развернул в Петербурге. Создавал фортепианные миниатюры (вальсы, полонезы, фантазии, мазурки, вариации) и романсы (в том числе на тексты белорусских поэтов), делал обработки белорусских народных песен и танцев (программные пьесы «Белорусские мелодии», «Очарованная душа»). Является автором первой фортепианной сюиты на основе народного обряда и с национальным музыкальным стилем – «Беларускае вяселле».

Сложная политическая ситуация не способствовала становлению белорусской национальной композиторской школы, но активизация музыкальной жизни и творчества к концу XIX в. подготовила почву для её формирования в начале XX в. Важным достижением романтизма стало разворачивание процесса

формирования национального музыкального стиля на основе белорусского фольклора.

Тема 7. Панорама музыкального искусства рубежа XIX–XX вв.

Рубеж XIX–XX вв. – время бурления культурной жизни, стремительного развития музыкального искусства на фоне масштабных потрясений (Первая мировая война, революции в России, индустриализация и рост городов). Научно-технический прогресс привел к появлению электромузыкальных инструментов (терменвокас, волны Мартено и др.) и звукозаписи. Вследствие военных конфликтов в музыкальное искусство Западной Европы пришли внеевропейские культуры – американский джаз стал влиять на европейскую академическую музыку. Сформировалась развитая инфраструктура развлечения (цирк, музыкальные театры, концертные залы, джаз-клубы, кабаре) и возник третий пласт музыки – массовое музыкальное искусство. Заложены основы трехступенчатой системы музыкального образования (школа – училище/техникум – консерватория), активно развивается музыкальная педагогика и критика. В профессиональном музыкальном искусстве «договариваются» романтические идеи (поздний романтизм, веризм, импрессионизм) и вызревают новые модернистские течения.

Представителями позднеромантического искусства в Западной Европе являлись австрийский симфонист Антон Брукнер, австрийский композитор-песенник и критик Хуго Вольф, австрийский симфонист и дирижер Густав Малер (раннего периода творчества), немецкий оперный композитор и дирижер, автор симфонических поэм Рихард Штраус (раннего периода творчества). В России наиболее значимой фигурой стал **Сергей Васильевич Рахманинов** (1873–1943) – композитор-лирик, пианист, дирижер, завершитель русской музыкальной классики XIX в. Получил образование в Московской консерватории, которую окончил с золотой медалью как пианист и композитор. Давал частные уроки, дирижировал в опере Мамонтова и Большом театре, гастролировал по Америке. После революции 1917 г. покинул Россию (разрыв с родиной как

личная трагедия) и обосновался в США и в Швейцарии. Вел активную концертную деятельность до самой смерти. В годы Второй мировой войны жертвовал заработанные деньги в фонд помощи СССР. В композиторском творчестве периоды активности сменялись долгим молчанием: 3 симфонии, 4 фортепианных концерта, Рапсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром, 5 симфонические поэмы («Утес», «Остров мертвых»), 3 оперы («Алеко»), прелюдии, этюды-картины, пьесы и сюиты для фортепиано, 2 сонаты, 2 квартета, поэма для хора и оркестра «Колокола», более 70 романсов («Не пой, красавица, при мне», «Весенние воды», «Сирень»), духовная музыка (Литургия Иоанна Златоуста, Всенощное бдение). Сквозная тема творчества – тема Родины: русская природа, старина (обращение к знаменному роспеву и хоровому пению, колокольность в музыке композитора, эпическое содержание), трагические предчувствия и философские раздумья (лирико-философское содержание). Музыкальный стиль отличался мелодизмом, красочностью гармонии, насыщенностью и многопластовостью фактуры, ритмической энергией, сплавом русских и европейских музыкальных традиций.

Веризм (ит. vero – правда) направление в итальянской опере конца XIX в., возникшее под влиянием литературы. Связано с правдивым отражением повседневного быта и переживаний (страстей) представителей низших слоев общества (крестьян, комедиантов, бедных студентов), иногда с большой долей натурализма и мелодраматизма (нет социальных обобщений и оценок). Для сюжетов использовались реальные криминальные истории из сводок, наиболее распространённый мотив – измена и ревность. Развитие сюжета динамичное и драматичное. В стиле акцент на вокальных партиях, которые продолжают развитие традиций итальянского *bel canto* (вместо развернутых арий – небольшие ариозо), отсутствие хоров и массовых сцен, компактность формы (камерность), использование сквозных сцен и лейтмотивов. Образцы веристских опер – П. Масканьи «Сельская честь», Р. Леонкавалло «Паяцы», поздние оперы Дж. Пуччини («Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй»). **Джакомо Пуччини** (1858–1924) – оперный композитор, продолжатель вердиевской традиции, последний

классик оперного *bel canto* и завершитель значительного этапа в развитии итальянской оперы (9 опер и оперный триптих). Композитора привлекала сильная жизненная драма (душевная, любовная), а «Мадам Баттерфляй» («Чио-Чио-Сан») предвосхитила монодраму XX в. Оперы Пуччини характеризуются мелодическим богатством, демонстрируют неразрывность музыки и действия (нет увертюры), яркость оркестровых красок, отсутствие завершенных оперных номеров – гибкая декламация создает плавные переходы между ариозо и диалогами, единство подкрепляется развитием лейтмотивов.

Импрессионизм (фр. *impression* – впечатление) – течение в искусстве (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, при этом нет конфликтов, социальных противоречий). Характерными сюжетами становятся пейзажи (блики солнца, своеобразие тумана, переливы воды), портреты и образы сказочной фантастики с фиксацией едва уловимых психологических состояний, вызванных созерцанием природных ландшафтов, памятников старины, людей. Произведениям импрессионизма присущи светлая и трепетная образность, любование красотой мира и его красками. Музыкальному стилю импрессионизма присущи фрагментарность (эскизность) и разорванность мелодической линии, представленной отдельными мотивами и фразами («принцип размытых граней», схожий с техникой мазков в живописи); гибкая, капризная, зыбкая, неуловимая ритмика; красочная, причудливая гармония; воздушная, прозрачная фактура; красочные сочетания тембров и регистров; миниатюрность формы (инструментальная миниатюра, цикл миниатюр, сюита). Наиболее яркими представителями импрессионизма в музыке являются во Франции Клод Дебюсси (1862–1918, основатель музыкального импрессионизма), в Италии Отторино Респи (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).

Клод Дебюсси (1862–1918) – лидер направления, закончил Парижскую консерваторию, работал у Н. фон Мек в России и Европе («домашний пианист», знакомство с русской музыкой, восхищение музыкой Мусоргского), для Русских сезонов С. Дягилева в Париже написал балет «Игры», посещал Россию с концертами как дирижер, известен как остроумный критик. Творчество сконцентрировано вокруг инструментальной музыки – симфонические и фортепианные миниатюры, циклы и сюиты: симфоническая прелюдия «Послеполуденный отдых фавна», сюиты «Море», «Ноктюрны», «Образы», цикл 24 прелюдии (завершают историю жанра в европейской музыке), фортепианный цикл «Эстампы», «Детский уголок». Попытки реализовать эстетику импрессионизма в вокальной музыке: опера «Пеллеас и Мелизанда» (поставлена в 1902), вокальные циклы «Три песни Франции», вторая тетрадь «Галантных празднеств» на стихи П. Верлена. Утонченность и изысканность музыкального стиля.

Морис Равель (1875–1937) – современник Дебюсси, в творчестве которого импрессионизм предстал в органичном сплаве с романтизмом и неоклассицизмом. Родился на границе с Испанией, мать испанка – испанская тема в творчестве («Испанская рапсодия», рапсодия для скрипки с оркестром «Цыганка», опера «Испанский час», «Болеро»). Для антрепризы С. Дягилева написал балет «Дафнис и Хлоя», был дружен с С. Стравинским, балериной Идой Рубинштейн, хореографом М. Фокиным. Увлекался русской музыкой (Бородин, Римский-Корсаков, Мусоргский), сделал оркестровку «Картинок с выставки» и версию оркестровки «Хованщины» Мусоргского. Раннее творчество связано с импрессионистской эстетикой – фортепианная пьеса «Игра воды», циклы для фортепиано «Отражения», «Призраки ночи». После участия в Первой мировой войне в большей степени проявляется неоклассицистская направленность творчества (ранние произведения-предвестники – сонатина и «Павана на смерть инфанты» для фортепиано): фортепианный цикл «Гробница Куперена» – обращение к

традициям французских клавесинистов начала XVIII в. (каждая из шести частей посвящена памяти одного из фронтовых товарищей), сонаты для скрипки с фортепиано, фортепианные концерты (первый написан для левой руки по заказу пианиста П. Витгенштейна, потерявшего правую руку на войне, второй написан в духе концертов Моцарта). Затрагивает тему детства – опера-балет «Дитя и волшебство», фортепианный цикл «Моя Матушка Гусыня» (по мотивам сказок Ш.Перро).

В начале XX в. *американская музыка* заявила о себе на мировой сцене. В течение XIX в. в США происходило становление профессиональной американской композиторской школы под влиянием традиций немецких романтиков, особенно И. Брамса. С середины XIX в. укреплялись художественные связи с Европой – американские композиторы учились в Европе, а европейские музыканты регулярно выступали в Америке: А. Дворжак возглавил в 1892 г. национальную консерваторию в Нью-Йорке, с гастрольями приезжали А. Рубинштейн, Р. Штраус, С. Рахманинов, Дж. Пуччини, П. Чайковский, А. Скрябин, певцы Ф. Шаляпин, Э. Карузо. Были открыты оперный театр «Метрополитен-опера» (1883, дирижёр Г. Малер), затем Манхэттенская опера в Нью-Йорке (1906). Американскую музыкальную культуру до XX в. формировали английские духовные гимны и баллады (балладная опера – музыкально-сценический жанр, в котором звучали мелодии английских баллад); негритянская музыка – спиричуэлс (духовные хоровые песни), блюз (сольные тоскливые песни-плачи о тяжёлой жизни в сопровождении банджо или гитары), трудовые песни; европейские бытовые танцы (вальсы, польки, кадрили), позднее танцы чарльстон, фокстрот, тустеп, танго и оперетты.

К началу XX века в США сложились национальные формы музыки: рэг-тайм (англ. «рванный ритм» – танцевальная музыка с остросинкопированным ритмом для фортепиано соло); театр менестрелей (комедийный спектакль, в котором диалоги перемежаются с песнями – эстрадными, негритянским фольклором, танцами и акробатическими трюками); джаз (форма бытовой музыки Америки, возник из соединения интонационно-ритмических особенностей негри-

тянского фольклора и принципов европейской гармонии, вобрал в себя стилистику блюза, регтайма и музыки театра менестрелей); мюзикл (новый тип сценического действия, основанный на сочетании элементов драмы, пения и пластики) и ревю (вид театрального действия, основанного на последовательности разрозненных словесных, музыкальных, танцевальных и акробатических номеров, объединенных общей темой); кантри-мюзик (фольклорная музыка белого населения США, для которой характерно пение в сопровождении гитары, а также сольная и ансамблевая игра на скрипках, банджо, цитрах, губных гармониках). 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) и повлиял на творчество европейских музыкантов. В свою очередь, джаз постепенно обогащался средствами и техниками европейской академической музыки – симфо-джаз (Дж. Гершвин «Рапсодия в блюзовых тонах»).

В начале XX века возникла американская национальная композиторская школа: Чарльз Айвз, Рой Харрис, Аарон Копленд, Сэмюэль Барбер, Джан Карло Менотти и Джордж Гершвин. Их сочинения (в основном симфонические и камерно-инструментальные) отличаются глубиной и серьезностью содержания, а также виртуозной техникой письма.

Джордж Гершвин (1898–1937) – первый американский композитор XX века, достигший мировой известности. Родился в семье еврейских эмигрантов, старший брат Айра был хорошим литератором (писал тексты для произведений Джорджа и других композиторов), зарабатывал игрой на рояле в клубах, был концертмейстером известных эстрадных певцов, начал сочинять песни. Был самоучкой и стремился получать уроки у опытных музыкантов (М. Равеля, И. Стравинского), даже когда был признан как композитор. Был знаком с

Ч. Чаплиным, дирижером П. Уайтменом. Сочинение песен для мюзиклов (всего около 300 песен) принесло ему известность как композитору и импровизатору, но главным достижением творчества стала адаптация на национальной почве крупных европейских жанров – симфонии, концерта, оперы. Знаменитая «Рапсодия в стиле блюз» (1924) – концертная пьеса, основанная на разработке тематизма джазового типа, для солиста-пианиста и симфонического оркестра. Фортепианный концерт (1925) с успехом исполнен автором в Карнеги-холле. Под впечатлением от Парижа (общение с М. Равелем, представителями «Шестерки», С. Прокофьевым, И. Стравинским.) была создана оркестровая программная сюита «Американец в Париже». В 1931 г. завершена Вторая рапсодия для фортепиано с оркестром и «Кубинская увертюра» на основе афро-испанской музыки. Создание крупных оркестровых произведений сделало композитора одним из первых крупнейших национальных симфонистов. Их стилистические особенности заключены в сочетании традиций негритянского джаза, афро-американского фольклора, эстрадной музыки Бродвея с формами и жанрами европейской музыкальной классики. В области музыкального театра (создал музыку более чем к 40 спектаклям, последний – «О тебе я пою») Гершвин стал создателем национальной оперы – «Порги и Бесс» (1935). Истоки ее выразительных средств – блюзы и спиричуэлс, духовные гимны и элементы джаза, трудовые негритянские песни и уличные напевы разносчиков, европейская классическая музыка. Менее чем через два года после премьеры Гершвин умер от опухоли мозга.

В России рубеж XIX–XX вв. связан с культурой «серебряного века» (название дал философ Н. Бердяев по аналогии с «золотым веком» – первой третью XIX в.). Философию этого времени характеризуют «русская идея», а также взгляды «западников» и «славянофилов». Многообразие, творческое разнообразие, возрастание роли личностного начала и формирование индивидуальных стилей характерны для русского искусства этого времени. Музыкальная жизнь протекает бурно и интенсивно: расширяется деятельность Императорского Русского музыкального общества (разнообразие концертного репер-

туара – классическая музыка и произведения современных композиторов, дирижируют А. Глазунов, С. Рахманинов), в Москве и Петербурге работает Филармоническое общество, пропагандировавшее симфоническую музыку, при нем было открыто Музыкально-драматическое училище. Растет число концертных организаций и учебных заведений в крупных городах России, создаются студенческие хоровые и инструментальные ансамбли. Расцветает исполнительское мастерство: пианисты А. Скрябин, С. Рахманинов, Н. Метнер, певцы Ф. Шаляпин, А. Нежданова, гастролируют зарубежные музыканты – Р. Штраус, Г. Малер. К. Дебюсси. Спектакли Мариинского театра не уступают спектаклям лучших зарубежных театров. Новый расцвет переживает русская хоровая духовная музыка («новый русский стиль», Н. Черепнин, А. Кастальский).

