

Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение
«Калининградский областной музыкальный колледж им. С.В. Рахманинова»

Методическое пособие

«История музыкального стиля»

по междисциплинарному курсу «Стилевые черты фортепианного исполнительства»

Соответствует требованиям федерального государственного образовательного стандарта по специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство (Фортепиано)

Рассмотрено:
на заседании ПЦК «Фортепиано»
Протокол от 16.01.2023 г.

Рецензент: Белаш Е. В. - кандидат искусствоведения, преподаватель высшей квалификационной категории по фортепиано, заведующая фортепианным отделом МАУ ДО ГО «Город Калининград» «ДШИ им. Ф. Шопена»

г. Калининград
2023

Содержание	
Пояснительная записка	3
Западноевропейское Средневековье	4
Искусство позднего Средневековья.	6
Возрождение	7
Флорентийская камерата	9
Джузеппе Царлино. Система ладов	10
Место музыки в системе искусств эпохи Возрождения.....	10
Барокко	11
Рококо	14
Классицизм. Эпоха Просвещения	15
Людвиг Ван Бетховен	17
Романтизм	20
Франц Шуберт	21
Фридерик Шопен.....	21
Антон Брукнер.....	23
Густав Малер	24
Нововенские классики	25
Додекафонный Шёнберг.....	26
Антон Веберн.....	27
Пьер Булез.....	28
Дьёрдь Лигети.....	29
Рецензия	31
Список литературы	31

Пояснительная записка

Это методическое пособие возникло в процессе моей многолетней исследовательской и педагогической работы. Предназначено служить основным руководством для студентов музыкального колледжа по междисциплинарному курсу «Стилевые черты фортепианного исполнительства», оно является вместе с тем и научным трудом, освещающим развитие искусства от истоков до современности.

Здесь мы будем говорить о принципах развития культуры, преемственности и противоречиях эпох, т. е. понимании сути и содержания музыкального искусства. История музыкального стиля переплетается с таким понятием, как теория музыкального содержания. До сих пор музыканты изучали структуру, форму произведения – это полифония, гармония, анализ и т.д. А почему именно такая форма – каждый догадывается и интерпретирует по-своему. У каждого произведения есть не один творец, а несколько: композитор, исполнитель, инструмент, акустика, слушатель в синтезе деятельности композиторов, исполнителей и педагогов. Идея такого синтеза, при выявлении ведущего значения в нем творчества композиторов, должна пронизывать и лекционный курс. Раскрытие ее следует вести на разных уровнях. Это и проявление в рассматриваемой области инструментализма основополагающих закономерностей музыкальных стилей, и функционирование искусства, его крупнейших мастеров в общественной жизни, и, наконец, интерпретация отдельных произведений.

Проблема интерпретации—центральная в междисциплинарном курсе. Ее необходимо рассматривать в историческом и теоретическом аспектах, конкретизируя на материале прослушиваемых записей исполнения пианистов прошлого и ныне живущих. Многие из таких записей анализируются на страницах учебника. Ими, однако, нельзя ограничиваться. Важно, чтобы студент систематически знакомился и с новыми, наиболее интересными интерпретациями, и не только на классных занятиях, но и посещая с этой целью концерты и прослушивая записи дома по радио и телевидению.

Методическое пособие охватывает весь курс изучаемого предмета. Чтение лекций целесообразно скоординировать с параллельным изучением студентами учебника. При таком методе оказывается возможным многое оставить на долю их самостоятельной работы и анализа. Высвободившееся на занятиях время окажется возможным посвятить более глубокому освещению узловых проблем курса, прослушиванию большего количества записей, вовлечению студентов в обсуждение затронутых вопросов. Все это значительно повышает эффективность педагогической работы и способствует быстрейшему творческому развитию студентов.

Музыка, живопись, театр и т.п. – это все разновидности человеческой деятельности. Специфические, художественно-образные формы воспроизведения действительности. В отличие от науки, языка и других форм специализированной общественной деятельности, призванных удовлетворять различные потребности людей, искусство нужно человечеству как способ целостного воспитания индивида, для его эмоционального и интеллектуального развития, его приобщения к накопленному человечеством опыту и ценностям.

Искусство призвано моделировать, передавать жизнь. Оно должно удваивать реальную жизнедеятельность человека, быть ее дополнением. Расширять жизненный

опыт личности, позволяя прожить множество иллюзорных жизней в мирах, созданных музыкантами, писателями, художниками.

Искусство выступает как подобие реальной жизни и как отличие от нее, выдуманное и иллюзорное. Художественное произведение пробуждает реальные переживания и эстетическое наслаждение.

Западноевропейское Средневековье

Эпоха с конца 5 по конец 14 века.

Термин «Средневековье» возник уже за пределами средневековья, когда оно уже кончилось. Он возник во второй половине 16 века. Именно Возрождение зародило традицию пренебрежительно относиться к средневековью. Эпоха мрака, невежества, феодального засилия; эпоха, когда научный диспут может идти на тему: сколько чертей может поместиться на острие иглы? Было? Было! Но это ли было главным?

Что дало Средневековье последующей истории Европы и европейской культуре?

- В средние века в Европе сформировались группы языков – романская, германская, славянская.

- Оформляются границы европейских государств.

- Складывается идеологическая база культуры- христианство.

- Складывается система общества из трех сословий.

-Складываются две общеевропейские исторически-художественные системы романский и готический стили.

В средние века ничего не было написано, сказано и сделано без ссылок на божественный авторитет. В античности этого не было. И в Греции и в Риме религия была, но основной формой общественного сознания была политика. Сегодня для нас такой формой является наука. Но в Средневековье и наука в том виде, в котором она была тогда, и политика были подчинены религиозной догме. Для искусства это означает, что все профессионалы работают под эгидой церкви. Лучшие архитекторы, художники, музыканты работают только для церкви. За пределами церкви остается фольклор и странствующие танцоры.

Совершенно ясно, что в этой обстановке искусство не может быть самостоятельным, а может быть только прикладным.

Возникает иерархия искусств. Главной выступает архитектура, которая все искусства собирает. Именно через архитектуру проходят все стилевые потоки. Сначала – романика, а потом – готика. И только рефлекторно они отражаются в других искусствах. Архитектурные памятники доступны без перевода.

Средневековое искусство анонимно. Имена творцов начинают единично мелькать только с 9 века.

Средневековое искусство строится как воспроизведение некоего изначально данного образца. Оно канонично. В этом искусстве нет того, что мы называем «индивидуальностью художника». Человек в рамках церкви не осознавал себя личностью. Он был ничтожен перед Богом.

Индивидуальность начнет проявляться как раз тогда, когда роль церкви начнет снижаться, когда появится искусство светское. Вот оно уже без индивидуальности существовать не сможет.

Проявить индивидуальность означало противопоставить себя Богу.

Нам трудно представить как незащищенно чувствовали себя люди того времени. У них не было защиты от стихийных бедствий, болезней, набегов варваров, от неурожаев. Единственное вознаграждение за тяготы они могли получить в Царствии Небесном. Поэтому загробная жизнь представлялась человеку гораздо реальнее, чем земная.

Крупнейшим идеологом раннего Средневековья был блаженный Августин. Его труд «О Граде Божием» появился в конце 5 века. Град Божий по Августину – это Царство Небесное и церковь. Все остальное – град земной. Он испорчен дьяволом. Вот поэтому храм в этом мире выступает как крепость против сил сатаны. Церковь буквально строится как крепость. Когда начинаются феодальные междоусобицы, именно сюда, в стены монастыря сбегаются крестьяне. Романскую архитектуру можно отличить по толстым каменным кладкам по два метра и более; окна узкие, прорезаны высоко. Всегда полумрак, светлое время суток не отличается от темного.

Главная задача Романики – противопоставить внутреннее пространство Града Божиего внешнему пространству града земного. Это там, за стенами монастыря, сменяются времена года, день сменяет ночь. Здесь, в церкви, и время другое. Здесь всегда прохладно, полумрак. Время здесь не циклично как в реальной жизни. Время здесь напряженно покоящееся, как тетива лука до того, как спущена стрела. У этого времени есть начало -Сотворение мира, есть конец -день Страшного суда. А то, что между двумя этими точками – есть время напряженного ожидания последнего часа. Именно это ощущение времени формирует особенности церковного пения раннего Средневековья. Оно и музыкой тогда не называется. Именно пение.

В любой религии есть священные тексты, которые читают нараспев. Есть молитвы и гимны. Их уже поют, а не читают, но поют по довольно строгим правилам. А правила сложились в эпоху самого глубокого упадка западно-европейской культуры и цивилизации (с 7-9 вв.). Шла унификация расписаний церковной службы, праздников, правил пения.

Правила пения таковы: чисто вокальная музыка без инструментов, потому что человек – это создание Божие, а инструмент уже создание рук человеческих. Это пение одnogолосное. Все поют одинаково, т.к. перед Господом все равны. Индивидуальности нет. Чисто мужской унисон, т.к. в одном послании апостола Павла сказано: «Жены ваши в церкви да молчат».

Но самое интересное для нас - это отраженное в музыке Божье время, противопоставленное земной цикличности. В этой музыке нет никакой периодической ритмики, в ней очень слабо ощущается разница между устойчивыми и неустойчивыми тонами, что создавало бы ненужную цикличность времени.

Кажется, как мало выразительных средств, но это пение буквально завораживает нас своей красотой. Эта мелодическая линия спокойно парит в воздухе. Не нужно забывать где все это происходит.

Искусство позднего Средневековья.

12, 13, начало 14 века. Резкой грани нет. Нельзя сказать, что вчера закончилось раннее, и наступило позднее Средневековье. Этот термин тогда не употребляли, но разницу в жизни почувствовали многие.

Хронологически грань обозначена началом крестовых походов- 11 век. Во второй половине 11 века появился третий полюс средневекового общества- город. Первым полюсом была церковь. Церковь была убежищем, но еще убежищем знания. В каждом крупном монастыре была библиотека, где работали специально обученные писцы. За пределами монастыря до середины 9 века грамотных вообще не было.

Вторым полюсом средневекового общества был феодальный замок. Рыцари владели оружием, но читать и писать не умели. Грамотность начала распространяться только в 11 веке. После второго крестового похода быть неграмотным феодалу стало неприлично.

Третий полюс – город. Город окружен своей собственной крепостной стеной.

