Лекция по дисциплине «Музыкальная терминология» для студентов 1 курса специальности 53.02.03 «Исполнительское искусство/ Фортепиано»

**ТЕМА 14. Характерные музыкальные термины зарубежной музыки ХХ века**

1. **Музыка ХХ века (направления, тенденции)** Общей характеристикой музыкальных культуры 20 века  является   тенденций, стилей и языка, обогативших музыкальное искусство конца второго тысячелетия и  сделавших его одним из наиболее захватывающих и необычайных явлений. Музыкальное искусство знаменует собой коренной перелом во всех аспектах музыкального языка. Новые условия социальной действительности, связанные с катастрофическими изменениями в общественном сознании в период революций и мировых войн, оказали воздействие на всю художественную культуру в целом, с одной стороны, дав  новый взгляд на классическую традицию, а с другой – породив новое искусство – **авангардизм** (от фр. Авант – «передовой» и гард-«отряд»), или **модернизм**(от лат. Модернус –«новый, современный»), наиболее полно отражавшее лицо времени. Термином **«модернизм»** обозначаются художественные тенденции, течения, школы и деятельность отдельных мастеров ХХ века, **провозгласивших свободу выражения основой своего творческого метода**. Среди различных движений художественной культуры можно выделить несколько основных: **фовизм, экспрессионизм, абстрактивизм, футуризм, кубизм, сюрреализм, пуризм, орфизм, конструктивизм.** К глобальным,  резко повлиявшим на ход и развитие художественной культуры, можно отнести **абстрактное искусство, дадаизм, конструктивизм, сюрреализм, концептуализм** в визуалных искусствах, **додекафонию и алеаторику** в музыке. Для авангардизма характерно расшатывание и разрушение традиционных эстетических норм и принципов, форм и методов художественного выражения и открытие возможности неограниченных новаций в этой сфере, часто основанных на самых новых достижениях науки и техники. Многие произведения имели чисто экспериментальное значение. Крупнейшие представители авангардного искусства: Кандинский, Шагал, Малевич, Пикассо, Матисс, Модильяни, Дали, Джойс, Пруст, Кафка, Элиот, Ионеску, Ле Корбюзье и многие др. К музыкальному авангардизму относят обычно **так называемую конкретную музыку**, основанную на свободе тоновых созвучий, а не на гармоническом ряде: **соноризм, электронную музыку.** В настоящее время к музыкальному авангарду принадлежат крупнейшие композиторы ряда стран – К. Штокхаузен, Я. Ксенакис, П. Булез, Л. Ноно, Д. Кейдж, Д. Лигети, Х. В. Хен, Л. Берно, К. Пендерецкий. **Для авангардного стиля характерны** трудность исполнения, отсутствие мелодии, новаторский музыкальный язык композитора, недоступность восприятия, какофония.

**Основные ведущие направления и их яркие представители.** Поздний романтизм (Г. Малер, Р. Штраус), импрессионизм (К. Дебюсси) и французские композиторы   (М. Равель; композиторы «шести»; О. Мессиан). Экспрессионизм ( А. Шенберг и нововенская школа – А. Берг и А. Веберн), неоклассицизм (П. Хиндемит, И. Стравинский), неофольклоризм ( Б. Барток) джаз ( Д.  Гершвин), музыкальный авангард и новации ( П. Шеффер, Л. Берио, Я. Ксенакис и др.), неоромантизм и минимализм.

Одним из самых влиятельных  среди новых направлений рубежа веков оказался импрессионизм. Название **«импрессионизм»** происходит от французского слова «импрешн» – впечатление. Датой его возникновения считают 1874 год, когда состоялась первая выставка группы художников, открыто противопоставивших себя Академии живописи и скульптуры в Париже. В эту группу входили Эдуард Мане, Эдгар Дега, Камилл Писсаро, Огюст Ренуар, Поль Сезанн, Жорж Сера, Винсент Ван-Гог, Альфред Сислей, Поль Гоген и Анри  Тулуз-Лотрек. Название  новое направление получило благодаря картине Клода Моне «Впечатление». Художники отображали окружающий мир во всей его первозданности, изменчивости, подвижности, передать свои непосредственные, порой даже мимолетные впечатления и ощущения от восприятия явлений природы, архитектурных сооружений, людей. В музыке черты импрессионизма воплощали К. Дебюсси и М.Равель. Одна из особенностей музыкального языка 20-х гг. нового века  - обращение к принципам музыкального мышления и жанрам, характерным для эпохи барокко, классицизма и позднего Возрождения. **Неоклассицизм** стал одним из противопоставлений романтической традиции ХIХ века, а также течениям, связанным с ней (импрессионизму,  экспрессионизму, веризму и т. д.). Усиление интереса к фольклору привело к созданию дисциплины – **этномузыкологии**, занимающейся изучением развития музыкальной фольклористики и сравнением музыкально- культурных процессов у различных народов мира. Композиторы продолжали романтические традиции (С. В. Рахманинов, Рихард Штраус), искали вдохновение в эпохах классицизма и барокко (Морис Равель, Пауль Хиндемит), обращались к истокам древних культур (Карл Орф) или всецело опирались на фольклор (Леош Яначек, Бела Барток, Золтан Кодай). **Неоромантизм** - сознательный возврат музыкантов к романтическим идеалам прошлого, отказ от музыкального эксперимента и конструктивизма(струнные квартеты В.Рима; 2 симфония и 2 концерт для виолончели с оркестром [Кшиштофа Пендерецкого](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/muzyka/PENDERETSKI_KSHISHTOF.html), 1980, 1982; концерт для фортепиано с оркестром Зигмунда Краузе, 1985).

