

БУ «СУРГУТСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОЛЛЕДЖ»

М. А. Уланова

Зарубежная музыка XX века

Учебное пособие-конспект для студентов «Сургутский музыкальный колледж»

г. Сургут 2016 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение		3
Глава I	Европейская художественная культура XX столетия. Основные эстетико-стилевые тенденции.	6
Глава II	Импрессионизм. Эстетика. Живописная техника. Импрессионизм в музыкальном искусстве.	9
Глава III	Импрессионизм в фортепианном и оркестровом стиле Равеля и Дебюсси.	12
Глава IV	О музыкальной сонорике	15
Глава V	Символизм. Эстетика. Поэтический символизм. Символизм в живописи.	17
Глава VI	Символизм в музыке К. Дебюсси. Опера «Пеллеас и Мелизанда». Тенденции символизма в фортепианных и вокальных миниатюрах Дебюсси.	19
Глава VII	Постромантические и предэкспрессионистские тенденции. Творчество Р. Штрауса. «Домашняя симфония» Р. Штрауса	21
Глава VIII	Поздний романтизм. Г. Малер. Концепции симфонизма Г. Малера. Первая симфония.	24
Глава XI	Веризм. Натурализм. Р. Леонкавалло. Опера «Паяцы». Дж. Пуччини. Опера «Богема».	27
Глава X	Фовизм. Фовизм в изобразительном искусстве и литературе. Фовизм в музыке.	31
Глава XI	Экспрессионизм. Эстетика. Стилистика. Выразительные средства живописи. Выразительные средства музыки. А. Берг. Опера «Воцтек».	33
Глава XII	Абстракционизм. Конструктивизм. Тенденции конструктивизма в музыке. Серийная техника. Додекафонная система А. Шенберга.	37
Глава XIII	А. Веберн. Тотальная серийность, Структурализм, Пуантализм. Стохастическая музыка. Электронная музыка.	40
Глава XIV	Футуризм. Урбанизм. Кубизм. Дадаизм. Дадаизм и урбанизм в музыке Э. Сати. Французские композиторы «группы Шести»	42
Глава XV	Конкретная музыка. Хэппенинг. Кинетическое искусство.	48
Глава XVI	Сюрреализм. Гиперреализм. Алеаторика	50
Глава XVII	Неоклассицизм в живописи, литературе, театре.	52

	Неоклассицизм в музыке. Ф. Пуленк. «Утренняя серенада». И. Стравинский. Балет «Аполлон Мусагет»	
	Список рекомендуемой литературы	

ВВЕДЕНИЕ

Данное учебное пособие по зарубежной музыке XX века базируется на принципе широкого освещения системы важнейших стилевых течений в искусстве. Ограничиться рамками собственно музыки при таком подходе невозможно, так как различные виды искусства (литература, живопись, музыка) в этот период истории связаны друг с другом теснее, чем когда-либо. Причем, все новые тенденции и стили, как правило, возникали первоначально в живописи или литературе и лишь потом - в музыке.

Сложная система полистилистики в искусстве XX века - как одна из заглавных тенденций - требует тщательного изучения и глубокого анализа. Необходима широкая культурологическая аргументация. В данном учебном пособии сделана попытка охватить в целостном виде заглавные явления зарубежной музыки в контексте ведущих художественных тенденции эпохи, проследить взаимосвязи между стилями, их преемственность. Так, течения авангарда второй половины столетия рассматриваются в непосредственных аналогиях со стилевыми направлениями первой половины века (импрессионизм - сонористика; экспрессионизм - сюрреализм, алеаторика; футуризм, дадаизм - конкретная музыка и т.д.). Задача, поставленная в работе - выявить причинно-следственную преемственность этих исторических «перекличек», сходство тенденций, обусловленных мироощущением эпохи. В результате возникает целостная картина: художественно-историческая панорама развития искусства XX века.

Рубежный период (конец XIX - начало XX веков) также получает здесь освещение, так как согласно существующим в музыкознании периодизациям, музыка рубежа XIX-XX столетий рассматривается как отправная веха всех новейших направлений и стилей.

В музыкальном колледже важно дать представление прежде всего о классике современного искусства (то есть о первой половине XX века), так как программы вузов требуют знания именно этого материала. Музыка второй половины XX века изучается более обстоятельно в вузовских спецкурсах. Тем не менее, в программе не оставлен без внимания раздел, касающийся искусства этого периода. Более того, избран такой принцип изложения материала, что каждое из «классических» течений дается непосредственно в сопоставлении с новыми явлениями авангарда. Таким образом, две крупнейшие линии авангарда (1910-е и 1920-е годы и период так называемого «большого» авангарда - вторая половина XX века) рассматриваются в их историческом контексте: формирование происходит в периоды вокруг двух мировых войн и существует непосредственная связь с потрясениями, спровоцировавшими эти стилевые «взрывы».

Многие крупные композиторы XX века, которые не принадлежат «официально» к какому-либо течению (например, Б. Барток), тем не менее,

фигурируют в тех или иных разделах работы в связи с тем, что на определенных этапах своего творчества они испытывали на себе влияние этих течений.

Монографический принцип изложения материала для этого курса, с его выходами на культуроведческий уровень обучения, представляется неприемлемым.

Тот метод, который положен в основу данного учебного пособия, является одним из наиболее перспективных для разнообразных новых систем обучения. Формирование широкообразованных специалистов гуманитарной направленности, с выходом на проблемы культурологии, эстетики и изучения явлений художественной культуры в комплексе - представляется важнейшей задачей, в XXI столетии.

Курс современной музыки должен рассматриваться в музыкальных колледжах как один из важнейших.

Цель данного курса - развить у будущих педагогов новое, нетрафаретное мышление, сформировать нравственные, духовные качества личности.

Система занятий в курсе современной музыки подразумевает следующие **задачи**:

1. Опрос проводится по определенной теме или группе тем, где суммируется материал нескольких занятий. Это дает возможность учащимся осмыслить, охватить весь материал целиком. Они располагают определенным количеством времени, чтобы познакомиться с дополнительной литературой и сделать самостоятельную работу, заданную преподавателем.

2. Формы опроса: письменная работа, устный опрос, доклад, музыкальная викторина, дискуссия, творческая работа.

Отсутствие монографического принципа изучения материала компенсируется самостоятельной работой учащихся с соответствующей литературой.

Форма доклада предназначена для того, чтобы познакомить учащихся с каким-либо произведением того или иного автора.

Устный опрос чаще всего связан с проблемными вопросами и подразумевает развитие мышления учащихся, формирование их собственных взглядов и представлений.

Дискуссия преследует ту же цель, и в то же время вопросы подбираются так, чтобы учащиеся продемонстрировали знание дополнительного материала, умение ориентироваться в нем.

Музыкальная викторина не только формирует знание конкретных произведений современных авторов, но и помогает учащимся освоиться в непривычных для них системах организации музыкального материала, воспитать слуховую базу для восприятия музыки XX века.

Творческая работа - это попытка создать собственное музыкальное, а также литературное, живописное произведение на основе творческих принципов того или иного стиля. Например, написать додекафонную пьесу, нарисовать что-то в духе кубизма, сочинить дадаистское стихотворение.

Контрольный урок в конце года может проводиться в разных формах. Все они связаны с выявлением определенной суммы знаний, полученных в течение года. Это могут быть стилевые викторины по всем видам искусства, кроссворд, включающий в себя фамилии и термины, творческая работа и т.п.

Перечень произведений, предложенных для изучения в курсе современной музыки, могут варьироваться в зависимости от специфики той или иной группы. Характерная особенность данного учебного пособия, как учебника-конспекта, вызвана стремлением придать ему предельную информационную насыщенность.

Список рекомендованной литературы по всем видам искусства прилагается в конце учебного пособия.

Тематический план

№	Название темы	Количество часов
Седьмой семестр		
Тема 1	Европейская художественная культура XX столетия. Основные эстетико-стилевые тенденции.	2
Тема 2	Импрессионизм.	4
Тема 3	О музыкальной сонорике.	2
Тема 4	Символизм.	2
Тема 5	Постромантические и предэкспрессионистские тенденции.	2
Тема 6	Веризм. Натурализм.	4
Итого:		16
Восьмой семестр		
Тема 7	Фовизм.	2
Тема 8	Экспрессионизм.	2
Тема 9	Абстракционизм. Конструктивизм. Серийная техника. Додекафонная система А. Шенберга.	2
Тема 10	Структурализм, Пуантализм. Стохастическая музыка. Электронная музыка.	2
Тема 11	Футуризм. Урбанизм. Кубизм. Дадаизм.	2
Тема 12	Конкретная музыка. Хэппенинг. Кинетическое искусство.	2
Тема 13	Сюрреализм. Гиперреализм. Алеаторика.	2
Тема 14	Неоклассицизм.	5
Итого:		35

Глава I. Европейская художественная культура XX столетия. Основные эстетико-стилевые тенденции.

Общая характеристика эпохи. Ее сложность, событийная и информационная перенасыщенность. Социально-исторические катаклизмы -революции, войны; научно-технический прогресс небывалой интенсивности; эсхатологические теории, библейские пророчества.

Философские концепции, оперирующие к области подсознания, интуитивному, иррациональному, либо напротив, логически-конструктивному, рационально-научному постижению мира. Поляризация тенденций, либо их причудливый симбиоз. Стилевой плюрализм как результат множественности мироощущений, осуществлений, противоречивости происходящих событий.

Процесс, ведущий от моностилистики предыдущих эпох (Античность, Возрождение и т.д.) к постепенному стилевому расслоению (18-19 века) и полистилистический взрыв на рубеже 19-20 вв.

I. Основные стилевые течения искусства в первой половине XX века

1. Импрессионизм
2. Символизм
3. Поздний романтизм
4. Веризм
5. Фовизм
6. Футуризм
7. Эспрессионизм
8. Кубизм
9. Конструктивизм
10. Абстракционизм
11. Дадаизм
12. Урбанизм
13. Сюрреализм
14. Неоклассицизм

Тесная взаимосвязь живописи, литературы и музыки. Общность художественной концепции, сходство выразительно-стилевых приемов. В этой связи - необходимость изучения искусства конца XIX- XX веков в его триединстве (живопись - литература - музыка).

II. Тематика музыкальных произведений (наиболее типические концепции):

1. Античность

Оперы: «Пенелопа» Г.Форе, «Электра» Р.Штрауса, «Орестея» Д.Мийо, «Орфеиды» Ф.Малипьеро, опера-оратория И.Стравинского «Царь Эдип».

Балеты: «Дафнис и Хлоя» М.Равеля, «Аполлон Мусагет», «Орфей» И.Стравинского, «Вакх и Ариадна» А.Русселя. Сценическая кантата «Триумф

Афродиты» К.Орфа. Симфоническая прелюдия «Послеполуденный отдых Фавна» К.Дебюсси.

2. История

Оперы и одноименные симфонии «Художник Матис» и «Гармония мира» П.Хиндемита, оперы «Христофор Колумб», «Боливар» Д.Мийо, «Узник» Л.Даллапиккола. Оратория «Жанна Д'Арк на костре» А.Онеггера, кантата «Уцелевший из Варшавы» А.Шенберга, «Военный Реквием» Б.Бриттена, его же «Баллада о героях», «Песни заключенных» Л.Даллапиккола, «Прерванная песня» Л.Ноно.

3. Библейская тематика, притчи.

Оперы и оперы-оратории: «Царь Давид», «Юдифь» А.Онеггера, «Давид» Д.Мийо, «Моисей и Аарон», «Лестница Иакова» А.Шенберга. «Цвета Града Небесного» для фортепиано и оркестра духовых и ударных, «Рождение Христа» для органа О.Мессиаана.

4. Экзотика

Опера «Турандот» Дж.Пуччини, симфония «Турангалила» О.Мессиаана, балет «Сотворение мира» Д.Мийо, «Экзотические птицы» для фортепиано с оркестром О.Мессиаана, его же «Семь хайку» для оркестра, «Ярави» для сопрано и фортепиано, фортепианный цикл «Мана», «Заклинание» для флейты А.Жоливе.

5. Урбанистическая тематика

Симфонические пьесы «Пасифик-231», «Регби» А. Онеггера, «Хафтайм», «Суматоха» Б. Мартину, «Каталог сельскохозяйственных машин» Д. Мийо, «Прогулки» для фортепиано Ф. Пуленка, фокстрот «Прощай, Нью-Йорк» Ж. Орика. Балеты «Парад» Э. Сати, «Голубой экспресс» Д. Мийо, «Подводная лодка» А. Онеггера, «Комната» Ж. Орика. Оперы: «Плащ», «Девушка с Запада» Дж. Пуччини, «Порги и Бесс» Дж. Гершвина, «Вестсайдская история» Л. Бернштейна.

6. Игровые концепции, буффонада, гротеск

Опера «Джонни наигрывает» Э. Крженека, «Новости дня», «Туда и обратно» П. Хиндемита, балеты «Бык на крыше» Д. Мийо, «Новобрачные на Эйфелевой башне» Д. Мийо, Ф. Пуленка, А. Онеггера, Ж. Тайефер, Ж. Орика. Фортепианные пьесы Э. Сати «Тощий танец», «Обрюзглые прелюдии для собак», «Бюрократическая сонатина».

III. Стилиевые особенности музыкального искусства XX века.

1. Новые методы музыкальной композиции, ладотональной организации и способы звукоизвлечения:

- модальная техника, расширенная тональность;
- атональность;
- додекафония, серийность, постсериализм;
- пуантализм;

- алеаторика;
- сонористика;
- электронная музыка;
- стохастическая музыка;
- конкретная музыка;
- коллаж, аллюзии;
- хэппенинг;
- минимализм.

2. Тенденции развития музыкальных жанров:

а) Тяготение, к лаконизму, новому восприятию времени. Приоритет камерных жанров, миниатюрных либо компактных форм.

Преобладают одноактные оперы, оперы-новеллы, жанры моноопер: «Ожидание», «Счастливая рука» А. Шенберга, «Испанский час», «Дитя и волшебство» М. Равеля, «Узник» Л. Даллапиккола. Оперы-минутки: «Святая Сусанна», «Новости дня» П. Хиндемита, «Бедный матрос» Д. Мийо. Одноактные балеты: «Лани» Ф. Пуленка, «Салат» Д. Мийо, «Чудесный мандарин» Б. Бартока.

Сходные тенденции к камерности, миниатюризму наблюдаются в симфонической и инструментальной музыке: «Маленькие симфонии» Д. Мийо, преобладание разнообразных жанров камерно-инструментальной музыки, созданных по типу «concerto grosso»: Концерт для скрипки, гобоя, трубы, контрабаса, фортепиано и струнного оркестра О. Респиги, «Concerto grosso», Двойной концерт для двух струнных оркестров, фортепиано и литавр Б. Мартину, «Музыка для струнных, ударных и челести» Б. Бартока, Концерт для оркестра, «Книга» для оркестра и «Венецианские игры» В. Лютоставского, Концерт для оркестра и «Симфонические метаморфозы» на тему К. М. Вебера П. Хиндемита.

Пьесы для оркестра: «Памятник Лидице», «Мистерия времени» Б. Мартину, «Пасифик 231», «Регби», «Песнь радости» А. Онеггера.

Миниатюрные циклы пьес для камерного оркестра: А. Шенберг - «Пять пьес для оркестра» ор. 10, «Вариации» для оркестра А. Веберна.

Сюиты для оркестра: «Провансальская сюита», «Французская сюита», «Сельская сюита» Д. Мийо, «Партита» для оркестра Ш. Кеклена, «Маленькая сюита» для оркестра И. Стравинского, «Паганиниана» А. Казеллы, «Триптих по картинам Боттичелли» О. Респиги.

Чрезвычайно популярны всевозможные жанры камерно-инструментальной музыки (трио, квартеты, квинтеты, септеты, разнообразные жанры пьес для различных инструментов).

б) Тенденция к синтезу жанров

Симфонии с вокалом и хором, симфонии кантаты: Вторая, Третья, Четвертая, Восьмая симфонии, «Песня о земле» Г. Малера, симфония «Песнь о ночи» К. Шимановского.

Оперы-оратории: «Юдифь» А. Онеггера, «Царь Эдип» И. Стравинского. Фортепианный концерт-балет «Утренняя серенада» Ф. Пуленка, концерт-рапсодия для альта с оркестром Б. Мартину. Симфоническая драма с голосом «Сократ» Э. Сати.

Сценические кантаты «Кармина Бурана», «Катулли кармина», сценический концерт «Триумф Афродиты» К. Орфа.

в) Внедрение в музыкальные жанры немusикальных элементов, синтез музыкальных и театрально-драматических жанров.

Опера с использованием кино: «Христофор Колумб» Д. Мийо, «Потерянный рай» К. Пендерецкого. Балет с использованием кино: «Антракт» Э. Сати.

Симфоническая пьеса с включением в музыкальный текст партитуры магнитофонной записи: пение соловья в оркестровой сюите «Пинии Рима» О. Респиги.

Театральные пьесы с музыкой: «Хитрецы», «Бернауэрин» К. Орфа, его же опера-зингшпиль «Умница».

г) Необычные составы в ансамблях.

«Лунный Пьеро» А. Шенберга для голоса (в манере «sprechgesang»), фортепиано, флейты, кларнета, скрипки, виолончели. «Побеги сердца» А. Шенберга с сопровождением челесты, гармонiuма и арфы. «Ода Наполеону» А. Шенберга для чтеца, квартета и фортепиано. Квартет А. Веберна для скрипки, кларнета, саксофона-тенора и фортепиано. «Негритянская сюита» Ф. Пуленка для фортепиано, флейты, кларнета, струнного квартета и тенора. «Французская сюита» Ф. Пуленка для девяти духовых, барабана, клавесина и арфы. «Сельский концерт» для чембало и оркестра Ф. Пуленка, Концерт для органа, струнного оркестра и литавр Ф. Пуленка. «Квартет на конец времени» для скрипки, кларнета, виолончели и фортепиано О. Мессiana.

Глава II. Импрессионизм. Эстетика. Живописная техника. Импрессионизм в музыкальном искусстве

Возник первоначально в живописи, во Франции. 1874 год - первая выставка группы неизвестных художников в Париже. Происхождение термина (impression - впечатление) связано с названием картины К. Моне «Впечатление. Восход солнца». Изначально иронический термин стал впоследствии официальным названием стиля.

Неприятие творчества импрессионистов современниками. Негативные отзывы в прессе. Посмертная слава. Художники: Э. Мане, К. Моне, О. Ренуар, Э. Дега, К. Писарро, А. Сислей.

Эстетика импрессионизма

Мгновенность, сиюминутность в передаче изображаемых явлений. Фиксация быстротечного, ускользающего, мимолетного: летучих, беглых мгновений в природе, в выражении лиц, в движении человеческого тела, скольжении зыбких, изменчивых психологических состояний, феерических, быстро сменяющихся ощущений.

Необычность избираемых ракурсов, оригинальность композиции. В основе – впечатление. Спонтанно-импульсивное, субъективное восприятие конкретного момента (К. Моне: «Создается не пейзаж, а впечатление от пейзажа»). Преодоление статики изобразительного искусства в стремлении запечатлеть подвижную, трепетную динамику природных и психологических явлений. Обращение к принципу процессуальности, подобному принципам развития музыкального искусства. Отсюда - сериалы картин-зарисовок одного и того же объекта, поданного в различном свето-

цветовом освещении: «Стог сена» К. Моне (18 полотен), «Пейзаж пруда с кувшинками» К. Моне (48 полотен), «Руанский собор» К. Моне (утром, в полдень, вечером). Подобный принцип типичен для японского изобразительного искусства (например, сериалы гравюр Хокусай с видами на гору Фудзияма) и отражает способность видеть явление каждый раз заново, как в первый раз.