Почему в 13 в. Так изменяется искусство? Появляется новый готический стиль. В музыке появляется, хоть и очень мало, многоголосие. Возникают два противоположных течения в философии, богословии – христианский рационализм и христианский мистицизм. В идеологии они крайне враждебны друг другу, но в искусстве происходит чудо, где в готике рационализм и готика неотделимы.

До появления оперы еще далеко, но в музыке позднего средневековья мы видим переплетение мистических и рационалистических черт.

Задача музыки – оформление богослужения. Обеспечить ясное, понятное, доступное прихожанам произнесение текста. Ритмика вытекает прямо из текста, мелодический рельеф сглажен (отсутствие скачков), настроение ровное. Читает священные тексты всегда только один человек. А в гимнах и молитвах художественный элемент становится активнее. Некоторые слова и слоги распеваются на несколько звуков. Вот что пишет блаженный Августин об этих приемах: «Часто я бывал до глубины души восхищен пением во время службы, но потом, опомнившись, со стыдом и скорбью понимал, что был захвачен красотой пения, а не смыслом божественных вещей».

Есть такие напевы, где распевается каждый слог, а последние аллилуйя и амен превращаются в гирлянду звуков. Такие узоры называли юбилеями (от лат. ликование). «Тот, кто предается юбилеям, не произносит слов – это глас духа, растворенного в радости», - говорил бл. Августин.

В 9 в. Начинается выход за рамки догмы.

Сначала безобидно – нужно помочь певцам запомнить напев юбилея, ведь текста нет, что затрудняет запоминание, а фальшь в церкви недопустима. Что делать? Распевщики стали сами придумывать тексты для этих мелодических узоров. Потом прибавили еще, еще и еще. И вот уже наступает момент, когда этой вставке не нужен канонический текст, она сама становится самостоятельной музыкальной формой, называемой секвенцией.

В 9 в. Появляется первый сборник секвенций. Пример оказался заразительным. Текст секвенций писался в стихотворной форме, отсюда появление ритмики, цикличности, периода.

Распространение секвенций грозило нарушением единства певческого репертуара.

В 16 в. Запретили пение секвенций в церковном богослужении. Исключение было сделано для пяти композиций, самые знаменитые мы прекрасно знаем – это *Stabat Mater* и *Dies Irae*. *Dies Irae*, рисующая ужасающие картины грешников позже вошла в реквиемы, а после стала очень популярна у композиторов романтиков. Мы встречаем ее у С.В. Рахманинова, И. Брамса, Г. Берлиоза, Д.Д. Шостаковича и др.

Многоголосие вырастает так исподволь, что сначала кажется, что вообще ничего не происходит, просто поют в интервал. Возникает пространство между звуками. И этот элемент уже не литургический, а чисто художественный.

Но можно сделать по-другому: основной текст поется очень медленно, а второй голос в этот момент поет юбилацию. Это звучит совсем уже захватывающе. Формально канонический текст сохраняется, но это уже совсем другое. Такая манера пения называется органом. Этой техникой были захвачены многие певческие школы. Пение в органуме организовано четкими правилами (рационализм), но направлено порывом растворения в радости (мистицизм).

В искусстве позднего средневековья чем дальше, тем чаще появляются имена. В 9 веке известны два имени, в 10 веке уже десятки имен, а в 11 в. уже каждое значительное произведение имеет автора.

В 12 веке появилось светское, рыцарское искусство. Первые певцы во Франции называли себя трубадурами, севернее появляется искусство миннезингеров.

А еще позже, уже в эпоху Возрождения, все новые художественные идеи будут возникать на чисто светской почве. Неповторимость личности станет главным фактором искусства.

Возрождение

- Возрождение идеалов античности, культуры древней Греции.
 - Освобождение от католической духовной схоластики и аскетизма. Усиление светских мотивов во всех направлениях искусства и науки.
 - Вера в безграничные возможности человека, в его волю и разум.
- Все это идеал гуманизма – главного идейного направления эпохи.

В 14 веке в быстро растущих итальянских городах появляется новая культура, противопоставлявшая себя варварскому Средневековью и находящая свой идеал в античности. Этому способствовало большое количество греческих мастеров, бежавших из захваченной турками Византии в Италию и принесшие с собой древние традиции, забытые на Западе.

Ренессанс начинается в 14 веке. В Италии чуть раньше, в других странах чуть позже 14-15 века.

Эпоха Ренессанса породила огромное количество выдающихся деятелей во всех направлениях науки и искусства - Леонардо, Рафаэль, Данте, Колумб, Магеллан.

Многоголосная полифоническая музыка эпохи Возрождения продолжала традиции Средневековья. К 15 веку складывается так называемая полифония строгого письма – *cantus firmus*, правила которой были зафиксированы в многочисленных

теоретических трудах того времени, и являются непреложным правилом для сочинения церковной музыки.

Композиторы сочиняли свои мессы, используя в качестве основного музыкального тематизма григорианский хорал. Но параллельно шел процесс непрерывного преодоления и обновления сложившихся норм. Церковные композиторы стали обращаться к светским жанрам, бытовым песням.

Ведущей была нидерландская школа полифонистов, чьи мастера работали по всей Европе. Это Гийом Дюфаи, Йоханнес О'кегем, Якоб О'брехт, Орландо ди Лассо и др.

Все эти композиторы разрабатывали такую важную для духовной музыки Возрождения форму как месса. Месса – это циклическая вокальная или вокально-инструментальная (с использованием органа) произведение на текст определенных разделов одноименного католического богослужения.

-Kirie eleison (Господи, помилуй!)

-Gloria (Слава в вышних Богу)

-Credo (Символ веры)

-Sanctus (Свят Господь Бог Саваоф)

-Benedictus (Благословен Грядущий во имя Бога)

-Agnus Dei (Агнец Божий)

В православной церкви этому соответствует Литургия. Символический смысл мессы связан с таинством евхаристии (превращение хлеба и вина в плоть и кровь Христову).

Гийом Дюфаи привносит в мессу много нового. Шире разрабатывает композицию в целом, свободнее пользуется контрастами хорового звучания. Одной из самых знаменитых его месса L'om arme (Вооруженный человек), в которой он использовал одноименную популярную светскую песню.

В концертной жизни эпохи Ренессанса главным инструментом был орган. Прогрессирует не только повсеместное строительство органов, но и его устройство.

Значительно расширяется состав инструментов. Появляются виолы в разных разновидностях.

В 15-16 вв. появляется большое количество клавишных инструментов – клавесин, клавикорд, верджинал и чембало. Они активно использовались в музыке эпохи Возрождения, однако настоящий их расцвет наступит позже.

Появившийся в 14 веке такой жанр как мадригал стал наиболее ярким выразителем светской музыкальной культуры. Мадригал – это стихи, главным образом любовного содержания, которые были предназначены для пения на родном языке и написаны такими великими поэтами как Бокаччо, Петрарка, Данте и др.

Вырабатывались новые выразительные возможности мелодии, которая должна была подражать человеческому голосу – плачу, вздохам, жалобам, а также звукам природы- пению птиц, дуновению ветра...

В 16 веке отдельные голоса мадригала стали заменяться инструментами. Это способствовало развитию гомофонно-гармоническому складу музыки.

Признанным мастером мадригала был Карло Джевиальдо Девиозо. Он добился особой экспрессии, используя хроматические ходы и диссонирующие созвучия.

Бытовал близкий мадригалу жанр шансон, который был распространен во Франции. Он рисовал сценки городской жизни и зарисовки природы.

Клеман Жанекен – известнейший шансонье того времени.

К концу 16 века во многих странах Европы появляются попытки создать такое театральное действо, основой которого была бы музыка. Раньше всего определить и сформулировать принципы такого действа удалось в Италии, родине оперы.

Флорентийская камерата

Ориентация на античность, насквозь пропитавшая все искусство, сыграло здесь главную роль. Появилась мысль возродить свойственный древнегреческому театру синтез слова, музыки и сценического действия.

Эта идея пришла творческому содружеству просвещенных итальянских гуманистов, известных как «флорентийская камерата». Это было объединение певцов, музыкантов, ученых, а также просто любителей искусства.

Якоб Пери, Оттавио Ринуччини, Джулио Каччини, Винченцо Галилей. Стремление энтузиастов «флорентийской камераты» возродить античную трагедии привело к первым опытам в жанре оперы.

В это время в Европе возникло несколько музыкальных школ. Венецианская и нидерландская самые значимые.

Дух свободы Венеции притягивает лучших музыкантов. Венецианская и нидерландская школы тесно переплетаются. В 15 веке нидерландец Адриан Виллард привез в Венецию нидерландскую полифоническую школу. Поступил на службу в собор Святого Марка. Собор Святого Марка надолго стал музыкальным центром Венеции. В Венеции, в отличие от Рима, во время Богослужения использовалось музыкальное сопровождение.

Появляются новые интересные приёмы и техники. Виллард, а потом его ученик Дж. Габриэли, которого называли музыкальным Тицианом, применяли сложное разбиение хора на маленькие группы, где каждая группа выводила свой мотив.

Это техника венецианской полифонии называлась «разорванные хоры».

На музыку очень влияла политика, и наоборот. Музыкальная идея находилась в центре венецианского политического мифа. Миф о Венеции. В центре этой картины видения находилась идея гармонии, созвучия, лада. Это было государственной пропагандой.

Здесь начинается массовое распространение нотной продукции, тиражирование нот по всей Европе. Нотопечатание связано с Венецией с 1501 года.

Ещё венецианская школа от римской отличается тем, что для Рима важно слово, а для Венеции звучание.

Джузеппе Царлино. Система ладов

Система ладов, унаследованная от античности, включала в себя четыре лада, потом четыре дополнительных. Царлино увидел, что их больше, но решил, что их можно свести к двум. Он изменил темперацию.

Вообще все авторы того времени стремятся «поверить алгеброй гармонию».

У Царлино впервые появляется идея из полифонической музыки, интервальной уйти в гомофонно-гармоническую.

Появляется аккорд как единица музыки. Эту идею после перехватили флорентийцы, которые считали, что полифоническое наследие ужасно как достояние мрачных времён. В античности всё было совсем не так. В античности всё было прекрасно. Галилей находил что-то об этом у Платона.