**Музыка второй половины ХХ века.** Музыкальное наследие композиторов 20 в. содержит противоположные явления: неоромантизм, **сонористика, сериализм (12-тоновая техника), алеаторика, электронный конструктивизм и минимализм**. Композитор и живописец Луиджи Руссоло в *Манифесте музыкального футуризма* (1913) призывал «творить новую реальность, исключающую скрипки, рояли, контрабасы и заунывные органы». Идеалом новой реальности Руссоло объявил натуральные или механические шумы (книга *Искусство шумов*, 1961).Эта идея нашла воплощение в творчестве американского композитора Эдгара Вареза, (*Интегралы*, *Гиперпризма*, *Плотность*) который в сочинениях сближал звук и шум, используя литейные шумы, звук

работающей лесопилки, звуки типа сирены. Новый метод сочинения музыки имел экспериментальный характер. Главная цель творчества - стал поиск новых средств выразительности путем «освоения» того исходного материала, связанного с физическими характеристиками звука: его тембром, продолжительностью, частотой, амплитудой, а также шум, пауза. Считалось, что язык музыки полностью исчерпан, сочинение музыки стало «разведыванием возможности соединения материи» (Дьердь Лигети). Эксперимент в области музыки не был связан с созданием произведения искусства. С одной стороны, утверждалось, что основа музыки – дискурсивно-упорядоченное мышление. Поэтому приоритет получали **музыкальные технологии,** и «формальный порядок» распространяющийся «в глубину музыки, на уровень микроструктуры» (Булез). Новые рациональные методы музыкальной работы привлекли многих, кто был связан с математическим и физико-техническим образованием (Булез, Мильтон Бэббит, Пьер Шеффер, Янис Ксенакис – изобретатель собственного компьютера для создания электронных композиций с программами сочинений на основе математических формул и физических законов).

С другой стороны, увлеченный философией буддизма, американский композитор Джон Кейдж выдвинул **эстетику «тишины в музыке»** (книга *Тишина*, 1969), доказывая, что музыка не создается на бумаге, а «рождается из пустоты, из тишины», что «даже молчание является музыкой». Идея была им претворена в опусе, предписывающем музыканту перед началом игры на инструменте «молчать 4 минуты и 33 секунды» (*4'33'' tacet*, 1952). «Молчаливая музыка» привела к созданию нового музыкального жанра – ***инструментального театра*** (в творчестве немецкого композитора Маурицио Кагеля (р. 1931), Штокгаузена, итальянского композитора Лючано Берио, р. 1925 и др.).

Многие композиторы обращаются к творчеству своих предшественников-классиков, не только в качестве музыкальных цитат, но в качестве музыкальной ссылки на сочинения Баха, Дебюсси, Берлиоза, Бетховена, Мусоргского, Стравинского, используя **технику «монтажа»** (в произведениях Кагеля). Новые черты приобретает интерес композиторов к фольклору. Они все чаще обращаются к аутентичным музыкальным документам внеевропейских культур – этнической и религиозной музыке разных народов (американцы – Филипп Гласс, Стив Райх, Терри Райли, француз Жан-Клод Элуа и др).

Одной из значительных фигур западноевропейского авангарда является немецкий композитор Карлхайнц Штокхаузен. В своих произведениях и книгах он сформулировал особую роль композитора: «современный художник – это радиоприемник, самосознание которого – в сфере сверхсознательного». Широко применяя все современные виды авангарда, он стремится выражать глубокие философские идеи, навеянные интересом к индийской мистике (*Мантра*, 1970), к астрологии (*Зодиак*, 1975–1976), к эзотерической трактовке своего творческого амплуа, как способности воплощать звучания Космоса или интерпретировать библейские сюжеты (оперы *Четверг из Света*, 1978–1980, *Суббота из Света*, 1981–1983, *Понедельник из света*, 1985–1988).

Усиливается интерес к зрелищности музыкально-концертных представлений, «шоу»: привлекаются актеры, мимы, костюмы, световые и звуковые эффекты. Изменяются концертные условия исполнения музыки, когда музыкантов могут спускать в пещеру для достижения кругового резонанса, а слушателей располагать в подвесных креслах над пропастью. Строятся специальные концертные залы (Бетховенский зал в Бонне, 1970, зал La Geod, конструкция в пригороде Парижа в виде шара из зеркально отполированной стали 36 м. в диаметре). Открываются специальные электронные студии, оснащенные синтезаторами, которые становятся международными центрами обучения новой музыке (Центр Жоржа Помпиду в Париже). Эксперимент в музыке признается как основная цель творческого акта композитора. Композиторы не только осваивают новые техники и методы создания музыки, но и читают лекции, пишут работы об экспериментальной музыке, анализируют, комментируют собственные произведения. Создание самой музыки и создание текстов об этой музыке (работы Мессиана, многотомные публикации Штокхаузена, статьи Кейджа и др.) – характерная примета композитороского творчества в 20 в.