Культ красоты, радости жизни. Утонченная поэзия, мечтательность, богатейшая, почти фантастическая игра воображения, интуиции. Умение в обыденном, привычном увидеть нечто необычайно прекрасное, свершившееся «очарование невозможностей». Волнующие ощущения в сопереживании гармонии мироздания, гармонии природы и человеческих настроений. Попытка остановить мгновения счастья, когда исчезает, растворяется личное страдание. Желание ощутить каждое проживаемое мгновение как восхитительное чудо бытия.

Живописная техника

- Подлинная революция в живописи, ниспровержение всех канонов.
- Радужность цветовой палитры с использованием чистых, не смешанных красок солнечного спектра.
- Принцип тонкого, свободного, непреднамеренного мазка.
- Принцип «стертых» граней, завуалированность линий, отсутствие четких контуров в изображении предметов, как бы размытых в светоносных вибрациях воздушных потоков.

При этом возникают неожиданные, удивительные эффекты: легкие тени, радужные переливы, струящийся свет, колеблющийся воздух, необычные световые пятна.

Художники выходят из мастерской на открытый воздух, на пленэр, насыщая свои полотна воздухом и светом. Предпочтение отдается небольшим по формату произведениям, выполненным акварелью (сходство с техникой японской живописи по мокрому шелку - жанр «сумиё»).

Тематика произведений импрессионистов: пейзаж (К. Моне, К. Писарро), портрет (О. Ренуар), беглые жанровые зарисовки с натуры (Э. Мане, Э. Дега). Репродукции: К. Моне, О. Ренуара, Э. Мане, К. Писарро, Э. Дега.

Импрессионизм в музыкальном искусстве

Возникновение музыкального импрессионизма - конец 80-х годов XIX века. Композиторы: К. Дебюсси, М. Равель. Испытали влияние импрессионизма: П. Дюка, Ф. Шмитт, А. Руссель, О. Респиги, Ф. Малипьеро, М. Де Фалья, Ж. Энеску и др.

Эстетика музыкального импрессионизма аналогична живописной: мгновенность воплощаемых состояний, подвижность, изменчивость, летучесть ощущений. Импровизационность, эскизность музыкальных зарисовок. Фиксация одного и того же явления в различных ракурсах: отсюда принцип бесконечных вариантных модификаций, ладо-гармонических, тембровых обновлений единого тематического материала. Сериалы «музыкально-живописных полотен» (триптих «Море», «Ноктюрны» К. Дебюсси).

В центре внимания композиторов - поэтизированный пейзаж-настроение. В названии произведения обычно отражен оригинальный ракурс видения объекта,

принцип сиюминутности в отображении зыбкого, исчезающего образа: «Звуки и ароматы в вечернем воздухе реют», «Колокола сквозь листву». «Терраса, посещаемая лунным светом». «Сады под дождем», «Фейерверк» Дебюсси, «Игра воды», «Отражения» («Ночные видения», «Долина звонов», «Лодка среди океана») М. Равеля.

Музыкальный портрет напоминает живописный набросок: «Девушка с волосами цвета льна», «Генерал Лявин - эксцентрик», «Маленький пастух» Дебюсси, «Принцесса, императрица пагод», «Мальчик-с-пальчик» Равеля.

Жанровая сцена, нередко встречающаяся у художников-импрессионистов, представлена также в музыке: «Прерванная серенада», «Ворота Альгамбры» К. Дебюсси, «Альборада», «Разговор красавицы и чудовища» М. Равеля.

Подобно художникам, композиторы тяготеют к миниатюре (фортепианная прелюдия, инструментальная арабеска, романс, симфоническая пьеса, симфоническая прелюдия).

Музыкальный стиль, аналогично живописному, меняется качественным образом по отношению к классическому и даже романтическому стилям.

Мелодика: принцип «размытых граней» - зыбкость, неуловимость, завуалированность очертаний, отсутствие четкого рисунка, дробность, импровизационность. Преобладает тип мелодии-арабески, импровизационно гибкой, извилистой, орнаментально-причудливой. Характерны также краткие интонационные мотивы-островки», то всплывающие из фактуры, то растворяющиеся в ней.

Ритмика: гибкость, капризность, причудливость, сложность рисунка, использование редкого метра - 5/4, 7/4, 7/8, переменность размера, избегание квадратности. Легкие синкопы на гранях такта, обилие волнообразных, «колышащихся» ритмических фигур (дуоли, триоли, квинтоли, септоли).

Темп: фактор изменчивости (постоянная смена темпа, мельчайшие темповые градации, множество темповых ремарок в тексте).

Динамика: очень мобильна, полна тончайших градаций (от ppp до ff), встречаются неожиданные всплески sf, тотчас же угасающие. Преобладание «тихой» динамики, как бы вполголоса (pp, p, mp), ювелирной нюансировки.

Лад: пентатоника, целотонный звукоряд, диатонические лады (миксолидийский, дорийский, фригийский, часто в сочетании с мажором и минором натуральным). Ладовое «балансирование» напоминает живописную игру светотени. Различные виды пентатоник, модальная техника часто заимствованы из музыки дальневосточных стран, русской музыки, а также музыки европейского средневековья (григорианский хорал, лады-модусы).

Фактура: сложная, многослойная: нередко используется третья строчка в фортепианной музыке, фактура-фон с переливами и вибрациями. Этим фонам в музыке придается первостепенное значение: тремоло, всевозможные ажурные фигурации, трепетные, легкие пассажи и арпеджио, вуалирующие мелодический абрис - аналогично живописной технике, где четкая линия, контур рисунка размываются в светоносном радужном мареве, в переливающихся вибрациях фоновой палитры.

Гармония - основа музыки, выполняет колористическую роль. Функциональность не является ведущим принципом. Аккорды воспринимаются как красочные, зыбкие пятна на полотнах импрессионистов. «Игра» увеличенными

трезвучиями, нонаккордами, движением параллельных трезвучий и септаккордов, аккордами нетерцовой структуры (кварто-квинто-секундовые созвучия) и т.д.

Оркестр - красочный, колористически утонченный. То, что раньше в инструменталке встречалось эпизодически, становится нормой (арфа, ксилофон, челеста, саксофоны, басовый кларнет, малая труба, хор баз слов, кастаньеты, барабаны, треугольник и т.п.). Используются старинные инструменты (гобой d'amore, античные тарелочки).

Часто применяются такие приемы звукоизвлечения, как *glissando*, флажолеты, *divisi*, *glissando* флажолетами, *pizzicato*, сурдины, в том числе на духовых инструментах. С целью получения необычных красочных эффектов инструменты играют в несвойственных для них регистрах, особенно высоких.

Принцип чистой краски, сменяющих друг друга многочисленных солирующих тембров в оркестровке аналогичен принципу чистой краски в живописи (несмешение тембров). В сочетании с «мазковым» (коротким) звучанием дает колористический эффект, подобный живописному.

Исполнительская сложность, виртуозные соло деревянно-духовых инструментов, которым, как правило, поручаются солирующие партии (в целях создания пленэрного эффекта). Струнные и арфы с их постепенными *divisi*, тремоло и воздушными арпеджио создают богатейшие изысканные фоны, словно имитирующие шелест листвы, мерцание светотеней, вибрации воздушных потоков, журчание водных струй, игру солнечных и лунных бликов.

Глава III. Импрессионизм в фортепианном и оркестровом стиле Равеля и Дебюсси

Новый, импрессионистский стиль формировался почти параллельно в творчестве двух французских композиторов М. Равеля и К. Дебюсси в самом начале XX века.

Истоки этого стиля - в творчестве романтиков (Лист, Григ) и французской фортепианной музыке 70-х годов (движение «Национальное обновление» - Форе, Шабрие, Сен-Санса).

Первое, наиболее яркое произведение, отразившее особенности нового стиля - «Игра воды» Равеля, фортепианная пьеса (1901 год). Авторский замысел и комментарии. Связь с виртуозным пианизмом Листа. Форма. **Новаторские фактурно-гармонические приемы:**

- арпеджированные фигурации на широких интервалах;
- пассажи параллельными секундами («секундовые гроздья»);
- *glissando* по черным клавишам;
- кварто-квинто-секундо-терцовые комплексы, создающие мягкую диссонантность;
- диатонические пассажи,
- введение третьей строчки, усложняющей фортепианную фактуру;
- политональность (при одновременном звучании *Fis* и *G* на черных и белых клавишах).

В дальнейшем у Равеля формируются и другие характерные черты фортепианного стиля:

- частое применение больших септаккордов («Ночные видения», «Альборада»);
- септаккорды оригинального строения («Печальные птицы» - gis - h —d - g)
- альтерация мажорных и минорных трезвучий (цепной лад) - в «Альбораде»;
- glissando квартами и квинтами («Альборада»).

Некоторые фактурно-гармонические приемы, характерные для творчества Равеля, можно встретить в его ранних произведениях:

- нонаккорды («Павана»);
- квартовые пассажи («Античный менуэт»);
- включение в аккорд неаккордовых звуков («Античный менуэт» - VII⁹ сочетается с педалью на тонике и квинте).

Формирование импрессионистского стиля у Равеля и Дебюсси происходило практически в одно время, поэтому неизбежно возникают в их фортепианных сочинениях определенные точки соприкосновения:

- ладово-гармоническая красочность,
- сложная мягко-диссонирующая аккордика (на основе интервалов 4-5-3-2),
- нонаккорды и ундецимаккорды на разных ступенях с обращениями;
- glissando разных типов,
- использование третьей строчки в фортепианной фактуре;
- взаимосвязь фактурной многоплановости и политональности, полиладовости;
- включение в аккорд неаккордовых звуков;
- использование греческих ладов, целотонной гаммы.

В то же время для музыки Дебюсси типичны специфические особенности. У Равеля - стремление к обогащению сложившейся гармонической системы без выхода за ее пределы. У Дебюсси - расширение ладовых структур, ослабление функциональных связей. Отсюда преобладание целотонности (у Равеля она встречается эпизодически), частое употребление увеличенных трезвучий и аккордовых параллелизмов, избегание ладовых опор и разрешения диссонансов.

Импрессионистский принцип «стертых граней» у Дебюсси выражен сильнее. Он использует тремолирование, трели, вуалирующие контуры мелодии, дробный мелодический рисунок. С этим связана у Дебюсси сложная техника педализации, рождающая ощущение исчезновения звукового потока.

С ритмической стороны, а также в формообразовании произведения Равеля организованы гораздо более строго, четко. По выражению И.Стравинского, «Равель точен, будто швейцарский часовщик». Джазовые синкопы, игра ритмов, длительно выдержанные ритмические остинато (наваждение ритма), моторика стремительных темпов придают стилю Равеля современный, порой подчеркнута урбанистический колорит. Обилие танцевальных жанров, особенно испанских (хота, хабанера,

сегидилья, малагенья), песенные темы в манере андалусийских песен (стиль «канто хондо») также существенно отличают почерк Равеля от почерка Дебюсси и приносят в звучание равелевской музыки особый, терпкий аромат. Указанные приметы выводят стиль Равеля далеко за рамки музыкального импрессионизма и соприкасаются - особенно в поздний период творчества - с течением неоклассицизма (фортепианные концерты Равеля соль мажор и ре мажор, в более ранний период - сонатина для фортепиано, фортепианная сюита «Гробница Куперена»).

К. Дебюсси. Прелюдии для фортепиано (1910 - 1913)

Характерно импрессионистический круг образов и тем. Новая трактовка программности. Фортепианная техника. Ладово-гармонический язык. Новые принципы формообразования.

Анализ прелюдий: «Затонувший собор», «Девушка с волосами цвета льна», «паруса», «Фейерверк».

Музыка для прослушивания на уроке:

Равель - «Игра воды», «Альборада» из цикла «Отражения», «Античный менуэт», Дебюсси - «Затонувший собор», «Девушка с волосами цвета льна», «Паруса», «Фейерверк».

Импрессионизм в симфоническом творчестве Дебюсси и Равеля.

Дебюсси значительно раньше, чем Равель, обратился к симфонической музыке, и все важнейшие принципы импрессионистского оркестрового письма были разработаны им:

- техника чистых тембров в сочетании с «мазковым» принципом,
- широкое использование различных форм *divisi*;
- сурдины на струнных и медных духовых,
- флажолет на струнных и арфах;
- глиссандо на струнных, арфе, духовых инструментах, глиссандо флажолетами;
- *pizzicato*, тремоло;
- игра инструментов в несвойственных для них регистрах (низкая флейта, высокий фагот);
- многокрасочный состав оркестра, включающий в себя эпизодически используемые инструменты (басовый кларнет, контрафагот, ксилофон, челеста, арфа, саскофон, корнет-а-пистон и др.);
- редко используемые старинные инструменты (античные тарелочки, гобой д`амур);
- хор с закрытым ртом в качестве оркестровой краски.

Вопросы и задания

1. Устные вопросы по материалам лекций:

- основные тенденции развития музыкальных жанров в конце XIX - XX вв. Эстетика импрессионизма;
- Живописная техника импрессионизма;
- Круг тем в творчестве композиторов-импрессионистов;
- Музыкальный язык; значение импрессионизма; Особенности фортепианного стиля Равеля;
- Характерные особенности фортепианного импрессионизма Дебюсси;
- «Ноктюрны» Дебюсси и импрессионистский оркестр.
- биографии Равеля, Дебюсси;
- Равель - «Павана», «Болеро»;
- Дебюсси - «Море», прелюдии «Дельфийские танцовщицы». «Танец Пека», «Прерванная серенада».
- Круг жанров в творчестве Равеля;
- Круг жанров в творчестве Дебюсси;
- Равель и Дебюсси. «Римская премия»;
- Взаимоотношения двух великих мастеров.

2. Письменные вопросы по материалу лекций:

- основные стилевые течения конца XIX - XX вв.;
- новые методы музыкальной композиции и способы звукоизвлечения в XX веке;
- перечислить представителей импрессионизма в живописи;
- виды сонористики;
- названия балетов Дебюсси;
- названия балетов Равеля.

3. Список произведений, вынесенных на музыкальную викторину:

К. Дебюсси – Прелюдии «Затонувший собор», «Девушка с волосами цвета льна», «Паруса», «Фейерверк», «Дельфийские танцовщицы», «Танец Пека», «Прерванная серенада», «Море» (3 части), «Ноктюрны» (3 ноктюрна), «Послеполуденный отдых фавна».

М. Равель: «Игра воды», «Альборада» из цикла «Отражения», «Павана», «Античный менуэт», «Рассвет» из балета «Дафнис и Хлоя», «Феерия» из «Испанской рапсодии», «Болеро».

Глава IV. О музыкальной сонорике

Сонорика (термин Ю. Хоминьского. от латинского *sonare* - звучать) - обобщенное название системы нетрадиционного звукоизвлечения на различных инструментах с целью получения необычных звуковых эффектов.

Предшественники: К Дебюсси, А Скрябин, А Веберн, Р Штраус, О. Мессиа́н, Б. Барток.

Сонористика может быть тотальной (полной, на ней основано все сочинение) и ограниченной, фрагментарной, введенной в рамки обычного произведения наряду с другими техниками. Сонористика сформировалась в так называемой авангардной

музыке второй половины XX века. Широко распространена в музыке В. Лютославского - «Три поэмы Анри Мишо», «Венецианские игры», «Книга для оркестра», в большинстве сочинений К. Пендерецкого 60-х - начала 70-х годов - «De natura sonoris», «Флуоресценции» и др.

Виды сонорики

1. Сонорика тембро-блоков, сонорные поля (в оркестровой музыке).

Единое красочное звучание в виде длительного пятна, где не прослушиваются ни ритм, ни мелодия, ни гармония - все привычные связи теряют свой смысл.

Происходит «распыление тематизма». Импрессионистический принцип растворения мелоса в богатейших фактурных пластах в сонористике абсолютизируется. Ведущим становится принцип звуко-красочного фонизма.

Пример: Ф.Гайслер, «Эссе» для симфонического оркестра (фрагментарная сонористика).

Сонорные блоки-поля с одновременным использованием длительных вибрато, тремоландо, пиццикато на струнных. Возникает красочный звуковой комплекс, сначала самостоятельный, затем превращающийся в фон, на который накладываются вполне традиционные приемы (комбинированный вариант).

Применяется в музыке Р. Щедрина, С. Губайдуллиной, Э. Денисова, В. Екимовского.

3. Кластер как один из приемов сонорной техники.

Это короткое звуковое пятно в отличие от длительных сонорных полей.

Исполняется на фортепиано ладонью, двумя ладонями, кулаком, предплечьями рук, прижатием клавиш доской и пр.

Иллюстрация: «Лирика тембров» В.Шалонека для фортепиано.

Использован в музыке Ч.Айвза, Р.Щедрина (Второй концерт для фортепиано с оркестром). А.Шнитке (Соната № 2 для скрипки и фортепиано, Импровизация и fuga для фортепиано).

Прослушивание второго концерта Р. Щедрина для фортепиано с оркестром, часть 2;

В «Импровизации» А. Шнитке - кластер ладонью.

В симфонической музыке кластер может быть использован инструментами духовой группы (Равель «Вальс»), струнной группы (К.Пендерецкий «Флуоресценции», «Трен памяти жертв Хиросимы»).

Пример: Пендерецкий «Флуоресценции» - кластеры струнных смычком, pizzicato, col legno, флажолетами.

3. «Ориентальная» сонористика

Связана с использованием экзотических инструментов ударной группы: том-том, там-там, бамбуковые палки, деревянные дощечки, японский гонг, африканские барабаны и трещотки. Этот вид сонористики применяется в музыке Г.Партча, Г.Шуллера, Л. Фосеа, Дж. Кейджа.

Пример: Дж. Кейдж «Конструкции для металла».

4. Вокальная сонористика

Используется фонетика французской, русской, польской и др. речи как звуковая краска (повторение гласных, согласных). Крик, свист, шепот, громкий выдох, восклицание, вибрато, скандирование слогов, слов или фраз. Применяется повсеместно в 60-е - 70-е годы в вокальной и вокально-хоровой музыке В. Лютославского, К. Пендерецкого, В. Тормиса, Р. Щедрина.

Иллюстрации: К.Пендерецкий «Космогония», В. Лютославский «Сотканное слово», «Три поэмы Анри Мишо».

5. Электронная сонористика.

Основана на сонорных эффектах, полученных с помощью электронной техники (электроинструменты, синтезаторы). Особенно широко используется в рок-музыке, джаз-роке.

Примеры: Л. Саульский «Дерево» (композиция для джаз-рок ансамбля); Ф.Байль «Необитаемые пространства».

6. Оригинальные приемы звукоизвлечения на инструментах.

Игра на струнных «за подставкой», на подгриффнке, постукивание смычком по деке и пюпитру.

На духовых - игра на мундштуках, удары по клапанам и пистонам.

На фортепиано - игра пальцами на струнах, удары по всем деревянным частям фортепиано, игра на струнах с педалью, *glissando* по обмотке басовых струн.