Они придумывали как это должно быть. В. Галилей считал, что музыка нужна для обслуживания речи. Сначала слово, ритм, потом интонация. Считал, что мелодия должна быть одна, а всё остальное аккомпанемент.

Это новый взгляд на музыку, который немедленно активно стал воплощаться. Это ещё и новый взгляд на культуру и историю. В. Галилей создаёт новую историософскую модель. Модель Возрождения. В своём знаменитом произведении «Диалог о древней и новой музыке» он пишет: «Музыка причислялась древними к т.н. свободным искусствам, т.е. достойным свободного человека. Музыка всегда была в почете у греков. И у учителей, и у изобретателей, и у всех других наук. Лучшими законодателями было предписано, чтобы музыка не только как приятное для жизни, но и полезное для воспитания преподавалась тем, которые родились чтобы достичь совершенства и человеческого блаженства, и что является целью города (полиса). Но с течением времени греки вместе с господством утратили музыку и другие учения. Римляне имели о ней знание, взяв его у греков, но развивали ту ее часть, которая подходила для театров, где исполнялись трагедии и комедии, не особенно ценя ту часть, которая касалась остального. И потом, когда Италия в течении долгого времени страдала от огромного наплыва варваров, погас свет науки. И все люди впали в тяжелую летаргию невежества и жили без какого-либо стремления к знанию. О музыке имели такое же представление, как и о западных Индиях. И только сейчас происходит Возрождение».

Клаудио Монтеверди, который сочетал в себе два этих подхода – старый и новый.

Место музыки в системе искусств эпохи Возрождения

Общие закономерности развития искусств проявились в музыке. Музыка занимает особое место в системе искусств, уступая главенствующее место лишь живописи.

По мнению Леонардо да Винчи, музыка была лишь «младшей сестрой живописи» и даже прислуживала ей. «Живопись превосходит музыку и господствует над нею»; «Музыка – служанка живописи».

Формируется новый тип музыканта – профессионал, что привело к созданию национальных школ мастерства.

Очень интенсивно развивается танцевальное искусство. Это важнейший пласт культуры Ренессанса. Павана, гальярда, жига, куранта, вольта – наиболее популярные в то время танцы. В эту эпоху складывается основа танцевальной сюиты: павана–гальярда – пасамеццо – сальтарелло. Позже это будут алеманда – куранта – сарабанда – жига.

Барокко

«Прервалась дней связующая нить,
Как мне обрывки их соединить?»

У. Шекспир

На рубеже 16 и 17 веков в искусстве происходят фундаментальные перемены. Смена стилей. Уходит в прошлое эпоха Возрождения. На смену ей приходит новое, которое назовут Барокко. Всего полтора столетия, насыщенные контрастами.

Барокко переводится с португальского как жемчужина неправильной формы. Это что-то причудливое, бракованное, запутанное. Само слово барокко долгое время носило негативный оттенок. Критики часто применяли это слово, когда сталкивались с чем-то сложным, новым. Например, 9 симфонию Бетховена называли барочной, поскольку современникам она показалась слишком сложной и запутанной.

Произошел довольно резкий перелом в жизни людей, в их мировоззрении. Потерялась гармония. Исчезла та, ренессансная гармония мира, которая преобладала до конца 16 века. Мир стал казаться людям не таким уж простым, не таким единым, не таким гармоничным. Произошли открытия в науке и географии. Земля уже не центр вселенной, Земля круглая и вращается. Исчезла статическая модель вселенной, она стала очень динамичной. И эта динамика проникает в жизнь человека и в искусство. Несоответствие того что мы видим и того, что говорят ученые. Как убедить людей? Возникает какая-то иллюзорность. Жизнь не такая, какую мы видим, все гораздо более сложно.

Изобретение секундной стрелки в 17 веке. С тех пор человек иначе воспринимает феномен времени, т.е. человек остро ощущает скоротечность своей жизни по сравнению с вечностью.

Что такое человек и в чем смысл жизни требует других, новых ответов.

Ренессанс говорит: «Человек всемогущ и может обозревать все, и владеть чем пожелает» (Мирандола, 1486 г.), а Барокко словами Паскаля отвечает: «Человек лишь тростник, удел его трагичен, т.к. находясь на грани двух бездн – бесконечности и небытия, он неспособен разумом охватить ни то, ни другое и оказывается чем-то средним между всем и ничем». (Паскаль, 1658 г.).

В искусстве этот перелом отразился прежде всего тем, что теперь главная тема – это человек с его страстями, человек страдающий.

В музыке тоже огромные перемены. Изменилось ощущение времени. Раньше музыка была статичной, а вот в барокко несется вперед. Орнаментальность призвана нарушить строгость и симметрию, которая была раньше. Орнаментика призвана больше уделить внимания деталям и детализации.

История музыки это чередование эпох спокойных и беспокойных. Музыка Барокко очень эмоциональна.

В эпоху Барокко на первый план выходит «Я» о себе. Р. Декарт: «Цель музыки – доставлять нам наслаждение и возбуждать в нас разные аффекты»; И.Г. Зюльцер: «Музыка действует на человека не поскольку он думает, а поскольку он чувствует. Посему всякое музыкальное произведение, кое чувства не возбуждает, не есть произведением искусства».

Все современные музыкальные жанры родом из 17 века. Опера, оратория, кантата, сюита, соната, инструментальный концерт. Даже симфония, хотя больше как термин. До конца 16 века основной интерес европейских композиторов был сконцентрирован на церковной музыке. С 17 века абсолютно все музыкальные идеи возникают в музыке светской. Месса, конечно, продолжает свое существование, но в том то и дело, что средства выразительности и приемы построения она заимствует из светской музыки. Иногда на пользу себе, а иногда в ущерб. Появляется новый пласт музыкантов. Это люди среднего достатка, которые могли приобрести клавесин.

И самым приоритетным музыкальным жанром нового времени становится опера. Она не только первая по времени, но и по значимости. И оратория, и кантата – ответвления оперы. Даже симфония возникает первоначально из оперной увертюры. Все время шла борьба полифонии и гомофонно-гармонического склада. В эпоху барокко несколько раз менялась значимость то одного, то другого. Полифонию сначала называли старой готикой. Опера появилась именно на этой волне, когда отказались от полифонии.

Идея оперы пришла в музыку со стороны других искусств. Время и место возникновения оперы – два последних десятилетия 16 века. Флорентийский кружок любителей искусства и любителей античности.

Театр, а не религия главный гегемон того времени. Опера возникает как подражание античному театру. В этом кружке поэзия была главным из искусств, а, значит, слово было важнее музыки. Якопо Перри и Дж. Каччини после первого опыта Галилея вспыхнули интересом к этому новому способу объединить музыку и текст. И уже очень скоро, в 1638 году появляется первый оперный театр для всех.

Строгих правил для них как будто не существовало. Критики объявили, что «чтобы писать такую музыку, вообще учиться не надо». Снижение роли музыкального элемента. Контрастов в музыке между характерами и персонажами не было, все было равно, одинаково и очень торжественно. Эвридика по музыке ничем не отличалась от других персонажей, музыка в первой сцене мало чем отличалась от музыки в темном царстве. Это искусство рождается в очень ограниченном социальном слое – феодальной аристократии. Здесь искусство – украшение жизни, а не выявление ее смысла.

Родоначальником оперы слал Клаудио Монтеверди. Подлинное рождение оперы в том виде, в котором она дошла до нас случилось в 1607 году, когда случилась премьера первой драмы на музыку К. Монтеверди «Орфей».

Монтеверди родился в 1567 году в Кремоне. Его современниками и земляками были Аматти, Гварнери, Страдивари. Он стал известным очень рано. Уже в 15 лет его произведения печатают. Монтеверди не принял флорентийское пренебрежение музыкой и подошел к задаче как музыкант. Контрасты сольного и хорового пения, а так же инструментальные фрагменты. Он вывел несколько новых правил: разные персонажи должны даваться разной музыкой; перемена в действии сопровождается переменой в музыке. Монтеверди находит важнейший драматургический прием – музыкальный контраст. Первые слушатели музыки Монтеверди не могли понять – почему эта музыка оказывает на них такое магическое воздействие. У человека два канала восприятия: текст – рационально и логически, и музыка – эмоционально и интуитивно.

До Монтеверди мадригал писался для нескольких голосов, а после и у самого Монтеверди уже выделяется один главный голос, а остальные убирает на второй план. Закончилось Возрождение. 17 век очень непростое время. Оно характерно тем, что наступает эпоха противоречий. Человек начинает ощущать конфликт между духовным и телесным, между собой и миром и Богом.

Ренессанс - это гармония и мера. С 17 века эта гармония и мера уже больше не существует.

Огромные потрясения, долгие войны, различные пертурбации в идеологии и мировоззрении. Буржуазные революции. Одна эпоха барокко включает в себя три стиля – собственно барокко, классицизм, реализм. Три огромных основополагающих стиля.

Барокко охватывает всю Европу, в том числе Россию. Причудливый стиль, который характерен особой избыточностью, сложностью. Барокко соединяет в себе несоединимые вещи. С одной стороны большой интерес к мистике, фантазии, то есть иррациональному, с другой стороны, вместо того чтобы полностью уйти в эту мистику как Средневековье, они очень интенсивно развивают естественные науки. Это век точности, век математических открытий, век разделения искусства и науки. Наука отдельно, искусство отдельно.

Барокко очень активно стремится заставить вас чувствовать. Для этого оно использует все возможные средства.

Характеристики стиля Барокко:

- Сильное обращение к эмоциям, отсюда экспрессивность. Повышенная экспрессивность, повышенная живописность, даже в архитектуре.
- Использование пластики во всех видах искусств.
- Внимание к градостроительству.
- Как в живописи, так и в музыке вместо линий пятно, масса, контрасты света и тени. Тональность и цвет становится не просто символическим, он становится эмоционально насыщенным. Все на это нацелено, более того, все усложняется. Начинается разделение жанров. В живописи – отдельно натюрморт, отдельно портрет, батальный жанр, пастораль, бытовая картина. В музыке также разделение жанров. Остается все что было и добавляется новое.

Первый художник, с которым связано слово «Барокко» – Доменико Фонтана, архитектор, градостроитель Рима. Лоренцо Бернини в скульптуре и архитектуре. Обращение к синтезу искусств и жанров (опять противоречие – сначала разделили, тотчас соединили).

Стремление к театральным, иллюзионистическим эффектам.

