**Тема:**

**«Трансляция форм и методов работы на уроках музыки общеобразовательной школы по теме-Авангард ХХ века»**

**Цель::**

- рассмотрение возможностей изучения музыкального авангарда на уроках музыки в общеобразовательной школе**.**

**Задачи :**

1. Рассмотреть сущность понятия «авангард» и этапы его становления;

2. Дать представление об авангарде в живописи и музыке; их взаимосвязь;

3. Изучить основные явления музыкального авангарда;

 Произведения многих величайших композиторов различных эпох (от барокко до романтизма и импрессионизма) пользуются популярностью и в наше время. Однако музыка ХХ века, в частности музыкальный авангард, несмотря на всю его многогранность, стоит особняком.

Если авангардное изобразительное искусство имеет своего зрителя в наше время и художников-авангардистов с их полотнами (П.Пикассо, Э. Мунка, А. Маттиса, В.Кандинского, К. Малевича) знает весь мир, то композиторы-авангардисты и их произведения остались неизвестными для большой части публики. Одной из причин такого незнания является то, что современная школа не уделяет должного внимания изучению на уроке музыки современных течений ХХ века.

Авангардная музыка ХХ века позволяет показать школьникам иную сторону искусства. Сочинения авангарда глубоко психологизированы и отражают *внутренний мир человека ХХ столетия, позволяя прочувствовать динамизм* эпохи.

Авангардная музыка ХХ века сложна для восприятия детьми, даже далеко не каждый взрослый способен понять сочинения авангардистов. Поэтому особенно важно произвести тщательный отбор и самого музыкального материала, и тех методов, приемов, средств, которые позволили бы наиболее оптимально организовать изучение авангарда, приблизить детей к его пониманию.

* 1. **С*ущность понятия «авангард» и этапы его становления***

Политические события, индустриализация повлекла за собой возникновение цивилизационного прорыва. При этом значительно ускорялся темп жизни.

В жизнь человека стали активно внедряться различные технические средства: электричество, телефон, радио, кинематограф, телевидение, радио. Пересмотру была подвержена и система ценностей. С одной стороны, обществу, привыкшему к размеренному, неспешному темпу жизни, сложно было перестроиться на новый столь стремительный лад, с другой стороны, - новый устой жизни активно приветствовала молодёжь. Столкновение различных художественных взглядов повлекло за собой на создание «нового мира» в искусстве, которые противопоставляли себя течениям предшествующей эпохи. Такое стремление к осовремениванию культуры, уходу от классических приемов художественного творчества получило название **модернизм**.(фр.новый, современный)- художественный стиль современного искусства, сложившийся в конце XIX века и просуществовавший до середины XX века.

основные черты **модернизма:**

· Представление идей, а не вещей;

· Отход от предметности;

· Непрерывный поиск формальной и содержательной новизны;

· Свобода творчества;

· Замещение формальной глубины интуитивной глубиной;

· Ведущая роль цвета и линии в конструировании художественного пространства;

· Активное участие искусства в преобразовании жизни;

 Наиболее радикальной формой модернизма в искусстве является **авангард**. (от фр. передовой отряд)

представители которых используют новые («передовые») технические приемы и средства организации музыки, радикально отличающееся от традиционных, общепринятых в искусстве законов, провозгласивших разрыв с художественной традицией и необходимость эксперимента с целью выработки принципиально новых форм творчества.

 Итальянский композитор 19-20 вв. Ферруччо Бузони в своей брошюре «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» (1907г.) писал: ***«Задача творящего художника - устанавливать законы, а не следовать им.*** Сила творчества тем заметнее, чем большую независимость от традиций способна она проявить»

**Художники-авангардисты давали представление о мире, состоящем из процессов, а не из образов** (как, например, реалисты).

Изначально авангард как художественное явление укоренился в изобразительном искусстве, в дальнейшем оказав влияние на другие сферы художественной деятельности. (Авангард в живописи ХХ века даровал миру таких выдающихся художников, как А. Матисс (фовизм), П. Пикассо (кубизм), В.В. Кандинский, Э. Мунк (экспрессионизм), К. Малевич (супрематизм) и др.)

Следует отметить, ***что авангардное искусство не предназначено для широкой аудитории, оно требует подготовленного зрителя***, слушателя.

Искусство отказывается от изображения реального мира, и выбирает «беспредметность» в качестве основополагающего принципа в художественной культуре.