Применяется у композиторов: К. Пендерецкого («Флуоресценции», Концерт для *violino grande*), Я. Ксенакиса («Три стихотворения Марины Цветаевой»).

Пример: А. Шнитке «Три стихотворения Марины Цветаевой» - флажолеты на рояле, игра по струнам щипком, ударом, тремоло, *glissando*.

Глава V. Символизм. Эстетика. Поэтический символизм. Символизм в живописи.

Возник во Франции в конце 60-х - начале 70-х годов XIX века. Первоначально символизм сформировался в литературе, в творчестве П. Верлена, С. Малларме, А. Рембо. Термин «символизм» был впервые использован Ж. Мореасом в предисловии к сборнику «Кантилены» и обоснован в «Манифесте символизма» в 1886 году. Среди предшественников этого течения Мореас называет Гете, Флобера, Бодлера.

В дальнейшем символизм, помимо Франции (А. де Ренье, П. Валери, С.-П. Ру) распространяется в Бельгии (М. Метерлинк, П. Верхарн), Австрии и Германии (Г. фон Гофманстайль, Р.-М. Рильке, Ст. Георге), в Норвегии (Г. Ибсен), в России (Д. Мережковский, З. Гиппиус, В. Брюсов, К. Бальмонт, В. Иванов, А. Блок, А. Белый).

Философские истоки символизма - интуитивизм (Шопенгауэр, Гартман).
Интуитивное постижение мира через символ.

Эстетика символизма

- Символ - знак - понятие более емкое, чем слово. (Верхарн: «Конкретное выражено через абстрактное» в отличие от древних греков, у которых абстрактное отражено через конкретное).
- Символ многозначен, он является лишь вектором смысла и поэтому допускает разнообразие интерпретаций. У Верлена, например, сумерки - зыбкие, тающие воспоминания; лес - совесть, раздумья; снежные равнины - тоска: ветер - рок; осень - увядание.
- Символ прорывается сквозь покров повседневности, придает предмету черты таинственного очарования, часто стремится к запредельной «сущности бытия, соприкасаясь с мистикой» (С. Малларме - «тайна и поэзия»).
- Идея синтеза искусств (музыка - живопись - поэзия) - одна из важнейших. Особенно это касается концепции символизма у П. Верлена. В «Искусстве поэзии» он говорит о музыкальности и живописной зримости стиха.
- Принцип «стертых граней» в стихосложении и в живописном рисунке. Верлен говорил о том, что стихотворение не должно отличаться точностью контуров, применял нечетные стихи, так как «ничто в них не давит к земле, они более зыбки». В этом - сходство с импрессионизмом.
- Культ красоты, изысканного, хрупкого, эфемерного (также сходство с импрессионизмом). Но, в отличие от импрессионизма, красоты ирреального, видений подсознательного, так как символизм всецело апеллирует к образам иных измерений, таинственной грезе, отсюда:
- эстетика молчания, тайны, недосказанности, пауз, тишины, вслушивания в непостижимое.

Русский символизм имел свои особенности. Проблема личности в истории и ее таинственная связь с вечностью, с вселенским мировым процессом. Особое предчувствие катаклизмов, переломов, пророчества. Знамена-символы (зори, закат, рассвет, пожары), исторические символы (скифы, монголы), символика цвета - алый, красный (тревога).

Замысел грандиозной «русской соборной» мистерии В. Иванова, выход за пределы собственно искусства в область космогонии, мистериального, что обнаруживается и в творчестве позднего А. Скрябина,

Иллюстрации: стихи П.Верлена («Искусство поэзии», «Час любви», «Сентиментальная прогулка» - в музыкальном варианте Д.Тухмакова), а также стихи А. Блока.

Символизм в живописи

Отдельные элементы символизма появлялись в искусстве давно (например, у И. Босха, Яна ван Эйка и др.), Идентификация художественного произведения с символом происходит лишь в искусстве конца XIX - начала XX вв.

Во Франции - П. Де Шаванн, Т.Моро, частично П. Гоген; в Швейцарии -АБёклин, в Германии - М. Клингер, О. Дикс; в России - Н. Рерих, Л.Бакст, Н. Крымов, М. Чюрленис, К. Петров-Водкин, М. Врубель,

Для живописи характерно тяготение к старине, стилизация, мистические аллегории («судьба», «любовь», «смерть»), изощренная фантастика, где реальность причудливо сочетается с мистикой. Если поэты ищут слово-символ, то художники - краску-символ, цвет (красный - тревога,, сгущенный темный - ужас, страх, синий и сиреневый - гармония).

Репродукции:

Н.Рерих «Вечное ожидание»,
Л.Бакст «Античный ужас»,
М.Чюрленис «Короли»,
К.Петров-Водкин «Купание красного коня»,
М.Врубель «К ночи».

Западно-европейская музыка:

К.Дебюсси, М-Равель, Р.Штраус.

Русский символизм в музыке:

А.Скрябин «Поэма экстаза», «Прометей» поздние сочинения для фортепиано,
С.Рахманинов «Остров мертвых», «Колокола»,
М.Чюрленис - Симфонические поэмы.

Глава VI. Символизм в музыке К. Дебюсси. Опера «Пеллеас и Мелизанда». Тенденции символизма в фортепианных и вокальных миниатюрах Дебюсси

Опера «Пеллеас и Мелизанда»

В основе либретто - драма М. Метерлинка, бельгийского символиста. Характерные черты символистского, так называемого «статического» метерлинковского театра: внешняя бездейственность драматургии, скрывающая

глубину тончайших переживаний, система поэтических символов-полунамеков, предчувствий, тайны невысказанного. События развиваются в условной сказочной стране Аллемонда, без точного определения времени и места действия. Количество действующих лиц ограничено, их «биографии» не имеют реальной основы, герои - скорее символы, нежели носители конкретных человеческих характеров.

Символика пронизывает все действие оперы: кольцо Мелизанды, падающее в водоем, на краю которого она сидит с Пеллеасом - символ разрушенного брака; ночной мрак, окутывающий Пеллеаса и Мелизанду при входе в пещеру, куда они идут искать кольцо - символ близкой смерти; потерянный золотой мячик Иньоля - утраченное безмятежное счастье; Голо приводит брата в подземелье, заставляя его заглянуть в бездну - предупреждение о будущей расправе; корабль должен погибнуть в море - смерть Пеллеаса; нищие, умирающие от голода у входа в подземелье - символ беззащитности и обреченности.

В опере - слияние, теснейшее взаимопроникновение музыки и слова. У Верлена - музыкальность стихотворения, у Дебюсси - музыкальная декламация прозаического текста Метерлинка. (А. Саймонс: «Дебюсси - Малларме музыки»).

На первом плане - «омузыкаленное слово», как главный носитель драматической идеи. Отсутствуют традиционные оперные структуры (арии, дуэты, ансамбли). Сочинение может быть названо, скорее, разросшейся во времени вокально-симфонической поэмой.

В соответствии с эстетикой символизма музыка также связана с живописью: морской прибой (3 картина I действия), плеск журчащих струй родника (начало II действия) шелест леса (1, 2 картины I действия).

Развернутая система лейтмотивов также глубоко символична. Тема Голо - носительница фатальных жестоких сил, тема Мелизанды - хрупкой, незащищенной женственности,

Символистски-зашифрованный мир образов в «Пеллеасе и Мелизанде» не просто обусловлен сюжетом. Для Дебюсси - это отражение вечных проблем жизни и смерти. (В. Янкелевич: «Пеллеас и Мелизанда» - рассказ в пяти актах о замирании и постепенном рассеивании существования, то есть о приближении небытия»).

Отсюда - очень редкое, своеобразное средство - «тишина как фактор экспрессии» (Дебюсси), ремарки «pp насколько возможно» «rrrrr», «ослабевающая», «теряясь» и т.п., как чисто музыкальное воплощение символистской эстетики тишины, молчания, тайны небытия.

Фортепианная музыка Дебюсси. Камерные вокальные произведения

Стихия символистских образов, меланхолия ослабления, затухания, угасания господствует и в фортепианной музыке Дебюсси («Туманы», «Мертвые листья»), в романах: «Вздохи» из трех поэм Малларме, в романсе «Фонтан», где в соответствии с намерениями Бодлера акцентирован не взлет воды, а ее падение, замирание. Состояние неподвижности, оцепенения - «Канопа», остинато - «Ветер на равнине», заклинающие магически-суггестивные повторения кратких мотивов-символов - «Сады под дождем», «Маска» - также типичны для образности и поэтических приемов символизма.

В прелюдии «Шаги на снегу» за внешней изобразительностью скрывается подтекст, характерный для символистской эстетики: беспредельность пустоты, печаль одиночества. Состояние оцепенения, отрешенности, безмолвия выражено в однообразной, монотонной мелодико-ритмической фигуре пьесы.

Иллюстрации:

фрагменты из оперы «Пеллеас и Мелизанда» (1-я и 2-я картины II действия, 1-я и 2-я картины III действия); «Шаги на снегу».

Глава VII. Постромантические и предэкспрессионистские тенденции. Творчество Р. Штрауса. «Домашняя симфония» Р. Штрауса

Творчество Р. Штрауса

Поздний романтизм на рубеже двух веков продолжает существовать наряду с новыми течениями. В произведениях Г. Малера, Р. Штрауса, раннего А. Шенберга, К. Шимановского сохраняется типично романтическая образность:

- патетическая героика, жажда жизни, самоутверждения: Г. Малер - Первая, Пятая, Седьмая симфонии; Р. Штраус - симфонические поэмы «Жизнь героя», «Дон Жуан» «Так сказал Заратустра»;

- экспрессивная лирика как проявление романтической сверхэмоциональности: Третья, Восьмая симфонии Малера; симфонические поэмы Р. Штрауса - «Смерть и Просветление», «Дон Жуан», оперы Р. Штрауса «Гунтрам», «Feuersnot»; секстет А. Шенберга «Просветленная ночь», симфония «Песнь о ночи» К. Шимановского;

- гипертрофированный психологизм, рефлексия, характерно романтическая раздвоенность сознания: Шестая, Девятая симфонии Г. Малера, «Пеллеас и Мелизанда», «Лунный Пьеро» А. Шенберга;

- ирония, гротеск: гротесковые части Первой, Второй, Четвертой, Пятой, Шестой, Девятой симфоний Г. Малера; симфонические поэмы «Тиль Энленшпигель», «Дон Кихот», юмористические эпизоды «Домашней симфонии», поэмы «Жизнь героя», «Так сказал Заратустра» Р. Штрауса.

В плане преемственности романтической традиции - сохранение стилевых штрихов, унаследованных от музыки Ф. Листа, Г. Берлиоза, Р. Вагнера, А. Брукнера.

Однако все характерные приметы музыкального языка романтиков усложняются и существенно обогащаются. Продолжается процесс хроматизации мелодики, внедрения в нее экспрессивно-патетических декламационных интонаций.

Гармонический язык тяготеет к листо-вагнеровской «тристановской» аккордке с ее изысканными альтерациями и энгармоническими модуляциями, к «расширенной тональности». Возрастает роль полифонии и фактуры в целом.

Особенно радикально обогащаются, становятся декоративно-колористическими оркестровые стили:

- вводятся редко применяемые инструменты: саксофоны, орган, челеста, гобой д`амур, баритоновый гобой, ветряная машина, трещотка, кастаньеты, вибрафон, ксилофоны, орган в произведениях Р. Штрауса; альпийские колокольчики, деревянные бруски, прут, молот, малый (военный) барабан, мандолина, почтовый рожок, теноргорн, фисгармония, орган в симфониях Г. Малера;
- тяготение к приему тембровых парадоксов: «визгливый» тембр контрабаса в высоком регистре, низкая, «хрипящая» флейта в Первой симфонии Малера; изобилие темброво-изобразительных находок в сочинениях Р. Штрауса, имитирующих шелест саней, мчащихся по снегу в «Альпийской симфонии», стекание капель с упавшего в воду Дон-Кихота, шелест газетных страниц в «Арабелле» и т.п.
- применение гигантских сверхсоставов оркестра (Вторая, Пятая, Шестая, седьмая симфонии Малера, «Домашняя симфония» и «Жизнь героя» Р. Штрауса), либо, напротив, использование в партитуре изысканно импрессионистических приемов - глиссандо, дивизи, флажолеты, альпийские колокольца, «хрустальные» пассажи челесты и арфы и прочее (разработка первой части Шестой симфонии Малера, *Nachtmusik* его Седьмой симфонии, лирические эпизоды симфонических поэм и опер Р. Штрауса, «Песнь о ночи» К. Шимановского).

В стиле композиторов позднеромантической эпохи прослеживается также формирование новейших тенденций: расширение тональности (своеобразная двенадцатитоновость в одном из эпизодов симфонической поэмы «Так сказал Заратустра» Р. Штрауса): приметы атональности в ряде эпизодов Десятой симфонии Малера; использование кластера в «Дон-Кихоте», операх «Саломея» и «Электра» Р. Штрауса.

В начале XX столетия поздний романтизм подвергается своеобразной деформации, как бы отпочковывая изнутри себя новые стили, «размываясь» под воздействием:

- экспрессионизма (поздний Малер» оперы Р. Штрауса 1905 - 190? годов» опера Шрекера «Дальний звон», ранние сочинения А. Шенберга;
- натурализма (Штраус, Шрекер);
- символизма (Шенберг, Штраус);
- неоклассицизма (Четвертая симфония Манера, финалы его Пятой и Седьмой симфоний, оперы Р.Штрауса «Кавалер розы», «Ариадна», «Дафна», «Арабелла», «Любовь Данаи»).

В тематике сочинений и их литературных программах намечается воздействие влиятельных для искусства XX века философских и литературных концепций:

- Ф. Ницше («Так говорил Заратустра», «Жизнь героя» Р. Штрауса);

- А. Шопенгауэра («Смерть и просветление» Р.Штрауса);
- С. Георге (вокальный цикл АШенберга из «Книги висячих садов»);
- М.Метерлинка (симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизаяда» А.Шенберга);
- О.Уайльда (опера «Саломея» Р.Штрауса).

При этом нужно сделать вывод, что поздний романтизм в ряду художественных тенденций искусства на рубеже веков является течением специфически музыкальным, почти не имеющим аналогов среди других видов искусства.

Р. Штраус «Домашняя симфония» (1902 - 1903)

Вместе с симфонической поэмой «Жизнь героя» составляет автобиографическую дилогию. Повествует о личных переживаниях, борьбе с идейными противниками, домашнем быте и семейном очаге (Р. Штраус; «один день моей семьи»). Симфонию критиковали (в частности, Б. Асафьев) за откровенность, обнажающую интимный мир композитора. Усматривали здесь проявление ницшеанства: индивидуализм, эгоцентризм, самолюбование личности, стоящей «над толпой, презирающей моральные устои общества». Посвящение «моей дорогой жене и нашему мальчику» дало повод к обвинению в саморекламе и идеализации быта. Однако, почти не принимался во внимание комедиографический дар композитора, его ирония - и что еще более любопытно -самоирония, гротесковые параметры стиля, склонность к лепке великолепных музыкальных портретов и автопортретов (романтическая традиция стиля Р. Шумана). Штраус-комедиограф склонен к озорству, к откровенной буффонаде, мистификации, стихии карнавальности, что обнаружится впоследствии в творчестве его соплеменника, также баварца К. Орфа (каждый баварец имеет в своем характере «амплуа» национального героя, шутника и проказника Тиля Эйленшпнгеля). Тяга к карнавальности в стиле *del arte*, пародии и гротеску скажется впоследствии в неоклассицистской тенденции искусства XX века - театре Пиранделло, живописи Пикассо, музыке И. Стравинского, С. Прокофьева. Четыре части симфонии образуют цельную одночастную - в традиции штраусовской поэмности - композицию. Ее разделы внешне соответствуют интродукции, скерцо, Adagio и финалу симфонии.

По первоначальному замыслу в первом разделе - портреты героя, жены и ребенка, во втором - игры ребенка и его сон, в третьем - ноктюрн, ночная лирическая сцена, в четвертом – утренняя «перебранка» супругов (в форме фуги) и радость примирения. Как поясняет сам композитор, «последнее слово остается за мужем», тема героя симфонии звучит в увеличении.

Все части основаны на едином тематическом материале. Ведущие мотивы - мужа, жены - в виде обращения темы мужа и ребенка. Персонификация тембров (муж - виолончель, ребенок - гобой д`амур). Четверной состав оркестра с использованием редких инструментов (4 саксофона, гlockenspiel, малый кларнет, гобой д`амур). Многочисленны изобразительные моменты (игры ребенка, бой часов).

Прослушивание «Домашней симфонии» Р.Штрауса (фрагмент).

Кроме того, рекомендуется прослушивание с комментариями в виде небольших

сообщений студентов симфонических поэм Р. Штрауса «Дон Жуан» и «Тиль Эйленшпигель».

Глава VIII. Поздний романтизм. Г. Малер. Концепции симфонизма Г. Малера. Первая симфония

Сочинения Г. Малера в системе искусства позднего романтизма занимают особое место. В основе творчества этого гениального австрийского симфониста – этико-философские идеи общечеловеческого звучания. Проповеднический тон его авторский монолог-обращений, выход на планетарный и даже космический уровень художественного обобщения (Малер о Восьмой симфонии; «здесь поют уже не человеческие голоса, а кружащиеся солнца и планеты») в музыке не знают равных, сближаясь с идеями его литературных современников - писателей Т. Манна, Р. Роллана, Г. Уэлса, А. Франса. Для Малера характерен философско-концептуальный подход к наиболее острым, больным проблемам его времени, приоритет - по утверждению И. Барсовой - литературно-философской традиции над традицией собственно музыкальной. В своей грандиозной симфонической эпопее композитор поднимает извечные вопросы: смысл жизни и тайна смерти, природа человеческого бессмертия (Вторая симфония); идея бесконечного восхождения человеческого духа (в традициях философских концепций Спинозы и Гете) от материально-природного к Божественной Любви (Третья симфония); достижимость Идеала и Абсолютной Истины, прославление гетевской идеи «Das Ewig Weibliche» («Вечно Женственного»), образа Mater Gloriosa (Богоматерь в Славе) в Восьмой симфонии: природа зла и искоренение человеческих пороков (гротесковые скерцо его симфоний). В кризисную эпоху, на рубеже двух веков Малер глубоко переживает трагедию несовершенства современного ему общества. Все его творчество - поиск выхода из кризиса, проявляющего себя как в духовном мире личности, ее мучительных внутренних конфликтах, так и в плане социальном и общечеловеческом, Глубочайший психологизм его искусства объединяет проблематику «романных» (по терминологии Т. Адорно) симфоний Г. Малера с романами Ф. Достоевского. Оба они - «художники идеи», последних философских вопросов бытия, насытившие свои сочинения полярными образными антитезами, предельной эмоциональной экспрессией.

Малер - величайший новатор в области симфонической музыки. Грандиозные размеры его симфоний, ненормативная драматургия симфонического цикла, использование в симфониях вокально-хоровых средств, новые синтезирующие жанры симфонии-кантаты (Восьмая), симфонизированный песенный цикл («Песня о земле»), новшества в области формообразования, оркестровой полифонии («полифонии разногласий», «полифонии вторгающихся контрапунктов»), экспрессия оркестрового стиля - все эти принципы являются основополагающими для симфонизма XX столетия - симфоний Д. Шостаковича, А. Онегера, П. Хиндемита, Б. Бриттена, О. Месеаса, Б. Тищенко, А. Шнитке и др.