Барокко очень театрально. Это игра на всех уровнях – на уровне музыки, живописи, градостроения.

Барокко обожает контрасты, сложные украшения, овал. Не круг, поскольку круг правильная форма, но не овал.

Барокко удивляет, часто непредсказуемо. Не терпит простого. Жизнь – это божественный театр.

Барокко нужно усложнение, удвоение. Иррациональное, но сделано математически точно. Идея бесконечности, бесконечной вариативности, поэтому и происходит все время удвоение.

Часто все эти сложности для того, чтобы вас развлекать, заставить включиться в игру. Вы не должны скучать, так как всегда что-то новое, не повторяясь, бесконечно. Это очень эмоциональный стиль. Люди 17 века вообще были очень эмоциональными, в отличие от спокойной и размеренной эпохи Ренессанса. Дуэли, дамочки с кинжалами, накал страстей.

Барокко риторический стиль. Он любит рассказ. Барокко разговаривает с нами с котурн возвышенным стилем. Пышность, многословность, многоуровневость, массивность, но всегда упорядоченно.

Барокко не статично. Всегда движение, экзальтация чувств. Все направлено на то, чтобы передать эмоции. Используются максимально все средства для того чтобы заставить нас долго вслушиваться, всматриваться, но прийти к очень определенному впечатлению.

Рококо

«Весь мир театр, в нем лишь актеры мы». Эти слова принадлежат великому Шекспиру. В начале эпохи Барокко он высказал мысль о том, что каждому из нас отведена своя роль в театре судьбы. А когда в начале 18 века на смену Барокко приходит Рококо, то из великого театра жизни родился искусственный мир прекрасного.

Стиль Рококо связан с правлением Людовика 15. Родился этот стиль во Франции, расцвет приходится на 30-50 года 18 века.

Что такое Рококо? Это стиль или художественное направление? Где-то говорят – королевский стиль, где-то – камерный.

Действительно, есть некая проблема. Существуют определенные критерии что называть стилем. Стиль должен прослеживаться во всех видах творчества, и в первую очередь, в архитектуре. Архитектура, скульптура, живопись, прикладное искусство, музыка, литература, мода. Когда по всей этой вертикали есть что-то общее, то это уже явно стиль. И еще стиль это то, что длится достаточно долго, исчезаясь веками. А что Рококо? Три десятилетия. И где найти образцы архитектуры рококо? Интерьеры-да, в живописи тоже есть, а в скульптуре очень мало образцов. Рококо ярче всего проявило себя в прикладном искусстве. В музыке, в основном, только во Франции. Но зато как ярко! Рококо это уход в искусственный, воображаемый мир.

Во времена Людовика 14 комедия дель арте была под запретом. Королю не нравилось бунтарство. А в эпоху рококо, при его правнучке, комедия дель арте стала самой популярной. На картинах Антуана Ватто мы увидим Панталоне, Коломбину, Арлекина, а позировали для художника в этих костюмах известные личности. Давно смыты границы между игрой и реальностью. Ни одна пьеса не проходит без того, чтобы господа и слуги не поменялись ролями. Комедия ошибок, где на первый план выходит путаница, заслоняющая собой реальность.

Пафос Барокко уступил место рафинированной сдержанности. На смену масштабным ярким формам пришли интимность, остроумие и изысканность вкуса.

Появилось такое понятие как «салон». Здесь не только расцветали различные виды искусств. В парижских салонах зародились идеи Просвещения.

Самые неожиданные мотивы украшали салоны знати. Любимой темой были индийские и китайские мотивы. Элементы забавного, экзотики, эротики и некоторой тривиальности – это тихий бунт против напыщенного пафоса Барокко. Никакой патетики! Только идиллия, покой, красота и блаженство. Люди полагали, что где-то далеко живут совершенные люди, есть идеальные страны. Д.Дефо пишет «Робинзона Крузо», а Дж. Свифт «Путешествие Гулливера».

Эстетика Рококо была эстетикой бесполезного. Вещь считалась красивой тогда, когда она не находила никакого практического применения. Эстетика скучающего общества. Рококо это даже не протест против Барокко, протест – сильно сказано о стиле, менее всего демонстрирующего какую-либо силу. Это, скорее, каприз. Неприятие серьезности, сдержанности, монументальности Барокко.

В музыке отказ от фуги, преобладание миниатюрных форм, ясности гармонической последовательности, главенство мелодии над гармонией, гипертрофированная орнаментика. На первый взгляд кажется, что музыкальные формы одинаковы и в Барокко и в Рококо, но сюиты Баха значительны даже внешне, несмотря на то, что сюиты Куперена длиннее, однако сюиты Куперена не монументальны и позволяет исполнять отдельные пьесы вместо всей сюиты.

Мелодический рисунок довольно прост. По словам Куперена, исполняется эта музыка не так как записывается. Огромное значение имеет интерпретация: орнаментика, ритм, агогика. Орнаментика считается верхом изысканности и утонченности. Именно вычурная орнаментика позволяла удовлетвориться весьма простой мелодией. Главным требованием, предъявляемым музыке Рококо было то, чтобы она услаждала слух и не требовала от слушателей слишком большой душевной отдачи. И композиторы избегали серьезности. Наиболее популярными и используемыми характеристиками были эпитеты «очаровательная», «прелестная», «милая», «чарующая». Музыка служит развлечению.

Эстетика Барокко с его теорией аффектов уступила место прихотливому выражению психических состояний. На первый план выступают жанры, воссоздающие звуками портреты, пейзажи, характеры, словом, всевозможная программная музыка вместо барочных абстрактных сонат, прелюдий и фуг. Многочисленные авторские исполнительские ремарки – яркая отличительная особенность именно французского музыкального рококо – нежно, наивно, весело, учтиво, любезно и т.д.

Классицизм. Эпоха Просвещения

Век разума, в котором торжествовали идеи рационализма и свободы. Политические и религиозные догмы были отвергнуты. Образованность и гуманность – вот черты цивилизованного человека.

Наиболее значительными последствиями этих идей стали война за независимость Америки и Великая французская революция.

«Дорогие братья! Мы стоим на пороге новой, удивительной жизни в государстве, где миром правит закон и порядок, где все равны и каждый трудится на благо общества. Свобода, равенство, братство – вот наш девиз!».

Стиль ампир сформировался во времена Наполеона. Само название-императорский стиль. Основанный на образцах античной эстетики, одновременно скромный и торжественный, он быстро становится популярным по всей Европе. После падения ненавистной монархии мода очень изменилась. Долой парики, тугие корсеты и кринолины! Женщина прекрасна уже потому, что она женщина, а не фарфоровая кукла. В моде платья и прически а ля антик – свободные и простые светлых оттенков. Избавились от массивных украшений – никакой лишней декоративности.

Музыка постоянно сопровождает революцию. Развиваются новые жанры – гимн, марш и песня.

В других европейских странах власть из всех сил сопротивлялась проникновению революционных идей. Многие книги запрещались, как и мода на все французское. Но все это было бесполезно. Капитализм уже уверенно шагнул по Европе. Это сильно отразилось на облике искусства, теперь оно становится доступней и понятнее для широкого круга третьего сословия. Если центром моды оставался Париж, то музыкальной столицей становится Вена. Император Австрии благосклонно относился к деятелям искусства и под его покровительством возникает новый и самый популярный стиль академической музыки – классицизм.

Эпоха Нового времени. Просвещение

17 век принято считать эпохой Нового времени, а 18 век эпохой Просвещения. Эпохи, сменяя друг друга, лишь по сути контрарны, но, как правило, они сохраняют внутреннюю преемственность. Основной эстетический вопрос – в чем же эта внутренняя преемственность? Основная новая тема – это человек. Эпоха глубоко антропоцентрична. Все основные вопросы философии этого периода это даже не вопросы о смысле жизни. Это вопросы об адекватности человеческих способностей, о том, насколько мир познаваем вообще, познаваем разумом. Человек сосредоточен на самом себе. Встают вопросы предназначения искусства. Вопросы художественного вкуса и его эволюции, проблема иерархии искусств. Эстетика сверху и эстетика снизу, т.к. это анализ и мировоззрение самого художника, а не диктат сверху. Знание и самопознание – основная характеристика Нового времени.

Все эпохи, все деления во многом условны.

Во Франции во времена Людовика 14 уже появился классицизм. Трагедии Корнеля и Расина. Это рубеж 17-18 веков. Граница барокко-классицизма 1650 год – год смерти И.С.Баха. В музыке это так. Гендель умер в 1759 году, а первая симфония Гайдна написана примерно в это же время. Эта граница, которая в музыке ставит нас по разные стороны этих эпох. Моцарт, Гайдн, Бетховен – три столпа классицизма. Они даже при жизни в сознании современников начали представлять собой триаду, которая составляет идею, смысл и опорную точку искусства. Гайдн был первый. В его творчестве вся сумма, комплекс жанров инструментальной музыки, которая обрела особую самостоятельность.

Становление сонаты, симфонии, квартета (разновидности сонаты, как в то время считали), эти жанры не были связаны ни с театром, ни с церковью, а представляют собой

собственно музыку. Музыка ради музыки, хотя связь все равно сохраняется. Даже Бетховен в 9 симфонии ввел хор. Значит, ему слова тоже были необходимы.

Появление фортепиано важнейшее событие новой эпохи.

Появление новых музыкальных форм. Нельзя сказать, что они выработали форму и жестко следовали ей. У Гайдна все 104 симфонии – это процесс созревания. На каждом этапе он вносит что-то новое. Последние Лондонские симфонии отличаются от предыдущих.

Творчество Бетховена мы тоже делим на три периода – ранний, зрелый и поздний. Был показан путь, по которому стала развиваться музыка. Процесс – очень важное слово для понимания этой музыки. Процесс, действие, событие реализуются в сонатной форме. Это очень созвучно событиям 18 века.

Людвиг Ван Бетховен

В истории музыки нового времени Бетховен главная фигура.

Что такое «новое время» для музыки? Это последние четыре столетия с начала 17 века до наших дней. Это время существования опорных жанров – оперы, симфонии, камерной сонаты, концерта, оратории и т.д.