 Художники-авангардисты давали представление о мире, состоящем из процессов, а не из образов (как, например, реалисты), что все компоненты картины должны находиться в тесной взаимосвязи: «Отдельный момент, выхваченный из непрерывного действия, не имеет смысла, если мы не можем связать его с предыдущим и последующим». Основным средством выразительности при написании картины они считали- **цвет**.. (Характерным для его цветопередачи является использование ограниченного количества красок, избегание нюансов и переходов цвета.) ,цвет выражал определенное психическое состояние. Выделяют ***геометрическую абстракцию*,** которая основана на построении правильных очертаний, состоящих из геометрических фигур (К. Малевич) и ***лирическую абстракцию***, в которой композиция состоит из свободных форм (В. Кандинский)

**Авангард в русском изобразительном искусстве**

Выдающийся художник русского авангарда Василий Васильевич Кандинский (1866 - 1944) является основоположников беспредметного (абстрактного) искусства. Основной жанр, в котором писал Кандинский - это «импровизации». В своих «импровизациях» художник распределял геометрические объекты

***Выделяют две волны в становлении музыкального авангарда***.

I период- 1910-е-1920-е годы («новая музыка»),

I I период -1946- 1968- («новейшая музыка»).

**Утвердилась новая эстетика музыкального искусства**

Авангард 1910-1920-х годов связан с **экспериментами** в области музыкального языка, тональности, с поиском новых приёмов музыкальной выразительности.

Одна из центральных новаций первой волны авангарда –

 ***«атональность***»,связанная с отказом от тональности.

 Неподготовленный слушатель может воспринять «атональную» музыку как какофонию, набор звуков.

Идея отказа от тональности получила свое развитие в творчестве композиторов «Новой венской школы» во главе с Арнольдом Шёнбергом. Такая двенадцатитоновая серийная музыка получила название ***«додекафония».***

Тематическая конструкция - серия - могла занимать как горизонтальное положение, так и вертикальное - звуковой аккорд. Шёнберг указывал на то, что при отказе от тональности гармония имеет побочную роль, при этом после любого аккорда может следовать любой аккорд.

 В дальнейшем идею додекафонной техники развивали ученики Шёнберга - Антон Веберн и Альбан Берг.В период раннего авангарда происходило

***- переосмысление звука,***

***- различные эксперименты над ним,***

***-рассматривались свойства звука.***

 Вторая волна авангарда (послевоенный авангард или «новейшая музыка») в лице П. Булеза, К. Штокхаузена Э. Денисова, А. Шнитке, С. Губайдулиной (СССР) провозгласила отказ не только от тональности, но и от традиционного музыкального материала, противопоставив ему ***«новый звук».***

 Одним из проявлений музыки «нового звука» была

 ***сонорика*** или «***музыка тембров*».** музыку звучностей, когда единицей материала является ***не отдельный звук-тон, а группа звуков***.

Одним из классических примеров сонорной музыки является «Трен» («Плач по жертвам Хиросимы») для струнных К. Пендерецкого. В.Н. Холопова пишет, что сонорным материалом в данном произведении выступает «свистящее звучание всех струнных в самом высоком регистре, с приданием им более крупной и более мелкой вибрации» Холопова, В.Н. формы музыкальных произведений/ В.Н. Холопова. - Москва, С.460.. Кроме этого, композитор использует резкую смену способов исполнения на инструменте (пиццикато, арпеджированная игра по всем струнам за подставкой, похлопывание по корпусу, нарастающее и убывающее движение кластерами, внезапная смена динамики, флажолеты и т.п.).

 «Новым звуком» считается и появление электронной музыки, в которой звуки натуральных инструментов и природные звуки **заменяются звуками электрогенераторов**. Толчком к созданию такой музыки было изобретение первых электромузыкальных инструментов.

Так в 1920 году советским изобретателем **Львом Сергеевичем Терменом** был создан монодийный электромузыкальный инструмент - ***терменвокс***. Его звук возникает посредством изменений частоты электромагнитных колебаний, происходящих при приближении руки исполнителя (при этом исполнитель не прикасается к инструменту). Основными элементами в конструкции Терменвокса являются две антенны: вертикальная и горизонтальная, вертикальная отвечает за тон звука, а горизонтальная - за динамику. Звучание Терменвокса придает музыкальному произведению некую таинственность, космичность.

 Экспериментальным направлением послевоенного авангарда в области звука была **«конкретная музыка»,** суть которой заключается во включении в музыкальные произведения звуков природы, шумов, записанных при помощи электронной аппаратуры. Название было предложено в 1949 году П. Шеффером. Такому названию Шеффер давал следующее обоснование: «Эта музыка создается из конкретных материалов, в то время как обычная музыка задумывается в абстракции, записывается при помощи символов и исполняется на музыкальных инструментах». При этом задачей композитора было нахождение звучащих предметов Пьера Шеффера: «Этюд с турникетом» для ксилофона, колоколов, колокольчиков и двух детских игрушечных машин; «Этюд с кастрюлями», «Этюд с железными дорогами», в котором использовались записи звуков локомотива, сирен и т.п.