Одно из важнейших завоеваний музыки композитора - гротеск нового типа, обличающий пороки мещанского, обывательского существования. Малер первым, подобно Достоевскому в литературе, так остро поставил проблему человеческой бездуховности, порождающей агонию современной - технократической в своей сути – цивилизации. С точки зрения музыкального стиля гротесковые концепции в симфониях Малера решаются с помощью деформации «расхожих» бытовых жанров (вальс, лендлер, уличные марши и песни), их последовательных модификаций в сторону механистической токатности, заводной урбанистической моторики.

Г. Малер. Симфония № 1 (1888)

История создания. Программность. Первоначальный вариант - 5 частей (I том «Из дней юности». 1 ч. - «Весна без конца», 2 ч. - «Цветение», 3 ч. - «На всех парусах», II том - «Человеческая комедия». 4 ч. - «Траурный марш в манере Калло», 5 ч. - «Из ада в рай»). Общее название - «Титан».

Позже автор убрал часть «Цветение» и все программные заголовки, Симфония стала четырехчастной.

1 часть. Нетрадиционная сонатная форма со строфическими куплетами. Ремарка автора: «Мы среди природы, в лесу, где сквозь ветви дрожит и мерцает солнечный свет».

Уже во вступлении используются новые приемы:

- вступление многотемно и уподоблено самостоятельной части;
- квартовые интонации вступительной темы - лейтинтонации всей симфонии и начальные звуки главной темы, которая «прорастает» в финале.

Главная партия - тема-песня из вокального цикла Малера «Песни странствующего подмастерья». Образ героя симфонии - юноши в расцвете сил, отправляющегося в путь - метафора утра жизни, а также принцип песенного тематизма, подвергающегося песенно-строфическому развитию в разработке - все это являет собой дань традиции Шуберта а других романтиков.

Побочная партия дается не полностью, появляется постепенно, срачивается с темой вступления.

В разработке новые приемы:

- здесь предвосхищена будущая тема второй части,
- появляется фрагмент главной партии финала,
- основной прием разработки - вариантно-строфическое развертывание и в результате - сращивание тем. Реприза зеркальная.

2 часть. Сложная трехчастная форма.

«Юноша идет по свету, став уже сильнее, грубее, жизнеспособнее». Мощный, радостный деревенский мужской танец (крайние части), трио -лендлер. мягкий изящный женский танец. Основная тема - на интонациях песни Мадер*«Гак и Грета».

3 часть - в жанре траурного марша. Сложная трехчастная форма «Теперь он, мой герой, почувствовал отвращение, и пир был испорчен».

Это первый образец особого рода гротеска - пародия на обывательское общество с его ханжеством и лицемерием. Нравы его Малер прекрасно изучил за 15 лет скитаний по Австро-Венгрии и Германии, где постоянно чувствовал себя изгоем, как он пишет, «везде встречая и омерзительное лицемерие, и лживость, человеческую подлость, тупость и косность».

Толчком к созданию этой части композитору послужила немецкая лубочная картинка «Звери хоронят охотника» (за лицемерным оплакиванием врага скрыта улыбка радости). Малер пользуется сильнейшим приемом развенчания, снижения жанра траурного марша с помощью следующих приемов:

- банальный «уличный» фольклор (шуточный детский канон «Братец Яков») в качестве первой, траурно-маршевой темы;

- вульгарно-цыганский, кабацкий напев (вторая тема с использованием типичного для духовых «банд» состава);
- нарочитое утрирование избитых эффектов «цыганщины» (обыгрывание параллельных терций и секст в так называемом цыганском ладу;
- «знойная» кантилена, «рыдающие» глиссандо, темповые оттяжки);
- имитация низкопробного духового оркестра: фальшивая игра., звучание вразнобой, грубость оттенков, намеренно примитивная инструментовка в некоторых фрагментах, как, например, эффект «садовой музыки» - большой барабан с подвязанными к нему тарелками;
- прием тембровых парадоксов, когда инструменты появляются как бы в чужом обличьи (визгливый высокий контрабас и фагот, низкая хрипящая флейта, кларнет in Es в традициях гротескового финала «Фантастической симфонии» Берлиоза).

Так Малер раскрывает цинизм, ханжество человеческих нравов, скрытые под маской внешней благопристойности. В этом сказывается двуплановость малеровской иронии, ее скрытые подтексты.

Если крайние разделы части построены на двух темах (двухголосный канон на теме «Братец Яков» в миноре с дерзкими приплясываниями и неуместными для траурного шествия форшлагами кларнета, а также «рыдающая» цыганская мелодия), то средний раздел основан на песне Малера «Голубые глазки» из малеровского вокального цикла «Песни странствующего подмастерья». Это трио воспринимается как план «от автора», его лирически-проникновенное «слово» сочувствия, истинной, непоказной скорби.

4 часть. Сонатная форма. Характерное для классической симфонии сонатное аллегро в качестве финала являет собой реакцию на «человеческую комедию» третьей части. Эта часть, по выражению автора, «крик раненого в самую глубину сердца» и знаменует в драматургии цикла долгий путь возвращения, обретения гармонии слияния с природой.

Вступление - момент кризиса, чрезвычайно драматичный. Главная партия олицетворяет собой волю, действие. Ока построена на героически-активных интонациях разработки первой части.

Побочная партия - предчувствие будущей обретенной гармонии, романсовая лирика в духе лирических тем Чайковского,

В разработке прорастает постепенно главная тема симфонии. Звучат темы из первой части и даже дана реминисценция целого раздела первой части - ее вступления.

В репризе окончательно кристаллизуется тема, зародившаяся еще во вступлении первой части и построенная на интонациях двух нисходящих, сцепленных между собой кварт с последующим квартовым ямбическим ходом, Ее заключительное проведение в коде звучит как апофеоз - гимн природе и человеческой воле, символизирующий пантеистический вывод симфонии.

Прослушивание Первой симфонии Малера.

Вопросы и задания:

1. Устные вопросы по материалу лекций «Символизм», «Поздний романтизм»:

- Эстетика символизма;
- Черты символизма в опере «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси;
- Поздний романтизм, его характерные черты;
- «Домашняя симфония» Р. Штрауса;
- Новаторские черты Первой симфонии Г. Малера;
- Гротеск в Первой симфонии Г. Малера.

2. Письменные вопросы по материалу лекций:

- Перечислить западно-европейских поэтов-символистов;
- Назвать русских символистов в поэзии и живописи;
- Перечислить произведения Дебюсси, связанные с символизмом.

3. Устные вопросы по дополнительному материалу:

- Основные этапы творчества Р.Штрауса;
- Р.Штраус, симфоническая поэма «Тиль Эйленшпигель»;
- Противоречия личности Р.Штрауса;
- Место Г.Малера в истории музыки;
- Эстетико-философские взгляды Г.Малера;
- Пятая симфония Малера.

4. Письменные вопросы по дополнительному материалу:

- Перечислить оперы Р.Штрауса;
- Круг жанров в творчестве Г.Малера.

5. Произведения, вынесенные на музыкальную викторину:

К.Дебюсси - «Пеллеас и Мелизанда»

«Туманы»

«Мертвые листья», «Шаги на снегу»

Р.Штраус - «Домашняя симфония», «Тиль Эйленшпигель»

Г.Малер - Первая симфония, Пятая симфония.

ёГлава IX. Веризм. Натурализм. Р. Леонкавалло. Опера «Паяцы». Дж. Пуччини. Опера «Богема»

Течение в литературе и музыке. Возникло в 70-е годы XIX века. Особенно широко развернулось в 1880-1890-е годы. Элементы натурализма существовали в искусстве и раньше. Название и теоретическое обоснование течению было дано Э. Золя в книге «Экспериментальный роман» (1879) и в статьях о театре.

Наиболее ярко течение проявилось во Франции (Э. Золя, Г. Де Мопассан, А. Доде, братья Гонкуры) и Италии (Дж. Верга, Л. Капуана, Д. Чамполи). Натурализм также имел место в Германии (Гауптман., Конрад), в Англии (Дж. Мур, Гиссинг), в России (Писемский, Мамин-Сибиряк), США (Крейн, Гарленд, Моррисон).

Основной принцип натурализма - близость к жизни, фотографическая фиксация фактов, документализм.

Итальянский термин «веризм» происходит от слова «verita» - правда. Основатель течения итальянского литературного веризма - Дж. Верга. В итальянском литературном и музыкальном веризме отражена преимущественно жизнь крестьян, так как страна в то время была аграрной.

Писатели тщательно изучают особенности той или иной деятельности людей, чтобы максимально точно отобразить их в своих произведениях (Золя в романе «Человек-зверь» - работу железнодорожного машиниста, братья Гонкуры, чтобы описать болезнь, изучали медицинские трактаты). Большое внимание уделяется психофизиологической основе человеческих отношений, инстинктивному, биологическому в человеке. Основу сюжетов часто составляют реальные события, факты из газетной хроники. Впоследствии документализм, нарочитая хроникальность в отображении событий становится одной из важнейших тенденций искусства XX века, вплоть до течений авангардной, «конкретной музыки», коллажа. Социальная направленность более выражена у итальянцев, особенно в литературном веризме, французы подчеркивают зачастую свою аполитичность (манифесты Э. Золя). Лаконизм изложения, опора на жанр новеллы, рассказа, «bozetto» (набросок).

В музыке наиболее яркое явление - итальянский оперный веризм. Представители: П. Масканьи («Сельская честь»), Р. Леонкавалло («Паяцы»), Дж. Пуччини («Манон Леско»), У. Джордано («Андре Шенье»), Ф. Чилеа («Арлезнанка»). Во французской музыке - А. Брюно («Мечта»), Г. Шарпантье («Луиза»).

Менее распространен натурализм в других жанрах - (отдельные натуралистические приемы встречаются у Р. Штрауса в симфонической поэме «Дон Кихот» - бляение баранов, шум ветряной мельницы и проч.), Течение веризма во многом предвосхитило явление неореализма в итальянском искусстве 50-60-х годов XX века, расцветшее особенно ярко в кинематографе (фильмы Висконти, Росселини, Феллини).

Итальянские композиторы были тесно связаны с традициями Верди: социальная острота сюжетов, демократизм, гуманизм, психологизм, опора на итальянскую кантилену, лейтмотивы чувств; в музыкальной драматургии - яркость контрастов, рельефность драматургических коллизий.

Характерные особенности музыки оперного веризма:

- сжатость, лаконизм композиции оперы, уменьшение количества действий, вплоть до одноактности;
 - новый тип веристской оперы-новеллы, аналогичной жанру bozetto;
 - стремительное развитие действия, пружинность в «раскручивании» сюжетной фабулы, кинематографическая смена «кадров» - эпизодов.
- Характерен новый жанр оперы, близкой театральному жанру мелодрамы. Драматургическое развитие зачастую основано на линии единого эмоционального *crescendo* с внезапной трагической развязкой в последних тактах оперы;

- отказ от классической большой арии, опора на аризно-декламационный стиль;
- сверхэмоциональность вокальной партии с использованием выкриков, стонов, рыданий, стенаний (требуется огромное чувство меры в культуре исполнения, иначе возникает угроза мелодраматизма);
- народные сцены обычно выполняют роль фоновых, живописно-колористических.

На уроке рекомендуется прослушать фрагменты из опер (например, Пуччини - ария Калафа из «Турандот», либо другие арии из опер Масканьи, Джордано, Чилеа).

Р. Леонкавалло. Опера «Паяцы»

Опера представлена на конкурс, организованный в 1890 году импрессарио Сонцоньо. Сюжет основан на реальном событии, которое произошло в 60-х годах XIX века в Калабрии (Южная Италия). Этот поразительный случай (во время представления бродячей труппы муж-актер убил свою жену) обошел все газеты.

Либретто написал сам композитор. В опере два действия, которые развиваются очень динамично. Сцены сменяют друг друга по принципу кинематографической смены кадров. Жанр оперы - социально-бытовая драма.

В основе оперы - ряд сцен со сквозным развитием, где опорой являются краткие - на одном дыхании - ариозо, не позволяющие тормозить действие. Речитативно-декламационные моменты отличаются гибкостью и пластичностью. Дуэты играют роль драматургических вершин, узловых сцен драмы. Хоры присутствуют как фон, на котором развивается драма. Пролог оперы и особенно сцена Арлекина и Коломбины (2 действие) выдержаны в духе «комедии масок».

Большая роль принадлежит лейтмотивам («ревности» и «страдания» Канио, «коварных замыслов» Тонио, «любви» Недды и Сильвио). Велика роль оркестра. Он используется как психологический фон, как колористическое средство, есть самостоятельные оркестровые эпизоды, за героями закреплены определенные тембры.

Важнейший драматургический прием - «сцена на сцене». Сопоставляются два плана - реальный и театрализованный. Развитие драмы приобретает крайнюю напряженность. В изображении «театра» использован метод стилизации (закругленные номера подчеркнута танцевально-жанрового характера - «Гавот Недды», «Серенада» Арлекина). Чувства героев условны, карикатурны. По мере перерастания комедии в драму подключаются основные лейтмотивы оперы, реальное срастается с кукольной драмой, готовя финальную развязку.

Рекомендуются для прослушивания: Пролог, Ария Недды, любовный дуэт Недды и Сильвио, финалы I и II действий.

Дж. Пуччини. Опера «Богема»

Сюжетная основа оперы - «Сцены из жизни богемы» А. Мюрже, Либреттисты - Иллика и Джакоза. Работа над произведением протекала с 1894 по 1895 годы. Премьера состоялась в 1896 г., в Турине, дирижировал А. Тосканини. Опера имела большой успех у публики.

В соответствии с эстетикой веризма «Богема» - бытовая драма. Четыре ее картины представляют собой живые зарисовки быта современных городских окраин, жизни бедных поэтов, художников, музыкантов с их повседневными заботами, мечтами и увлечениями.

1 картина («В мансарде») - непритязательная завязка драмы.

2 картина - («В латинском квартале») - жанрово-юмористическая интермедия.

3 картина («У заставы») - драматическая кульминация.

4 картина («В мансарде») - печальный эпилог.

Все картины основаны на принципе свободного сквозного развития при почти полном отсутствии длительных, завершенных номеров. Основу составляют сжатые, эмоционально насыщенные ариозо. Эффектная концертность, виртуозный блеск здесь уступают место проникновенным лирическим высказываниям, напоминающие короткие и вместе с тем психологически точные в своих характеристиках монологи реалистической драмы. Пуччини находит здесь новый тип речитатива - простого и естественного, переходящего в ритмованную речь, близкую натуральной, разговорной (ария Мими из 1 картины; сцена смерти Мими и т.д.).

Действие оперы, в соответствии с традицией драматургии оперы-пьесы, развивается очень интенсивно. Начало «Богемы» сразу включает слушателя в поток сценической жизни. После нескольких вступительных тактов оркестра поднимается занавес, вместо традиционной увертюры - быстрый, динамичный ввод в действие. Композитор избегает больших цезур, часто обращается к перемене темпа и метроритма, отказывается от самостоятельных оркестровых номеров, тормозящих развитие. Его музыка живет в напряженном ритме подлинной жизни. Обращает на себя внимание принцип калейдоскопического мелькания эпизодов-кадров. Так, например, построены картины уличного быта во втором действии (хоры продавцов, гризеток и студентов, сцена ребят с торговцем игрушками, марш проходящих солдат), в третьем действии - хоровые реплики молочниц, стражников, подгулявших кутил. Здесь трактовка хора приобретает натуралистические черты: беглые, словно выхваченные из жизни, реплики толпы максимально приближены к бытовому разговорному языку.

Четыре картины «Богемы» аналогичны четырем частям симфонии:

1 - круг образов драмы, контраст двух начал - комедийного и лирического. Это вносит известную конфликтность в развитие действия по аналогии с сонатной формой. Сцена в Латинском квартале - своеобразное скерцо, а элегически-скорбный третий акт - медленная часть. Траурный финал завершает цикл. Музыкально-драматургическая симметрия находит свое выражение в программных названиях частей. Одни и те же темы любви составляют основу 1 и 4 картин. Первая и последняя встреча, любовь зарождающаяся и любовь угасающая - таков замысел Пуччини.

Действие оперы развивается по линии постепенного нагнетания: каждый последующий акт короче и лаконичнее предыдущего. Создается своеобразный эффект «драматургической стретты».

Единству произведения способствует развитая система лейтмотивов. Это темы Рудольфа, Мини, лейтмотив любви, лейтмотив Мюзетты. тема «веселящейся богемы», Латинского квартала, темы Шонара и Коллена.

Несмотря на то, что в «Богеме» отразились основополагающие принципы оперного веризма, Пуччини во многом выходит за рамки веристской эстетики. Это касается прежде всего, трактовки сюжета. Сам первоисточник - «Сцены из жизни богемы» Мюрже - окрашен тоном легкой иронии, герои его полны скепсиса, Рудольф у Мюрже - смешной, чудаковатый, Мими - легкомысленная и эгоистичная. Пуччини в опере - в соответствии с традицией романтического искусства идеализирует своих героев, придает им прелесть поэтической одухотворенности, наделяет их душевной щедростью, самоотверженностью. Композитору всегда был чужд чрезмерный натурализм, его отталкивающая неэстетичность сюжетов. Поэтому он отказался от замысла написать оперы по произведениям Верга («Волчица») и Пьера Луиса («Женщина и кукла»).

В «Богеме» также нашли отражение некоторые влияния импрессионизма. С французскими художниками и композиторами Пуччини объединяет стремление запечатлеть неуловимую, ускользающую красоту жизни, зафиксировать все тончайшие проявления прекрасного, скрытого в обыденном, повседневном. Вторая картина оперы своим жизнерадостным тоном, богатством красок, мгновенной фиксацией разнородных впечатлений напоминает жанровые сцены художников-импрессионистов (например, «Бал в Мулен де ля Галетт» Ренуара).

Импрессионистический колорит музыки Пуччини прекрасно раскрыт средствами оркестра. В сфере инструментовки композитор виртуозно владеет техникой светотени (излюбленные импрессионистами приемы *divisi*, глассандо, флажолеты), мерцающих бликов в прихотливой смене тембров, нежных колористических переливов струнных, арф. Наиболее яркие моменты оперы - эпизод сожжения рукописи Рудольфом (разгорающееся пламя), тема рассвета, открывающая третью картину, «мотив трех труб» в начале второй картины. Здесь, как и в других своих операх, помимо колоритных оркестровых средств, Пуччини применяет непривычные для музыки того времени и впервые введенные в гармонический стиль Дебюсси квинтовые параллельные последования, параллелизмы трезвучий, длительные органые пункты, натуральные диатонические лады, пентатонику.

Оперный стиль Пуччини, в сравнении со стилем веристов, гораздо более сложный, изысканный и свежий, а также его непревзойденное мастерство в области оперной драматургии, предвосхитившее популярные принципы так называемой кадрово-монтажной драматургии, позволили всем его операм, без исключения, войти в золотой фонд оперной классики XX столетия.

Глава X. Фовизм. Фовизм в изобразительном искусстве и литературе.

ФОВИЗМ В МУЗЫКЕ

Возник во Франции, в 1905 году, первоначально в живописи. Термин принадлежит известному критику Л. Вокселю (Fauve - дикость, фовисты - дикие). Представлен в творчестве художников: А. Матисса, А. Марке, Ж. Руо, А. Дерена, Р. Дюфи, М. Вламинка. Русская школа – Л. Бакст, Н. Крылов, М. Сарьян, ранний период творчества Н. Рериха.