Бетховен творит на грани 17-18 веков, а если учесть еще и смену стилей, то тоже на грани между классицизмом и романтизмом. В юности он застает в живых Моцарта, общается с Гайдном и уходит из жизни, застав Шуберта, Россини, Вебера. Но самое главное – Бетховену нет равных по импульсу воздействия на музыкально- исторический процесс. Нет ни одного композитора, кто не отрезонировал бы на Бетховена и в симфонической музыке и в любой другой.

Произведения Бетховена составляют ядро современного концертного репертуара. И сказано, и написано о нем больше, чем о каком-либо другом композиторе.

Если сравнить портреты трех великих венских классика, то уже по внешнему виду можно увидеть стиль каждого композитора. Моцарт щеголеватый, Гайдн добротный по английской моде, никогда не выходивший без парика. А уже первый портрет Бетховена – никаких бархата, позолоты и пудры. Это мода уже другого времени.

При рассмотрении творчества Бетховена бросается в глаза необыкновенная динамика эволюции. Не было такого ни у кого, ни до, ни после. Произведения, написанные на рубеже 30-летия, 40-летия или 50-летия отличаются друг от друга чрезвычайно резко. Поэтому уже давно, еще при жизни Бетховена возникла концепция трех стилей -ранний, зрелый и поздний. При этом ранний не означает, что он незрелый. Интенсивность стилового развития. Откуда такая невероятная динамика эволюции?

За два десятилетия на рубеже 18-19 веков происходят гигантские изменения в жизни Европы. Сломлена система феодального абсолютизма, которая недавно казалась незыблемой. Небывалая динамика жизни рождает такую же небывалую интенсивность развития творчества Бетховена. Его музыка становится картиной времени, хотя он не посвящает свои произведения тем или иным событиям. Само время – грозное, блестящее и величественное отражается в музыке Бетховена как ни в одном другом искусстве его времени.

Бетховен проявляет себя в Вене прежде всего, как пианист. Заработал свою репутацию как импровизатор. Признавали, что он в этом превосходил даже Моцарта.

Он проявляет себя и как автор очень дерзких произведений, сопровождающихся часто скандалами. Как пианист к концу 18 века Бетховен состоялся, а вот как композитор он должен был доказать свою состоятельность.

В 1789 году в Вене состоялся концерт, который называли музыкальной академией. В этих академиях звучала серьезная сложная музыка разных жанров и разных композиторов. Бетховен потом нарушит эту традицию, и будет исполнять только свою музыку. В этом концерте первым номером звучала симфония «Юпитер» покойного господина капельмейстера Моцарта. В середине программы два номера из оратории Гайдна «Сотворение мира», произведения культового для того времени. Все остальное в концерте – это музыка Бетховена – 1 симфония, септет, импровизация. Три имени рядом. Гайдн, Моцарт, Бетховен. Вот явился молодой принц, наследник Гайдна и Моцарта. Классика – искусство ясности. Как должна начинаться симфония домажор? Начало должно быть четким, слушателю сразу должно быть все понятно. С этим правилом считались все великие. У Моцарта начало симфонии традиционное. Потом он начинает шутить со слушателем. Гайдн любил начинать свои симфонии со вступления. Но эти вступления были очень ясными и по гармоническому языку и по форме. Что делает Бетховен? Бетховен с первых нот задает вопросы. Непонятна сразу тональность. Когда она прояснилась, то через блуждания привела к вполне ясной и понятной классической теме.

Через три года Бетховен представляет 2 симфонию. И тут критики еще больше насторожились. Она была еще более дерзновенной, более масштабно задуманной. Все призывали Бетховена к порядку, советовали причесать все нагромождения, а оставить довольно красивые темы. Бетховен сказал одному из своих друзей, что прежними своими сочинениями он недоволен и хочет избрать другой путь.

3 симфония «Героическая» была освистана. В этот период Бетховен создает произведения очень сложные, воспринимаемые публикой все хуже и хуже. Для Гайдна и Моцарта фортепианная соната была жанром периферийным, главные идеи рождались в других пластах. Бетховен первым вводит сонату в ранг одного из основных музыкальных жанров. И таким соната останется для всех последующих поколений – Шуберт, Лист, Шопен, Прокофьев и др.

Это означает, что в сонату входит гораздо более широкий круг жизненных явлений и эмоциональных откликов. Соната становится камерным аналогом симфонии. И это сказывается на изменении ее формы и музыкального языка. Именно в сонате Бетховен чувствует себя наиболее независимым от музыкальных традиций 18 века.

Патетическая соната вызвала вокруг себя столько споров у современников, как какая-нибудь опера. Спрашивается – что может быть спорного в этой сонате?

Сонаты тогда сочинялись для салонов, для музицирующих барышень. А назвать сонату «Патетической» это уже скандал. Пафос и соната несовместимы. Нужно понимать новаторство такой музыки для современников. Медленное вступление к быстрой части в характере барочной французской увертюры и возвращение этого материала в узловых точках формы. Активное изложение басовой линии – виолончели и контрабасы. Октавное удвоение мелодии – первые и вторые скрипки. Еще мощные динамические контрасты и плотная кладка аккордов. Все это очень напоминает оперную увертюру. 2 часть сонаты – дуэт. Лирический баритон начинает, ему отвечает

сопрано повторением фразы. Только финал лишен оперного оттенка и кажется почти гайдновским. Никто не спорил о финале.

Для нас – ну и что, что опера в сонате, а для классиков это покушение на границы жанра, что означало покушение на устоявшийся порядок. Переосмысление жанра. Стирать границы между жанрами начнут романтики гораздо позже Бетховена.

Патетическая соната – первый шаг к превращению фортепианной сонаты в музыкальную драму. Первый, но не последний. Бетховен считал. Что нужно продвигаться вперед и отвергать отжившие правила ради более высоких целей. У искусства те же законы что и у мироздания.

Все это происходило на фоне романтизма. Романтизм в литературе и живописи появился гораздо раньше романтизма в музыке. Бетховена сюжеты романтиков не пленяли. Ему неинтересны были нечисть, русалки, лешие и прочие, любимые романтизмом персонажи. Но погружение в себя ему близко. Отсюда спор о позднем романтизме Бетховена.

Академик Михайлов применительно к творчеству Гете и Бетховена назвал это стилем «непонятностей». Бетховен покушается на самое святое, что было у классиков – музыкальную форму. Классицизм – это порядок.

В позднем периоде творчества Бетховен в сочинениях еще больше нарушает заведенный порядок. Он уже заглядывает и в сторону Баха, даже Палестрины. Но он обращается к другим жанрам и формам, но мировоззрение остается его собственным. Он делает только то, что было ему интересно.

Романтизм

Соллертинский говорит, что искусство романтизма рождается в обстановке глубочайшего разочарования. Что говорили философы-энциклопедисты в 18 веке - что нужно руководствоваться разумом. Например, власть монарха – это неразумно. Сделали революцию, пролили реки крови, изменили общественное устройство. А в итоге? Все вернулось. Во Франции снова на троне король, снова власть церкви. Таким образом, романтизм возникает в атмосфере глубокого разочарования в идеалах разума. И вот возникает искусство, более того, умонастроение, отличное от классического.

Древние греки воспринимали окружающий мир как прекрасный и называли его «космос». Древним грекам нравилась та реальность, которая их окружала. А вот романтикам окружающее категорически не нравилось. В этом плане романтизм классицизму противоположен, поскольку классицизм опирается на античность. Романтики воспринимают реальность как отвратительную, грязную, жестокую, торгашескую, несправедливую. До сих пор это деление сохраняется. Спросите свое окружение - кто как видит действительность? Если реальность так ужасна, то что с ней делать? От нее нужно дистанцироваться. Романтики уходят от реальности в три сферы – в прошлое, например В. Скотт «Айвенго». Другое – экзотика. Шатобриан. Далекие страны незатронутые цивилизацией, где-нибудь на островах живут добродетельные дикари. Третье – фантастика. Э.Т.А. Гофман. Невероятная фантастика. Которая произрастает из самой пошлой повседневности.

Каковы особенности романтического искусства. Одна из самых важных сторон романтизма – это культ движения, изменчивости. Античность рассматривает мир как неподвижный. Закон аристотелевского тождества. Например: стол есть стол, вещь, воспринятая в ее неподвижности. Романтики никогда бы так не сказали. Они придумали бы целую историю. Что стол был сосной, которая росла где-то в прекрасном месте, а после ее спилили и сделали стол, который, в свою очередь, пережил множество перипетий, а в итоге оказался на свалке и т. д.

Это просто момент в процессе. Такой грустный способ смотреть на вещи вынуждает думать о собственной смерти.

Сущность романтической поэзии – жизнь в своих переменах.

Величайший философ эпохи романтизма Георг Фридрих Гегель создал в своей философии систему законов движения. Он показал как эти движения и изменения происходят. Диалектика – это и есть философия движения и изменения. Знаменитые три закона гегелевской диалектики:

Закон единства и борьбы противоположностей. То есть в любом движении, в любой вещи существуют две противонаправленные тенденции. Например, пока человек не родился, он не живет, но как только родился, начинает непрерывное движение к смерти. Любая жизнь одновременно и смерть тоже. Это противоборство бытия и небытия.

Если человеку 10 лет, потом 40, потом 60 – это все тот же человек? Да, но уже другой. Закон говорит о том, что перемены, переход от одного качества в другое происходит через маленькие количественные изменения. Вода может быть жидкой, но изменение температуры приводит к качественному изменению.

Закон отрицания отрицания. Без отрицания старого невозможно рождение и созревание нового, а следовательно, и невозможен процесс развития. Третий этап похож на первый. Сын бунтует против отца, но находит поддержку у деда. Средневековье отрицает античность, Возрождение отрицает средневековье, но принимает античность. Такая периодичность развития. Это касается философской основы эпохи романтизма.

Романтические философы на первое место ставят музыку, искусство ставят перед наукой. Про музыку они говорят, что это душа.

Романтики мыслят человека в его цельности, трагическое и комическое в единстве.

Сначала философия, поэзия, потом живопись и архитектура. И только потом музыка. Это отставание во времени от других видов искусств называется стадийное отставание.

Гёте прожил 82 года. Он родился в 1749 году при И.С. Бахе, а умер в 1832, когда уже умер Шуберт. Шопен, Шуман, Мендельсон уже были в расцвете. Гёте начинал как классик, он и в романтизме остался классиком. Ему принадлежит фраза, что классицизм это здоровое, а романтизм больное.