Широко разворачивается меценатская деятельность: картинная галерея братьев Третьяковых, музей фарфора С. Морозова, Московская частная русская опера С. Мамонтова – впервые были поставлены шесть опер Н. Римского-Корсакова, «открытием» стал певец Ф. Шаляпин; частный оперный театр С. Зимина. Выдающимся музыкальным меценатом был лесопромышленник Митрофан Беляев. Он основал музыкальное издательство, учредил «Русские симфонические концерты». В его доме в Петербурге регулярно устраивались музыкальные вечера – «беляевские пятницы», участниками которых были артисты оперы, профессора консерватории и их ученики (В. Золотарев, Н. Черепнин и др.). Группа музыкантов-исполнителей и композиторов – постоянных участников вечеров – получила название «Беляевский кружок». Художественным руководителем был Н. Римский-Корсаков, затем А. Глазунов и А. Лядов. Единой художественно-эстетической программы у кружка не было, участников объединяло стремление к росту профессионального мастерства музыкантов, ориентация на традиции в музыкальном творчестве (кучкистов, Римского-Корсакова) и отсутствие творческой смелости («мирное шествие вперед» по Римскому-Корсакову). На первый план были выдвинуты инструментальные жанры (симфония, концерт, квартет, программная миниатюра) и романс. В их содержании ведущее место заняли философские темы и психологические про-

цессы (нет интереса к социальной проблематике). **Александр Константинович Глазунов** (1865–1936) – композитор-симфонист, педагог: 8 симфоний, увертюры («Песнь судьбы»), поэмы («Стенька Разин»), сюиты («Из средних веков»), фантазии («От мрака к свету», «Море», «Лес») и картины («Кремль», «Весна»), концерты для скрипки, фортепиано, балеты («Раймонда»), развивавший традиции лирико-эпического симфонизма и бетховенский тип симфонии (4 части со скерцо в третьей), затрагивал гуманистические темы (воля к жизни, народность). Автор квартетов, сонат для фортепиано, танцевальных миниатюр и программных сюит. Музыкальный стиль с национальным колоритом. **Анатолий Константинович Лядов** (1855–1914) – мастер музыкальной миниатюры, педагог, большинство произведений написаны для фортепиано: циклы «Бирюльки», «Арабески», прелюдии, вальсы, мазурки. Известен как фольклорист – составил несколько сборников русских народных песен. В творчестве обращался к народным образам (18 детских песен на народные слова, русские народные песни для хора, оркестровая сюита «8 русских народных песен»), сказочной фантастике и природе (симфонические картины «Кикимора», «Баба Яга», «Волшебное озеро»). Музыкальный стиль отличался изысканностью фактуры, русской национальной интонционностью, красочностью гармонии и оркестровки (черты импрессионизма в симфонических картинах).

Одной из самых ярких личностей в русской культуре того времени стал Сергей Павлович Дягилев – меценат, разносторонне образованный общественный деятель. Организовал журнал «Мир искусства», вокруг которого возникло художественное объединение, выступавшее за развитие новых веяний в искусстве (творческое кредо мирискусников – «искусство ради искусства»). С 1906 г. начал многолетнюю пропаганду русского искусства за рубежом: организовывал в Париже выставки русской живописи, проводил циклы русских исторических концертов с участием Римского-Корсакова, Глазунова, Рахманинова, Шаляпина, осуществлял оперные и балетные постановки. Созданная Дягилевым труппа «Русский балет» (танцовщики и хореографы М. Фокин, В. Нижинский, Т. Карсавина.) с триумфом выступала в течение многих лет на сценах театров Европы

и Америки. Дягилев открыл талант еще никому не известного Стравинского: заказав ему ряд балетов, он открыл композитору путь к мировой известности.

Русский модернизм (англ. «современный») как искусство авангарда выдвигал идею решительного обновления образного строя и языка музыкального искусства. Его различные течения объединялись неприятием реализма, стремлением уйти от будничной жизни в собственный мир «чистой красоты», отчужденностью от жизни, мифотворчеством. В 1919 г. была основана Ассоциация современной музыки (АСМ), объединившая композиторов с новаторскими установками (в 1931 г. запрещена советской властью, часть художников эмигрировала, часть была подвергнута репрессиям, а оставшиеся отказались от дальнейших авангардных поисков): Артур Лурье (основатель), Александр Мосолов, Николай Рословец, Дмитрий Кабалевский, Николай Мясковский, Юрий Шапорин, Дмитрий Шостакович и др. Наиболее значительным из модернистских течений стал музыкальный символизм (греч. «знак, символ»), который возник во Франции на рубеже 1860-70-х гг. в литературе, а затем и в других видах искусства и эстетически и стилистически оказался близок импрессионизму. Их схожесть заключается в передаче богатства оттенков чувств, смысла, красок, ощущений. Действительность передавалась через тонкие намеки и полутона, но мир видимых явлений представлялся лишь смутным отражением истинного мира – ирреального мира духа. Искусство рассматривалось символистами как средство духовного познания и преображения мира. Особая роль отводилась художнику-творцу, который представлялся носителем сокровенных переживаний, представал как маг, владеющий «ключами тайн». Ярчайшие представители символизма в музыке – Александр Скрябин в России, Микалоюс Чюрлёнис в Литве.

Александр Николаевич Скрябин (1871–1915) – пианист и композитор, творчество которого стало апофеозом развития идей искусства «серебряного века». Происходил из старинного дворянского рода, обучался музыке у частных учителей, начал выступать как пианист, поступил в Московскую консерваторию и впоследствии там преподавал, дружил с М. Беляевым. Вел активную

концертную деятельность до конца жизни (гастролировал по Европе и США), исполняя почти исключительно собственную музыку. Под влиянием идей христианства, европейской философии (Шеллинг, Ницше, Шопенгауэр) и восточных учений выработал оригинальную философско-эстетическую концепцию, согласно которой искусство (понимаемое как синтез разных его видов при главенствующей роли музыки, способной спасти мир) наделялось преобразующей силой (властью над людьми), способностью объединить людей (идея соборности), укрепить мощь человеческого духа в великом порыве к счастью и преодолении зла. Центральное место занимает фигура художника-теурга, творца собственного мира – Скрябин был убежден в особенностях собственной миссии, в ответственности за духовное преображение людей через синтез искусств (обладал цветным слухом). На протяжении 10 лет композитор вынашивал замысел «Мистерии» (так и не осуществленный) – Службы с участием всего человечества, которая мыслилась как грандиозное соборное действо, в которое вовлечены и люди, и весь окружающий мир, и все искусства (включая «симфонии» ароматов, прикосновений), возглавляемые музыкой. Участники действия достигают экстатического воссоединения «мира и духа», полного освобождения и преображения (духовного катарсиса).

Эволюция творчества композитора разворачивалась «от наивысшей утонченности к наивысшей грандиозности». Ранний период творчества представлен романтическими миниатюрами салонного стиля, отмеченными влиянием Шопена: этюды, вальсы, мазурки, ноктюрны, экспромты, полонезы, а также жанрами сонаты (№ 1-3, всего 10) и фортепианного концерта. Далее композитор обращается к симфонии (всего 3, № 3 «Божественная поэма» – попытка передачи состояний «жизни духа», запечатления творческого акта, процесса творения искусства) и поэме – симфонической («Поэма экстаза», «Поэма огня» («Прометей», включена партия света, подобранная в соответствии с цветным слухом композитора, т.е. впервые использована цветомузыка)) и фортепианной, основоположником которой он стал («Трагическая поэма», «Сатаническая поэма»). В «Поэме экстаза» и Пятой сонате композитор осуществлял поиски «боже-

ственного» в себе как художнике-теурге. Все поздние произведения (сонаты № 7-10, фортепианные поэмы «Маска», «Странность», «К пламени») связаны с идеями «Мистерии» и характеризуются наивысшей сложностью концепций (часто встречается образ пламени как символа творческого горения и обновления). Поиски музыкальных аналогов философским идеям привели к радикальному обновлению музыкального языка: эскизная мелодия с мотивами-символами, терпкая гармония (предвосхищает гармонию XX в.), полновзвучная фактура, зыбкая ритмика, красочный оркестр.

Начало XX века в *белорусской культуре* – период белорусского «Адраджэння» (в истории известного как «второе Возрождение» в сопоставлении с первым, относящимся к XVI в.) и активного развития национальной культуры (проведение политики белоруссизации – белорусский язык в школах, поэзия Я. Купалы и Я. Коласа). Возникают многочисленные музыкально-драматические кружки и так называемые «беларускія вечарыны», на которых выступали хоры, читались литературные произведения, исполнялись народные песни и танцы, ставились пьесы. Так в среду белорусской интеллигенции внедрялся национальный музыкальный фольклор, становясь своего рода «маркером» национального самоопределения. Пропаганда белорусского фольклора стала важнейшей задачей музыкально-общественных деятелей. Традиции «беларускіх вечарын» продолжила Первая белорусская труппа Игната Буйницкого (1861–1917) – первый национальный профессиональный театр, пьесы в котором ставились только на белорусском языке. Спектакли проходили в национальных костюмах, во время постановки исполнялись обработки белорусских народных песен и танцев (их делали Л. Роговский совместно с С. Шимкусом).

Развивается профессиональное музыкальное образование: открываются народные консерватории (в Витебске, Гомеле, Минске), в 1920-х гг. реорганизованные в музыкальные техникумы, в которых работали Николай Чуркин (Мстиславль), Алексей Туренков (Гомель), Евгений Тикоцкий (Бобруйск). Первым профессиональным учебным заведением для музыкантов стал Минский музыкальный техникум, открытый в 1924 г., куда были приглашены выпускни-

ки Петербургской консерватории (Николай Аладов, Яков Прохоров), Варшавской консерватории (Товий Шнитман и Эльза Зубкович). Там же работал первый белорусский музыковед Юлиан Дрейзин. В 1922 г. был организован Институт белорусской культуры (позднее преобразован в Белорусскую академию наук). Белорусская консерватория в Минске была открыта в 1932 г., Белорусский театр оперы и балета – в 1933 г.

Одним из популярных видов музыкального искусства в этот период становится хоровое пение, возникает целое хоровое движение, проявившееся в создании при различных организациях любительских хоров. В 1914 г. Владимир Теравский (1871-1938) организовал в Минске Белорусский народный хор, который выступал с концертами в разных городах Беларуси. В его репертуаре значились обработки белорусских народных песен и авторские сочинения хормейстера. Потребность в национальной хоровой музыке была частично удовлетворена изданием I тома «Беларускіх песень з нотамі» А. Гриневича (1910, Петербург), «Беларускага песенніка з нотамі для народных і школьных хароў» Л. Роговского (1911, Вильно), 7-го выпуска «Беларускага зборніка» этнографа Е. Романова (1910, Вильно), который составили мелодии 53 народных песен и танцев, записанных и обработанных Н. Чуркиным (с 1905 г. композитор начал работать в Вильно). Основными видами композиторской деятельности являлись обработка народной песни, хоровая и сольная песня (романсы на стихи Я. Купалы, М. Богдановича, З. Бядули), музыка к театральным постановкам – композиторы В. Теравский, Л. Роговский, К. Галковский, А. Гриневич, Н. Аладов, Н. Чуркин, Г. Пукст.

В 1920-е гг. завершилось формирование белорусской национальной композиторской школы (основоположниками стали Василий Золотарев, Николай Чуркин, Николай Аладов) и становление основных жанров белорусской профессиональной музыки («интонационным фондом» выступал фольклор): симфонической – симфоньетта «Беларускія малюнкi» и Вторая симфония Н. Аладова, Первая симфония Е. Тикоцкого, «Белорусская симфония» Т. Шнитмана); оперной – «Тарас на Парнасе» Н. Аладова, «Освобождение тру-

да» Н. Чуркина, «В пущах Полесья» А. Богатырева, «Цветок счастья» А. Туренкова, «Михась Подгорный» Е. Тикоцкого, балетной – «Соловей» М. Крошнера, «Князь-озеро» В. Золотарева, крупных хоровых жанров – поэма «Над рекой Аресой» Н. Аладова, поэма «Сказка о Медведихе» А. Богатырева, кантата «Белоруссия» В. Золотарева.

Тема 8. Стилиевые направления в музыке первой половины XX вв.

В целом музыка XX в. характеризуется стилевым плюрализмом (лат. pluralis – множественный) с массой недолговечных, быстро сменяющих друг друга стилевых направлений и ответвлений, многообразием 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: 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), кардинально преобразуется звуковысотная организация музыкальной композиции (обилие диссонансов, политональность, атональность, новые композиционные техники – сонорика, додекафония, алеаторика), возникают новые типы фактурной организации музыкального материала (возрождение полифонии).

С позиции эстетических критериев в первой половине XX века 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 но-

ваторство 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;

В области массового музыкального искусства в первой половине века крупнейшим течением стал *джаз*, возникший на рубеже XIX-XX вв. из соединения афроамериканского фольклора и традиций европейского музыкального искусства (традиционный джаз, свинг, симфо-джаз, би-боп).

В ряду модернистских течений первой половины XX в., в которых происходит соединение старого с новым, представлены урбанизм («новый динамизм», «новая деловитость»), неоклассицизм, неофольклоризм.

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. 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»).

В 1917 г. был поставлен скандальный балет Сати «Парад» (либретто Кокто, оформление Пикассо), который сделал знаменитыми всех участников 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»), существовавшей до середины 1930-х гг. Группа объединяла композиторов разного уровня дарования, каждый обладал самобытной творческой индивидуальностью и стилем. Наиболее значимым в истории музыки является творчество Дариуса Мийо (вокальный цикл «Сельскохозяйственные машины», балеты «Голубой экспресс», «Бык на крыше»), Артура Онеггера (симфонические движения «Пасифик-231», «Рэгби», балет «Подводная лодка»), Франсиса Пуленка (фортепианный цикл «Прогулки»); три других автора – Луи Дюрей, Жорж Орик, Жермен Тайефер. Группа не имела единой художественной программы, вместе они собирались сравнительно редко. Участников группы сближало чувство современности, стремление к новаторству, к поискам новых принципов композиции, при этом жанры творчества были традиционными: опера, балет, концерт, вокальный или фортепианный цикл, симфония, оратория. Музыка молодых композиторов был присущ задор, бравада, стремление к ниспровержению авторитетов, к эпатажу публики, 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: жесткая, механистичная ритмика (новая природа движения, связанная с образами техники, моторикой ритмов нового века); ясная, рельефная, «плакатная», угловатая мелодия с нарочитым прими-

тивизмом, введением интонаций и ритмов бытовых уличных мелодий, новых популярных танцев (фокстрот, регтайм, кейк-уок), мюзик-холла, кабаре, цирка, джаза; фактура массивная, перегруженная; гармония с использованием остро диссонансирующих созвучий и подчеркнутым пренебрежением к красоте звучания; тембровая палитра включает подлинные звуки индустриальных шумов (автомобильных сирен, стрекота пишущей машинки, пистолетных выстрелов) или их воспроизведение музыкальными средствами (звукоподражание).

В России урбанистически-конструктивистская образность нашла яркое выражение в раннем творчестве Александра Мосолова (1900–1973, симфоническая пьеса «Завод. Музыка машин»). В Германии идеи урбанизма нашли отражение в раннем творчестве Пауля Хиндемита, стоявшего во главе движения «новой деловитости», которое было связано в немецкой музыке с эстетикой неоклассицизма (фортепианная сюита «1922», основанная на прообразе старинной танцевальной сюиты, но вместо старинных танцев композитором использованы шимми, регтайм, вальс-бостон).

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

Неоклассицизм («новая классика») представляет собой 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). 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. Эмоциональный «перегреву» и эмоциональной взвинченности, экзотичности экспрессионизма музыка неоклассицизма противопоставила трезвую деловитость, сдержанность выражения, подчеркнутую объективность, «внеличностность», эмоциональную «переохлажденность», равнове-

сие всех элементов художественного целого, которые представители этого течения видели в искусстве прошлых эпох. Характерно стремление вернуть в искусство «вечные» эстетические ценности (возрождение идей порядка, гармонии), найти духовную опору во вневременных идеальных образах, освобожденных от конкретно-исторических ассоциаций. 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.

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. «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. Основой творческого метода становится работа по модели, сформулированная в творчестве И. Стравинского. Стилиевые особенности неоклассицизма: простота и лаконизм выразительных средств; мелодика с заостренными и угловатыми интонациями; моторность движения и нерегулярная акцентность в ритмике, диссонантность гармонии; использование ансамблевых и оркестровых составов, сформировавшихся в эпоху барокко и классицизма; структурная ясность формы при монтажности и сюитности (контрастность в музыке).

Наиболее значительными представителями неоклассицизма в музыке XX века являются Пауль Хиндемит и Карл Орф в Германии, Альфредо Казелла (1883–1947) в Италии, Игорь Стравинский в России. Индивидуальные образцы

неоклассического стиля создали итальянец Отторино Респи (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). 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).