Для фовистов характерно воспевание первозданной радости бытия, возвращение к первоистокам жизни, мир видится глазами древнего «пещерного» человека или ребенка.

Содержание творчества - быт и мироощущение человека «варварских» эпох (первобытный мир, древний Восток, скифство, языческая Русь, древний Рим, раннее средневековье).

Характерные особенности искусства фовистов

- принцип «примитива» - схематическое, подобно детскому рисунку, изображение человека и предметов, отказ от пространственной перспективы или ее наивное изображение, «псевдоплоскостное» изображение, крупногабаритность рисунка;
- тяготение к резким колористическим контрастам, сопоставлению интенсивных красочных пятен; сочные, яркие тона «детского» набора красок, сочетание несовместимых тонов;
- интенсивный ритм асимметрии.

Репродукции картин А.Матисса, Н.Рериха, И.Крылова, М.Сарьяна.

Во второй половине XX века принципы фовизма возрождаются и обогащаются в так называемом «наивном искусстве», где акцентируется свежесть детского восприятия жизни.

В литературе наиболее интересное явление - русский акмеизм. Акме (греч.) - высшая степень цветущей силы. Так называли себя поэты 1910-х годов -С. Городецкий, М. Кузьмин, ранние А. Ахматова, Н. Гумилев, О. Мандельштам.

В противовес эстетике символизма, в фовизме подчеркивается броское значение слова, «стихия естества». Опоэтизированы чувства первозданного человека, буйное вакхическое веселье, физическая раскрепощенность индивидуума, не отягощенного догмой рационализма.

Содержание стихов аналогично содержанию живописи.

В качестве примера приводятся стихи из сборника «Ярь» С. Городецкого.

Параллели стиля литературного фовизма с живописью

- яркость зримых красочных пятен (оранжевый., алый, красный, багровый);
- ассиметричный тип стихотворных строчек (смещение акцентов, переменность ритма);
- принцип «примитива» в изображении первозданной природы и первобытного человека;
 - конструирование слов;
 - звонкие, яркие метафоры;
 - магические «шаманские» заклинания - многократные повторы одного слова, обладающие, суггестивным воздействием.

Музыкальный фовизм представлен в творчестве М.Равеля, Б.Бартока, И. Стравинского. С.Прокофьева (произведения 1910-х годов).

Все сказанное по поводу ощущения, содержания искусства фовистов может быть непосредственно отнесено и к музыке.

Сюжеты - «Весна священная» И. Стравинского, «Скифская сюита» С. Прокофьева, «Дафнис и Хлоя» М. Равеля, «Варварское аллегро» Б.Бартока - связаны с древностью, часто с ритуально-обрядовыми истоками. Характерен также стиль «elementaria», так называемый «неондартальский» стиль К.Орфа, опирающийся на воскрешение наиболее древних пластов музыки.

Выразительные средства музыки (в качестве иллюстрации предлагается пьеса Б.Бартока «Варварское аллегро» и «Вакханалия» - финал балета М.Равеля «Дафнис и Хлоя»):

- стихия ритма: остинато или сложные полиметрические комплексы; смещение акцентов, синкопирование, неравномерный такт, переменный размер (5/4, 7/8,), буйная взрывчатость ритмов, их первозданная гипнотическая сила, близкая «варварской» энергии современной рок и поп-музыки;
- завораживающие быстрые темпы или, напротив, медленные «раскачивания»;
- лаконичные интонационные формулы, напоминающие магические заклинания (из 3-х - 4-х звуков);
- гармония - пустотные архаические звучания (кварто-квинтовые, пентаккорды); варварское диссонирование, секундовые гроздья, кластеры, битональность, политональность;
- динамика - резкие sf, fff - мощная оглушающая лавина звуков;
- принципы развития: вариантная повторность попевок, их метроритмическое варьирование, либо, напротив, - назойливая моторика остинато;
- инструментовка - «тяжелая медь» в низком регистре, низкие деревянные духовые (бас-кларнет, контрфагот) или пронзительные высокие флейта и кларнет *risolo*;
- богатство и разнообразие ударной группы, которая подчеркивает необузданно-дикий, стихийный колорит музыки. Ударные, как древнейшие инструменты первобытно-обрядовых форм искусства.

Музыкальный анализ финальной сцены из балета М.Равеля «Дафнис и Хлоя», а также сцен из балета И.Стравинского «Весна священная» («Игра двух городов», «Великая священная пляска») и Пролога к сценической кантате К.Орфа «Катулли кармина».

Глава XI. Экспрессионизм. Эстетика. Стилистика. Выразительные средства живописи. Выразительные средства музыки. А. Берг. Опера «Воццеck»

Возник в австро-немецком искусстве, в 1905г., первоначально в живописи, затем в литературе, музыке (1908-1909 гг.).

В живописи - группа «Синий всадник»; Кандинский, Кокотка, Клее, Марк. Объединение «Мост» (Нольде, Пехштейн, Кирхкер, Шмидт-Ротлоаф).

В литературе - журнал «Штурм»; Эдшмидт, Бенн. Журнал «Акцион»: Бехер, Верфель, Лихтенталь.

В музыке: А.Шенберг, А.Берг, П.Хиндемит (ранние оперы «Нуши-Нуши», «Убийца, надежда женщин»), ранние сочинения А.Веберна (Шесть пьес ор. 6, песни на стихи Г.Тракля).

Экспрессионизм широко распространился в странах Европы и Америки. Черты экспрессионизма можно отметить у художников; Пикассо, Сикейроса, Гуттузо, Дикса, Ользе, Зеллера; писателей: Ф.Кафка, Г.Манна, в драматургии Б.Брехта, в России - у К.Бальмонта, Л.Андреева.

Влияние экспрессионизма сказались в творчестве Шрекера, Крженека, отчасти - в стиле Б.Бартока, Б.Бриттена, А. Онеггера, П.Хиндемита и др.

Предшественники экспрессионизма: Э.Мунк. Ван Гог, в музыке - Г.Малер, Р.Штраус.

Причины возникновения экспрессионизма

- климат эпохи начала столетия, предчувствия катаклизмов - революций и мировых войн, небывалый взрыв научных открытий, перевернувший традиционные взгляды на мир;
- эстетико-философская база: Шпенглер («Закат Европы»), А.Шопенгауэр (склонность к мистике, концепция самовыражения личности в состоянии сомнамбулизма, тезис «воля к смерти»), З.Фрейд (теория психоанализа с ее культом подсознания, взглядом на искусство как на «акт самовыражения первичных инстинктов»).

Содержание концепций литературного, живописного и музыкального экспрессионизма: мотивы одиночества, отчаяния, страха смерти. Галлюцинации, балансирование между реальным и нереальным, неустойчивость психики, психические аномалии. Экзальтация, экстатический транс, истерия, вялость, апатия, слезы, крики. Кровавые ассоциации («Луна, обгаренная кровью» в «Воццеке» Берга. «Кровавая луна» в «Лунном Пьере» Шенберга). Ужасы войны, болезни, уродства. Гротеск.

Выразительные средства живописи: черно-белая графика, контрастная цветовая графика, жесткая гравюра на дереве. Ломка предметности, гипертрофия или гипотрофия предметов, частей тела. Метафорическая гиперболизированная символика.

Репродукции картин: Нольде, Кирхнера, Кокошки, Дикса, Пикассо, Зеллера, Ользе, Гуттузо, Сикейроса.

Иллюстрации литературных произведений: Ф.Верфель - Новеллы. Стихи Г.Гейма, Г.Тракля, В.Нейштадта, фрагменты новелл О.Кокошки, Л. Андреева.

Выразительные средства музыки. В основе - принцип деформации или гиперболы:

- **мелодика** отличается отсутствием плавкости линии, красоты, выразительности» цельности, Грубость интонационного рельефа, скачки

на крайне широкие интервалы (децимы, ноны, септимы), резкий излом, зигзагообразные линии;

- **ритмика** рваная, конвульсивная; полиритмия либо механически однообразное остинато;

- **особенности гармонии** определяются атональностью, свободными последованиями диссонансов, кластерами («аккорд смерти» - кластер из 12 полутонов в «Ожидании» Шенберга, в сцене смерти Марии в «Воццеке»);

- **динамика** контрастная, часто изменяющаяся, преобладание громких резких звучностей, неожиданные sforzандо, полидинамика;

- **оркестр** с предпочтением тяжелой меди, с использованием низких или высоких регистров (кричащая, ревушая, визжащая), частое применение низких либо очень высоких деревянных духовых в том же качестве.

Большое место занимает ударная группа (щелчки ксилофонов, постукивания прута), используются инструменты с неопределенной высотой звука. Излюбленный прием - нарастающие оркестровые *crescendo* (*crescendo* на звуке «си» в оркестровой «инвенции на один тон» в третьем действии оперы Берга «Воцек»),

- **в вокальной музыке** вводится новая манера «**Sprechgesang**» («Лунный Пьеро» Шенберга), как вид интонирования между говором и пением, в том числе выкрики, вопли, зловещий шепот и прочее.

Музыкальные иллюстрации: Пьесы из вокально-инструментального цикла А.Шенберга «Лунный Пьеро».

А. Берг. Опера «Воцек»

История создания.

Опера написана на сюжет драмы Г.Бюхнера «Войцек». Либретто композитор закончил в 1917 году, работа над музыкой была завершена в 1921 г. Премьера оперы состоялась в Берлине (1925 г.) под управлением Э.Клайбера. Сложнейшее произведение Берга потребовало тщательной подготовки - 137 репетиций. Сценическая судьба оперы сложилась на редкость удачно.

Художественная концепция сочинения.

«Воцек» - глубоко трагическое произведение, где с огромной силой обличения раскрыта судьба обыкновенного человека, живущего в обстановке постоянного унижения, нищеты, пошлости и глупости. Социальный протест здесь сочетается с нагнетанием безысходности, нагромождением чисто экспрессионистских, психологически тяжелейших ситуаций. Автор выходит за рамки личной трагедии Воццека, поднимая проблему человеческого существования в обществе, где бытие принимает чудовищные, уродливые формы. Важнейшая роль в концепции оперы отводится гротеску. Большинство музыкальных портретов представлено в окарикатуренном варианте (Доктор, Капитан, Тамбурмажор, Андрес, соседка Марии).

Композиция. Драматургия.

В опере три действия, построенные по линии единого нарастающего *crescendo*. 1д. - завязка драмы и экспозиция главных действующих лиц. По форме действие представляет собой Сюиту (Прелюдия, Пavana, Жига, Гавот, Ария и реприза Прелюдии), Рапсодию на 3 аккорда. Затем следуют Военный марш. Колыбельная, Пассакалия (тема и 21 вариация), *Andante affettuoso*. Перелом в развитии конфликта происходит во втором действии, построенном в виде драматической симфонии в пяти частях (Сонатная форма, Инвенция и fuga на три темы, *Largo* для камерного оркестра, Скерцо с тремя трио и репризой, Интродукция и *Rondo martiale*). В третьем акте (катастрофа и эпилог) тоже пять сцен (Инвенция на одну тему и двойная fuga. Инвенция на один тон *h*, Инвенция на один ритм. Инвенция на шестизвучие, Инвенция на одну тональность *d-moll*, Инвенция на непрерывное движение восьмыми).

Музыкальный язык оперы.

Атональность, как ведущий принцип оперы, сочетается с наличием ладовых центров в отдельных сценах (Колыбельная Марии в 1-м действии, Инвенция на одну тональность в 3-м действии).

В вокальных партиях часто применяется *Sprechgesang*, (I акт, 2 картина, II акт, 3 и 4 картины; III акт, 3 и 4 картины), что обычно связывается в опере с ирреальной образностью, галлюцинациями Воццека. Появляется также обычная речь на фоне музыки (3 картина I акта, 4 картина II акта, 4 и 5 картины III акта).

Широкое использование бытовых, в особенности танцевальных жанров (вальс, лендлер, марш, полька), поданных в атональной манере, гротесково деформированных. Такова полька, исполняемая на расстроенном фортепиано в 3 картине III действия (сцена в кабаке).

Оркестр с расширенной группой деревянных духовых и ударных (несколько малых барабанов, малый и большой там-там, несколько видов тарелок, прутья, треугольник и др.). Введены ксилофон, челеста и арфа. Кроме того, в опере участвуют камерный оркестр и сценические ансамбли с дополнительными инструментами (аккордеон, гитара, бомбардон, расстроенное пианино).

Опера основана на подлинном симфоническом развитии **с применением развитой системы лейтмотивов**; впечатляет мастерство композитора в симфонической трансформации тем (например, темы Колыбельной). Огромная смысловая роль отводится оркестровым интерлюдиям. Кульминационная из них - «Инвенция на одну тональность» перед финальной сценой третьего действия. Сам А.Берг определил ее как «Голос, обращенный ко всему человечеству», как своеобразное авторское резюме.

Иллюстрации: фрагменты из оперы Берга «Воцтек» (первое действие; сцена в казарме и сцена на танцплощадке из второго действия; третье действие, начиная со второй картины).

Глава XII. Абстракционизм. Конструктивизм. Тенденции конструктивизма в музыке. Серийная техника. Додекафонная система А. Шенберга

Абстракционизм возник в начале 1910-х годов в живописи. Основатель -художник В. Кандинский.

С момента рождения абстракционизм - явление интернациональное. Представители: Р.Делоне, К.Малевич, П.Мондриан, П.Клее, М.Шагал, М.Эрнст, Д. Поллок, А.Вольс, Г.Гартунг, М. Тоби, А. Мишо. Это течение существует на протяжении всего века.

В основе стиля - полный отказ от фигуративности, здесь завершился процесс разрушения предметности в живописи. Сами художники не считают себя разрушителями, напротив - созидателями новой реальности, лежащей в их внутреннем субъективном восприятии, первооткрывателями новых измерений мира.

Выразительные средства абстракционизма:

- Цвет, культ красочного пятна, в котором видят не форму, и сюжет;
- геометрические фигуры (круг, квадрат, треугольник, конус, прямоугольник) и их комбинации;
- узоры;
- пересекающиеся линии;
- «горячая абстракция» (песок, галька, смола, цемент, стекло, камни в качестве живописного материала);
- знаки, иероглифы (связаны с влиянием китайского и японского искусства);
- сочетание двух или нескольких вышеназванных элементов в одном произведении.

Репродукции: К.Малевич, П.Клее, М.Шагал, В.Кандинский.

Конструктивизм - художественное течение, сформировавшееся в 10-е 20-е годы XX столетия и провозгласившее основой художественного образа не композицию, а строгую, рационально продуманную конструкцию. Наиболее полное выражение конструктивизм нашел в архитектуре и дизайне, где форма сооружений и предметов определялась геометрической конструкцией инженерных чертежей.

Основоположник и глава конструктивизма - великий французский архитектор Ле Корбюзье, создатель теории современного градостроительства. Он же явился автором ряда исследовательских работ (например, книга «К архитектуре»), где его идеи получают теоретическое обоснование. Во введении к указанному изданию сказано: «Архитектура - это умелое, корректное и великолепное сочетание освещенных форм». Среди других представителей конструктивизма - немецкие архитекторы В.Гропиус, Э.Мендельсон, Б.Паут, американский архитектор Ф.Л.Райт.

В живописи некоторые тенденции конструктивизма сказались в творчестве Пикассо, Брака, Леже, в поэзии - у Аполлинера, Стайна и др.

Основные художественные принципы конструктивизма:

- отсутствие конкретной образности, замененное воплощением четкой геометрической идеи, отказ от декоративизма;
- синтез принципов искусства и точных наук, в первую очередь - математики;
- художественное совершенство понимается как единство, определяемое

соотношением соразмерных математических величин;

- целесообразное, строго рассчитанное технологическое решение концепции произведения, которая вместе с тем должна быть поднята до уровня художественного обобщения;
- каждый рисунок - это мысль, изложенная на языке графики предельно точно и лаконично, без показной красоты и излишеств. Принцип цвета вне контура, принятый в абстракционизме, отвергается, замененный графической выверенностью линий и объемов;
- игра объемов различной формы к цвета на основе законов симметрии, точки «золотого сечения» и проч. Контрасты плоскостей и объемов, динамика пересечения вертикальных и горизонтальных плоскостей, подчиненных стройным линейным ритмам, согласованных с математической чистотой форм.

Тенденции конструктивизма в музыке. Додекафония, серийная техника

Т.Адорно назвал додекафонную (двенадцатитоновую) технику **абстракционизмом в музыке**. Другие зарубежные исследователи сравнивают двенадцатитоновую и в целом - серийную технику с конструктивистскими исканиями Корбюзье и Пикассо.

Создателем додекафонии является Арнольд Шенберг, глава «Новоვენской школы». Та же техника становится основной в творчестве учеников Шенберга – А. Веберна и А. Берга. Разработкой этой идеи в то время занимались многие композиторы (Веберн, Берг, Рославец, Обухов, Клайн, Хауэр), которые ориентировались на свободную двенадцатитоновость. Но именно Шенберг осуществил ее в виде законченной системы (работал над ней с 1915 по 1921 годы. Первое додекафонное произведение - Фортепианная сюита оп. 25 (1921-23)).

Создавая свою систему, композитор поставил две задачи:

- придать музыке черты строгой математической логики (в соответствии с эпохой НТР), Внедрить культ мысли (в отличие от романтического и экспрессионистического культа эмоций), трезвости интеллекта;
- внести порядок в анархию атональности (гармония переживала кризис тонального мышления). Ограничить атональность жесткими рамками формообразующих принципов, построенных на сугубо полифонической основе.

Принципы двенадцатитоновой техники Шенберга 1920-х - 1930-х годов (стиль так называемой **«чистой додекафонии»**):

- в основе произведений положена серия из 12 звуков, охватывающая в определенной последовательности все ступени хроматического звукоряда;
- при следующем проведении серии ни один звук не может повториться раньше, чем пройдут все остальные;
- развитие додекафонный ряд получает на основе вариантных модификаций: инверсия (серия в обращении), ракоход (от конца к

началу), ракоход инверсии;

- серия и модификации могут строиться от любого звука;
- все звуки ряда абсолютно равноправны, ладотональные тяготения отсутствуют, также как отсутствует и сам центральный тон;
- двенадцатитоновый ряд может быть расположен по вертикали, как аккорд.

При создании своей техники Шенберг использовал некоторые принципы вариационно-полифонического развития нидерландских полифонистов XV-XVI веков (инверсия, ракоход, ракоход инверсии), в музыке которых также отсутствовала тональная централизация.

Произведения, написанные в новой технике: Пять пьес для фортепиано ор.23, квартет № 3. Серенада для семи инструментов, Скрипичный концерт, оратории «Лестница Иакова», «Моисей и Аарон» и др.

Сам Шенберг позволял себе в поздний период творчества (начиная с конца 1930-х годов) нарушать собственные правила, вводя в некоторые произведения позднего периода «нестрогую додекафонию» («Ода Наполеону», «Уцелевший из Варшавы»), компромиссы с тональной музыкой. В этом отношении особенно интересен скрипичный концерт А. Берга (1935 г.), где серия впервые строится на трезвучной основе.