А.С. Пушкин в «Евгении Онегине» писал о поэзии Ленского:

«Так он писал темно и вяло, что романтизмом мы зовем». Пушкин, как всегда, предельно краток.

Классицизм – это свет. Взять даже живопись – отсутствие теней, всё ярко, ясно, солнечно. Романтизм – это тени, минор, печаль, темы сна, ночь, ноктюрны. У Шопена ноктюрн – это душа, внутренний мир, куда художник с удовольствием погружается.

Франц Шуберт

Иногда в шутку говорят. Что у немецкого романтизма есть свой день рождения. Это был октябрь 1814 года, когда в комнате семнадцатилетнего Шуберта прозвучал монолог Гретхен.

Романтизм был открыт совсем молодым Шубертом не в опере, ни в симфонии, а в жанре песни. Ранние сочинения Шуберта – симфонии и квартеты написаны под влиянием музыки великих мастеров. Там еще очень мало самого Шуберта, но он находит жанр, где он может стать самим собой.

Песня никогда не занимала сколько-нибудь важного положения у ведущих мастеров. Рождается музыкальный романтизм.

Поколение Шуберта мы могли бы назвать первым потерянным поколением, потому что после гигантских общественных преобразований -французской революции и наполеоновских войн, время повернуло вспять. Все революционные достижения были потеряны и на Европу опустилась полоса феодальной реакции. Наступает конфликт между личностью и обществом. Классическое искусство этого конфликта не знало, а для романтиков этот конфликт между «я» и другими станет сквозным мотивом, основным среди романтических конфликтов. Поначалу мы еще не слышим открытого протеста, не видим борьбы между личностью и обществом. Отчуждение возникает в форме одиночества. Тема одиночества тоже станет сквозной для романтиков. Как раз в этот момент замолкает Бетховен, и Шуберт формируется в этой обстановке реакции. Песня как лирический жанр, как голос одинокого человека занимает в творчестве Шуберта основное место. Он выводит песню в ранг одного из главных жанров романтической музыки. А в свои 20 лет он развернет в романтизм и инструментальную музыку.

Фридерик Шопен.

При всей популярности, при всей внешней доступности Шопен самый закрытый из всех романтиков. Это проявляется уже на биографическом уровне. Возьмем его отношения с Шуманом. Оба сверстники, одногодки, оба начинают творить в 1830-х годах. Отношение Шумана к Шопену восторженное. После венских концертов Шопена Шуман пишет статью, которую заканчивает словами: «Шляпы долой, господа! Перед вами гений!». Он, можно сказать, распахивает объятия Шопену, а Шопен в эти объятия отнюдь не спешит, он от Шумана дистанцируется. Шуман всегда оставался горячим поклонником Шопена, но когда выходят крупные сочинения Шопена, Шуман встречает их с недоумением, а по поводу финала си-бемоль минорной сонаты он пишет: «Скорее насмешка, а не музыка».

Когда один романтик не понимает другого, возникает вопрос – кто из них романтик?

Шопен в отличие от Шумана, Листа, Берлиоза романтиком себя никогда не называл. Он вообще избегает этих категорий – классицизм, романтизм. Он вообще избегает разговоров около музыки своей и чужой.

Почти все крупные композиторы 19 века помимо музыки занимаются критикой, публицистикой, т.к. они чувствуют себя духовными лидерами демократического обновления.

Шопен лидером быть не стремился и считал себя музыкантом.

И пресловутый конфликт с действительностью, протест против действительности, присущий романтикам, где он у Шопена? Можно вспомнить революционный этюд, траурный марш из Второй сонаты. А где еще?

А где пресловутая раздвоенность личности? Нет этого у Шопена. И программной музыкой, что тоже очень важно, он никогда не занимается.

Если говорить о музыкальных свойствах, то и здесь Шопен среди своих современников стоит особняком. Для большинства остальных характерна попытка увидеть мир через сумму фрагментов. Это очень хорошо реализуется через циклы миниатюр. Но когда идет попытка выстроить крупную инструментальную форму, то здесь возникает опасность. И именно за счет внешних факторов – сюжета в музыке – удается крупную форму связать.

У Шопена нет сюжета. Программности у него нет вообще. Начиная с двадцатилетнего возраста, с концерта ми минор, его музыкальные формы безупречны, они никогда не требуют внемузыкальных подпорок.

Жанр баллад пришел в музыку из поэзии. Романтическая поэтическая баллада строится на материале легенд. Как правило, спокойно-повествовательное начало, а потом идет резкий драматически-трагедийный поворот со смертельным исходом без всякого просветления.

Первая баллада строится на сопоставлении двух тем. Первая тема звучит в начале спокойно-повествоательно, вторая спокойно-лирическая. Но в дальнейшем, несмотря на свою близость по характеру в начале, они расходятся все дальше друг от друга и вторая тема уже звучит торжественно и гимнически, а первая трагедийно. Эта музыка говорит, что любая близость может обернуться трагедией. Это дано в обобщении, а ведь такое обобщение это свойство классической музыкальной формы.

А малые формы Шопена? Высказывание на одной странице нотного текста того, о чем музыка говорила во все времена.

А финал Второй сонаты, о которой Шуман говорил: «Это не музыка». Да, этот финал лежит за рамками музыкальных категорий того времени. В нем нет темы, нет формы, нет тональности – она так глубоко запрятана, что с точки зрения 19 века перед нами атональная музыка. Перед нами первый раз в музыке выступает образ тотального отрицания.

Левая рука в унисон с правой. Кто еще осмелится на такое?

Шопену не нужны внемузыкальные факторы – сюжетность и прочее, он полностью в стороне от программной музыки. Но есть вещи, лежащие глубже.

Внешние черты эволюции творчества Шопена выражены очень слабо. Он начинает фортепианной музыкой и не выходит за ее пределы.

17 полонезов, около 50 мазурок. Можно усмотреть в них черты программности. Это танцы не для танцевания, а для слушания и музицирования. Танец возник в быту, а Шопен снимает в музыке быт полностью. За танцами у него стоит другой мир. Это рыцарский блеск и героика полонезов, это стихийное кружение в вальсе, и это самые глубокие откровения в мазурках.

Музыкальная форма.

Совершенство его музыкальных форм позволяет сказать, что за музыкой у Шопена стоит представление о мировом порядке, чего не было ни у одного из его современников.

Отношение Шопена к звуку. Не к языку, а к материалу языка – музыкальному звуку. Шопен и здесь отличается от своих современников. Звуковая палитра Шумана, Листа, Мендельсона практически неограниченна – от фортепиано соло до больших оркестровых произведений. И в жанровом плане самый широкий охват – от песни до оперы, симфонии, реквиема и т.д.

А Шопен первый и единственный в 19 веке крупный композитор, который ограничил себя рамками чисто фортепианного звучания. Фортепиано было для Шопена единственным средством общения с музыкальным миром. И за границами звучания фортепиано этого мира просто нет.

Впечатление такое, что ему вообще тесно в границах звука как акустического явления. Перейти границу звука, раздробить звук.

Шопен остается самой непостижимой загадкой в истории музыки.

Антон Брукнер

На фоне своего времени, на фоне позднего музыкального романтизма, Брукнер представляется явлением загадочным, почти чужеродным. Целью романтиков была своим искусством изменить мир. Цель Брукнера — просто писать музыку.

Сквозной конфликт романтического искусства — это противопоставление героя-одиночки равнодушному или враждебному окружению. У Брукнера отсутствует совершенно. Его абсолютно не привлекает программная музыка, которая тогда являлась генеральной линией развития инструментализма. Тогда почему он романтик?

С чисто музыкальных позиций его произведения тоже являются загадкой. Слова Свиридова: Брукнер — это Шуберт второй половины XIX века, закованный в панцирь медных звучаний с элементами баховской полифонии и вагнеровской тристановской гармонии.

Музыка Брукнера никак не связана с его биографией. Еще ни у кого из романтиков внутреннее и внешнее не были так далеки друг от друга. Автобиографичность творчества свойственна всем романтикам, а у Брукнера нет. Нет попытки выстроить творчество вокруг себя. Брукнер в музыке никогда не говорит о себе.

Величайший в немецкой музыке симфонист после Бетховена. А критики не стеснялись называть его безумцем и шутком в музыке. До сих пор его симфонии считаются трудными для восприятия. Сам Брукнер говорил, что пишет для будущего. Уже почти столетие мир знает, ничего более глубокого и величественного в музыке западного романтизма нет.

К нему неприменимы общие традиции романтизма. Одна линия романтизма — это усложнение гармонии, усложнение музыкального языка, например, Вагнер. Здесь же непрерывность перехода от одного эмоционального состояния к другому, что делает Брамс. Другая линия романтизма обращается к более широкому охвату действительности, укрупняется музыкальная форма, расширяется исполнительский состав, художественному замыслу становится тесно в рамках одного произведения и возникает нечто вроде сверхцикла, например, «Кольцо нибелунга». Симфонии Брукнера — тоже своего рода сверхцикл, только он связан не последовательностью событий, как у Вагнера, а попыткой решить одну и ту же проблему — космичность.

Мир возвышается до Вселенной, до космоса. Исходный тезис его симфоний — это тема, построенная на натуральных интервалах, заключается в природе звучания любого тела: струны, столба воздуха в духовом инструменте. Этот натуральный ряд, или обертоновый, как его называют, ещё со времён Пифагора был связан с численными выражениями, а за числом греки видели всеобщий порядок, порядок Вселенной и космоса. И когда из этого первичного обертонового зерна вырастают сначала тема, потом вся форма, то перед нами музыкальное выражение зарождения и развития мира. Плюс хоральность, торжественность. Бог и космос — два полюса музыки Брукнера. Третий полюс — человек, отчуждённый и от космоса, и от Бога. Мистик Брукнер верил, что воссоединение человека и Бога, и космоса возможно.

Густав Малер

Музыка возникает из тишины, из еле слышного шепота листьев, из птичьих голосов. Так рождается Первая симфония Малера, последнего великого симфониста XIX века и первого великого симфониста XX века. Малер — бескомпромиссный художник. Цитата: «Для меня написать симфонию означает всеми средствами, существующими в музыке, в музыкальной технике, построить мир».

Девять симфоний — девять миров, плюс «Песнь о земле». Или это всё-таки один мир? Мир необратимого ухода в прошлое. Ведь в поздних симфониях Малера сквозной темой становится тема прощания, но не только.