Авангардное русло в музыке создало **Электронную музыку.** В начале 1950-х началось освоение звучаний, шумов и конструирование новых электронных инструментов. Возникают студии электронной музыки: в Кельне, где пишет Штокгаузен; в Париже на французском радио, где работает группа исследователей – Булез, Мессиан, Пьер Анри, П.Шеффер. Родоначальник нового электронного направления, именуемого сначала конкретной музыкой, Шеффер, автор публикации *К изучению конкретной музыки*(1952), исполнял в концертах свои сочинения для магнитной пленки (Париж, 1948). художественную выразительность электронной музыки продемонстрировала созданная Шеффером вместе с Анри *Симфония для одного человека* (1951). На эффектах электронно-пространственного звучания основана *Электронная поэма* Вареза (1958), исполненная в павильоне Филипс на Всемирной выставке из 425 репродукторов с 11 каналами каждый.Яркими опусами в этой области стали композиции Кейджа (*Марш № 2 для 12 радиоприемников*, 1951) и Штокхаузена (*Гимны* 1966–1967).

**Сонористика***—*направление, ставящее во главу угла тембровые (темброво-фактурные) возможности музыкального искусства. Выразительность интервала (мелодико-тематический рельеф) уходит на второй план, уступает место звуковой окраске и насыщенности. Звуковое целое может не иметь звуковысотности. Необыкновенно расширяется область музыкальных нюансов и способов звукоизвлечения. Эксперименты со звуком ведут к необычным глиссандированиям, игре на струнных инструментах у подставки, на и за подставкой, ударам по грифу, по корпусу фортепиано, к пению на выдохе, шепотом, к крикам, пению без вибрации, игре смычком на тарелке или вибрафоне, игре на одном мундштуке, к звучаниям серебряных подносов, сливного бачка унитаза и др. («Атмосферы» Лигети, 1961; «Столкновения»  Г.-М. Гурецкого, 1960;  «De natura sonoris» Пендерецкого, 1970). В практику вошло **препарированное фортепиано**, эксперименты с которым проводил Кейдж (*Книга музыки* для 2-х приготовленных ф-но, 1944). Инструмент изменял свой тембр в процессе специальной подготовки – зажатия струн специальными ключами, насаживанием на струны или вставкой между ними различных предметов (металлических, резиновых, деревянных) и др.

**Алеаторика** (лат. «игральная кость», «жребий») – метод, явившийся реакцией на фиксированную композицию, где для исполнителя регламентированы все средства и параметры. Произведение предстает как частный момент или стадия процесса сочинения, в котором «методы важнее, чем результаты» (Карл Дальхауз). Концентрируя интерес на музыкальном событии, исполнитель и слушатель вовлекается в определенную акцию, принимает в ней участие и разделяет «ответственность» автора за создаваемое сиюминутное произведение. Алеаторическая практика привела к созданию неполной нотной записи, условным, схематичным, графическим, сценарно-текстовым формам изображения. Не закрепленный в записи, мобильный «текст» музыкального сочинения получал возможность создавать его новые исполнительские версии, осуществлять внутренние перестановки частей и т.д. (3 соната для фортепиано Булеза – 1957, «Венецианские игры» Витольда Лютославского, 1962.) Крайней формой проявления алеаторики стал **хэппенинг**.

**Техника минимализма (в конце 50-х гг.,** во Франции – **«репетиционная» музыка**). Основана на повторении простейших тематических конструкций, особым способом, заимствованным из наблюдений над техническими «помехами» в радиотехнике, над акустическими несовпадениями. выдвинута Кейджом (*Лекции о Ничто*, 1959), родоначальником нового эксперимента стал американский композитор Стив Райх. В сочинении *Pendulum music* (1968) главный «инструмент» - подвешенный микрофон, оттягиваемый и раскачивающийся, как маятник, в пространстве акустический системы. Основой развития в минимализме является несинхронное звучание одной и той же тематической модели в точном или минимально видоизменяемом ее повторении. Создается эффект «сходящегося» в унисон и «расходящегося» звучания в ансамблевом звучании (*Piano phase*, 1967). Минимализм в музыке определил технику создания произведения на основе минимума выразительных средств – одной или нескольких мелодических фигур, развиваемых с использованием психофизиологических эффектов: многочисленных повторов, технико-акустических наложений, динамических нарастаний, контрастов, темповых убыстрений и др. ( стиль «Нью-Йоркская школа гипноза»: композиторы Т.Райли, Ф.Гласс, Мортон Фелдман и др.