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

Пауль Хиндемит (1895-1963) – один из признанных классиков музыки XX в., личность универсального масштаба (дирижер, концентрирующий исполнитель на альте и виоле д’амур, теоретик музыки, публицист, поэт – автор текстов собственных произведений, организатор фестивалей новой камерной музыки). В конце 30-х гг. благодаря его усилиям в Анкаре была открыта консерватория. Конфликт с фашистской диктатурой стал причиной длительной и безвозвратной эмиграции композитора (вернулся в Европу в 1953 г. в Цюрих). Нет такого инструмента, который не фигурировал бы в его произведениях в качестве солирующего и на котором он не мог бы сам сыграть (мог исполнить почти все партии в своих оркестровых партитурах, за ним закрепилось амплуа «всемузыканта»). «Руководство по композиции» (1936-41) – теоретический труд, в котором он обосновал собственную систематику интервалов и родства тональностей на основе законов акустики. Воплощением этой концепции стал фортепианный цикл «Ludus tonalis» (лат. «игра тональностей») – цикл интер-

людий и фуг, приуроченный к 200-летию окончания Бахом второго тома «Хорошо темперированного клавира». Стремлением к всеохватности отмечен и музыкальный язык композитора, впитавший в себя разнообразные экспериментальные течения XX в. и одновременно постоянно устремлявшийся к истокам – к И. С. Баху, позже к И. Брамсу, М. Рegerу и А. Брукнеру. Неоклассицизм был ведущим творческим принципом – приобщение к музыкальной культуре барокко, ставшей центром неоклассических пристрастий и выразившееся в широком использовании полифонического метода XVI-XVII вв. (вокальный цикл «Жизнь Марии», опера «Кардильяк», циклы камерной инструментальной музыки – сонаты, ансамбли, концерты). Композитора привлекают этические темы: художник и общество (обыватели), духовные искания личности (симфонии по своим операм «Художник Матис», «Гармония мира»), личность в истории, извечные законы мироздания. Концепции Хиндемита пронизаны верой в мировую гармонию вопреки хаосу реальной жизни. Жанры преимущественно инструментальные: опера (9 – «Святая Сусанна», «Художник Матис», «Гармония мира»), 3 балета, симфонии (2 по операм) и концерты для оркестра, концерты для инструментов с оркестром (альт, кларнет, валторна, орган), ансамбли (кварт, трио, септеты, октеты), сонаты для ф-но, органа, разных струнных инструментов.

Особый тип неоклассицизма сложился в творчестве **Игоря Федоровича Стравинского** (1882–1971), где «неоклассицистский период» является центральным и охватывает около 30 лет: «русский период» (1908-1923, балеты «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная» («картины языческой Руси»)), «неоклассицистский» (1923–1953), «поздний» (серийный) (1953-1968, балет «Агон», оратория «Плач пророка Иеремии», мистерия «Потоп»). В истории музыки XX века его называют «композитором тысячи и одного стиля» – он работал с разными по национальной принадлежности стилевыми моделями (творчество Г. Дюфай, 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 грассо в основе. Выработанные композитором приемы работы с моделью получили широкое развитие в музыке XX века, подготовив явление полистилистики.

Неофольклоризм как самостоятельное художественное явление 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. Суть неофольклоризма тесно связана с открытием древнейших слоев национальной народной музыки, 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 архаического народного творчества. В образцах древнего искусства представители течения видели нечто изначальное, первозданное, сквозь призму которого стремились истолковать современность. 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 исто-

ков с современными технико-стилевыми тенденциями и приемами, использование новых выразительных средств для «осовременивания» архаических мелодических оборотов и народных попевок.

Разработка основ неофольклоризма связана с именами Игоря Стравинского в России и Белы Бартока (1881–1945) в Венгрии. 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 обобщенное воплощение внешняя красочность 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: попевочное строение мелодий, скандирование и пение на грани крика (экзальтация, имеющая генезис в колядках, плачах и т. д.), динамика движения и энергия ритма, ударность и акцентность инструментальных приемов, полифоническая фактура в духе народного многоголосия, использование нетрадиционных аккордов в гармонии.

Первая волна авангарда (Авангард-I, «межвоенный», Новая музыка) развернулась в 1910-20-е гг. Её одним из наиболее значительных и масштабных стилевых течений стал *экспрессионизм* (лат. *expressio* – выражение), возникший 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, страх и депрессия, душевная боль и страдание, экзальтированный протест против насилия. Центральное место за-

нимают 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.

Наиболее яркими представителями экспрессионизма являются композиторы Новой венской школы – **Арнольд Шенберг** (1874–1951) 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: сформировалась новая модель тональности – атональность, ставшая ключевой новацией Авангарда-I, и впоследствии сведенная к новому методу композиции – додекафонии (букв. «двенадцатизвучие», техника композиции, основанная на использовании последовательности из 12 неповторяющихся звуков хроматической гаммы; обоснована А. Шёнбергом в теоретических трудах «Учение о гармонии», 1911 и «Метод сочинения музыки с двенадцатью тонами», 1922). 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.). Приоритет отдавался камерным жанрам (камерная симфония, квартет, сюита, концерт, песня) с индивидуализированными инструментальными составами – ансамбль солистов, в котором каждый инструмент представлен в единственном числе.

А. Шенбергом были выработаны новые исполнительские приемы: шпрехштимме (нем. «речевой вокал») и шпрехгезанг (нем. «речевое пение») – способы вокализации, представляющие собой полупение-полуговор (впервые применены в мелодраме «Лунный Пьеро» (1912) для женского голоса и инструментального ансамбля); темброво-раскрашенная мелодия (нем. «звукокра-

сочная» мелодия), при котором звуки мелодии поручаются различным инструментам. Идеи додекафонии А. Шенберга далее развил **Антон Веберн** (1883–1945), который заложил основы метода сериализма (композиционной техники, основанной на сочетании закрепленных рядов звуков, длительностей, тембров, динамических оттенков и т.д.) и пуантилизма (фр. point – точка, т.е. использование точек-звуков или точек-созвучий, разъединенных паузами или скачками). Стилистика музыкального экспрессионизма в целом характеризуется рваной и конвульсивной ритмикой, мелодикой инструментальной природы с широкими и неожиданными скачками и приемами шпрехштимме и шпрехгезанга, предельной диссонантностью гармонии и атональностью, использованием крайних регистров и темброво-окрашенной мелодии.

Дальнейшее обогащение звуковой палитры привело музыкантов к идее микрохроматики, т.е. интервалов меньше полутона (четвертьтонов и др.), ставшей еще одной новацией Авангарда-I. Одним из первых её использовал в своем творчестве американский композитор Чарльз Айвз (1874–1954) – лидер американского авангарда первой половины XX в. В русском дореволюционном авангарде новаторские разработки в технике письма вели Артур Лурье (1892–1966), Николай Рославец (1881–1944), Александр Мосолов (1900–1973), Иван Вышнеградский (1893–1979, системно применял микрохроматику).

Тема 9. Стилиевые направления в музыке второй половины XX вв.

Важнейшими достижениями второй половины XX века, повлиявшими на развитие музыкального искусства, стали усовершенствование и распространение звукозаписывающей техники, синтезаторов и компьютеров. Крупнейшими музыкальными течениями академической музыки стали авангард второй волны, минимализм, неоромантизм, постмодернизм.

В области массового музыкального искусства выдвинулись:

рок (англ. *rock* – качаться, трястись), сформировавшийся в Великобритании и США на рубеже 1950–1960-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 технических устройств для синтеза и воспроизведения звука.

В центре внимания представителей *второй волны авангарда* (Авангард-II, «послевоенный», Новейшая музыка – конец 1940-х – 1960-е гг.) находится феномена звука: композиторы ведут поиски нового звукового материала – звук структурируется (техническая музыка в русле звуковой инженерии – сериализм, пространственная и стохастическая музыка, формульная композиция), синтезируется и сочиняется (электронная музыка, сонорика), т.е. превращается в объект исследования и предмет композиторской работы. Параллельно ведутся экспериментальные разработки в области «сценического бытия» звука – алеаторика, инструментальный театр, хэппенинг. Центрами развития Авангарда-II становятся Дармштадтский международный музыкальный институт, сформированный в 1948 г. на базе Международных летних курсов Новой музыки, проводившихся в Дармштадте (Германия) с 1946 г. 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 Нono (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. (К. Штокхаузен «Контра-пункты» и «Клавирштюки I-IV», П. Булез «Структуры»). 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. 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»: запись и воспроизведение естественных звуков и шумов – конкретная музыка; 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 происхождения (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. 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. Впоследствии конкретная музыка влилась в общее течение электронной музыки. 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). 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».

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), Джон Кейдж (1912–1992, лидер американского авангарда второй половины XX в.). 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.

Карлхайнц Штокхаузен (1928-2007) – немецкий композитор, музыкальный теоретик и мыслитель, один из крупнейших представителей послевоенного авангарда. Учился в Кёльнской высшей школе музыки. С 1950 г. стал активным участником Дармштадтских Международных летних курсов новой музыки (где впоследствии преподавал в течение многих лет). В 1952-53 занимался в Париже у Мессиана и работал в Студии «конкретной музыки» Пьера Шеффера. В 1953 году начал работу в Кельнской студии электронной музыки Западногерманского Радио (впоследствии руководил ею в 1963-73 годах). В 1963 году основал Кельнские курсы новой музыки и до 1968 года занимал должность их художественного руководителя. В 1970-77 был профессором композиции в Кельнской высшей школе музыки. С 1970-х годов вел затворнический образ жизни в окружении семьи и близких по духу музыкантов в городке Кюртене. Писал и издавал эссе о музыке, собранные под общим названием «Тексты» (в 10 томах). С 1998 года в Кюртене каждое лето проводятся Международные курсы композиции и интерпретации музыки Штокхаузена. Выработал собственную философско-мифологическо-космологическую концепцию понимания музыки, творчества и цели композитора. Музыка как наиболее тонкая форма космических вибраций (волн), все в космосе производит звуки, все время звучит музыка сфер. Музыка – божественное (сакральное) и наивысшее из искусств. Композитор не сочиняет музыку, а только улавливает и передаёт вибрации (как радио). Музыка как объективное явление природы, которое человек открывает духовным усилием. Работает в области «интуитивной музыки» (интуитивное достигаемое согласие всех участников ансамбля друг с другом и с автором в обнаружении музыки космоса) и «всемирной» музыки (соединение элементов разных культур и эпох), где стремится к соединению музыкального и духовного начал. Его продолжительные по времени композиции соединяют свойства ритуала и пер-

форманса: «Мантра» для двух фортепиано (1970), магнитофонная музыка «Телемузыка» (традиционная музыка разных народов) и «Гимны» (записаны на магнитную ленту фрагменты государственных гимнов разных стран). Цикл «Из семи дней» для неопределённого состава исполнителей (интуитивная музыка). Концептуальность характерна для произведений зрелого и позднего творчества – ритуально-медитативная и космическая музыка: электронная композиция «Сириус» с 4 солистами, грандиозный оперный цикл (гепталогия) «Свет. Семь дней недели» на символическо-космогонический сюжет (создавался с 1977 по 2003 гг., занимает почти 30 часов) с названиями каждой по дням недели (отсылка к семи дням творения).

Джон Кейдж (1912-1992) – американский композитор, философ, поэт, музыковед, художник. Один из самых влиятельных композиторов XX века, повлиявших на современную музыку. Родился в Лос-Анджелесе, отец – изобретатель. Учился в Колледже Помоны, затем в Европе (в Париже увлекся творчеством Эрика Сати), а после возвращения в США занимался с А.Шёнбергом и Г.Кауэллом. Читал лекции по современному искусству в Санта-Монике, затем работал в классах композиции в Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке. Творчество основано на спектре философских идей, касающихся «бесцельной игры» художника и единства жизни, природы и искусства. Как один из ярчайших авангардистов Кейдж дал начало следующим направлениям в музыке второй половины XX века: включение в поле музыки звуков, источниками которых были предметы, окружающие человека в повседневности – погремушки, хлопушки, погруженные в воду вибрирующие гонги (фортепианная пьеса 4'33", представляющая собой 4 минуты и 33 секунды тишины); в 1938 г. появилось подготовленное фортепиано, в котором под струны подложены разные предметы, в результате чего рояль превращается в миниатюрный ансамбль ударных. Увлечение учением дзен-буддизма и формирование основ художественной системы американского минимализма; утверждение принципа случайности (манипуляции с игральными костями, древней китайской книгой для гадания для случайного выбора музыкальных элементов) как основы создания художе-

ственного произведения: «Воображаемый ландшафт № 4» написан для 12 радиоприемников, где выбор каналов, мощность звука, продолжительность пьесы определяются случайностью. Работа в области электронной музыки – в 1951 г. основал «Музыкальный проект для магнитофонной ленты» (просуществовал до 1954 г.). Магнитофонная музыка оперировала записанными звуками и позволяла их обрабатывать, а также компоновать с помощью разрезания и склеивания кусочков ленты, что схоже с техникой коллажа в изобразительном искусстве или техникой монтажа в кино.

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. В русле этого течения работали американские композиторы Терри Райли (р. 1935), Ла Монте Янг (р. 1935), Стив Райх (р. 1936), Филип Гласс (р. 1937). Истоки минимализма в музыке коренятся в философии дзен-буддизма и искусстве Востока (восприятие звука как самодостаточной целостности; концептуализация тишины и молчания; осмысление музыкального произведения в качестве потенциально бесконечного континуума), 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.

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 «первозлементов» (звук, созвучие, простейшее мелодическое образование). Цикличность повторений паттернов является основой мето-

да 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. Например, найденная С. Райхом «техника фазового сдвига» (пьеса «Piano phase», т.е. «Пианистическая фаза»), при которой паттерн 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 звучанию.

Стилистические особенности минимализма: единообразие ритмической пульсации, простейшие мелодико-гармонические структуры, фактурное варьирование, гармоническая статика, отсутствие контраста любого уровня. 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. С середины 1970-х гг. на стилистику минимализма оказывает влияние классико-романтическая европейская традиция, а также начинается активное развитие минималистской эстетики в творчестве европейских и русских композиторов (Владимир Мартынов – р. 1946, Николай Корндорф 1947–2001).

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. Композиторы были оду-

хотворены поиском новой красоты (речь идет не только о красоте звучания или внешней красоты, имеется в виду красота мысли). «Романтическое» транслируется через лирику разного рода (от спокойной, созерцательной до взволнованной, напряженной), т.е. через показ человека «созерцающего» и человека «предчувствующего», «стращающегося». В такой форме медитативной лирики проявлялась эстетика «новой простоты» в русской музыке 1970-е гг., близкая установкам минимализма и затронувшая творчество Г. Свиридова, С. Губайдулиной, В. Мартынова, А. Тертеряна, Г. Канчели. Тенденции неоромантизма ярко проявились в творчестве Эдисона Денисова (1929-1996). Эта концепция нашла последовательное индивидуальное претворение в творчестве Арво Пярта (р. 1935) и Валентина Сильвестрова (р. 1937). Стилль 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». Стилиевые особенности неоромантизма: мелодия целостностная, завершенная с использованием знаковых лирических интонаций (например, вздоха), гармония малоразвитая (гармоническая статика) и простая, фактура ясная (мелодия с аккомпанементом) с певучими голосами, использование акустических тембров с предпочтением струнных инструментов (близость к человеческому голосу).

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 стилиевой 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.

Искусство постмодернизма характеризуется мозаичной структурой, элементы которой не были объединены некой единой, всеобъемлющей философско-эстетической парадигмой или идеей, определяющей устроения 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 выдвигается 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). Одной из широко используемых композиционных техник становится алеаторика (лат. *alea* – игральная кость, жребий, случайность), предполагающая мобильность (неполную фиксацию) нотного текста или музыкальной формы. Тем самым произведение каждый раз рождается заново во время исполнения, поскольку исполнитель становится соавтором композитора. Во-вторых, 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.