В начале XX века необратимо меняются искусства, необратимо меняется картина мира. Революции в физике, естествознании, психологии. Даже в философии и математике происходят глубинные сдвиги. Время катастроф. В музыке происходят аналогичные события. До конца XIX века единство европейской музыкальной системы казалось незыблемым. Вдруг в начале XX века она распадается. Нововенская школа, Бела Барток, Игорь Стравинский намечают совершенно разные направления развития музыкальной системы. Эти направления оказались плодотворными и устойчивыми. Именно музыка Малера дала мощный импульс развитию музыки XX века. И. Тимерканов говорит, что Малер грустный композитор. Он может в мажоре говорить очень грустные вещи. Весь оркестр, кажется, ликует, но там есть грусть. Очень любил Малера Шостакович. В своей Пятой симфонии он использовал приём Малера. И это самый трагический мажор у Шостаковича. Музыка Малера очень ясная, практически как у Чайковского. И он очень часто использует приём музыкального гротеска.

Нововенские классики

Шёнберг, Берг, Веберн. Они создали новый способ музыкального мышления, новую технику письма — додекафонию. И когда мы слушаем эту музыку, может показаться, что они революционеры-разрушители, но сами они так не думали. Они считали себя продолжателями музыкальных традиций, а додекафония — это просто новый этап развития музыки.

У каждой эпохи свой музыкальный язык. Нововенцы считали, что вся история музыки, начиная с григорианского хорала, вела к возникновению додекафонии как высшей точки развития музыкального языка. Попробуем разобраться в истории всей музыки глазами нововенцев.

Антон Веберн проводил курс лекций в 1923 году под названием «Путь к новой музыке». И он всегда начинал с вопроса: «Что такое музыка?» И сам же на него отвечал, что музыка — это язык, который возник как необходимость, когда слова уже не справлялись. Веберн считал, что для композитора любых эпох самое главное — это было донести свою мысль для слушателя наиболее полно и верно. И для этого существуют только два способа — это повторение и взаимосвязь. Повторение — это понятно. Арнольд Шёнберг говорил, что когда мы слушаем музыку, почему-то наибольшим удовольствием мы получаем в процессе узнавания уже знакомого. Повторение лежит в основе всего: народная музыка, куплет, припев, григорианский хорал, fuga, форма рондо, сонатная форма.

Европейская музыка — это постоянное развитие, постоянный прогресс. Второй принцип — взаимосвязь. Это когда все элементы музыкальной ткани так или иначе связаны друг с другом. Причём это может не восприниматься на слух сознательно, и композитор это тоже может делать бессознательно. Почему же, исходя из этого, додекафония — это высшая точка развития музыкального языка? Что же такое додекафония? Это композиция на основе 12 неповторяющихся тонов, то есть берутся все звуки хроматической гаммы, и из них строится ряд или серия. Ряд — это не мелодия, это не тема, как в фуге или в сонате. Это нечто большее. Это как ген всего произведения, и ряд тоже может не восприниматься на слух как мелодия. Но самое главное правило додекафонии: звуки могут появляться только в той последовательности, как они были заданы в ряде. Конечно, есть некоторые нюансы. Например, звук можно повторять как репетицию. Это не будет считаться повторением. С рядом можно работать. И Шёнберг заимствовал некоторые принципы из полифонии. Например, ракоход, инверсия, то есть зеркальное отражение. Точно так же и ряд в додекафонии может даваться в инверсии или задом наперёд.

Но почему же додекафония, додекафонная музыка так странно воспринимается? Что в ней не так? В ней нет самого главного — тональности, лада, мажора или минора. То, на что наш слух привык опираться. Веберн говорил, что вся история музыки — это история освоения звукоряда. Звуков в гамме семь. Есть тона, полутона. Комбинаций может быть множество. Мажор и минор — только два из возможных ладов. В грегорианском хорале было семь ладов. Мажор назывался ионийский лад, минор — эолийский. Еще были дорийский, фригийский, лидийский, миксолийский и локрийский. Прошло несколько веков, и люди заметили, что наиболее приятно звучит лад, который заканчивается полутоном. Прошло время, и стали пользоваться

повышением или понижением тонов, например, гармонические, мелодические лады. Это красиво. Но это была точка невозврата, как считал Веберн, потому что отсюда начинается разрушение тональности. Мы можем взять любой тон, повысить или понизить, так называемая альтерация. Это уже прямой путь к атональности XX века. Веберн указывал путь еще в музыке Баха, где тональная хроматизация, где все звуки могут подвергаться повышению или понижению, и мы уже у Баха не чувствуем, где же основная тональность.

Что такое основная тональность? Это как дом. Венские классики это очень остро чувствуют. В разработке мы можем отклоняться в любые тональности, но обязательно в репризе мы вернемся в основную тональность. Нас туда тянет, как тянет разрешить вводный звук в тонику. Основа классической гармонии — это сила между тяготениями между основными звуками. А в эпоху романтиков гармонии стали все более красивыми, роскошными, богатыми, но стали ослабевать связи, тяготения между звуками. И к началу XX века сложилась странная ситуация. Формально тональность ещё существует, её указывают, а фактически она не существует. И Шёнберг не был первым композитором, кто стал писать атональную музыку, он был первым, кто официально об этом объявил. Для этого нужна была огромная смелость, тональность была основой.

А в 1899 году Шёнберг объявил, что в его музыке тональности нет. Атональность — это анархия, законов не существует. Но оказалось, когда законов нет, писать музыку очень сложно. В первую очередь разваливается музыкальная форма. И тогда Шёнберг в 1923 году придумывает новую систему письма — додекафонию. Если атональность — это анархия, то додекафония — это царство разума. Ни одна нота не берётся просто так, всё запротоколировано в ряде, порядок звуков. Додекафония не влияет на характер музыки, на содержание, на смысл, это просто техника письма, которой может пользоваться любой композитор. И поэтому то, что мы объединяем трёх композиторов: Шёнберга, Берга и Веберна, — это точно так же, как мы объединяем венских классиков.

У нововенцев была одна общая идея, в отличие от венских классиков. Нововенцы хотят донести до людей новую истину, их новый музыкальный язык. И они верили, что в дальнейшем все серьёзные композиторы будут писать только в додекафонной технике, законы тональности больше не действуют. Этого не случилось, додекафония не стала основным языком, но стала одним из музыкальных языков XX века.

Додекафонный Шёнберг

У Шёнберга три периода творчества: атональный, додекафонный и тональный. Додекафонный, по сравнению с атональностью, решает проблему формы, так как ряд в каком-то смысле становится аналогом тональности. Грубо говоря, если в классической сонатной форме реприза начинается с главной партии, то додекафонная реприза начинается с ряда в основном его проведении. На слух это не воспринимается, как правило, но для композитора это удобно.

Шёнберг пишет огромное количество сочинений в разных жанрах. Двадцатые годы XX века становятся самыми счастливыми для Шёнберга. Его приглашают в

Берлин, его окружают ученики, его музыку слушают, обсуждают. В этот период фантазия его бездонна. Он пишет в танцевальных жанрах.

А в 30-е годы был тяжёлый период, не только в связи с фашизмом. Он сталкивается с непониманием и критикой. Людям нужна красивая музыка, но Шёнберг не хочет приукрашивать свою систему. Он считал, что музыка не для удовольствия, она из серии бессознательного, а композитор — это творец.

Антон Веберн

Представьте себе, что за один вечер вы можете прослушать всё, что написал Веберн за всю свою жизнь. Это займет у вас примерно 4 часа, при том, что Веберн писал и камерную музыку, и симфоническую, и кантаты. Это возможно потому, что многие произведения Веберна идут по несколько минут, а то и несколько секунд. И всё равно, послушать 4 часа музыки Веберна — это почти невыполнимая задача. И тут дело не в сложности музыки, потому что у него мало нот, а дело в непривычности звучания.

С одной стороны, из нововенцев Веберн наиболее редко исполняется. С другой стороны, именно он оказал наибольшее влияние на музыку XX века. Почему же его музыка так сложно воспринимается? В ней нет ничего привычного. Он часто сетовал, что мы воспринимаем музыку как сюжет. Нам необходимо знать, о чем эта музыка, что мы почувствовали. А музыка Веберна — это язык звуков, язык линии и язык тишины.

Веберн открывает новую ценность каждого звука, сверхценность. Поэтому мотив из трех нот у него равнозначен целой симфонии. А крохотная пауза может стать грандиозной кульминацией. У Веберна другая смысловая плотность, на каждый звук — сверхнагрузка. В его музыке нет привычных гармоний, привычной фактуры, привычной драматургии.

Часто его музыку сравнивают с неживой природой. Он сам писал на полях: «Красота альпийских цветов, чистота снега и льда». Это чистая музыка. Кстати, он был специалистом по полифонии XVI века. Самые традиционные и популярные его произведения — *Passacaglia*, op. 1, где еще есть тональность, но на последнем издыхании. *Bagatellen*, op. 9 звучат по несколько секунд. Только начинаешь слушать — они закончились.

В 1923 году Шёнберг создает додекафонную технику, но именно Веберн становится апостолом этого метода. Шёнберг сам часто нарушал правила, у Берга вообще было специфическое отношение к додекафонии, а Веберн пошел дальше Шёнберга. У него серийности подчиняется вообще всё: штрихи, динамика, фактура. И в его музыке не остается места ничему случайному. В этом смысле его музыка совершенна.

Что самое сложное при создании додекафонного произведения? Веберн говорил, что самое сложное — это создать хороший ряд. Формально никаких правил нет. В какой угодно последовательности можно взять 12 звуков, но Веберн говорил, что это озарение, вдохновение, так как накладывает очень серьезные ограничения на композитора.

Узы ряда столь могущественны, что следует хорошо подумать, прежде чем возложить на себя эти обязательства. Он считал, что когда мы смотрим на цветок, мы не анализируем, как он устроен, мы просто видим, что он прекрасен. Точно так же

совершенство ряда, полная взаимосвязь его музыки будет восприниматься подсознательно.

Пьер Булез

Пьер Булез — важнейшая фигура XX века. Булез бескомпромиссно воплотил самую суть музыкального авангарда. Безостановочный поток новой музыки. Он композитор, музыкальный теоретик, лектор, выдающийся дирижер XX века. Булез основал и руководил Институтом музыки и акустических исследований в Париже, который наряду с Дармштадским представляет собой оплот авангарда в Европе.