После Шенберга сформировались три вида додекафонии:

1 - серийная техника (нестрогая додекафония) - самый распространенный вид, основанный на использовании любого количества тонов хроматического звукоряда;

2 - модальная додекафония (обращение с серией, как с ладом, изобретение Г.Эйслера);

3 - тотальная (всеобщая), или сериальность (разработана А.Веберном).

Исходные принципы серийности:

- введение в музыку точных математических расчетов, рационалистически выверенных форм и принципов развития; В эстетический феномен, рождающийся на основе строгой логики интеллекта;
- отрицание эмоционально-образного содержания музыки. Данные принципы почти полностью тождественны постулатам конструктивизма в архитектуре и изобразительном искусстве.

Иллюстрации: репродукции архитектурных сооружений Ле Корбюзье, Гроппиуса и Райта 1920-х и 1930-х годов. Сюита А.Шенберга для фортепиано ор. 25, квинтет для духовых инструментов ор. 26.

Глава XIII. А. Веберн. Тотальная серийность, Структурализм, Пуантализм. Стохастическая музыка. Электронная музыка

Тотальная серийность (сериализм) - это разновидность серийной техники, разработанная А. Веберном, учеником и последователем Шенберга.

Все отправные характеристики метода были перенесены также на другие средства музыкальной выразительности (ритм, тембр, регистр, темп, динамику). Сочинения Веберна предельно сжаты, лаконичны во времени (протяженностью от 15 до 19 секунд). В этом сказалась характерная тенденция искусства эпохи - склонность к информационной концентрированности и новому, сгущенному восприятию времени. В отличие от стиля Шенберга, «Более монохромного», графического, сочинения Веберна изысканно-колористичны за счет почти импрессионистических тембровых эффектов (колотушки с губкой, колокольца, мандолина, гитара, челеста, эффекты глissандо, *divisi*, флажолеты), а также отличаются ювелирной нюансировкой (от *pppp* до *mf*).

Серийную технику Шенберга-Веберна развивает в дальнейшем и абсолютизирует П.Булез, возглавивший течение структурализма. Параллельно серии из 12 тонов он выстраивает ритмическую шкалу (где за каждым звуком закреплена своя длительность), динамическую и тембровую (по этому же принципу). Так построены его произведения «Структуры», «Молоток без мастера». Эту же линию продолжает (О. Мессиа́н («Лады длительной интенсивности»)). Произведения в серийной технике создавались и другими композиторами XX века; это А.Пуссер, М. Ле Ру, М. Кагель, Л.Даллапиккола, Л.Ноно, К.Штокгаузен, Л.Берио, А.Пярт, С.Слонимский, Э.Денисов и др.

В тотальной серийности Веберна и его последователей был изначально заложен момент, связанный с повышенным вниманием к отдельно взятому звуку. Этот звук, существовавший автономно, благодаря собственному ритму, тембру, динамике, неизбежно начинает восприниматься как тема. У Веберна размеры произведения иногда сжимаются до нескольких секунд, и количество звуков, соответственно, легко можно сосчитать. Они отстоят друг от друга на расстоянии длительных пауз. Так возникает явление под названием пуантизм (от слова *point* - точка), где подчеркивается самоценность звука, окруженного длительной тишиной. При этом наблюдается психологическая иллюзия бесконечной длительности звучания (сам Веберн ошибался в определении временной протяженности своих пьес).

В этой манере написано большинство инструментальных, вокальных и оркестровых миниатюр А. Веберна (например, Пять пьес для оркестра *op. 10*), а также «Контрапункты» Штокгаузена, «Изолированные точки в пространстве» Э.Денисова.

Иллюстрации: Пять пьес *op. 10* для оркестра А. Веберна, «Контрапункты» К. Штокгаузена.

Пуантилизм существует и в живописи, но в данном случае истоки явления иные, нежели в музыке. Живописный пуантилизм появился в конце 80-х годов прошлого века и входил он в систему постимпрессионизма. Родоначальники – И. Синьяк, Ж.Сера, французские художники.

В книге «От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму» Синьяк излагает творческие установки нового течения, которое еще имеет другое название - дивизионизм (*divisi* - разделение). Система основана на принципе разложения

цветового тона на чистые цвета и их последующее оптическое смешение в процессе восприятия. Пуантилисты, в отличие от импрессионистов, пользуются не тончайшим мазком, а точкой-пятном. Это пятно может иметь форму маленького пятнышка, ассиметричного пятна большего размера и даже пятна прямоугольной формы. Иногда манера пуантилизма напоминает византийскую мозаику. В этой манере (в том числе) работали Э.Кросс, В. Ван Гог и др.

Репродукции: П.Синьяк, Ж.Сера, В. Ван Гог, Э.Кросс.

Стохастическая музыка, создателем которой является Я. Ксенакис, продолжает линию, начатую Шенбергом. Я. Ксенакис, архитектор по образованию, ученик Ле Корбюзье, полагает, что додекафония - лишь арифметика по сравнению с той «высшей математикой» упорядоченности музыки, которую он предлагает. Стохастическая музыка - термин, заимствованный из высшей математики. Это система, опирающаяся на теорию вероятности и теорию бесконечно больших чисел. Ксенакис излагает основы своей теории на примере детального анализа пьесы для виолончели «Nomos alfa». Композитор приводит шесть сложнейших таблиц на миллиметровой бумаге, девять графиков-чертежей и десять страниц, исписанных алгебраическими формулами. Основой для партитуры его пьесы для оркестра «Метастазис» послужил архитектурный чертеж павильона «Филлиппс» на Всемирной выставке в Брюсселе. Однако, как писал Т. Адорно, «Статистическая система строения музыкальных элементов, кажущаяся такой точной на бумаге, на деле превращается в свою противоположность... Рационализация приводит к иррациональному хаосу».

Сугубо математический аппарат для создания музыки использовали в сочинениях 1960-х - 1970-х годов такие известные польские композиторы, как К. Пендерецквей В. Лютославский, Г.Гурецкий, К. Сероцкий, а также наши соотечественники - Губайдулина, Гринблат, Фирсова и др.

Электронная музыка

Электронная музыка как явление, тесно связанное с научно-технической революцией, создается и реализуется с помощью электронно-акустической, звукозаписывающей и звуковоспроизводящей аппаратуры (синтезаторов). Синтезатор обладает безграничной возможностью получать различные тембры и соединять их. Музыкальная ткань складывается из отдельных, тщательно подобранных элементов, которые фиксируются с помощью многоканального магнитофона.

Электронная музыка получила широкое развитие в творчестве Э. Вареза, К. Штокхаузена, К. Пендерецкого, Л. Ноно, Э. Денисова, С. Губайдуллиной. Э. Артемьева, А. Шнитке, К. Пендерецкого и других композиторов.

Музыкальные иллюстрации: Л. Ноно, «Электронная музыка».

Э. Варез, «Электронная поэма». К. Пендерецкий. «Флуоресценции».

Глава XIV. Футуризм. Урбанизм. Кубизм. Дадаизм. Дадаизм и урбанизм в музыке Э.Сати. Французские композиторы «группы Шести»

Термин «**футуризм**» произошел от слова «*fuurum*» - будущее (искусство будущего). Футуризм появился в Италии, сначала в литературе, затем в живописи. Манифест футуризма был опубликован в парижской газете «Фигаро» в 1909 г. Автор - основатель нового течения поэт Ф. Маринетти. Развитию футуризма содействовал итальянский журнал «*Lacerba*». Россия - второй крупный центр футуризма (манифест вышел в 1912 г.).

Представители течения:

- в литературе: Д. Луччини, П. Буцци, А. Палаццески, К. Гавони (Италия), Д. Бурлюк, В. Хлебников, В. Каменский, В. Маяковский, А. Крученых, Н. Асеев, И. Северянин (Россия);
- в живописи: У. Боччони, К. Карра, Д. Балла, Д. Северини, Л. Руссоло, Н. Гончарова, М. Ларионов, К. Малевич, А. Лентулов, П. Филонов;
- в музыке: Б. Прателла, Л. Руссоло.

Философский источник - Ницше, Фрейд, Бергсон (философия интуитивизма).
Эстетика футуризма. Основные положения, выраженные в манифестах:

- отрицание романтизма и недавнего импрессионизма;
- апология техники и урбанизма. Воспевание мощи машин, шумов большого современного города, его бешеных ритмов;
- отрицание культурного наследия прошлого («Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и прочих с парохода современности» - у русских; «Мы должны ежедневно плевать на алтарь искусства» - у Маринетти);
- культ анархии. Бунт против лирики и эстетически-прекрасного, неподчинение, эпатаж, вызов традиции вообще;
- отрицание разума, преобразующей силы интеллекта (противопоставлена интуиция, инстинктивное, бессознательное).

Т. Маринетти приезжал в Россию, и, несмотря на сходство большинства положений манифестов, у двух футуристических группировок - итальянской и русской - обнаружились серьезные разногласия (по вопросу о войне и насилии). Не случайно Маринетти позже примкнул к фашистам, а в 1915 году произошел раскол внутри его группы.

Техника литературного футуризма:

- взамен логики цепь бесконтрольных ассоциаций и аналогий;
- фигурные стихи (различные комбинации длинных и коротких строчек, «лесенка» и т.д.);
- сочетание типографических и рисованных шрифтов;

- рисунок, коллаж, аллитерация;
- новые словообразования на основе конструирования слов («блистайность», «чароваль», «словаль», «трехметроворостая» и т.п.);
- словесный абсурд (слова и предложения, не имеющие смысла, искусственно составленные из слогов);
- ориентация на обиходную грубость речи.

Иллюстрации: стихи В. Каменского, В. Хлебникова, А. Крученых, В. Маяковского.

Манифест **художников-футуристов** вышел в 1910 г. (в Италии). Много общего с манифестом литературным.

Главное в живописи - отразить динамизм времени, скоростные ритмы эпохи НТР. Основа - «линия» - сила, которая подчеркивает принцип динамизма: пересекающиеся острые углы, спирали, зигзаги, эллипсы, скошенный конус, круг, многократное умножение очертаний фигур, расположение по пересекающимся линиям и плоскостям, резкие контрасты цвета

После общения с кубистами во Франции (1911) футуристы вводят геометрический хаос, тексты-символы и цифровые знаки в свои произведения.

Репродукции: Д. Северини, Л. Руссоло, У. Боччони, Д. Балла.

Музыка

Высказывания композиторов (Д. Руссоло, К. Прателла) полностью совпадают с положениями манифеста Маринетти.

Д. Руссоло выдвигает концепцию музыкального прогресса от звука к шуму. («Мы нашли гораздо больше наслаждения в комбинациях шумов поездов, моторов, автомобилей и орущей толпы, чем в «Героической» симфонии Бетховена») Он предлагает уничтожить все музыкальные инструменты и заменить звук шумом (это получило название «брюитизм»). Известен трактат Руссоло «Искусство шумов»: (грохот, рев, свист, шипенье, шепот, бормотанье, шелест, скрип, треск, визг и т.д.). В произведении «Свидание автомобиля с аэропланом» Руссоло использует особый инструмент - шумофон.

Кубизм

Возник в 1907 г. во Франции, первоначально в живописи. Основатели течения – П. Пикассо и Ж. Брак. Другие представители – М. Лорансен, Ф. Леже, Р. Делоне. Ж. Метценже, Х Грис (Испания), Н. Гончарова, А. Лентулов, П. Филонов. Р.Фальк, А. Осмеркин (Россия).

Исходным моментом для возникновения стиля послужила геометричность африканской скульптуры. Термин - кубизм - принадлежит Л. Вокселю, известному критику.

Живопись кубистов основана на разложении изображения предмета на плоскости и комбинировании этими плоскостями. После экспрессионизма - это следующий этап деформации предметности, которая все-таки остается на полотнах художников. Существует **несколько видов кубистической техники**:

1. **Аналитический кубизм.**

Поверхность полотна расчерчивается геометрическими фигурами в хаотическом беспорядке, без всякой системы (момент бессознательного в творчестве), затем художник находит в созданных очертаниях какие-то намеки на реальную предметность и уточняет их, выделяет.

2. **Синтетический кубизм** (более поздний, с 1912 г.).

Художники оперируют фрагментами, деталями, обломками предметов в беспорядочном нагромождении. В картины вводятся различные графические изображения-знаки (надписи, цифры, нотные обозначения). Они настраивают зрителя на тот или иной объект. Подлинная предметность заменяется здесь знаком-формулой.

Кубизм в литературе

Представители; Г. Аполлинер, М. Жакоб, П. Риверди, Г. Стайн,

Позиции литературы перекликаются с живописью.

М. Жакоб: «Стихотворение - сконструированный объект. Значение искусства - в нем самом, а не в сравнениях с реальностью».

Техника письма:

1. Внешние геометрические формы стихотворения - бутылка, треугольник, домик, «косой дождь» и т.д.

(Г. Аполлинер, сб. «Каллиграммы»)

2. Скрытый геометризм стихов, когда форма выстраивается после прочтения произведения.

(В. Брюсов, «Венок сонетов»)

3. Коллаж из обрывков диалогов и слов, услышанных в толпе.

(Г. Аполлинер, «Поэмы-разговоры»)

4. Подобно деформации предметов в живописи - деформация смысла, лишь изредка в общей массе текста возникают островки осмысленной речи

(Г. Стайн, «Пьеса, которой нет и которая только названа»).

Коллаж

От французского «coller» - наклеивать. Это картина, составленная из наклеенных обрывков газет, журналов, цветной бумаги, обоев, клеенки. Коллаж представлял собой в то же время в наибольшей степени предметное искусство.

В реалистической живописи такие детали, как линия, цвет, светотень, фактура, были слиты в едином образе, у кубистов они приобретают автономное существование, как как разбросаны по картине и существуют сами по себе. «Картина-конструкция» (Х. Грис) - основа живописи кубистов, то есть художник конструирует

объект из предварительных схем, выявляя его собственную логику. При этом кубисты ссылаются на роль математической абстракции в науке.

Философская основа кубизма - агностицизм Юма (невозможность объективного отражения внешнего мира) и эмпиризм Маха (познание мира на основе субъективных ощущений). Кубисты считают, что художник не постигает объективный мир, а творит собственную реальность и потому не претендует на реальность изображения.

Иллюстрации: Ж. Брак, П. Пикассо, Х. Грис, Н. Гончарова, А. Лентулов, Р. Фальк, А. Осмеркин.

В современной авангардной музыке техника коллажа становится одной из основополагающих. Впервые была применена еще в 10-е годы прошлого столетия крупнейшим американским композитором Ч. Айвзом. В его сочинениях по принципу «монтажа» вводятся цитаты из американских гимнов разных времен, уличных песен и проч. (по принципу «открытого окна»).

В 60-е годы нашего века методом коллажа широко пользуется большинство композиторов. Наиболее характерное сочинение - симфония (1966 г.) итальянского композитора Л. Берио, музыкальный текст которой целиком смонтирован из цитат музыки Г. Малера (скерцо Второй симфонии), М. Равеля («Вальс»), отрывков из музыки Бетховена, самого Берио, а также джазовой музыки, выкриков политических демонстрантов, лозунгов со стен Сорбонны и прочих коллажных «вклеек».

Дадаизм

Течение сформировалось в 1916 году в Швейцарии, одновременно в литературе и живописи в среде эмигрантов разных национальностей. Основатель дадаизма - поэт Т. Тзара. Позже дадаизм распространяется в другие страны и особенно прививается на французской почве.

Основные постулаты дадаизма: абсурд, детская игра, эпатаж, нарочитое желание отстраниться от политики, войн, катаклизмов. Об этом говорит и само название - *dada*, не имеющее точного смысла - (детская лошадка, на которой скачут верхом, в переносном смысле - бессвязный детский лепет.).

Представители **в живописи**; М. Дюшаи, Ф. Пикабия, П. Пикассо, М. Эрнс, Д. Швиттерс;

в литературе: А. Бретон, А. Арагон, П. Элюар, Ж. Кокто, Р. Гюльзенбек, М. Янко;

в музыке: Э. Сати, Ф. Пуленк, Ж. Орик, Д. Мийо, Л. Дюрей, Ж. Тайефер, А. Онегтер (стиль 1910-х - 1920-х годов).

Живопись

Характерные особенности:

- картины, напоминающие чертеж;
- коллаж с наклеенным на холст битым стеклом, обрывками фотографий, пуговицами, проволокой и т.п.;
- демонстрация предметов или их абсурдное сочетание (что выходит уже за

пределы собственно живописи).

Последняя разновидность дадаизма во второй половине XX века получила широкое распространение в одном из направлений модернизма под названием поп-арт («популярное искусство»). Выставлялись продукты «массовой культуры» - рекламные муляжи и плакаты, фотографии, упаковка, изделия массового производства и др.

Представители: Р. Раушенберг, Д. Джонс, К. Олденбург, Р. Лихтенштейн (США).

Еще одно ответвление - боди-арт, (body-art) – «искусство тела», также модернистское направление (возникло в 1960-е годы), где предметом демонстрации было человеческое тело. Оно служило материалом для раскрашивания, татуировок, надрезов, частичного сжигания или просто демонстрировались определенные позы (живая скульптура).

Представители: В. Аккончи, Б. Маклин, Л. Смит, Д. Оппенгейм.

Репродукции: М. Дюшан, Ф. Пикабия, П. Пикассо, Г. Гросс, Д. Оппенгейм, К. Олденбург.

Литература

В основе творчества - бессмыслица, абсурд, принцип детской игры, основанной на бессознательном факторе.

Философская основа - З. Фрейд, А. Бергсон, Й. Хейзинга (теория homo ludens – «человека играющего»).

Методы стихосложения:

- хаотический набор слов;
- тарабарщина из псевдоафриканских, псевдокитайских и др. слов;
- коллективное сочинение «вслепую» в заданном ритме (каждый участник пишет свою строчку, не видя других строчек);
- коллаж из газетных слов;
- подражание детскому лепету.

Дадаизм и урбанизм в музыке Э. Сати. Французские композиторы «группы Шести»

Течения дадаизма и урбанизма отразились в музыке Э. Сати и композиторов «группы Шести» - Ф. Пуленка, Д. Мийо, А. Онегтера, Ж. Орика, Ж. Тайефер, Л. Дюрея.

Э. Сати - организатор и идейный наставник «Шестерки». Его экстравагантный противоречивый талант был богат на оригинальные новаторские идеи, которые однако почти никогда не были до конца реализованы. Сати первым открывал в музыке то, что потом почти рядом или чуть позже развивали более «крупные дарования» (начинал как импрессионист, отдал дань джазовой стилистике, ставил дадаистские спектакли, не прошел мимо веяний неоклассицизма).

Склонность композитора к эксцентризму, гротеску (что было заложено в личности Сати), и привело к дадаизму. В своих произведениях он использовал пародийные названия: «Три пьесы в форме груши», «Прелюд в виде коврика», «Три подлинных дряблых прелюдии для собак», «Неаппетитный хорал», «Арии, от которых все сбегут», «Бюрократическая сонатина», «Три сушеных эмбриона». В этом же духе были выдержаны ремарки: «старательно поразмышляйте», «откройте голову», «улыбнитесь», «играйте, как соловей, у которого болят зубы». Сати демонстрирует пренебрежение правилами нотного письма, не пользуется ключевыми знаками при ясной тональной основе музыки, указаниями метра и тактовых линий и т.д.