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. 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 неостилиях является одним из таких примеров, связанных с формированием полистилистики как новой техники композиторского письма. Полистилика (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. Губайдулина, Р. Щедрин, С. Слонимский. В творчестве каждого из них связь используемых в музыкальном тексте разностилевых элементов выстраивается системно по-разному, индивидуально. Основными формами воплощения полистилистики являются различные способы цитации: цитата – прямое заимствование элементов (фрагментов) чужого текста для компактного замещения целостного стиля и создания основы для генерирования смысла художественного текста; квазицитата (псевдоцитата, невыявляемая цитата) – любой элемент, вызывающий ассоциации с иностилевым материалом и создающий зоны внутримузикальной ассоциативности с размытыми внутренними границами; аллюзия – намек на чужой стиль, ритмику или формы музыки других столетий, который наделяет художественный текст реминисцентным смыслом, намекает на присутствие в нем скрытых источников.

Одним из широко используемых методов конструирования формы становится коллаж (фр. *coller* – приклеивание, склеивание), суть которого заключается во введении в произведение стилистически чуждых фрагментов из произве-

дений 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.

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) – 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. Тем самым на первый план выступает сам акт созидания, а не его результат (продукт). В этом плане хэппенинг является типичным отражением постмодернистского концептуализма, идейными ориентирами которого являются абсурдность, импровизационность, спонтанность выражения, направленные на конкретный смысл (исторически первый хэппенинг «4'33"» Дж. Кейджа).

Близким, но не совпадающим по смыслу с хэппенингом новым сценическим жанром, стал инструментальный театр, связанный с театрализацией исполнительского процесса. Наряду с музыкальной составляющей в нем используются грим, реквизит, передвижение исполнителей, пластика, актерская игра, специфическое расположение инструменталистов, употребление голоса. Как результат, исполнение инструментального произведения превращается в пол-

ноценный инструментальный спектакль. В отличие от хэппенинга 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.

Полистилистика является характерной чертой творчества **Альфреда Шнитке** (1934–1998) – одного из наиболее известных на Западе советских композиторов-авангардистов, музыковеда (ввел термин «полистилистика»), педагога, «совести» музыкальной Москвы. Окончил Московскую консерваторию и там же аспирантуру, в 1961–1972 гг. преподавал на кафедре инструментовки. С начала 1990-х гг. постоянно жил и работал в Германии, являлся членом-корреспондентом ряда зарубежных академий искусств, лауреатом множества зарубежных премий. Оставил обширное наследие, в котором представлены почти все основные жанры и их гибриды: 4 оперы («Жизнь с идиотом», «Джезу-альдо»), 3 балета («Желтый звук», «Пер Гюнт»), 9 симфоний, 6 концерто-гроссо, концерты для солирующих инструментов с оркестром, оркестровые сюиты, ряд ораторий и кантат («Стихи покаянные» для смешанного хора, на древнерусские тексты), камерно-инструментальная музыка (4 квартета, фортепианный квинтет, струнное трио, трио-соната, три фортепианные сонаты), музыка для кино («Агонии», «Восхождение») и спектаклей. Основные жанры творчества – симфонические и камерные (с постепенным возрастанием интереса к вокальной музыке). Создатель крупных музыкальных полотен, масштабных замыслов, концепций в музыке: острое внимание к проблемам современности (трагизм атомной бомбардировки, борьба с неотступным злом на земном шаре, моральная катастрофа человеческого предательства, преодоление смерти и призыв к добру, заложенному в человеческой личности, т.е. эмоционально выраженная

философия), к судьбам человечества и человеческой культуры (идея мира, раздираемого противоречиями; протест против банальности и мещанства). Композитор 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»). Обращение к иностилевой модели (мировоззренческой, звуковой, структурной, композиционной) рассматривается композитором как способ восстановления связи времен, единства исторического развития музыки и универсальности культуры в целом.

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. Наряду с этим налаживалось тесное взаимодействие разных пластов музыки между собой. 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.

Основопологающим творческим методом последней трети XX в. 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.

Тема 10. Русская музыкальная культура советского периода

После революции 1917 г. началась перестройка всей культурной жизни России. Как воплощение лозунга В. Ленина «Искусство принадлежит народу» в 1920-е гг. началась национализация всех культурных учреждений (театров, консерваторий, нотных издательств), был открыт ГИМН – Государственный институт музыкальной науки (1921-1931г., фундаментальные теоретические разработки Яворского, Конюса, Гарбузова), развернулась активная пропаганда музыкально-научных достижений среди широких масс, их приобщение к музыкальному искусству (циклы просветительских концертов С. Кусевицкого, А. Луначарского), происходит подъем самодеятельности. Русская музыка становится частью многонациональной советской культуры (понятие «пролетарская культура»). Для образного содержания музыки в целом свойственны антипсихологизм, господство объективного начала (массовость, подавление личного во имя высоких общественных идей), а в стиле – отсутствие ярко выражен-

ных национальных черт (интернационализм) и четко очерченные «железные» интонации маршевых по характеру массовых песен.

В художественном творчестве наблюдается соревнование двух творческих групп: 1) РАМП – Российская ассоциация пролетарских музыкантов (1923-1932); 2) АСМ – Ассоциация современной музыки (1924-1931). Первая видела свою цель в создании массового революционного музыкального репертуара, ориентировалась на пролетарскую идеологию (Пролеткульт) и занималась, прежде всего, музыкально-просветительской деятельностью (массовая песня рассматривалась как «основное звено» творчества композиторов). Вторая была ориентирована на музыкальный авангард (основана А. Лурье в 1919 г., затем Н. Рославцем в 1924 г.) и пропагандировала творчество современных советских композиторов, знакомила с новыми сочинениями зарубежных композиторов (приглашали Берга, Мийо, Онеггера, Хиндемита). Своеобразным посредником между ними выступил ПРОКОЛЛ – Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории (1925-1929, творческая группа, организованная по инициативе А. Давиденко; участники В. Белый, Д. Кабалевский, А. Хачатурян) – целью было создание новых форм пролетарской музыки на основе соединения элементов народной и массовой песни с принципами полифонического письма, а также демократизация крупных вокальных и инструментальных форм (оратории, сонаты, симфонии). Участники стремились преодолеть разрыв между массовыми жанрами и академической музыкой, создать массовую музыку пролетарского содержания (о жизни советского народа – революционная тематика, коллективизация, индустриализация), используя в качестве интонационной основы пролетарские гимны и русские народные песни. В 1928 г. основная группа членов «Проколла» вошла в РАМП. Первая советская оратория «Путь Октября» (1927, совместное авторство ПРОКОЛЛа), первый советский балет «Красный мак» Р. Глиэра (1927).

В 1930-е гг. начинается активная перестройка художественного сознания, складывается социалистическая система советского искусства в механизме тоталитарного воздействия на искусство. 1932 г. – постановление о создании

творческих союзов (художников, композиторов, литераторов). Утверждается модель социалистического реализма – искусство должно быть социалистическим по содержанию (архетип простого человека, который фанатично верит в светлое будущее и через личные потрясения в жизни приходит к революции; героико-патриотическое содержание на первом плане) и национальным по форме (расширяется деятельность музыкантов-фольклористов – Успенский, Квитка; расцвет национальных культур народов СССР – с 1936 г. декады национальных культур в Москве). Запускается репрессивная машина, работает мощная цензура. Массовая песня выдвигается как главный стилеобразующий элемент (песни И. Дунаевского, Б. Александрова) – песенные оперы (Т. Хренников «В бурю», И. Дзержинский «Тихий Дон») и песенные симфонии (Ю. Шапорин Симфония № 1 «Яблочко», Л. Книппер Симфония № 4 «Поэма о бойце-комсомольце»), активное развитие кантаты и оратории (С. Прокофьев «Александр Невский», Ю. Шапорин Симфония-кантата «На поле Куликовом»). Расцвет белорусской национальной оперы и балета – «Освобождение труда» Н. Чуркина (первая белорусская советская опера), «Михась Подгорный» Е. Тикоцкого и др.

Сергей Сергеевич Прокофьев (1891–1953) – композитор моцартовского дарования и пианист. Выпускник Петербургской консерватории (Римский-Корсаков, Лядов), испытавший влияние Стравинского. Трудоголик, увлекался шахматами, остроумно писал («Автобиография»). Формирование композиторской индивидуальности начинается в сфере модернистских течений: неофольклоризм (Скифская сюита, балет «Сказка про шута»), эстетика балаганного театра, обращение к архаическим пластам народной музыки, моторно-ударно-шумовой стиль музыки (фортепианные циклы «Сарказмы», «Мимолетности»). Зарубежный гастрольный период (1918-1933) – работа в русле урбанизма и конструктивизма (балет «Стальной скок», Симфонии № 1-4). Третий период – «прояснение» стиля, усиление неоклассических черт, развитие советской тематики – оратория «На страже мира», опера «Война и мир», «Октябрьская оратория». Образному миру музыки Прокофьева присуще гармоничное мироощуще-

ние, его лирика сдержанная, холодновато-объективная, философская, часто связана с портретной характерностью. Характерны юмористические образы (Симфония № 1 «Классическая»), порой с элементами гротеска и сарказма. Музыкальному мышлению присуща театральность (идея игры как творческая позиция, пластически-изобразительная мелодика, «жесты» которой рождаются на основе конкретного программного образа, опора на бытовые танцевальные жанры – вальс, гавот, скерцо). Ключевые жанры творчества – балет (8, стилиобразующий жанр, вершины – «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Сказ о каменном цветке»), опера (7, центр исканий, прозаичность текстов как отражение стремления к «документализму», приближение к драмтеатру и кино – монтаж, внутренние монологи, «закадровый голос»; симфоничность, лейтмотивы – «Мададалена», «Игрок», «Любовь к трем апельсинам», «Огненный ангел», «Семен Котко», «Обручение в монастыре»), кантаты и оратории (9, заклинание «Семеро их», «Александр Невский», «Песни наших дней»). Инструментальная музыка (влияние театральной музыки): симфония (7, эпический симфонизм, образ народа, народные жанры – плачи, походные песни, былины, плясовые и частушки), сонаты (9, концепционность замыслов, лаконизм высказывания), фортепианные концерты (5), скрипичный и виолончельный концерт (2 и 1), пьесы и цикл для фортепиано, музыка к кинофильмам (8, «Поручик Киже», «Александр Невский», «Иван Грозный»). Связь с русской культурой сохраняется через обращение к русской тематике (жанр сказки – фортепианный цикл «Сказки старой бабушки», поворотные исторические темы, сюжеты русской литературы) и косвенной опоре на интонации русского романса и народных песен. Музыка для детей (симфоническая картина «Петя и волк» – для знакомства с инструментами симфонического оркестра).

Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1906-1975) – классик музыки XX в., величайший симфонист, композитор-интеллектуал, музыкант-философ. Творческое наследие огромно по объему и универсально по охвату различных жанров, включает 15 симфоний, произведения для музыкального театра (оперы «Нос», «Леди Макбет Мценского уезда», балеты «Золотой век», «Светлый ру-

чей», оперетта «Москва-Черемушки»), музыка к кинофильмам («Златые горы», «Встречный», трилогия «Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона», «Встреча на Эльбе», «Овод», «Король Лир»), камерно-инструментальную и вокальную музыку, в т.ч. «24 прелюдии и фуги», сонаты для фортепиано, скрипки и фортепиано, альт и фортепиано, два фортепианных трио, 15 квартетов, два фортепианных, два скрипичных и два виолончельных концерта, романсные циклы, кантаты, оратории. Творчество композитора – летопись его времени, отразившая ключевые события и конфликты века. Композитор трагедийного склада, музыка насыщена лирико-философскими, углубленно-психологическими и гротескными образами. В ней проступает глубоко гражданственная позиция автора, основанная на нравственных принципах: образы быта, улицы предстают в свете обличения банальности, часто обобщаются до образов зла, в обществе личность вынуждена «раствориться» в толпе, т.е. коллективное убивает индивидуальное. Образ толпы понимается как иное состояние личности (темы-оборотни, темы-метаморфозы: Симфония № 4 – творческое кредо), зло есть обратная сторона добра. Жанры творчества обширны и многоохватны, из них ведущие – симфония (15 шт.) и квартет (15 шт.). Композитор новаторски переосмысливает традиции. Его симфонии продолжают линию Бетховен – Малер – Мясковский, драматический симфонизм, концепционность мышления, конфликтность образов – разных сторон единой сущности. Медленные первые части и отсутствие разрешения конфликта в финале («многоготочие»). В симфониях композитор подытожил трехвековой этап развития жанра; новаторство – симфония как интеллектуализированная драма, открывает линию вокальной симфонии (Симфония № 14=камерная симфония+вокальный цикл+камерная кантата), изломанность и психологическая изобразительность мелодики (экспрессионизм). Принципы оркестровки опираются на достижения Мусоргского (сделал переоркестровку опер «Борис Годунов» и «Хованщина», придерживаясь стиля автора). Персонификация тембров и инструментальные соло как комментирующий голос автора. Использование монтажной драматургии, техники коллажа (из тем Россини, Вагнера, революционных песен), аллю-

зий и автоцитат (тема DSCH). Огромная роль полифонии («24 прелюдии и фуги», линия И.С.Баха). Создано 15 симфоний (№ 7 «Ленинградская», № 11 «1905 год» и № 12 «1917 год» - песенные симфонии, № 13 на стихи Евтушенко и № 14 на стихи Рильке и Аполлинера – вокальные). Различное количество частей (3, 4, 5, 11), направленность к камернизации жанра (сближается с квартетами).

В период Великой отечественной войны искусство выполняет важную духовную роль: призыв к борьбе и поддержка людей (фронтовые концертные бригады и фронтовая самодеятельность). Основная тема искусства – война, на первый план выдвигаются кантата и оратория: «Народные мстители» Кабалевского, «Киров с нами» Мясковского, «Сказание о битве за русскую землю» Шапорина. В опере – интерес к героическому прошлому (Кабалевский «Семья Тараса»), в балете – стремление отстраниться от драмы жизни (Прокофьев «Золушка»), в симфонической музыке – стремление к обобщению трагических событий, выдвижение на первый план лирического начала (Шостакович Симфонии № 7-8, Хачатурян Симфония № 2, Мясковский Симфония № 24, Прокофьев Симфония № 5). Многие произведения военного периода являются историческими документами эпохи – художественно полноценными и талантливо сделанными. В белорусской музыке преобладание жанров вокальной и вокально-оркестровой музыки (кантаты «Ленинградцы» и «Белорусским партизанам» А. Богатырева и др.). Послевоенные оперы («Кастусь Калиновский» Д. Лукаса, «Надежда Дурова» А. Богатырева), симфонии Г. Пукста, П. Подковырова, квартеты П. Подковырова, В. Оловникова.

1950-60-е гг. – период мирного строительства и время глобальных перемен (развенчание культа личности Сталина), атмосфера ожидания нового (время социального оптимизма). Партия не только призывает осваивать классическое наследие и народное творчество, но и осуществляет контроль за художественным творчеством: постановление 1948 г. с критикой творчества ведущих светских композиторов – Прокофьева, Шостаковича, Шебалина, Мясковского – за формализм (отменено в 1958 г., идеологический контроль осуществлялся

вплоть до 1990 г.). Мироощущение с обостренным чувством настоящего (реализм), экстравертный характер образов (художник обращен во вне, пафос познания мира). Жанры монументальные, эпические, «документальные», синтез музыки и слова – вокально-симфонические жанры. Выдвигается тема мира и дружбы народов (оратория «На страже мира» Прокофьева), в опере – исторические сюжеты и тема войны (Прокофьев «Повесть о настоящем человеке»), симфония как обобщающий происходящее жанр (Шостакович Симфонии № 10-12, Прокофьев Симфония № 7). Активно развивается жанр концерта, создается много музыки для народных инструментов, расцветает камерная музыка (квартеты, вокальные циклы и романсы), развивается жанр хоровой поэмы (Шостакович «10 поэм для хора») и симфонической поэмы (Прокофьев «Казнь Степана Разина»), появляются оперетты. Творческие достижения русской советской музыки неразрывно связаны с ростом исполнительской культуры. За годы советской власти широкий размах приобрела концертная жизнь, популярными стали опера и балет.