Его творчество началось в Париже, в Парижской консерватории в 1942-45 годы в классе Оливье Мессиана. Мессиан - выдающийся композитор-авангардист. У него учились Штокхаузен, Ксенакис, Булез, Куртог - множество совершенно разных композиторов.

Начинал он с додекафонии, но это было только отправной точкой для творческого пути Булеза. Он говорил, что композитор не должен искать контакта со слушателем. «Некоторые композиторы это делают, но не я». Его музыка наполнена энергией звучания, и всё, что он от нас требует - это смахнуть пыль с ушей обычных звучаний и сосредоточиться.

Один из главных вопросов Булеза: если традиция устарела, то что современно? Найти что-то новое, а не улучшить уже известное, отказаться от старого. Булез точно знал, что композиторы делали хорошо, а что делали плохо, что двигают музыку вперед, а что тянет назад. Он называет композиторов, которые не отошли от традиций, бесполезными.

Многопараметровый звук. У каждого звука есть: первое — высота, второе — длительность, третье — громкость, четвертое — тембр. Эти параметры друг с другом связаны. Для Булеза все привычно, значит устарело, нужно разорвать эти связи.

Сочинение, которое называется «Структура I» для двух фортепиано, в котором параметры выводятся из одной ноты. Мы обозначаем ноты числами. Не обязательно это должна быть гамма. Эти же числа определяют длительности нот, динамику и артикуляцию. Создаются таблицы. Одно и то же число можно интерпретировать и как высоту, и как динамику, и как длительность, и как артикуляцию. Этот числовой ряд можно сдвигать, менять и так далее. Такой метод называется сериализм.

Булез не останавливается на этом, он создает технику мультипликации, что, в общем-то, математика по сути. Умножать группы нот друг на друга, суммировать и так далее. В этой технике написан «Молоток без мастера». Своеобразное кристальное звучание — отличительная черта музыки Булеза.

Еще одно новаторство — алеаторика, как воплощение случайности. Алеаторика от латинского «игральная кость». Эту технику уже использовал Джон Кейдж, но Булез доводит до концепции контролируемой случайности. В этой технике написана его Третья фортепианная соната. Интересно, что можно играть все пять частей сонаты не по порядку.

Несмотря на то, что его записи как дирижера опер Вагнера, Берга считаются эталонными, он говорил, что нужно взорвать все оперные театры.

Дьёрдь Лигети

Его музыка многим знакома по фильмам Стенли Кубрика, в связи с чем ассоциируется с чем-то космическим, чуждым, вызывающим ощущение транса и страха перед неизвестностью. В фильме «Космическая одиссея» музыка достаточно долго звучит в начале на фоне чёрного экрана. В фильмах «Сияние» и «С широко закрытыми глазами» она ассоциируется с напряжёнными и разрушительными состояниями героев.

Лишённая привычной нам звуковысотности, ясности, музыка Лигети воспринимается как некая звуковая масса, особый саундтрек.

Лигети не принимал никаких догм и канонов в творчестве. Его не сильно волновало как примет его музыку публика. Когда рамки какой-то техники становились ему тесны, он отказывался от них.

Лигети открыл совершенно новый способ структурирования музыкального пространства, звука и времени. Он считал, что звук — это некое состояние, настроение, внешне очень сложные и подробные партитуры. Техника микрополифонии, плотное нагромождение воспринимается как звуковые облака. Образы всегда абстрактны, сюжет искать не стоит, но образность осязаема.

В шестидесятые годы он написал «Атмосферы» для оркестра, «Реквием», «Lux Aeterna» для 16 голосов. В семидесятых годах он увлекается минимализмом. Основателями этого стиля были американские композиторы Райли и Райх. Например, в «Музыке Ричерката» используется только одна нота ля. В 80-х годах Лигети возвращается к более традиционной музыке, даже к неоромантизму.

Через всё творчество Лигети проходит одна идея — идея абсурда. У него есть опера на бессвязный текст, состоящий из отдельных звуков: шёпота, визга, хихиканья, плевков. Он использует нетрадиционные методы игры на инструментах, что ещё более утрированно и доведено до абсурда. Ирония, сатира. Симфоническая поэма для 100 метрономов — ещё одно абсурдистское сочинение, где вместо исполнителей — механизмы. За сатирой и абсурдом стоит подлинный трагизм.

Рецензия

Рецензия на методическое пособие «История музыкального стиля» преподавателя по фортепиано высшей квалификационной категории ГБПОУ «Калининградский областной музыкальный колледж им. С. В. Рахманинова» Николаевой Юлии Викторовны.

Рецензируемое методическое пособие посвящено одной из важнейших областей фортепианной педагогики истории музыкального стиля. В работе последовательно рассмотрены значительные исследования музыкального стиля по эпохам в композиторском творчестве. Познание музыкального стиля прошлого столетия представляет динамичный процесс развития концепций в контексте истории культуры. Использование методологического подхода. составил исторический метод, позволяющий рассмотреть музыкальный стиль в процессе его становления в контексте эпохи. Соотношение музыкального стиля с жизнью культуры. Требование быть верным образу, стилю, картине мира, отраженной в содержание эпохи одно из важнейших исторических моментов музыкального стиля.

Данное методологическое пособие является результатом педагогического и методологического опыта работы преподавателя Николаевой Ю. В. и может быть использована в учебном процессе и в практике преподавателей.

Рецензия - кандидата искусствоведения, преподавателя высшей квалификационной категории по фортепиано, заведующей фортепианным отделом МАУ ДО ГО «Город Калининград» «ДШИ им. Ф. Шопена» Белаш Е. В.

Список литературы

1. Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства: в 3 ч. Ч. 1 и 2 / А.Д. Алексеев. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2023. – 416 с.
2. Бадура-Скода, Е. Интерпретация Моцарта / пер. с нем. Ева и Пауль Бадура-Скода / Е. Бадура-Скода. – Москва: Музыка, 1972. – 373 с.
3. Вольф, К. Уроки Шнабеля / К. Вольф; пер. с англ. В. Бронгулеев. – Москва: Классика-XXI, 2006. – 172 с. (Мастер-класс).
4. Вопросы фортепианного исполнительства: Очерки. Статьи. Воспоминания. – Москва: Музыка. – Вып. 1. – 1965. – 246 с.
5. Выдающиеся пианисты-педагоги об исполнительском искусстве: сб. ст. / вступ. ст., сост., общ. ред. С.М. Хентовой. – Москва; Ленинград: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1966. – 315 с.
6. Голубовская, Н.И. О музыкальном исполнительстве / Н.И. Голубовская. – Ленинград: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1985. – 143 с.
7. Григорьев, Л. Современные пианисты: справочник / сост. Л. Григорьев, Я. Платек. – Москва: Совет. композитор, 1977. – Ч. 1. – 1977. – 286 с.

8. Денисов, Э.В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э.В. Денисов; предисл. М. Тараканова. – Москва: Совет. композитор, 1986. – 207 с.
9. Житомирский, Д.В. Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны / Д.В. Житомирский, О.Т. Леонтьева, К.Г. Мяло. – Москва: Музыка, 1989. – 302 с.
10. Как исполнять Бетховена: сб. ст. / сост. А.В. Засимова. – Москва: Классика-XXI, 2003. – 233 с. (Мастер-класс).
11. Как исполнять Гайдна / сост., вступ. ст. А.М. Меркулов. – Москва: Классика-XXI, 2003. – 200 с.
12. Как исполнять импрессионистов / сост., вступ. ст. О.В. Невская. – Москва: Классика-XXI, 2008. – 139 с. (Мастер-класс).
13. Как исполнять Моцарта / сост., вступ. ст. А.М. Меркулов. – Москва: Классика-XXI, 2003. – 181 с. (Мастер-класс).
14. Как исполнять Рахманинова / сост., вступ. ст. С. Грохотов. – Москва: Классика-XXI, 2007. – 162 с. (Мастер-класс).
15. Как исполнять русскую фортепианную музыку / сост., вступ. ст. Е. Ключникова. – Москва: Классика-XXI, 2009. – 155 с. (Мастер-класс).
16. Лобанова, М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М.Н. Лобанова. – Москва: Совет. композитор, 1990. – 224 с.
17. Лобанова, М. Западноевропейское барокко: проблемы этики и поэтики / М. Лобанова. – Москва: Музыка, 1994. – 320 с.
18. Лонг, М. За роялем с Дебюсси / М. Лонг; пер. с фр. Ж. Грушанский; под ред. Е. Бронфин. – Москва: Совет. композитор, 1985. – 158 с.
19. Луцкер, П.В. Моцарт и его время / П. Луцкер, И. Сусидко. – Москва: Классика-XXI, 2008. – 624 с.
20. Малинковская, А.В. Фортепианно-исполнительское интонирование. Исторические очерки: учебник для вузов / А.В. Малинковская. – 2-е изд. – Москва: Юрайт, 2025. – 232 с. (Высшее образование).
21. Медушевский, В.В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В.В. Медушевский // Музыкальный современник: сб. ст. Вып. 5 / сост. С.С. Зиф. – Москва: Совет. композитор, 1984. – С. 5-17.
22. Меркулов, А.М. Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / А.М. Меркулов. – Москва: Дека-ВС, 2014. – 159 с.
23. Михайлов, М.К. Стиль в музыке: исследование / М.К. Михайлов. – Ленинград: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. – 262 с.
24. Назайкинский, Е.В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е.В. Назайкинский. – Москва: Владос, 2003. – 248 с.
25. Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича: сб. ст. / под ред. Л.А. Баренбойма и К.И. Южак. – Москва; Ленинград: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1965. – 215 с.
26. Рабинович, Д.А. Исполнитель и стиль: избранные статьи: в 2 вып. – Москва: Совет. композитор, 1979-1981. – Вып. 1: Проблемы пианистической стилистики. – 1979. – 320 с.; Вып. 2: Критико-публицистические этюды. – 1981. – 229 с.

27. Сайгушкина, О.П. Современное фортепианное искусство: сб. авт. ст. / О.П. Сайгушкина. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2024. – 296 с.
28. Цыпин, Г.М. Портреты советских пианистов: муз.-крит. ст. – Москва: Совет. композитор, 1982. – 239 с.