В 1917 г. Сати пишет балет «Парад» (либретто Ж. Кокто, декорации П. Пикассо) в духе дадаизма. Это был необычный жанровый синтез балета, оперетты, цирка. В музыке использовались вой автомобильных и паровозных сирен, авиамоторов, стук пишущей машинки. Живая лошадь на сцене с раскрашенной - в духе кубизма - мордой дополнила шокирующее впечатление. В результате композитор был посажен в тюрьму за оскорбление общественного благонравия.

«Парад» считается тем произведением, с которого началась деятельность «Шестерки». К Сати примкнули несколько молодых людей, восторженно принявших его произведение - Орик, Онеггер, Дюрей, Мийо, затем Пуленк и Тайефер. Чтобы закрепить этот союз, Ж. Кокто издает манифест в памфлетной манере «Петух и арлекин».

Положения манифеста:

- освобождение от чувствительности романтизма и расплывчатости импрессионизма («Довольно облаков, туманов, ароматов ночи. Нам нужна музыка повседневности...»);
- отрицание романтизма и в особенности влияния Вагнера, возвращение к национальным французским традициям;
- стремление к упрощению музыки («Нам нужен музыкальный хлеб, хлеб вместо ананасов»);
- провозглашение эстетики урбанизма, культа машин и современных городских ритмов (Онеггер, «Пасифик 231»; Мийо, «Каталог сельскохозяйственных машин»). Девиз, провозглашенный Мийо: «Культ подшипников сменил культ драгоценных камней»;
- апология джаза («благотворная буря»).

Композиторы «Шестерки» встречались каждую неделю для дружеского общения (вместе с Сати) и профессионального содружества. Писали совместные произведения, как, например, балет «Новобрачные на Эйфелевой башне» на нарочито абсурдный, дадаистский сюжет). В этом балете использован коллаж (цитата вальса из «Фауста» Гуно) подобно живописному коллажу.

С 1921 г. в «шестерке» намечается раскол. Онеггер пишет неоклассическое произведение «Царь Давид». Сигналом к распаду группы послужил отказ Дюрея и Онеггера подписать статью против Равеля. В середине 1920-х годов «шестерка» распадается и каждый композитор идет в дальнейшем своим путем, сохраняя, однако, верность интонациям современного музыкального быта и демократические симпатии. Позже друзья неоднократно встречались и писали совместные произведения, но уже

свободные от дадаистского стиля (спектакли «14 июля», «Свобода», «Гирлянда Кампра»).

Музыкальные иллюстрации:

Э. Сати, Сюита из балета «Парад»,

А. Онеггер, «Пасифик 231»

Ж. Орик, Фокстрот «Прощай, Нью-Йорк»

Д. Мийо, Сюита из балета «Бык на крыше»

Глава XV. Конкретная музыка. Хэппенинг. Кинетическое искусство
Конкретная музыка

Конкретная музыка. Основана на комбинировании звуков окружающей жизни, почти без применения музыкальных закономерностей. Получила большое распространение во второй половине XX века, как одно из течений музыкального авангарда. Истоки конкретной музыки в творчестве дадаистов и футуристов, которые впервые применили звучания, не связанные с музыкой - стук пишущей машинки, вой сирены, выстрелы из револьвера и т.д. Один из основоположников конкретной музыки - современный американский композитор Дж. Кейдж.

Конкретная музыка делится на три вида.

1 - музыка «НТР», Она продолжает линию, начатую предшественниками.

Оркестровые партитуры дополняются включением ручной пилы молота и наковальня, напильника, шлифующего стекло, шума реактивного двигателя и

т.п.

Музыкальные иллюстрации:

К. Пендерецкий «Флуоресценции»: (звуки, издаваемые напильником, пилящим стекло, пила, пишущая машинка, вой сирены).

Г.Ангейль, «Механический балет»: (пила, наковальня, аэропропеллер)

2 - «Экологическая музыка». Это звуки живой природы, записанные на магнитную пленку (пение птиц, голоса зверей, шелест змеи по песку, «свадебные песни» дельфинов и китов, шум моря, падающие капли дождя, завывание ветра).

3 - «Музыка быта». Тиканье часов, звон будильника, гул голосов, доносящихся с улицы, бег, шаги, льющаяся вода, хлопанье дверей и пр.

Музыкальные иллюстрации: Pink floyd - английский ансамбль-рок: «Деньги» - станок, печатающий монеты; «Время» - бег, шаги, тиканье часов, звон будильника.

Часто конкретная музыка вводится в обычное произведение эпизодически или накладывается на звучание традиционной музыки. Так, например, в симфонической поэме О. Респиги «Пинии Рима» в третьей части - «Пинии Яникульского холма» к оркестровой партитуре добавлена запись пения соловья.

Хэппенинг.

Хэппенинг (англ. «happening» - случай, событие) - наиболее распространенная разновидность «искусства действия». Возник как форма авангардистского театра в США в конце 1950-х годов. В основе хэппенинга – неспланированное - (чаще всего абсурдное) - действие, генетически родственное представлениям дадаистов. Разыгрывается на улице, в местах большого скопления людей, в полях, на загородных виллах. Включает в себя несколько видов искусства (театр, живопись, музыка).

Представители: А.Кэпроу, Р.Уитмен, В.Фостель, Д.Дайн (режиссеры, актеры, ДКейдж, И.Берд, Г.Брехт, МЖагель (композиторы), К.Одценбург (художник).

Авторы хэппенинга считают, что все прежнее искусство было статичным (полотно, скульптура) и потому не отражало реальность. С их точки зрения реальность - это событие, действие, а не застывший объект. Большая часть хэппенингов - абсурдное импровизированное действие (человек рубит, пилит, режет матрас, ездит на нем, как на автомобиле, поливает его кислотой, жжет, упаковывает в ящик - автор Р. Ортиц), Есть и такие действия, где за внешним абсурдом, по мнению автора, скрывается глубокий смысл. Так возникают антифашистские, экологические и другие хэппенинги; колючая проволока, убитые животные, стрельба из пистолетов, взорванные телевизоры - таково содержание хэппенингов В. Фостеля с антифашистской направленностью.

Для хэппенинга характерен деструктивный фактор и нарочитый алогизм. Характерен также принцип «инструментального театра», когда исполнители включаются в разного рода сценические действия.

Существует и чисто музыкальный хэппенинг, где музыка может отсутствовать всему происходящему. В таких произведениях исполнители причесываются, кашляют, пьют воду (Дж. Кейдж, «45 минут для чтеца»), поднимаются на сцену, хлопают в ладоши и уходят (И. Берд, «Пьеса для Максфильда»); пианист, сидящий у раскрытой клавиатуры несколько минут молча, уходит (Дж. Кейдж «4` 33»).

Примером хэппенинга, где музыка присутствует отчасти или носит фрагментарный характер на общем музыкальном фоне, может служить хэппенинг М. Кагеля «Звук».

Н. Панле «Пьеса для скрипки» (музыкант берет виолончель и разбивает ее) - образец «хэппенинга разрушения», так называемого **«кинетического искусства»**.

Кинетическое искусство - направление авангарда 1950-х - 1960-х годов. В своих позициях сходно с хэппенингом: искусство должно существовать только в движении. Кинетисты создавали динамические конструкции, приводимые в движение механизмом или посетителем выставки.

Представители: Н. Шеффер, П. Бюри, Я. Анам, Ж.Тингели.

Все приемы динамики направлены на автоматическое разрушение создания художника Это саморазрушающиеся машины Ж.Тингели, картины Г. Мецже. «написанные» по нейлоновой основе едкой кислотой, это тающие ледяные скульптуры, развеваемые ветром песочные дворцы и даже съеденный посетителями выставки бисквитный «экспонат»,

Тенденция к разрушению, уничтожению, которая просматривается во всех упомянутых направлениях модернизма, была заложена еще у футуристов с их тезисом: «завершающим шедевром искусства будет его собственное уничтожение».

Глава XVI. Сюрреализм. Гиперреализм. Алеаторика

Течение **сюрреализма** возникло в Париже в 20-е - 30-е годы XX века. С самого начала - это явление не только французское, но и немецкое, испанское, бельгийское. Несколько позже сюрреализм появляется в Англии, Чехии, Америке (Северной и Южной) и других странах. Формируется одновременно в живописи и литературе (в литературе смыкается с дадаизмом). В 1924 году появляется "Манифест сюрреализма", который написал французский поэт Андре Бретон в содружестве с П. Элюаром и М. Эрнстом. Одновременно издается журнал "Сюрреалистическая революция". Термин "сюрреализм" (надреализм, сверхреализм) заимствован у Г. Аполлинера. Представители течения: в литературе Г. Аполлинер, А. Бретон, Л. Арагон, П. Элюар, Ф. Супо; в живописи М. Эрнст, И. Танги, Х. Миро, С. Дали, Р. Магритт, П. Дельво, А. Массон, Г. Мур, Ф. Музыка, А. Горки.

Философская база: А. Бергсон (интуитивизм), З. Фрейд (психоанализ). Это объединяет их с экспрессионизмом. То, что у Фрейда считается патологией, у сюрреалистов – норма. Наиболее подходящим для творчества состоянием они считали сон, бредовые галлюцинации, сумасшествие. (С. Дали в большинстве случаев рисовал свои сны, поднимаясь ночью, чтобы не забыть увиденное). Сюрреализм полагает, что художник абсолютно раскован, свободен от условностей, от политических заказов и погружён в сферу бессознательного. Содержание творчества фантазмагорично, ирреально, часто связано с мистическими фантазиями подсознания. Скрытая символика этих видений часто рождает у зрителей желание расшифровать символы. Сами художники отказываются давать объяснения, поскольку они творят свои картины бессознательно.

Выразительные средства живописи сюрреалистов:

- комбинации из предметов и фрагментов предметов реального мира, которые в сумме создают ирреальную картину;
- фротаж (перевод рисунка рельефных структур дерева, камня и др. на полотно натирающими движениями);
- грантаж (царапанье холста);
- обмакивающие кисти в краску и протягивание её в различных направлениях по холсту;
- декалькомания (краска на холсте раздавливается стеклом, затем подправляется от руки);
- дриппинг (разбрызгивание над холстом краски, из банки с отверстиями, наполненной жидкой краской);
- булетизм (изобретение С. Дали) - выстрелы из пистолета пульей, начинённой литографической краской, по камню;
- фотографическая чёткость изображения сюрреалистических сюжетов.

Репродукции: С. Дали, Р. Магритт, М. Эрнст, Х. Миро, П. Дельво.

В 1960-е годы на основе одного из методов сюрреализма в живописи возникает направление **гиперреализм** (фотореализм) в США. В 1970-е годы становится

международным. Основан на тщательном копировании фотографий живописными средствами. Представители этого направления - Ч. Клоуз, Р. Гоингс, Р. Коттингем, Р. Маклин .

Репродукции: Р. Коттингем, Ч. Клоуз.

Алеаторика

Это метод музыкальной композиции, получивший широкое распространение во второй половине XX века. Напоминает манеру сюрреалистического дриппинга. Основан на бессознательном неспланированном действии, элементе случайности.

Термин происходит от латинского «alea» - жребий, игра в кости. Вместо краски; случайно разбрызганной на холсте, музыкальный метод включает «игральные кости», разбросанные на нотной бумаге. Использование клякс, разбросанных на нотной бумаге, и другие вспомогательные средства, для спонтанного сочинения музыки. Основа алеаторики - импровизация. Если в музыке XVII - XVIII вв. импровизационный элемент был строго подчинён композиции и общему стилю произведения, то в алеаторической музыке - выход в сферу подсознательного, за пределы разума.

Алеаторика может быть тотальной (всеобщей), когда на этом приеме строится всё произведение (П. Шнайдер, «Вавилон» - девятнадцать человек, не умеющих играть на предложенных им инструментах).

Более распространён другой вид – «контролируемая алеаторика» (частичная, введенная в рамки обычного произведения).

Этот вид алеаторики часто использовался в своих сочинениях крупнейшим лидером музыки XX века польским композитором В. Лютославским.

Степень контроля в алеаторическом произведении может быть различной:

- Отменяется размер, тактовое деление - отсчёт времени происходит по секундной шкале;
- Нефиксированная звуковысотность. Сохраняется только указание направления движения;
- Даны варианты звуковых рядов, темп и динамика произвольны;
- Дана ритмическая сетка - всё остальное произвольно: указана только последовательность вступления инструментов оркестра и время их игры.

Вариантов алеаторических вставок может быть очень много, всё зависит от фантазии и замысла автора.

Примеры использования в музыкальных сочинениях контролируемой алеаторики:

В. Лютославский – «Венецианские игры»

Б. Тищенко - Третья симфония

С. Слонимский - Концерт-буфф

Р. Щедрин - Концерт для фортепиано с оркестром N 2

А. Шнитке – Concerto grosso N1

М. Фельдман – «Проекция-4» для скрипки и фортепиано

Г. Брант – «Галактика»

К. Штокхаузен – «По небу странствую я»

Музыкальные иллюстрации: В. Лютославский – «Венецианские игры»

Глава XVII. Неоклассицизм в живописи, литературе, театре. Неоклассицизм в музыке. Ф. Пуленк. «Утренняя серенада». И. Стравинский. Балет «Аполлон Мусагет»

Возник в 20-е годы нашего столетия одновременно в нескольких европейских школах (Франция, Италия, Германия). Обострение интереса к традициям классицизма наблюдалось и ранее, в конце XIX - начале XX столетия (в творчестве М. Регера, Г. Малера, Р. Штрауса, К. Дебюсси, М. Равеля).

Неоклассицизм (новый классицизм) связан с устойчивой тенденцией искусства найти духовную опору в вечных ценностях человеческой культуры. Всевозможные эксперименты в новой авангардной манере, которые явились прямым отражением необыкновенно сложной и противоречивой картины мира в искусстве XX века, только усилили это стремление. Неоклассицизм не следует понимать только как возрождение классического стиля XVIII века, он хронологически охватывает стилевую панораму от истоков искусства вплоть до начала XIX века.

Неоклассицизм в живописи: П. Пикассо, П. Сезанн, Э. Мане, А. Матисс. Эти художники возрождают стили Античности, средневековья, Ренессанса, барокко, рококо, классицизма, часто в смешении разных стилевых манер. При этом их искусство не является простым копированием старинных образцов. Важнейший метод в живописи - стилизация, попытка найти в прошедших эпохах точки соприкосновения с современностью. Сюжеты, тип композиции, пропорции и некоторые другие особенности старинного искусства приобретают на полотнах современных мастеров непременный отпечаток новой эпохи, авторского стиля. Существует также особый вид стилизации - ироническая, где взгляд художника на прошлое окрашен юмором, лёгкой иронией, нарочитым дистанцированием от стилей прежних веков.

Репродукции: П. Пикассо. П. Сезанн, Э. Мане.

Неоклассицизм в литературе, театре

Возрождается античная тематика, жанры и принципы древнегреческой трагедии, французской классической трагедии, итальянской комедии масок. Формы спектаклей отличает ясность, строгость, стройность. Концепции ориентированы на абсолютные нравственные ценности. Представители: Ж.- П. Сартр, А. Шенье, Пиранделло.

Неоклассицизм в музыке

Этот стиль применяется в творчестве большинства композиторов XX века. Многие из них обращаются к старинным жанрам:

- Мистерия (Дебюсси, Орф, Пендеревский);
- Сюита (Дебюсси, Равель, Пуленк. Мийо, Бриттен, Стравинский, Хиндемит);
- Раннеклассическая симфония (Стравинский, Хиндемит, Мартину, Бриттен);

- Вариации *basso ostinato* (Щедрин, Стравинский, Хиндемит);
- Реквием (Бриттен, Пендерецкий);
- Органный концерт (Пуленк);
- *concerto grosso* (Мартину, Стравинский, Шнитке);
- Григорианский хорал (Реелнги, Малипьеро, Даллапиккола, Стравинский);

Возрождается полифонический стиль (Хиндемит, Онеггер, Щедрин, Шнитке), а также формы и средства музыкальной выразительности музыки прошлого. Применяются старинные инструменты (гобой д амур, *violin grande*, античные тарелочки) в музыке Штрауса, Равеля, Дебюсси, Пендерецкого и др.

Принцип стилизации (в том числе иронической) в музыке присутствует так же, как и в живописи. Стилизуется музыкальный язык, особенности формы и т.д. В сложных философских концепциях произведений XX века старинная музыка отождествляется с «высоким искусством», является носителем духовности (симфонии Хиндемита «Художник Матис», «Гармония мира», «Литургическая симфония» Онеггера, опера-оратория Онеггера «Царь Давид», опера-оратория Стравинского «Царь Эдип»).

Иллюстрации: И, Стравинский, фрагменты оперы-оратории "Царь Эдип" (пролог, ария Иокасты, ария Эдипа); П. Хиндемит, Симфония «Художник Матис»; И. Стравинский, «Серенада in A» для фортепиано; Ф. Пуленк, «Утренняя серенада».

Ф. Пуленк «Утренняя серенада»

Хореографический концерт для фортепиано, 18 инструментов и солирующей танцовщицы - образец нового жанра фортепианного концерта-балета.

Написан в 1929 году по предложению поэтессы де Ноай и предназначен для праздника в её доме. Сюжет произведения, изложенный самим композитором, связан с античным мифом о Диане (у греков - Артемида), дочери Зевса и сестре Аполлона, обречённой отцом на вечную девственность и одиночество.

Хореография Б. Нижинского. Существует также вторая версия Д. Баланчина, где в новом сценарии добавлена легенда о Диане и Актеоне. Богиня отвергает любовь Актеона и жестоко наказывает его, превратив в оленя.

Пуленк в качестве заголовка использовал термин «Обада» - так средневековые трубадуры называли утреннюю песнь прощания с любимой, песнь о горечи разлуки. Так он отразил прощание Дианы с тоской по земной любви, по живым человеческим радостям.

Одноактный балет-концерт состоит из восьми номеров: 1. Токката. 2. Речитатив, 3. Рондо. 4, Престо. 5. Речитатив. 6. *Andante*, 7. *Allegro*, 8. Заключение. Все номера исполняются без перерыва и построены по принципу контраста темпов и образов.

Применяется система лейтмотивов, создающих тематическое объединение эпизодов композиции («тема заклатья», «воли Зевса», «тема протеста и жажды любви», «гармония божественного величия"», «тема прощания с мечтой о любви»).

Темы балета родственны друг другу интонационно и ритмически. Токката и Заключение являются прологом и эпилогом всего действия, обрамляя композицию.

Оркестр включает в себя духовые, смычковые и ударные инструменты при отсутствии скрипок (достаточно редкий состав).

Неоклассическая линия балета, выраженная в сюжете, проявляется также в композиции, напоминающей старинную сюиту, в стройности классических форм отдельных номеров (рондо, трехчастность), в строгой симметрии тонального плана.

Иллюстрации: Ф. Пуленк, Концерт-балет «Утренняя серенада»

И. Стравинский, Балет «Аполлон Мусагет»

Балет написан в 1927 - 1928 годах в парижский период жизни и творчества Стравинского. Премьера состоялась в 1928 году, в парижском театре С. Бернар. Антреприза С. Дягилева. Хореография Дж. Баланчина.

Балет без интриги и традиционного сюжета. «Аполлон - водитель муз, внушающий каждой из них её искусство».

Действие развёртывается согласно этой схеме. В балете фигурируют только три музы из девяти (Каллиопа, Полигимния и Терпсихора). Колорит Древней Греции условен.