1960-е гг. в советской (русской и белорусской музыке) – период стилевого слома. В России появляется плеяда молодых композиторов («шестидесятники») Р. Щедрин, В. Гаврилин, Б. Тищенко, С. Слонимский, Г. Свиридов; в Беларуси – Л. Абелиович, Е. Глебов, Д. Смольский. Годы «хрущевской оттепели» открыли пути для экспериментаторства и повторного знакомства с творчеством западноевропейских композиторов XX века – И. Стравинский, Б. Бриттен, Л. Ноно и др. В творчество проникает интеллектуальный элемент (философская идея анализа, неясности позиции – формулировка вопроса важнее ответа, «открытые» финалы), осваиваются новые композиторские техники – сначала додекафония (сериализм), затем сонористика и алеаторика, а также электронная музыка. В результате к началу 1970-х гг. русский авангард «совпал» с некоторыми тенденциями западного искусства и привел к параллельному существованию двух линий в советском музыкальном искусстве – официальной и катакомбной. В белорусской музыке из авангардных техник сонорика

получила наиболее широкое распространение – В. Войтик «Акварель», Д. Лыбин «Из зимних вечеров на Полесье», С. Бельтюков «Стронций-90» и др.

С конца 1950-х до середины 1970-х гг. широкое и планомерное развитие в русской музыке получили неофольклорные тенденции, 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 (концерты для оркестра «Озорные частушки» и «Звоны» Щедрина, «Русская тетрадь» Гаврилина, Концерт-буфф Слонимского). Принципиально иной уровень работы с фольклорным материалом представляет творчество Владимира Мартынова (р. 1946). Композитор активно занимался в 1960-1970-е гг. собиранием и исследованием разномационального 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.

Георгий Васильевич Свиридов (1915–1998) – открыватель неофольклоризма в русской музыке. Родился в селе в Курской области, пел в церковном хоре, закончил Ленинградскую консерваторию (ученик Д. Шостаковича). Знаток поэзии (вдохновлялся поэзией Блока, Пушкина, и главное – Есенина, которых считал пророками судьбы России) и живописи, обладал выдающимся поэтическим даром. Главная сфера творчества – вокальная музыка (песни, роман-

сы, вокальные циклы, кантаты, оратории, хоровые поэмы и концерты). В 1950-е гг. осознал свою большую эпическую тему – поэт и родина: поэма «Страна отцов», Песни на стихи Роберта Бернса, оратории «Поэма памяти Есенина» и «Патетическая оратория»). Эпическая основа творчества, образ Родины предстает через образы природы и символы (дорога, венок=колокол=кольцо=космос=вечность, тембровая символика). Образы русской деревни (вокальный цикл «У меня отец крестьянин», кантаты «Курские песни», «Деревянная Русь», «Лапотный мужик»), потрясения революционных лет (песни «Повстречался сын с отцом», «Смерть комиссара»), духовная мощь и философская глубина русской поэзии, мысли о судьбе России (вокальный цикл «Петербургские песни»; камерные кантаты «Грустные песни» и «Пять песен о России», камерно-вокальная поэма «Отчалившая Русь», хоровые циклические поэмы «Ночные облака», «Песни безвременья», 1980). В музыкальном стиле опирается на духовные православные песнопения и русский фольклор, интонационный язык революционной песни, марша, ораторских речей, т.е. звуковой материал русского XX века. Новая простота как стилевая идея творчества композитора с 1970-х (маленькая кантата «Снег идет»). Искусство Свиридова отличается редкой внутренней гармонией, страстной устремленностью к добру и правде и одновременно ощущением трагизма, происходящего от глубокого понимания величия и драматизма переживаемой эпохи.

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. 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, алеа-

торика). 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 (1948 – 2020).

1970-80-е гг. – период развития второй волны русского музыкального авангарда, представленного творчеством композиторов, выступивших на авансцену в начале 1960-х гг. Первым авангардистом этой волны считается А. Волконский (начал сочинять в серийной технике), а возглавили её три московских автора – Э. Денисов, С. Губайдулина и А. Шнитке (другие авторы – С. Слонимский, Р. Щедрин, Б. Тищенко; Украина – В. Сильвестров, Азербайджан – К. Караев, Эстония – А. Пярт). Характерная особенность музыкального авангарда на территории СССР: неофольклорные ориентиры (новые техники применялись к разработке народных напевов, т.е. архаичное соединяется с современным; стремление к постижению закономерностей народного музыкального мышления). В содержании музыки на первый план выходит идея связи времен, памяти (расцвет мемориальных жанров), интровертный характер образов (пафос самопознания). Развиваются камерные жанры (камерная симфония, маленькая кантата) и рефлектирующие стили (неоклассицизм – Р. Щедрин «24 прелюдии и фуги», А. Шнитке *Concerto grosso*; неоромантизм, «новый традиционализм» – поиски нового подхода к трактовке национальных традиций, «новая простота» – минимализм). В белорусской музыке этого времени одним из ведущих жанров становится симфония – симфонии Л. Абелиовича, Е. Глебова, Д. Смольского, А. Мдивани. В области музыкального театра выделяется несколько ведущих тем: национально-историческая («Избранница» Е. Глебова, «Дикая охота короля Стаха» В. Солтана), философско-эстетическая проблематика («Мастер и Маргарита» Е. Глебова), обращение к мировой литературной классике («Тиль Уленшпигель» Е. Глебова, «Визит дамы» и «Матушка Кураж» С. Кортеса).

Снятие «железного» занавеса привело к установлению более прочных творческих контактов с западными композиторами. В 1990 г. внутри Союза композиторов была сформирована Новая 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. Её возглавил Эдисон Денисов, в 1996 г. главой стал А. Вустин, а затем В. Екимовский. Участниками являлись композиторы нового поколения Александр Вустин, Виктор Екимовский, Вячеслав Артемов, Владимир Тарнопольский, Юрий Каспаров, а также «мастодонты» София Губайдулина, Альфред Шнитке, Валентин Сильвестров. При содействии ассоциации в Москве и других городах России и зарубежья регулярно проводятся концерты музыки XX века. На авторские концерты в 1990-е гг. в Москву приезжали Булез, Шиокхаузен, Ксенакис.

В белорусской музыке в период 1970-90-е гг. западноевропейская авангардная стилистика была интегрирована в «национальную идею» в рамках соотношения «своего» и «чужого», что привело к синтезу «нового» и «национального» на языковом и содержательном уровнях. Творчество белорусских композиторов 1980-90-х гг. охватывало неоклассицизм (Г. Горелова), неофольклоризм, духовная музыка (Л. Шлег, О. Ходоско), жанры симфония и балет (В. Копытько, С. Бельтюков), эксперименты в области электронной музыки (Е. Поплавский, А. Литвиновский, В. Кузнецов, В. Копытько, В. Корольчук). 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.

Основными тенденциями творчества русских композиторов рубежа XX-XXI вв. является выход в мифологическое время, философское осмысление бытия и духовные искания (образы вечности, трансцендентности). Вместо полистилистики установка на моностиль, созданный на основе синтеза различных по происхождению элементов. Возрождение литургических жанров (месса, страсти).

2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. Методические рекомендации по освоению содержания учебной дисциплины

Рекомендованный план выступления на семинаре

При подготовке доклада на выбранную тему следует систематизировать собранную информацию (зафиксировать использованные источники), сделать строгий отбор фактов (избегать общих, не раскрывающих суть явления пассажей) и логически выстроить текст, ориентируясь на рекомендованный план. Завершение доклада обязательно должно содержать выводы – обобщение изученного материала, собственное мнение об изученном музыкальном явлении (музыкальном стиле или жанре, личности музыканта или его творчестве). Доклад должен сопровождаться мультимедийной презентацией. Регламент выступления – до 15 минут.

План для тем общекультурной направленности

1. Краткая характеристика эпохи, к которой относится рассматриваемое явление (время, страна, идеи и эстетические установки, социокультурный контекст – знаковые события, достижения времени, выдающиеся личности и т.д.)
2. Раскрытие сути рассматриваемого явления (что оно собой представляет)
3. Детали рассматриваемого явления (особенности, отличительные признаки, интересные факты и т.д.)
4. Заключение (выводы и обобщения – место и роль рассмотренного явления в контексте эпохи или истории музыкального искусства, собственное мнение об изученном явлении)

План для тем по композиторам и их творчеству

1. Краткая характеристика эпохи, к которой относится персоналия (время, страна, социокультурный контекст – знаковые события, достижения времени, выдающиеся личности и т.д.)
2. Краткие биографические сведения (в первую очередь те, которые повлияли на творчество и личность автора)
3. Личность автора (идеи и эстетические взгляды, характер, увлечения, ключевые темы творчества)
4. Музыкальное творчество (ведущие жанры, особенности стиля, творческая эволюция и достижения) или отдельная сфера творчества (её место в творческом наследии автора, ключевые темы, особенности стиля, творческая эволюция и достижения в рассматриваемой сфере)
5. Заключение (выводы и обобщения – место и роль персоналии или творчества автора в контексте эпохи или истории музыкального искусства, собственное мнение об авторе и его творчестве)

Требования к презентации

Презентация представляет собой визуальную подачу ключевых тезисов доклада, подкрепленную комментариями выступающего. Она должна быть наглядной иллюстрацией к тексту доклада в формате Microsoft Power Point. Текст на слайдах не должен дублировать выступление докладчика. Презентация должна содержать:

- название темы
- используемые в докладе имена и названия, связанные с темой статистические данные (схемы, графики, таблицы), определения специализированных понятий, классификации и т.п.
- картинки и фотографии, аудио- и видеоиллюстрации
- ключевые тезисы (выводы)
- список использованных источников

Количество слайдов в мультимедийной презентации не более 10. Дизайн презентации должен быть единый. Предпочтение стоит отдавать деловым шаблонам оформления с минимальным количеством побочных рисунков. Оформление слайдов не должно отвлекать внимание от доклада, поскольку презентация – это вспомогательный элемент. Текст должен быть четко виден на фоне (светлый фон и темный шрифт, или наоборот). Рекомендуется цветом или жирным шрифтом выделять те ключевые фрагменты, на которых акцентируется внимание при выступлении.

Список жанров для составления терминологического словаря

- | | |
|------------------------|-------------------------|
| 1. Григорианский хорал | 16. Кант |
| 2. Месса | 17. Партесный концерт |
| 3. Мотет | 18. Реквием |
| 4. Мадригал | 19. Соната |
| 5. Канцона | 20. Симфония |
| 6. Прелюдия | 21. Симфоническая поэма |
| 7. Токката | 22. Увертюра |
| 8. Фантазия | 23. Баллада |
| 9. Ричеркар | 24. Романс |
| 10. Фуга | 25. Менуэт |
| 11. Инвенция | 26. Вальс |
| 12. Кончерто грассо | 27. Этюд |
| 13. Концерт | 28. Цикл миниатюр |
| 14. Опера | 29. Программная пьеса |
| 15. Сюита | 30. Моноопера |

Алгоритм жанрово-стилевой атрибуции музыкального произведения

1. Исполнительский состав:

- до XVI в. самостоятельной инструментальной музыки не было, только вокальная, исполнявшаяся ансамблем или хором;
- знаковые инструменты эпох: лютия – Возрождение, орган и клавесин – барокко (позднее неоклассицизм), фортепиано – классицизм, романтизм, музыка XX в. (импрессионизм, экспрессионизм, нео-стили);

– знаковые составы эпох: ансамбль с участием клавесина – барокко, симфонический оркестр с ведущей ролью группы струнных – классицизм, симфонический оркестр с красочными сопоставлениями разных групп – романтизм, индивидуальные ансамблевые составы – XX век; электронные тембры – авангард второй волны (экспериментальная электронная музыка).

2. Характер звучания:

- отвлеченная, абстрактная, сдержанно-сосредоточенная музыка в исполнении вокального ансамбля – церковная музыка Средневековья;
- умиротворенно-возвышенная музыка в исполнении хора или лютни, органа – Возрождение;
- ярко-эмоциональная монументальная музыка в исполнении хора и/или оркестра, клавесина или органа – барокко;
- эмоционально уравновешенная, передающая одно состояние без ярких градаций в исполнении симфонического оркестра или солиста (голоса, инструмента) с сопровождением оркестра – классицизм, неоклассицизм;
- эмоционально неуравновешенная, передающая оттенки чувств и их трансформацию в исполнении симфонического оркестра или солиста (голоса, инструмента) с сопровождением оркестра или фортепиано – романтизм;
- взвинченная, нервная, неуравновешенная, хаотичная в исполнении инструментального ансамбля, оркестра или голоса с сопровождением инструментов – экспрессионизм;
- волшебная, переливчато-красочная, созерцательная в исполнении симфонического оркестра или фортепиано – импрессионизм.

3. Музыкально-выразительные средства:

- одноголосие (унисон) – раннее Средневековье;
- вокальная полифония с невыразительными плавными мелодиями – Средневековье, Возрождение;

- инструментальная полифония – барокко, неоклассицизм;
- сложная виртуозная мелодия с украшениями и быстрыми пассажами – барокко, неоклассицизм;
- четко выстроенная, скачкообразная мелодия – классицизм, неоклассицизм;
- выразительная, певучая, распевная, «говорящая» мелодия – романтизм, экспрессионизм;
- целостная и законченная мелодия отсутствует – импрессионизм, урбанизм, экспериментальная электронная музыка;
- короткие зацикленные мотивы – минимализм;
- мелодия в народном духе – романтизм, неофольклоризм;
- ритм ровный, однообразный, неторопливый – Средневековье, Возрождение;
- ритм четкий, организованный, разнообразный – барокко, классицизм, романтизм, нео-стили XX века;
- ритм изменчивый, гибкий, зыбкий – импрессионизм;
- ритм нестабильный, сумбурный, неуловимый, хаотичный – экспрессионизм;
- простая и приятно звучащая гармония – классицизм;
- красочная, красивая, колоритная гармония – романтизм, импрессионизм, неоромантизм;
- неприятная, режущая слух гармония – XX век: неоклассицизм, экспрессионизм, урбанизм, экспериментальная электронная музыка.

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1. Задания для самостоятельной работы студентов

Заготовки таблиц для составления тезисного конспекта

Таблица 1.

<i>Эпоха</i>	<i>Время</i>	<i>Идеи</i>	<i>Достижения</i>	<i>Музыкальные инструменты</i>	<i>Жанры</i>	<i>Композиторы</i>
Античность						
Средневековье						
Возрождение (Ренессанс)						
Барокко						
Классицизм						
Романтизм						
<i>XX век</i>						
Импрессионизм						
Урбанизм						
Экспрессионизм						
Неоклассицизм						
Неофольклоризм						
Неоромантизм						
Минимализм						
Авангард второй волны						
Постмодернизм						

Таблица 2.

<i>Композитор</i>	<i>Эпоха/ направление</i>	<i>Биографические факты</i>	<i>Жанры творчества</i>	<i>Достижения</i>
Иоганн Себастьян Бах				
Георг Фридрих Гендель				
Йозеф Гайдн				
Вольфганг Моцарт				
Людвиг Бетховен				
Франц Шуберт				
Роберт Шуман				
Феликс Мендельсон				

Ференц Лист				
Фредерик Шопен				
Михаил Глинка				
Александр Бородин				
Модест Мусоргский				
Николай Римский-Корсаков				
Станислав Монюшко				
Осип Козловский				
Михаил Ельский				
Клод Дебюсси				
Сергей Стравинский				
Арнольд Шёнберг				
Бела Барток				
Карлхайнц Штокхаузен				
Пьер Булез				
Оливье Мессиян				
Арво Пярт				
Дмитрий Шостакович				
Сергей Прокофьев				
Альфред Шнитке				
Георгий Свиридов				
Владимир Мартынов				
Евгений Глебов				
Дмитрий Смольский				

Примерный список произведений для подготовки к музыкальной (жанрово-стилевой) викторине с комментариями

При прослушивании музыкального произведения следует в первую очередь обращать внимание на исполнительский состав (указывает на возможные жанры) и характер звучания музыки, а затем уточнять дополнительные признаки (вид многоголосия, мелодия, ритм, гармония).

Средневековье (церковная музыка)

Григорианский хорал, органумы (параллельные, мелизматические), анонимные мотеты, мотеты Леонина, Перотина

Возрождение (церковная музыка)

Мессы и мотеты Палестрины, Жоскена Дебре, Якоба Обрехта, Йоханнеса Окегема, Орландо Лассо, Джона Данстэйбла, Уильяма Бёрда

Возрождение (светская музыка)

Вокальная музыка – полифонические песни (шансон) Жоскена Дебре, Якоба Обрехта, Йоханнеса Окегема, Орландо Лассо, Клемана Жанекена; мадригалы Джезуальдо, Чиприано де Роре, Луки Маренцио; инструментальная музыка – лютневые фантазии Франческо да Милано, клавирные танцы, прелюдии, вариации, фантазии Джона Булла, Уильяма Бёрда, Джона Данстэйбла, органные токкаты, прелюдии, фантазии Андреа и Джованни Габриели

Барокко

Фрагменты из опер К. Монтеверди, Г. Пёрселла, Ж.Б. Люлли, А. Скарлатти, Ф. авалли, М. Чести

Оратории, кантаты, мессы Г. Шютца

Кант «Новая радость стала»

Партесные концерты Н. Дилецкого

Органная музыка: ричеркары, канцоны, токкаты Дж. Фрескобальди, Д. Букстехуде, И. Пахельбеля

Клавирная музыка: программные пьесы, танцы и сюиты Ж.Ф. Рамо, Ф. Куперена, токкаты И. Фробергера

Ансамблевая музыка: concerto grosso, концерты, трио-сонаты А. Корелли, А. Вивальди, Дж.Тартини

И.С. Бах

Ария из оркестровой сюиты № 3, Шутка из оркестровой сюиты № 2

Органная токката и fuga ре-минор

Ария альты № 47 из «Страсти по Матфею», Et ressurexit из Мессы си-минор
«Хорошо темперированный клавир» 1 том Прелюдия и fuga № 1 до-мажор

Г.Ф. Гендель

Оратория «Мессия» Хор «Аллелуйя»

Классицизм

Й. Гайдн

Симфония № 94 («Сюрприз» – ч.2)

В. Моцарт

Соната ля-мажор – ч.3 (Турецкое рондо)

Колыбельная (Спи, моя радость, усни)

Маленькая ночная серенада

Симфония № 40 (1ч.)

Опера «Свадьба Фигаро» увертюра, ария Фигаро «Мальчик резвый»

Опера «Дон-Жуан» увертюра

Опера «Волшебная флейта» Ария Царицы ночи

Реквием – Lacrimosa

Л. Бетховен

Сонаты № 8 (Патетическая) – 1-2 ч., 14 (Лунная) – 1 и 3 ч.

Симфонии № 5 (1ч.), № 6 (Пасторальная – 5 ч.), № 9 (хоровой финал)

Фортепианная пьеса «К Элизе»

Хоровые концерты Д. Бортнянского, М. Березовского (на выбор)

Фрагменты из опер В. Пашкевича, Е. Фомина

Романтизм

Ф. Шуберт

Песни «Ave Maria», «Форель», «Приют», «Шарманщик» (из вокального цикла «Зимний путь»)

Р. Шуман

Фортепианный цикл «Карнавал» (Эвзебий, Флорестан, Киарина)

Ф. Мендельсон

Свадебный марш из музыки к пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь»

Песни без слов – № 30 (Весенняя песня)

Ф. Шопен

Фантазия-экспромт ор.66, Революционный этюд, Вальсы си-минор (№ 2) и до-диез-минор (№ 7), Прелюдии № 4, 6, 7, 20, Мазурка си-бемоль-мажор (ор.7 № 1), Полонез ля-мажор (№ 3), Соната № 2 си-бемоль-минор – ч. 3 (похоронный марш)

Дж. Россини

Опера «Севильский цирюльник» – увертюра, каватина Фигаро; опера «Вильгельм Телль» – увертюра

Ф. Лист

Венгерская рапсодия № 2

Этюд «Кампанелла» (по Паганини)

Р. Вагнер

Опера «Лоэнгрин» – Свадебный марш

Опера «Валькирия» (из тетралогии «Кольцо нибелунга») – Полёт валькирий

Дж. Верди

Опера «Риголетто» – Песенка герцога «Сердце красавиц»

Опера «Травиата» – Застольная песня Альфреда

Опера «Аида» – триумфальный марш

Дж. Бизе

Опера «Кармен»: Увертюра (3 темы – праздничная, куплеты Эскамильо, тема роковой страсти), Хабанера, куплеты тореадора Эскамильо, антракт к 4 д.

Э. Григ

Сюита «Пер Гюнт» – В пещере горного короля, Танец Анитры, Песня Сольвейг
М. Глинка

Камаринская

Романс «Я помню чудное мгновенье»

Опера «Иван Сусанин» – Хор «Славься»

Опера «Руслан и Людмила» – увертюра, марш Черномора, Ария Руслана «О, поле, поле» (темы «Веков от вечной темноты», «Дай, Перун, булатный меч» и «О, Людмила»)

А. Даргомыжский Песни «Старый капрал», «Червяк», романс «И скучно, и грустно»

М. Мусоргский

Песни «Блоха», «Семинарист», «Трепак» (из цикла «Песни и пляски смерти»)

Опера «Борис Годунов» – пролог: вступление и хор «На кого ты нас покидаешь»; сцена коронации: монолог Бориса «Скорбит душа» и колокольный звон

Н. Римский-Корсаков

Опера «Садко» – вступление «Окиян-море синее», Протяжная песня Садко «Ой, ты тёмная дубравушка»

Опера «Сказка о царе Салтане» – Полёт шмеля

Сюита «Шехеразада» – ч.2

П. Чайковский

Симфония № 4 и № 6 (финалы)

Опера «Евгений Онегин» – Ариозо Ленского «Что день грядущий» (сцена дуэли)

Опера «Пиковая дама» – Ария Германа «Что наша жизнь»

Балет «Лебединое озеро» – Танец маленьких лебедей, Испанский танец

Балет «Щелкунчик» – Вальс цветов, Танец феи драже, Танец «Чай» (китайский танец), Неаполитанский танец

С. Рахманинов Фортепианный концерт № 2 – ч.1, Прелюдия до-диез-минор (ор.3 № 2)

М. Ельский «Танец смерти»

М.К. Огинский Полонез «Прощание с Родиной»

XX век

М. Равель «Болеро»

Дж.Гершвин «Рапсодия в голубых тонах»

Р. Штраус Симфоническая поэма «Так говорил Заратустра» – ч. 1 (Восход)

Д. Шостакович Симфония № 7 (Ленинградская) – 1ч. (эпизод нашествия)

Г.Свиридов «Время, вперёд!» (из музыки к одноименному фильму) и вальс (из музыки к повести Пушкина «Метель»)

А. Шнитке Concerto grosso № 1 – ч. 5 (Рондо)

С. Рак-Михайловский Романс «Зорка Венера»

И. Лученок Песня «Мой родны кут»

Е. Глебов Балет «Маленький принц» – адажио Принца и Розы

Д. Смольский Концерт для цымбал с народным оркестром № 2 – ч.1, Симфония № 9 для электрогитары с оркестром (ч. 2 и 4)

Импрессионизм

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

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

М. де Фалья «Ночи в садах Испании»

Урбанизм

О. Онеггер «Пасифик 231»

А. Мосолов «Завод. Музыка машин»

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

Д. Мийо Балет «Бык на крыше» (сюита из музыки балета)

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

Ф. Пуленк Фортепианный цикл «Прогулки»

П. Хиндемит Фортепианная сюита «1922»

Неоклассицизм

И. Стравинский Балеты «Пульчинелла» и «Аполлон Мусагет»

С. Прокофьев Симфония № 1 «Классическая», балет «Ромео и Джульетта» – танец рыцарей;

П. Хиндемит «Ludus tonalis» (прелюдии и фуги); Камерная музыка № 6, симфония «Художник Матис»

М. Равель «Гробница Куперена» и «Старинный менуэт»

Ф. Пуленк «Сельский концерт для клавесина с оркестром»

К. Орф Хор «О, фортуна» из сценической кантаты «Кармина бурана»

Экспрессионизм

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

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

А. Берг Опера «Воцтек» (4-я картина «Воцтек 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)

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»

З. Кодан «Венгерский псалом»

Неоромантизм

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

Г. Свиридов «Душа» (2 ч. из кантаты «Снег идет»)

А. Пярт «Cantus» (памяти Б. Бриттена) для струнного оркестра и колокола, «Зеркало в зеркале»

В. Сильвестров «Тихая музыка» для струнных (ч.1 Вальс)

Авангард второй волны

К. Штокхаузен «Контра-Пункты» для 10 инструментов, «Гимны»

П. Булез «Структуры» для двух фортепиано

Д. Лигети «Атмосферы» и «Lontano»

К. Пендерецкий «Трен по жертвам Хиросимы»

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

С. Губайдулина «Vivente – non vivente» («Живое – неживое»)

Дж. Кейдж «4'33'», Танец для двух препарированных фортепиано

Минимализм

С. Райх «Piano phase»

В. Мартынов «Осенняя песня», «Листок из альбома» для скрипки, фортепиано, камерного ансамбля и рок-группы

Ф. Гласс «In again, out again»

А. Пярт «Pari intervallo» (1980)

Г. Свиридов «Снег» (1 ч. из кантаты «Снег идет»)

Постмодернизм (полистилистика)

Л. Берио Симфония для восьми голосов и оркестра

А. Шнитке Симфония № 3, Concerto grosso № 1

А. Пярт «Коллаж на тему ВАСН»

*О. Мессиа*н «Турангалила-симфония» (части на выбор)

3.2. Требования к зачету

1. Письменный ответ на вопрос из списка (мини-эссе на тему, 25-30 мин.)

– Церковная музыка Средневековья (Западная Европа, Беларусь): роль музыки, музыкальное образование, жанры, композиторы, отличительные стилевые особенности

– Светская музыка Средневековья (Западная Европа, Беларусь): сфера бытования, музыкальные инструменты, жанры, композиторы, отличительные стилевые особенности

– Западноевропейская и белорусская церковная музыка эпохи Возрождения: центры развития, композиторы и композиторские школы, жанры, отличительные стилевые особенности

– Западноевропейская и белорусская светская музыкальная культура эпохи Возрождения: сфера бытования музыки, достижения эпохи, музыкальные инструменты, жанры, композиторы, отличительные стилевые особенности

– Западноевропейская и белорусская музыкальная культура эпохи барокко: роль музыки, идеи и эстетические установки (теория аффектов), достижения эпохи, музыкальное образование, музыкальные инструменты

– Западноевропейская и белорусская инструментальная музыка эпохи барокко: центры развития, исполнительские составы, жанры, композиторы и их достижения

– Западноевропейская вокально-инструментальная музыка эпохи барокко: опера и её виды, церковные и светские жанры, исполнительские составы, композиторы и их достижения

– Особенности развития русской музыкальной культуры до XVIII века: церковная музыка (музыкальное образование, жанры, композиторы) и светская музыка (сфера бытования, исполнительские составы, жанры, композиторы, отличительные стилевые особенности)

- Музыкальная культура европейского классицизма: роль музыки, идеи и эстетические установки, достижения эпохи, музыкальное образование, музыкальные инструменты
- Венская классическая школа: представители и их достижения, жанры, отличительные стилевые особенности
- Музыкальный театр в Беларуси XVIII века: центры развития, жанры, композиторы, характерные стилевые особенности
- Русская музыкальная культура XVIII века: идеи и эстетические установки, достижения эпохи, музыкальные инструменты, жанры, композиторы, характерные стилевые особенности
- Романтизм как ведущее художественное течение в европейской музыке XIX века: роль музыки, идеи и эстетические установки, достижения эпохи, музыкальное образование, национальные композиторские школы и их представители
- Инструментальная музыка эпохи романтизма (Западная Европа, Беларусь): исполнительские составы, жанры, композиторы и их достижения
- Опера XIX в. (темы, виды, композиторы). Оперные реформы Дж. Верди и Р. Вагнера. Белорусская опера
- Творческое содружество «Могучая кучка»: идеи и эстетические установки, жанры, представители и их достижения, отличительные стилевые особенности
- Музыкальная культура России рубежа XIX–XX вв. Беляевский кружок (идеи, жанры, представители и их достижения, отличительные стилевые особенности)
- Белорусская музыкальная культура начала XX века: сфера бытования музыки, музыкальное образование, жанры, исполнительские составы, национальная композиторская школа и её представители

– Веризм и импрессионизм в европейской музыке: время, центры развития, идеи, темы, жанры, исполнительские составы, композиторы, отличительные стилевые особенности

– Русская и белорусская музыкальная культура советского периода: время, условия бытования музыки, музыкальное образование, организации и концертная жизнь, темы и жанры творчества, исполнительские составы, композиторы, отличительные стилевые особенности

– Творчество композиторов французской «Группы шести»: время, идеи, темы, жанры, исполнительские составы, композиторы, отличительные стилевые особенности

– Неоклассицизм в западноевропейской музыке XX века: время, центры развития, идеи, темы, жанры, исполнительские составы, композиторы, отличительные стилевые особенности

– Экспрессионизм в западноевропейской музыке: время, центры развития, идеи, темы, жанры, исполнительские составы, композиторы (Новая венская школа), отличительные стилевые особенности

– Неофольклоризм в композиторском творчестве XX века: время, центры развития (Новая фольклорная волна), идеи, темы, жанры, исполнительские составы, композиторы, отличительные стилевые особенности

– Авангард в музыке второй половины XX века: время, центры развития, идеи, темы, жанры, исполнительские составы, композиторы, отличительные стилевые особенности

– Неоромантизм и минимализм в музыке XX века: время, центры развития, идеи, темы, жанры, исполнительские составы, композиторы, отличительные стилевые особенности

– Музыкальное искусство постмодернизма: время, идеи, исполнительские составы, композиторы, отличительные стилевые особенности.

2. Жанрово-стилевая викторина с комментариями (5 музыкальных фрагментов, 25–30 мин.): определить принадлежность музыкального фрагмента к историческому стилю, предположить жанр прозвучавшей музыки, аргументировать ответ

- Средневековье
- Возрождение
- Барокко
- Классицизм
- Романтизм
- XX век – импрессионизм, экспрессионизм, модернизм (урбанизм, нео-стили), экспериментальная электронная музыка.

4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1. Учебная программа

ЧАСТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ИНСТИТУТ СОВРЕМЕННЫХ ЗНАНИЙ ИМЕНИ А.М.ШИРОКОВА»

УТВЕРЖДАЮ

Ректор

Института современных знаний
имени А.М.Широкова

А.Л.Капилов

13.12.2023

Регистрационный № УД-02-80/уч.

ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИКУССТВА

Учебная программа учреждения образования по учебной дисциплине
для специальности:

6-05-0314-03 Социально-культурный менеджмент и коммуникации

2023 г.

Учебная программа составлена на основе образовательного стандарта высшего образования (ОСВО 6-05-0314-03-2023), учебного плана по специальности 6-05-0314-03 Социально-культурный менеджмент и коммуникации

СОСТАВИТЕЛЬ:

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

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

И.Е.Иноземцева, декан гуманитарного факультета Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова», кандидат культурологии;

О.С.Царик, доцент кафедры музыкальной педагогики, истории и теории исполнительского искусства учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки», кандидат искусствоведения

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

Кафедрой художественного творчества и продюсерства Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова» (протокол № 4 от 29.11.2023);

Научно-методическим советом Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова» (протокол № 2 от 13.12.2023)

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «История музыкального искусства» является частью модуля «История искусств» и изучается после освоения истории изобразительного искусства, позволяя проследить взаимодействие двух видов искусства. Она непосредственно связана с рядом других дисциплин культурологической направленности, изучаемых студентами специальности 6-05-0314-03 «Социально-культурный менеджмент и коммуникации» – «Художественная культура XX века», «История отечественной культуры», «Теория и история культуры». Направленная на формирование представлений о закономерностях музыкально-исторического процесса и о специфике жанрово-стилевой палитры музыки различных эпох, учебная дисциплина представляется важным условием воспитания грамотного и эрудированного специалиста в области социально-культурной практики.