Оркестр состоит только из струнных (16 скрипок, 6 альтов, 8 виолончелей, 4 контрабаса). По словам Стравинского, он увлёкся в «Аполлоне» певучей трактовкой струнных, пластикой итальянского мелоса. Автор сознательно возвращает протяжную мелодию, почти утерянную во многих его прежних сочинениях, основанных на попевочном методе.

«Аполлон» - самый крупный шаг в направлении полифонического стиля протяжённых мелодических линий, характерного для почерка композитора в 20-е годы.

В основе балета - неоклассический принцип стилизации. В «Аполлоне» - это воплощение «романского духа», стремление воспроизвести специфику национального «французского вкуса» с его культом ясности, упорядоченности, стильности.

Игровое начало, характерное для Стравинского, в «романском» преломлении приобретает утончённость, аристократизм, элегантность. Здесь проявляется тенденция к стилизованной простоте, изысканной лирике музыки в духе Люлли. Гуно, Пуни, Минкуса, Делиба. Стравинский имитирует их музыкальный материал, используя метод коллажа. Композитор обращается также к конструктивным особенностям старинного балета сюитного типа (пролог, вариации, *pas d'action*, *pa de deux*, апофеоз). Трехчастный пролог с грандиозным центральным *Allegro*, обрамленным медленными эпизодами - современное претворение прологов Люлли.

В вариациях Каллиопы интересно воспроизведен метрический размер александрийского стиха Буало. Этим вариациям автор предпосылает в качестве эпиграфа строки из «Поэтики» Буало. Эта двенадцатислоговая строчка с цезурой после шестой определяет метрику мелодии ($9/8$ и $3/4$) средней части всего номера, включая скрипичные каденции. Почти во всех частях господствует ямбический размер («угрожаемое в ямбах» - по словам автора), лишь в *pas d'action* он замаскирован. Этот

классический мелос нарочито нейтрален и свободен от каких-либо национальных влияний.

Реминисценции мотивов старинных классических придворных балетов Стравинский совмещает с «новым синтаксисом», стремится обновить классические интонационные формы. Беря за основу старую схему вариаций эпохи Люлли, он модернизирует её введением переменных метров, изменяет гармонический склад аккомпанемента, избегает традиционные тонико-доминантовые формулы, создаёт модернизированную линейную графику.

Композитор избегает «квадратности», перемещает и видоизменяет трафаретные кадансовые обороты, разбивает метрическую монотонность включением тактов различной длительности, искусно сплетает и сталкивает голоса. В коде (танце четырёх) неожиданно возникают синкопированные ритмы, напоминающие джазовую музыку. Опираясь на традиционную, чётко классическую структуру сюиты, автор в то же время не воспроизводит общую трёхчастную композицию классического балета, ограничиваясь одноактным спектаклем, длящимся около тридцати минут.

Семинар

- 1. Устные вопросы по материалу лекций;
- натурализм в литературе;
- характерные особенности музыки веристов;
- прием «сцена-^тсцене» в «Паяцах» Леонкавалло;
- фовизм в литературе;
- выразительные средства музыки фовистов;
- музыкальный язык «Весны священной» И. Стравинского;
- 2. Письменные вопросы по материалу лекций:
- перечислить фамилии писателей-натуралистов и веристов;
- лейтмотивы в «Паяцах» Леонкавалло,
- особенности живописи фовистов;
- фамилии композиторов-веристов;
- фамилии художников и композиторов-фовистов.
- 3. Устные вопросы по дополнительному материалу:
- круг жанров в творчестве И. Стравинского и К. Орфа;
- черты личности К. Орфа.
- 4. Письменные вопросы по дополнительному материалу:
- оперы Пуччини (названия);
- приметы фовизма в других произведениях И. Стравинского, Б. Бартока, К. Орфа.
- 5. Музыка викторины:
- ДяЩуччини - «Болема», «Тоска»
- Р. Леонкавалло - «Паяцы»
- И. Стравинский - «Весна священная»
- С. Прокофьев - «Скифская сюита»
- М-Равель - «Вакханалия» из балета «Дафнис и Хлоя»
- К. Барток - «Варварское аолетро»

- К.Орф - сцены из балета «Кармина Бурана»

Семинар

1. Письменная работа (сочинение додекафонной пьесы)
2. Устные вопросы по материалу лекций;

- разновидности додекафонии;
- стохастическая музыка;

Я пуантилизм.

3. Устные вопросы по самостоятельно изученному материалу:

- этапы творческой эволюции Шенберга;
- 8 философские взгляды Веберна и их отражение в музыке;
- связь музыки Веберна с японскими трехстишиями хокку.

4. Список произведений, вынесенных на музыкальную викторину: А.Веберн, Вариации ор. 27 для фортепиано А.Веберн, 5 пьес для оркестра ор. 10 С.Губайдулина, «Угугейе-поп-У^угЛе» А.Шенберг, Сюита для фортепиано ор. 25, «Уцелевший из Варшавы» Я.Ксенакис, «Пнтопракта»

Семинар (в форме беседы) по темам "Экспрессионизм" и "Неоклассицизм"

Вопросы для совместного обсуждения :

1. История возникновения неоклассицизма,
2. Почему экспрессионизм и неоклассицизм в конце XX века продолжают функционировать ?
3. Жанры современного кино и их связь с экспрессионизмом и неоклассицизмом.
4. В чём проявляются экспрессионистские черты характеров героев в опере А= Берга " Воцек " ?
5. В чём сказываются особенности концепции неоклассицизма и - соответственно - неоклассические тенденции в отражении характеров героев в опере-оратории И. Стравинского "Царь Эдип"?
6. В чём сходство экспрессионизма и сюрреализма ?
7. Почему Третья симфония А. Онеггера названа "Литургической" *-
8. История создания симфонии П. Хиндемита " Художник Матисс"
9. Классические жанры и формы, использованные в симфонии "Художник Матисс",

Произведения. вынесенные на музыкальную викторину : А. Берг - " Воцек " С. Прокофьев - Симфония N 1 Ф. Пуленк - " Утренняя серенада " А. Шёнберг - " Свидетель из Варшавы " А. Онеггер - "Литургическая симфония " А. Берг - Скрипичный концерт

Семинар

1. Устные вопросы по материалу лекций:
 - деструктивная тенденция в искусстве: откуда она берет начало и к каким

направлениям во второй половине века приводит;

- истоки конкретной музыки и ее разновидности;
- литературные манифесты футуризма;
- живописная техника кубистов;
- характерные особенности живописи дадаистов и ее связь с новейшими тенденциями второй половины века;
- манифест дадаизма;
- выразительные средства литературного футуризма.

2. Письменные вопросы по материалу лекций:

И перечислить итальянских художников-футуристов;

- объяснить значение терминов; футуризм, дадаизм, кубизм, р*Вдн-мейд,

(/

бодн-арт, хэппенинг;

- перечислить фамилии композиторов-дадаистов;
- представители кубизма в литературе и живописи.

3. Произведения, вынесенные на музыкальную викторину:

Э.Денисов - «Пение птиц»

О.Респиги - «Пинии Янкульского холма» («Пинии Рима») А.Онеггер -

«Пасифик-231» Ж.Орик - «Прощай, Нью-Йорк» Э.Сатт - «Джек в коробке»

К.Пендерецкий - «Флуоресценции»

Контрольный урок

(в конце четвертого семестра)

1. Стилевая викторина по музыке.
2. Стилевая викторина по литературе.
3. Стилевая викторина по живописи.
4. Кроссворд, включающий в себя фамилии и термины.

Предлагается ряд фрагментов из музыкальных произведений разных стилей, а также фрагменты стихотворений и несколько репродукций для определения ведущих стилистических линий в искусстве XX века. Зачёт суммирует знания учащихся и позволяет определить степень их ориентации в пёстрой стилистической панораме современного искусства, а также вполне конкретные знания, касающиеся терминологии и принадлежности того или иного художника к определённому течению, также конкретные знания музыкальной литературы.

Список литературы:

Изобразительное искусство

Л. Бакст. Живопись. Графика. Театрально - декорационное искусство. - М.:

Изобразительное искусство, 1992,

В. Кандинский. О духовном в искусстве. - М.: Архимед, 1992. Л. Коротыша. К.

Малевич, П. Филонов и современность. Л.: Знание, 1991. И. Лукшин. " Говорить о мистереии на языке мистереии " (Эстетическая

- концепция и творчество В.В. Кандинского). - М.: Знание, 1991, Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях.
- Автор-составитель А. Д. Сарабьянов, М.: Советский художник, 1992. Д. Сарабьянов. Русская живопись XIX века среди европейских школ. Опыт сравнительного исследования. - М.: Советский художник, 1980. Марк Шагал (Альбом. Автор вступительной статьи А. Д. Сарабьянов) - М.: Изобразительное искусство, 1992.
- А. Костеневич, Н. Семёнова. Матисс в России, - М.: Авангард, 1993. Сальвадор Дали.: Живопись, скульптура, графика. Автор-составитель Е. Завадская, - М.; Изобразительное искусство, 1992. С. Дали. Дневник одного гения. - М.: Искусство, 1991. Б. Зингерман, Парижская школа: Пикассо, Модильяни, Сутин, Шагач, - М.;
- ТПФ "Союзтеатр". Всесоюзный молодёжный книжный центр, 1993.
- О. Кочик. Мир Гогена. - М.: Искусство, 1991.
- А. Рожин. Сальвадор Дали: миф и реальность. - М.: Республика, 1992. А. Перрюшо. Жизнь Сезанна. - М.: Радуга, 1991. А. Перрюшо. Жизнь Сера, - М.: Радуга, 1992. И. С. Куликова Экспрессионизм в искусстве. - М.: Наука, 1978. Д. Берджер. Гутузо. - М.: Искусство, 1962. А. Перрюшо. Жизнь Ван Гога. - М.: Прогресс, 1973. Р. Стенерсен. Эдвард Мунк. - М.: Искусство, 1972.
- Живопись импрессионистов и постимпрессионистов. - Л.: Аврора, 1986. А. Костеневич. От Моне до Пикассо : Французская живопись второй половины XIX- начала XX веков в Эрмитаже. Л.: Аврора, 1989. В= Прокофьев.. Постимпрессионизм, - М=: Искусство, 1973= Д. Ревалд. Постимпрессионизм. От Ван Гога до Гогена. - Л.- М.: Искусство, 1962. О. Рейтерсверд. Импрессионисты перед публикой и критикой. М.: Искусство, 1974.
- И. Стоун. Жажда жизни. Книга о Ван Гоге. СПб.: Северо-Запад, 1993. А. Чегодаев. Импрессионизм. - М.: Искусство, 1971. А. Перрюшо. Жизнь Гогена. - М.: Радуга, 1989. Р. Русакова. Дега. - М.. Советский художник, 1968. Андре Дерен. (Альбом репродукций). - Л.: Аврора, 1976. Эдуард Мане. (Альбом) - М.: Изобразительное искусство, 1988. А. Перрюшо. Жизнь Мане. - М.: Радуга, 1988. М. Марке. Альбер Марке. - М.: Искусство, 1969. Л. Арагон. Анри Матисс. - М.: Прогресс. 1981.
- Матисс. Сборник статей. - М.: Изд-во иностранной литературы, 1958. Р. Эсколье. Матисс. - Л.: Искусство. Ленингр. отделение, 1979.
- Клод Моне (Альбом репродукций). - М.: Изобразительное искусство, 1973.
- Пабло Пикассо (Альбом репродукций). - Л.; Аврора, 1974.
- Пабло Пикассо: 25 шедевров живописи из музеев Нью-Йорка, Базеля и Парижа. - Л.: ГЭ, 1990. Ж. Ренуар. Огюст Ренуар. - М.: Искусство, 1970. А. Перрюшо. Жизнь Ренуара - М.: Радуга, 1986. Д. Линдсей. Поль Сезанн. - М.: Искусство, 1989. Н. Капитана Поль Синьяк. - Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1976.

А. Перрюшо. Жизнь Тулуз-Лотрека - М.: Радуга, 1990. В. Крючкова. Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений. -М.: Изобразительное искусство, 1985. Ле Корбюзье. Творческий путь. - М., 1970.

Литература, поэзия

В политехническом "Вечер новой поэзии". Стихи участников поэтических вечеров в Политехническом. 1917-1923. Статьи. Манифест. Воспоминания, - М.; Московский рабочий, 1987, Алекадр Блок. И невозможное возможно. Стихотворения. Поэмы. Театр, проза (Составитель и автор сопроводительного текста В.ИЕрмилов.) - М.: Молодая гвардия, 1980.

Андрей Белый. Начало века - М.; В/о союзтеатр. СТД СССР, 1990. История зарубежной литературы конца XIX - начала XX веков. М., 1970. В. Фриче. Западно-европейская литература XX века в ее' главнейших проявлениях. М., 1926. Ф. Шнллер. История западно-европейской литературы нового времени. М., 1937.

А. Моруа, Париж. М., 1966.

История Франции. В тре'х томах. Т.2. - М.: Наука, 1973. Антюхина - Московиченко. История Франции. 1870-1918. - М.: Издательство института международных отношений, 1963. Поль Верлен. Лирика. -М.: Художественная литература, 1969. И. Эренбург. Французские тетради. М., 1964. Шарль Бодлер. Цвэты зла Стихотворения в прозе, Дневники. М.: Высшая школа, 1987.

Шарль Бодлер, Об искусстве. - М.; Искусство, 1986, Д. Обломиевский. Французский символизм. М., 1973. Импрессионисты, их современник, их соратники. М., 1976. История французской литературы. - М.: Высшая школа, 1987. Л, Кертмая. История культуры стран Европы и Америки. - М.; Высшая школа, 1987.

А. Пузиков. Портреты французских писателей. Жизнь Золя. М., 1981. М. Нольман. Шарль Бодлер. Судьба Эстетика Стиль. М., 1979. М. Эйхенгольц. Творческая лаборатория Золя. М., 1940. И. Володина Луиджи Капуана и литературная теория веризма Л., 1975. А. Кирхенштейне. Джовани Верга и литература Италии. Рига. 1965. История немецкой литературы. Т.4. М., 1968.

С. Ромов. От дада к сюрреализму. /Вестник иностранной литературы, 1929. История французской литературы. Т. 4 . М., 1963.

О, Ваьпель, Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии. СПб., 1922.

Р. Гаман. Импрессионизм в искусстве и жизни. М., 1935.

Ф. Шиллер, История западно-европейской литературы нового, времени. Т, 3. М., 1938. Гл. 1, 3, 4. Н, Балашов, Гийом Аполлинер и современность- Иностранная литература, 1961. - № 1. Т. Балашова Французская поэзия XX века - М.: Наука, 1982.

Музыка

М. Друскнн. О западно-европейской музыке XX века. - М.: Советский

композитор, 1973.

Ю. Кремлёв. Клод Дебюсси. -М.: Музыка, 1965. С. Яроцинский. Дебюсси, импрессионизм и символизм. - М.: Прогресс, 1978.

И. Мартынов. Морис Равель. - М.: Музыка, 1979. А. Алексеев. Французская фортепианная музыка, - М., 1961. А. Алынванг. Произведения Дебюсси и Равеля. - М., 1963. Ю. Крейн. Симфонические произведения, Равеля, -М.: Музыка, 1962, Морис Равель в зеркале своих писем. - М.: Музыка, 1962. А. Ступель. М. Равель, - Л.; Музыка, 1968, Г. Шнейерсон. Французская музыка XX в. -М.: Музыка, 1964. Г. Цыпкин. М. Равель."- М., 1959.

Л. Дашшевич. Джакомо Пуччини. -М.: Музыка, 1969. И. Нестьев. Джакомо Пуччини. - М.: Музыка, 1966. О. Левашова. Пуччини и его современники. - М.: Советский композитор, 1980.

Торадзе Г. Руджеро Леонкавалло и его опера "Паяцы". М.: Музыка, 1960. Б. Ярустовский. Очерки по драматургии оперы XX в. - М/. Советский композитор, 1971. Р. Дюмениль. Современные французские композиторы группы шести. -

Л.: Музыка, 1964.

Г. Филенко. Французская музыка первой половины XX в. - Л.: Музыка, 1979, Л. Кокорева Дариус Мийо. - М.: Советский композитор., 1986. М. Друскнин. Очерки. Статьи, Заметки, - Л.; Советский композитор, 1987. И. Медведева. Франсис Пуленк. - М.: Советский композитор, 1969. Артур Онеггер, О музыкальном искусстве. - Л.; Музыка 1979. Артур Онеггер. Я - композитор. - Л.: Советский композитор, 1963. Е. Сыроева Симфонии А. Онеггера -М.: Музыка, 1975. Э. Журдан-Моранж. Мои друзья музыканты. - М.: Музыка, 1966. Б. Асафьев. О музыке XX века, - Л.: Музыка, 1982, Э. Денисов. Додекафония и проблемы современной композиторской

техники. Музыка и современность. Вып. б. -М.: Музыка, 1969, Р. Лаул. О творческом методе А. Шёнберга Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 9. - Л.: Музыка, 1969. С. Павлшшш. Творчество А. Шёнберга Музыка и современность /Вып. 6. -

М.: Музыка, 1969.

Зарубежная музыка XX века: материалы и документы. - М.: Музыка. 1975. Г. Шнейерсон. Статьи о современной зарубежной музыке, Очерки.

Воспоминания. - М.: Советский композитор, 1974. Антон Веберн, Лекции о музыке, Письма, - М.; Музыка, 1975, В. Холопова, Ю. Холопов. Антон Веберн: жизнь и творчество. - М.: Советский композитор,

1984. Б. Асафьев, " Воцек " Альбана Берга Асафьев Б, Критические статьи и рецензии. -М-Л.: Музыка, 1967. М. Тараканов, Музыкальный театр Альбана Берга, - М.; Советский

композитор, 1976.

М. Черкашина, " Воцек " А. Берга, /Музыкальный современник. Вып. 2. -

М.: Советский композитор, 1977. О. Леонтьева, Карл Орф. - М.: Музыка, 1964. Т. Левая, О. Леонтьева. Пауль Хиндемит. -М.: Музыка, 1974. И. Нестьев. Бела Барток. -М.: Музыка, 1969.

- А. Ивашкин. Кшиштоф Пендерецкий. - М.: Советский композитор, 1983. О. Леонтьева, Д. Житомирский. К. Мяло. Западно-европейский музыкальный авангард после второй мировой войны. - М.: Советский композитор, 1989.
- Ц. Когоутек. Техника композиций в музыке XX века - М.: Музыка, 1976. Н. Шахназарова, Авангард в современной западной музыке. Современное западное искусство. (Театр. Кино. Живопись. Музыка). - М.: Наука, 1971, *
- Б. Асафьев. Книга о Стравинском. - Л.: Музыка, 1977. Игорь Стравинский. Статьи. Воспоминания, - М.,; Советский композитор, 1985.
- И. Стравинский. Диалоги. - Л.: Музыка, 1971, И. Стравинский. Хроника моей жизни. - Л.: Музыка, 1967. М. Друскин. Игорь Стравинский. - Л.: Советский композитор, 1979. И. Вершинина. Ранние балеты Стравинского. - М.: Музыка, 1967. Д. Житомирский. К истории музыкального классицизма XX в. Западное искусство. XX век. - М.: Музыка, 1978. Б. Ярустовский. Игорь Стравинский. - М.: Советский композитор, 1969.