Цель изучения учебной дисциплины заключается в формировании системных представлений об особенностях становления и развития важнейших музыкальных течений в контексте художественной культуры различных эпох.

Задачами учебной дисциплины являются:

- 1) изучение основных исторических этапов развития мирового музыкального искусства, особенностей исторического пути западноевропейской, русской и белорусской музыкальной культуры;
- 2) формирование устойчивых представлений о жанрово-стилевой системе музыки разных эпох;
- 3) получение навыков анализа музыкально-выразительных средств и историко-стилевой атрибуции музыки;
- 4) приобщение студентов к лучшим традициям мировой музыкальной классики и музыке XX века.

В результате изучения учебной дисциплины студент должен:

знать

видовую и жанровую типологию музыкального искусства;

историю мировой музыкальной культуры в соответствии с эпохами, стилями, направлениями и школами;

основные исторические факты, события, даты, имена деятелей музыкального искусства;

основные достижения музыкальной культуры разных эпох;

уметь

выявлять закономерности развития музыкального искусства в различные эпохи;

анализировать произведения музыкального искусства;

владеть

категориальным аппаратом и специфическим языком музыкального искусства;

методикой жанрово-стилевого анализа музыкального произведения;

способами репрезентации произведений музыкального искусства в вербальной и визуальной формах.

В результате изучения учебной дисциплины обучающийся должен овладеть следующими универсальными (УК) и специализированными (СК) компетенциями:

УК-1. Владеть основами исследовательской деятельности, осуществлять поиск, анализ и синтез информации.

СК-6. Понимать и анализировать динамику развития видов искусства и их взаимосвязи в историческом контексте.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «История музыкального искусства» всего отводится 90 часов:

для дневной формы получения общего высшего образования 36 аудиторных часов (26 лекционных и 10 семинарских) занятий и 54 часа самостоятельной работы;

для заочной формы получения общего высшего образования 8 аудиторных часов (6 лекционных и 2 семинарских) занятий и 82 часа самостоятельной работы.

Текущая аттестация проводится в форме устного опроса и теста на аудиторных занятиях 2 раза в семестр по темам, определяемым преподавателем.

Форма промежуточной аттестации – зачет.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Тема 1. Музыка как вид искусства

Цели и задачи учебной дисциплины «История музыкального искусства». Три пласта музыки. Музыкальное искусство и музыкальная культура. Периодизация развития музыкального искусства. Понятия жанра и стиля в музыке. Музыкальное содержание. Специфика материала музыки. Музыкально-выразительные средства.

Тема 2. Музыкальная культура Средневековья

Периодизация развития средневековой культуры. Культурные центры средневековой Европы, характерные особенности культуры. Церковь как центр развития профессиональной музыкальной культуры. Церковная музыка: григорианский хорал, типы пения, церковные жанры (органум, мотет, месса). Возникновение многоголосия. Школа Нотр-Дам (деятельность Леонина и Перотина). Нотация Гвидо из Ареццо, музыкальное образование. Светская музыка: придворная и рыцарская культура Средневековья. Музыкально-поэтические жанры в творчестве трубадуров, труверов, миннезингеров. Светская песня и ее виды. Церковная и светская музыка в период формирования русского государства. Знаменное пение, система осьмогласия. Искусство скоморохов.

Тема 3. Музыкальная культура эпохи Возрождения

Название эпохи и хронологические рамки Возрождения. Изменения общественно-эстетических взглядов. Характерные особенности музыкальной культуры Возрождения. Формирование региональных музыкальных композиторских школ. Развитие нотации и нотопечатания. Музыкальное образование. Характерные особенности музыкального стиля. Развитие полифонии строгого стиля (франко-фламандская школа, римская школа, венецианская школа). Вокальные жанры (месса, шансон, мадригал). Протестантский хорал и его значе-

ние. Инструментальная музыка: лютневая, клавирная, органная. Возникновение самостоятельных инструментальных жанров (прелюдия, фантазия, токката). Музыкальное Возрождение в Великом Княжестве Литовском («Віленскі сшытак» как музыкальный памятник Беларуси). Музыкальное искусство в русском государстве в XV–XVI вв.

Тема 4. Музыкальная культура эпохи барокко

Особенности развития музыкального искусства в разных странах Западной Европы и в России XVII в. Эстетические и художественные принципы искусства барокко. Теория аффектов и музыкальная риторика. Церковная музыка: формирование новых вокальных жанров (оратория и кантата). Полифония свободного стиля. Развитие нотации.

Светская музыка. Опера как один из ведущих жанров музыкального барокко. Зарождение оперы в Италии (деятельность флорентийской камераты). Формирование гомофонии и гармонии. Флорентийская, венецианская, римская, болонская оперные школы. Первые оперные театры. Разновидности итальянской оперы, сюжеты, стилистика, зарождение стиля *bel canto*. Значение творчества К. Монтеверди (взволнованный стиль), А. Скарлатти, Г. Пёрселла в развитии барочной оперы.

Переломное значение культуры XVII века в России. Белорусско-русские связи и их роль. Раннее многоголосие. Строчное пение. Партесное пение. Партесный концерт (Н. Дилецкий, В. Титов, И. Коренев). Н. Дилецкий и его труд «Музыкальная грамматика». Канты и псалмы.

Характерные особенности барочного стиля. Расцвет инструментальной музыки как самостоятельной области творчества (органная, клавирная, скрипичная). Барочный инструментарий, развитие инструментального исполнительства. Формирование новых инструментальных жанров: концерт, соната, сюита, прелюдия и fuga. Инструментальная музыка Италии (органная музыка Дж. Фрескобальди, творчество композиторов-скрипачей А. Корелли, А. Вивальди,

Дж. Тартини). Музыка французских клавесинистов (Ж. Ф. Рамо, Ф. Куперен), немецких органистов (Д. Букстехуде, И. Фробергер), английских верджиналистов (Дж. Булл). Значение творчества И.С. Баха как кульминации развития музыкального барокко. Новаторские искания Г.Ф. Генделя. «Полацкі сшытак» как яркое свидетельство творческого переосмысления в Беларуси музыки общеевропейских песенно-танцевальных жанров, богатства и разнообразия репертуара местных музыкантов.

Тема 5. Музыкальная культура эпохи Классицизма

Основные художественные направления культуры XVIII века. Эстетика эпохи Просвещения и движения «Бури и натиска». Особенности музыкального мышления: типизация, упорядоченность, обобщенность выражения. Нотация и музыкальное образование. Выдвижение на первый план инструментальной музыки: жанры – симфония, соната, концерт, квартет. Расцвет гомофонного стиля. Формирование венской классической школы. Понятие «симфонизм». Симфонический оркестр и принципы классической оркестровки. Эволюция жанра симфонии в творчестве Й. Гайдна, В. Моцарта. Новаторство Л. Бетховена в области симфонической драматургии, жанре сонаты. Оперная реформа В. Моцарта в контексте развития оперного жанра во второй половине XVIII века. Характерные особенности музыкального стиля.

XVIII век – зарождение русской профессиональной школы. Развитие хоровой музыки. Новый стиль пения, гомофония. Хоровой концерт. Первые русские оперы. Творчество Д. Бортнянского, М. Березовского, В. Пашкевича, Е. Фомина. Жанр российской песни (О. Козловский и его современники). Расцвет инструментальной музыки (И. Хандошкин, Д. Бортнянский).

Расцвет музыкальной культуры Беларуси во второй половине XVIII века. Частновладельческие театры (театральные центры в Несвиже, Слониме, Гродно, Ружанах). Придворные капеллы. Зарубежные музыканты в Беларуси. Инструментальная музыка. Бытовое музицирование. Композиторская деятель-

ность М. Радзивилла, М. Огинского, О. Козловского. Музыкальное образование.

Тема 6. Романтизм в музыке XIX века

Романтизм и его эстетические принципы. Индивидуализм, типы романтического героя. Тема «двоемирия» художника, роль романтических антитез. Обостренный психологизм образов. Идея синтеза искусств. Основные образные сферы творчества романтиков. Формирование национальных традиций музыкального романтизма (Ф. Лист, Ф. Шопен, Э. Григ, Я. Сибелиус, А. Дворжак и Б. Сметана). Тенденции демократизации в музыкальном искусстве. Открытие музыкальных консерваторий. Домашнее музицирование. Обновление средств музыкальной выразительности и характерные признаки музыкального стиля.

Начало формирования национального белорусского музыкального стиля в творчестве С. Монюшко (опера, симфоническая увертюра, вокальная миниатюра), А. Абрамовича (фортепианная, вокальная музыка), а также Н. Орды, Ф. Миладовского, Ю. Дашинского. Композиторская деятельность исполнителей-инструменталистов во второй половине XIX века (М. Ельский). Просветительская деятельность. Театр В. Дунина-Марцинкевича.

Инструментальная музыка западноевропейского романтизма. Расцвет миниатюры и крупной одночастной формы, новая трактовка циклов. Программный симфонизм. Значение творчества Ф. Шуберта в становлении музыкального романтизма (ведущее значение жанра песни, вокальные циклы, песенный симфонизм). Просветительская деятельность и достижения Ф. Мендельсона-Бартольди и Ф. Листа. Творчество Ф. Шопена – классика польской романтической музыки (тема родины в творчестве композитора, новаторство в области фортепианной музыки). Новаторство в творчестве Р. Шумана (музыкально-критическая деятельность, индивидуальность стиля) и Г. Берлиоза (новая трактовка цикла, оркестр Берлиоза).

Романтическая опера в Германии. К.М. Вебер – создатель немецкой романтической оперы. Оперная реформа Р. Вагнера. Итальянская опера:

Дж. Верди и психологическая музыкальная драма. Кризис оперного жанра во Франции. Возникновение оперетты. Ш. Гуно «Фауст». Опера «Кармен» Ж. Бизе как одна из вершин реализма в мировом оперном искусстве.

Первая половина XIX в. – период формирования русской музыкальной классики. Основные жанры: музыкальный театр – водевиль (А. Верстовский), опера (К. Кавос, С. Давыдов, А. Верстовский); камерно-вокальная музыка (А. Алябьев, А. Варламов, А. Гурилев); инструментальная музыка (увертюры, обработки народных песен для оркестра, ансамбли). М.И. Глинка – основоположник русской классической музыкальной школы: творческие принципы, идеи и достижения в области оперной и симфонической музыки, романсной лирике; синтез национально-характерного и общеевропейского, сочетание романтизма и классицизма. Художественные принципы и новаторство в области оперы и камерно-вокальной музыки А. Даргомыжского.

Развитие критического реализма, идей народничества и просветительства во второй половине XIX в. Развитие музыкальной критики и образования, демократизация искусства (деятельность А. Серова, А. Рубинштейна). «Могучая кучка»: основные принципы эстетики объединения, особенности музыкального языка, основные жанры и их преломление в творчестве каждого из композиторов. Героико-эпическая концепция в творчестве А. П. Бородина. Музыкальный мир М.П. Мусоргского – самобытного композитора-реалиста (музыкальная драма). Творчество Н.А. Римского-Корсакова и его роль в истории русской музыкальной культуры. П.И. Чайковский – представитель московской композиторской школы. Творчество композитора как одна из вершин русской и мировой музыки. Обобщающий философский смысл музыки П.И. Чайковского, воплощение в ней вечных, общечеловеческих тем (опера, симфония, балет, романсы).

Тема 7. Панорама музыкального искусства рубежа XIX–XX вв.

Веризм в итальянской опере рубежа XIX–XX веков. Возникновение и развитие литературного веризма, его влияние на итальянскую оперу. Характерные черты веристской оперы. Представители. Дж. Пуччини – завершитель значительного этапа в развитии итальянской оперы, последний классик оперного *bel canto*, продолжатель вердиевской традиции в итальянской опере. Пуччини и веризм («Богема», «Тоска», «Чио-Чио-Сан»).

Своеобразие развития североамериканской музыкальной культуры. Взаимодействие европейской традиции и культуры джаза. Ч. Айвз, С. Барбер, Л. Бернстайн. Творчество Дж. Гершвина, сочетание традиций импровизационного джаза, элементов афро-американского музыкального фольклора, эстрады Бродвея с формами европейской музыкальной классики – оперной, симфонической, концертной.

Импрессионизм как художественное течение во французской живописи, музыке и литературе конца XIX – начала XX века. Сущность искусства импрессионизма, особая манера фиксации образов. Особенности образности в произведениях музыкального импрессионизма. Специфика стиля и композиторской техники. Классическое выражение музыкального импрессионизма в творчестве К. Дебюсси. Творчество М. Равеля – проявление импрессионизма в органичном сплаве с романтизмом и неоклассицизмом.

Рубеж XIX–XX вв. как новый период в истории музыкальной культуры России. Искусство «серебряного века». Исторический фон, философские идеи и эстетика. «Беляевский кружок». Творчество А. Глазунова, А. Лядова. Модернистские художественные и музыкальные течения, символизм как наиболее значительное из них. Новаторское творчество А.Н. Скрябина как пианиста, композитора – путь от романтизма к символизму (сложность философско-эстетической концепции, идея мистерии, новаторство и эволюция музыкального языка). Творчество С.В. Рахманинова как пианиста, дирижера, композитора;

ярко национальный характер музыки (колокольность, традиции знаменного распева, стилевая эволюция).

«Адраджэнне» в белорусской культуре начала XX века. Развитие национальной культуры и ее форм. Развитие национальной театральной культуры: первая белорусская труппа И. Буйницкого, музыкально-драматический кружок в Вильне. Основные виды композиторской деятельности – разработка фольклора в произведениях, хоровая и сольная песня (В. Теравский, Л. Роговский, К. Галковский, М. Анцев, А. Гриневич, М. Янчук).

Тема 8. Силевые направления в музыке первой половины XX вв.

Социально-исторические потрясения и научно-техническая революция первой половины XX века. Силевой плюрализм как важнейшее качество музыкальной палитры XX века. Понятия «модернизм» и «авангард». Третий пласт и его ключевые течения (джаз, рок, электронная танцевальная музыка).

Творчество композиторов «Шестерки». Влияние идейных воззрений Ж. Кокто и Э. Сати, обращение к эстетике урбанизма и конструктивизма. Круг жанров творчества. Влияние джаза, внеевропейских культур на творчество композиторов. Новаторская направленность поисков в области стиля (новые качества гармонии, мелодики, фактуры, ритмики, тембра). Новаторские разработки русских композиторов (А. Лурье, Н. Рославец, А. Мосолов).

«Первая волна» авангарда – экспрессионизм в немецком музыкальном искусстве, живописи, театре. Социально-исторические причины появления экспрессионизма. Новая венская школа. Новые техники композиции (атональность, додекафония, серийная музыка), пуантилизм. Новая трактовка голоса, новый исполнительский прием речевого пения («Sprech-stimme») и тембрового письма («Klangfarbenmelodie») в творчестве А. Шёнберга. Творческий метод и стиль А. Берга и А. Веберна. Проявление экспрессионистских черт в творчестве Р. Штрауса, Г. Малера.

Возникновение неоклассицизма в музыке, его антиромантическая направленность. Образный строй и стилистика неоклассицизма. Неоклассицизм в немецком музыкальном искусстве первой половины XX века – П. Хиндемит (органичный сплав глубокого изучения духовной культуры прошлого и обращения к современности), театр К. Орфа. Проявление неоклассицизма в творчестве итальянских (О. Респиги, А. Казелла) и французских композиторов (М. Равель, Ф. Пуленк).

Неофольклоризм в контексте «аутентичного» направления исканий в музыке XX века. Специфика работы композитора с фольклорным материалом. Формирование эстетики нефольклоризма в творчестве Б. Бартока и И. Стравинского. Неофольклорные черты в творчестве М. де Фалы (Испания), З. Кодая (Венгрия), К. Шимановского (Польша), Дж. Энеску (Румыния), Л. Яначека (Чехия), Э. Вилы-Лобоса (Бразилия).

Своеобразие творчества И.Ф. Стравинского в музыке XX века. Образное содержание музыки «русского периода». Основные жанры. Идеи неопримитивизма и архаики. Новые техники композиции: техника стилевой «модели» неоклассического периода, произведения додекафонного периода.

Тема 9. Стилиевые направления в музыке второй половины XX вв.

«Вторая волна» авангарда, отличие от авангарда 1920-х годов. Разработка сериализма, алеаторики, сонористики. Зарождение электронной музыки: экспериментальные студии, парижский Институт координации музыкальных и акустических исследований (IRCAM). Конкретная, магнитофонная, компьютерная (алгоритмическая, стохастическая) музыка. Фестивали современной музыки (Дармштадт, Прага, Варшава) и их роль в пропаганде идей музыкального авангарда. Наиболее яркие представители западноевропейского музыкального авангарда, их творческие открытия и достижения: К. Штокхаузен, Д. Лигети, П. Булез, Я. Ксенакис, Л. Ноно. Дж. Кейдж – ведущий композитор-авангардист второй половины XX в.

Американский минимализм и его философско-эстетическая концепция. Творчество Т. Райли, Ла Монте Янга, С. Райха, Ф. Гласса. Репетитивная техника и стилистические особенности минимализма.

Исторические условия формирования неоромантизма, его эстетика и представители, стилевая специфика и взаимодействие с минимализмом. Творчество А. Пярта. «Новая простота» в творчестве советских композиторов (Г. Свиридов, Э. Денисов, В. Мартынов, В. Сильвестров, А. Тертерян, Г. Канчели).

Постмодернизм и его идейные основы. Полистилистика (коллаж, цитата, аллюзия) и стилизация. Хэппенинг. Инструментальный театр. Творчество А. Шнитке, О. Мессиана, С. Губайдулиной.

Тема 10. Русская музыкальная культура советского периода

Своеобразие развития советской культуры и музыки. Связь с традициями русской классики. Народность искусства как ведущий принцип. РАПМ и ПРОКОЛЛ, АСМ и их эстетические позиции. Формирование концепции социалистического реализма. Обзор развития основных музыкальных жанров. Система музыкального образования. Многонациональный характер культуры. Национальные композиторские школы. Профессиональная белорусская композиторская школа в XX веке. Становление основных жанров белорусской профессиональной музыки.

Творческое наследие С. Прокофьева. Д. Шостакович – классик музыки XX века (глубина музыкальных образов и концепций, новаторство музыкального стиля).

Музыкальная культура в годы Великой Отечественной войны.

1960-е годы – начало качественно нового периода развития советской музыки («стилевой перелом»). Формирование русского авангарда в конце 50х гг. XX в. Освоение новых техник композиции, выдвижение новой генерации композиторов. Музыкальная деятельность А. Волконского, А. Шнитке,

Э. Денисова, С. Губайдулиной. Жанровые, содержательные и музыкально-выразительные предпочтения.

Неофольклорные тенденции в конце 1950-х – середине 1970-х гг. («новая фольклорная волна»). Г. Свиридов – лидер русского неофольклоризма второй половины XX в. (хоровая и вокально-инструментальная музыка). Творчество Р. Щедрина, С. Слонимского, В. Гаврилина, Н. Сидельникова (соединение фольклорного тематизма с современными техниками письма при их индивидуальном стилевом преломлении).

Новые тенденции в творчестве российских композиторов 1990-х гг. Деятельность Союза композиторов, Ассоциации современной музыки (АСМ-2). Русское зарубежье.

Развитие основных музыкальных жанров в белорусской музыке. Симфонии Л. Абелиовича, Е. Глебова, Г. Вагнера, Д. Смольского, А. Мдивани, Г. Вагнера, Ф. Пыталева. Музыкальный театр (Е. Глебов, В. Солтан, А. Мдивани, С. Кортес). Духовные жанры и формы в творчестве композиторов 1980–90-х годов (О. Ходоско, Л. Шлег, В. Копытько, С. Бельтюков). Жанры камерной инструментальной и вокальной музыки: поиски новых звуковых средств, нетрадиционные исполнительские составы (Г. Горелова), эксперименты в области электронной музыки (В. Копытько, В. Кузнецов, Е. Поплавский, А. Литвиновский).

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
для очной (дневной) формы получения высшего образования

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов					Количество часов СРС	Форма контроля знаний
		Лекции	Семинарские занятия	Практические занятия	Лабораторные занятия	Иное		
1	2	3	4	5	6	7	8	9
1	Музыка как вид искусства	2						устный опрос
2	Музыкальная культура Средневековья	2					6	письменный тест
3	Музыкальная культура эпохи Возрождения	2					6	письменный тест
4	Музыкальная культура эпохи барокко	4	2				4	заслушивание выступлений
5	Музыкальная культура эпохи Классицизма	4	2				4	заслушивание выступлений
6	Романтизм в музыке XIX в.	4	2				4	заслушивание выступлений
7	Панорама музыкального искусства рубежа XIX–XX вв.	2					6	музыкальная (жанрово-стилевая) викторина с комментариями
8	Стилевые направления в музыке первой половины XX в.	2	2				4	заслушивание выступлений
9	Стилевые направления в музыке второй половины XX в.	2	2				4	заслушивание выступлений
10	Русская музыкальная культура советского периода	2					4	письменный тест
	Промежуточная аттестация						12	зачет
ВСЕГО:		26	10				54	

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
для заочной формы получения высшего образования

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов					Количество часов СРС	Форма контроля знаний
		Лекции	Семинарские занятия	Практические занятия	Лабораторные занятия	Иное		
1	2	3	4	5	6	7	8	9
1	Музыка как вид искусства	2						устный опрос
2	Музыкальная культура Средневековья						8	
3	Музыкальная культура эпохи Возрождения						8	
4	Музыкальная культура эпохи барокко	2					8	письменный тест
5	Музыкальная культура эпохи Классицизма						8	
6	Романтизм в музыке XIX в.						8	
7	Панорама музыкального искусства рубежа XIX-XX вв.	2					8	музыкальная (жанрово-стилевая) викторина с комментариями
8	Стилевые направления в музыке первой половины XX в.						8	
9	Стилевые направления в музыке второй половины XX в.						8	
10	Русская музыкальная культура советского периода		2				6	заслушивание выступлений
	Промежуточная аттестация						12	зачет
ВСЕГО:		6	2				82	

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Болеславская, Т. И. История зарубежной музыки : программно-методический комплекс / Т. И. Болеславская. – Минск : БГПУ, 2011. – 80 с.
2. Бондаренко, Е. С. История белорусской музыкальной культуры до XX века : учеб.-метод. пособие / Е. С. Бондаренко. – Минск : БГПУ, 2007. – 73 с.
3. История музыки : учеб. пос. / Сост. О. Н. Никитина. – Ижевск : Удмуртский ун-т, 2011. – 108 с.
4. История музыки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://istoriyamuziki.narod.ru/>.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Белорусская музыка 1960-1980 годов / сост. К. И. Степанцевич. – Минск : Беларусь, 1997. – 178 с.
2. Высоцкая, М. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну / М. Высоцкая, Г. Григорьева. – М. : Моск. консерватория, 2011. – 440 с.
3. Дадзіёмава, В. У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя / В. У. Дадзіёмава. – Мінск : Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2012. – 230 с.
4. Зубарева, Л. А. История развития музыки : учеб. пос. / Л. А. Зубарева, Л. Н. Власенко. – Белгород : Политера, 2006. – 466 с.
5. История зарубежной музыки. XX век / под. ред. Н. А. Гавриловой. – М. : Музыка, 2005. – 574 с.
6. История зарубежной музыки : в 6 т. / отв. ред. В. Смирнов. – СПб. : Композитор, 2001.
7. 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
8. История музыкального искусства : учеб. пос. / сост. Л. Н. Высоцкая, В. В. Амосова. – Владимир : Изд-во Владим. гос. ун-та, 2012. – 138 с.

9. История русской музыки : в 10 т. / сост. Ю. В. Келдыш. – М. : Музыка, 1997. — 545 с.
10. Капилов, А. Л. Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков / А. Л. Капилов, Е. И. Ахвердова. – Минск, 2000. – 96 с.
11. Ливанова, Т. История зарубежной музыки до 1789 года : в 2-х т. / Т. Ливанова. – М. : Музыка, 1983. – 696 с.
12. Мдивани, Т. Г. Кампазітары Беларусі / Т. Г. Мдивани, Р. И. Сергиенко. – Минск : Беларусь, 1997. – 256 с.
13. Никеева, И. А. История искусств (раздел «Музыка») : Учеб. пос. / И. А. Никеева, Л. Р. Фаттахова. – Омск : Изд-во ОмГУ, 2010. – 58 с.
14. Пог, Д. Классическая музыка для чайников / Д. Пог, С. Спек. – М. : ООО «И.Д. Вильямс», 2011. – 288 с.
15. Росс, А. Дальше – шум. Слушая XX век / пер. с англ. М. Калужского, А. Гиндиной. – М. : Астрель; Corpus, 2012. – 560 с.
16. Сасноўскі, З. Музычная культура рыцарскага саслоўя Вялікага Княства Літоўскага і Каралеўства Польскага / З. Сасноўскі. – Мінск : Кнігазбор, 2010. – 136 с.

Примерный перечень тем для выступлений на семинарах

1. Музыкальные инструменты Средневековья.
2. Танцы эпохи Возрождения.
3. «Тайнопись» И.С. Баха: музыкальная риторика барокко и символика в музыке композитора.
4. Музыкальные войны: война буфонов, война глюкистов и пиччинистов
5. Придворные оперные театры XVIII в., искусство кастратов.
6. Музыкальное образование на белорусских землях в XVIII-XIX в.
7. Просветительская деятельность Ф. Мендельсона и место в ней «Песен без слов».

8. Р. Шуман как музыкальный критик, отражение личности композитора и его воззрений в фортепианном цикле «Карнавал».
9. Ференц Лист – «рок-звезда» XIX в. (Трансцендентные этюды, транскрипции, парафразы).
10. Концертная жизнь Европы и России первой половины XIX в.
11. Театр В. Дунина-Марцинкевича и И. Буйницкого (сравнительная характеристика).
12. Музыка из оперы М.Глинки «Руслан и Людмила» в ледовом шоу Т. Навки (обзор).
13. Цветомузыка А. Скрябина («Прометей»).
14. Джаз в музыке европейских композиторов (рэгтаймы И.Стравинского, Д. Мийо, фортепианная сюита «1922» П. Хиндемита, Соната для скрипки и фортепиано М.Равеля).
15. Творческая личность О. Мессиана.
16. Философская концепция творчества К. Штокхаузена.
17. Балеты Е. Глебова: идеи и сюжеты, стилевая специфика.
18. Симфонии Д. Смольского (жанровый и стилевой обзор).

Примерный перечень вопросов к зачету

1. Три пласта музыки: сравнительная характеристика.
2. Музыка как вид искусства.
3. Стил ь и жанр в музыке.
4. Музыкальная культура Античности.
5. Музыкальная культура Средневековья: церковная музыка Западной Европы и Беларуси.
6. Музыкальная культура Средневековья: светская музыка Западной Европы и Беларуси.
7. Западноевропейская и белорусская церковная музыка эпохи Возрождения.
8. Музыкальное образование при храмах и монастырях.

9. Западноевропейская и белорусская светская музыкальная культура эпохи Возрождения.
10. Западноевропейская и белорусская музыкальная культура эпохи Барокко.
11. Музыкальное образование и домашнее музицирование в культуре XV-XVII вв.
12. Русская музыкальная культура до XVIII века.
13. Музыкальная культура европейского Классицизма.
14. Венская классическая школа.
15. Концертная жизнь и оперные театры в XVII-XVIII вв.
16. Романтизм как ведущее художественное течение в европейской музыке XIX века.
17. Творческое содружество «Могучая кучка».
18. Музыкальное образование и домашнее музицирование в XIX в.
19. Музыкальная культура России рубежа XIX–XX вв. Беляевский кружок.
20. Русская и белорусская музыкальная культура советского периода.
21. Система профессионального музыкального образования в XX в.
22. Белорусская музыкальная культура начала XX века.
23. Веризм и импрессионизм в европейской музыке.
24. Творчество композиторов французской «Группы шести».
25. Неоклассицизм в западноевропейской музыке XX в.
26. Экспрессионизм в западноевропейской музыке.
27. Неофольклоризм в композиторском творчестве XX века.
28. Авангард в музыке второй половины XX века.
29. Неоромантизм и минимализм в музыке XX века.
30. Музыкальное искусство постмодернизма.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

№ п/п	Название раз- дела, темы	Кол-во часов на СРС (д/з)	Задание	Форма вы- полнения	Цель или задача СРС
1	Темы 2-10	42/70	Работа с рекомендован- ными источниками из списка литературы (конспектирование)	письменно в тезисной форме	развитие умений и навыков работы с информационными ресурсами (отбор, систематизация информации)
			Прослушивание музы- кальных произведений из рекомендованного списка для музыкаль- ной викторины	устно	приобщение к лучшим образцам мировой музы- кальной классики

ПЕРЕЧЕНЬ ИСПОЛЬЗУЕМЫХ СРЕДСТВ ДИАГНОСТИКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Основными средствами диагностики результатов учебной деятельности по учебной дисциплине «История музыкального искусства» являются:

устный опрос;

письменный тест;

заслушивание выступлений на семинарском занятии;

музыкальная (жанрово-стилевая) викторина с комментариями.

4.2. Основная литература

1. Браудо, Е. М. История музыки : учебник / Е. М. Браудо. – М. : Издательство Юрайт, 2024. – 463 с.
2. Высоцкая, М. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну / М. Высоцкая, Г. Григорьева. – М. : Московская консерватория, 2014. – 439 с.
3. История зарубежной музыки: начало XX века – середина XX века. – СПб. : Композитор, 2001. – URL: http://yanko.lib.ru/books/music/hist_zar_music_6_cons_f-a.htm (дата обращения: 09.10.2024).
4. Стригина, Е. В. Музыка XX века / Е.В. Стригина. – СПб. : Планета музыки, 2023. – 348 с. – URL: <https://www.labyrinth.ru/books/918634/> (дата обращения: 09.10.2024).

4.3. Дополнительная литература

1. Абакумова, Н. И. Музыка Беларуси : в 2 ч. / Н. И. Абакумова. – Минск : ВИТпостер, 2018. – Ч. 2. – 356 с.
2. Белорусское музыкальное искусство современности: композиторское творчество и концертное исполнительство (1980-2020-е годы) / Т. Г. Мдивани [и др.]. – Минск : Беларуская навука, 2024. – 490 с.
3. Болеславская, Т. И. История зарубежной музыки : программно-методический комплекс / Т. И. Болеславская. – Минск : БГПУ, 2011. – 80 с.
4. Дадиева, О. В. Музыкальная культура Беларуси : историческая судьба и творческие связи / О. В. Дадиева. – Минск : ИВЦ Минфина, 2020. – 176 с.
5. Капилов, А. Л. Михал Ельский: жизнь и творчество в контексте музыкальной эпохи XIX века / А. Л. Капилов. – Минск : Беларуская навука, 2020. – 350 с.
6. Привалов, С. Б. Зарубежная музыкальная литература. Эпоха романтизма / С. Б. Привалов. – СПб. : Композитор, 2003. – 248 с.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
1.1. Конспект лекций.....	6
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	114
2.1. Методические рекомендации по освоению содержания учебной дисциплины	114
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	119
3.1. Задания для самостоятельной работы студентов.....	119
3.2. Требования к зачету	128
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	132
4.1. Учебная программа	132
4.2. Основная литература.....	154
4.3. Дополнительная литература	154

Учебное электронное издание

Составитель
Моголина Марина Петровна

ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

*Электронный учебно-методический комплекс
для обучающихся специальности
6-05-0314-03 Социально-культурный менеджмент и коммуникации*

[Электронный ресурс]

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

Подписано в печать 25.07.2025.
Гарнитура Times Roman. Объем 0,8 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 978-985-547-498-3