**Задача «конкретной музыки» состояла не только в фиксировании звуков на магнитофонную ленту и их взаимодействие со звуками инструментов, но и в качественной обработке записей, их преобразовании.**

 В послевоенный период музыкального авангарда среди ряда американских композиторов (С.Райх, Т. Райли и др.) существовало мнение, что авангардная музыка ХХ века переусложнена. Они стремились создать музыку, несложную для восприятия, основанную на простейшем, минимальном музыкальном материале. Так возникло еще одно направление в «новейшей музыке» - **«минимализм».**

Широкое распространение получил, основанный на **принципе случайности**, метод композиторского письма - **алеаторика**. При данном приёме композиция может строиться с помощью «жребия», на основе ходов шахматной игры, числовых комбинаций, разбрызгивания чернил на нотной бумаге, бросания игральных костей и т.п.

Основные представители музыкального авангарда. Для составления наиболее полной картины музыкального авангарда рассмотрим жизнь и творчество некоторых его представителей.

Становление музыкального авангарда традиционно связывают с деятельностью трех австрийских композиторов родом из Вены: Основоположник- **Арнольда Шёнберга,** (1874 - 1951).  **Альбана Берга и Антона Веберна.** По аналогии с тремя венскими классиками, Шёнберг, Берг и Веберн вошли в историю музыки как композиторы «**Новой венской школы».**

Шёнберг является наиболее ярким представителем экспрессионизма, суть которого заключается в передаче посредством музыки крайних, пограничных психоэмоциональных состояний человека. Именно уход от тональности позволял композитору добиться в музыке наибольшей экспрессивности.

**Пьер Булез** (1925 - 2016) - французский композитор и дирижер. В его музыке присутствуют элементы сонорики и алеаторики.Одно из наиболее известных сочинений Булеза в этой области - «Молоток без мастера»

**Карлхайнц Штокхаузен** (1928 - 2007) - немецкий композитор, дирижер, теоретик, один из передовых новаторов авангардной музыки. Им восхищались такие выдающиеся музыканты как Пол Маккартни и Джон Леннон. Его называют ***отцом электронной музыки***

 Существовало несколько причин для возникновения электронной музыки: открытие неведомых звуков, возможность воспроизводить музыку без музыканта, техническая сторона (музыканты не всегда могли справляться со сверхсложными опусами

**Джон Кейдж** (1912 - 1992) - один из сторонников ***экспериментального направления*** в американской музыке ХХ века. Он считал, что добиться успеха можно только создав что-либо

В 1950-х годах композитор приходит к алеаторической музыке. Идеи алеаторической музыки Кейджа опираются на философию дзен буддизма. Кейдж преследовал цель ***воссоединения человека с природой*** посредством постижения звуковой сущности. ***Музыка*** должна была оказывать на человека магическое действие, ***вводить его в состояние медитации, транса***. По мнению Кейджа, музыка «должна стать искусством мгновения, точным синонимом бессознательного». Образец алеаторической музыки композитора - «Музыка перемен» («Случайная музыка») (1952).

 Рассмотрев основные проявления музыкального авангарда и некоторых его представителей мы можем сделать

**вывод**: **авангардная музыка ХХ века представляет собой сложное, многогранное явление в художественной культуре.**

**Рефлексия:**

· Любишь ли ты слушать современную музыку?

· Почему тебе нравится или не нравится современная музыка?

· Какое направление современной музыки нравится тебе больше всего?

(рок-, поп-, рэпмузыка или другая)

· Любишь ли ты слушать классическую музыку?

· Почему тебе нравится или не нравится слушать классическую музыку?

· Музыка каких композиторов нравится тебе больше всего?

*Также в анкету были включены вопросы узкой направленности, позволяющие исследователю выявить уровень знаний учащихся о современной музыке ХХ века и, в частности, о музыкальном авангарде*:

· Знакома ли тебе академическая (классическая) современная музыка?

· Знакомо ли тебе слово «авангард»? Что оно обозначает?

 Перечисли известных тебе авангардистов (ХХ век) в живописи, музыке и литературе (кубизм, футуризм, абстракционизм, экспрессионизм, сюрреализм и др.)?

· Знакома ли тебе музыка композиторов ХХ века (композиторов авангардистов)?

· Изучаете ли её в школе на уроке музыки?

*Помимо перечисленных выше, в анкете встречались вопросы, касающиеся мнений учащихся о необходимости изучения музыкального авангарда на уроках:*

· Хотел(а) бы ты на уроке музыки в школе изучать музыку композиторов-авангардистов?

· Как ты думаешь, нужно ли изучать в школе музыку композиторов-авангардистов?

· Как ты думаешь, зачем нужно изучать на уроке музыки произведения композиторов-авангардистов?

4. Рассмотреть возможности изучения музыкального авангарда на уроках музыки в общеобразовательной школе;

5. Разработать методические рекомендации для урока музыки в общеобразовательной школе по теме «Музыкальный авангард».

Методологической основой ВКР стали труды:

На философско-эстетическом уровне: Л.А. Никитич, И.П. Никитиной.

На общенаучном уровне: в области общей психологии: Р.С. Немова;

- в области общей педагогики: В.А. Сластёнина, И.П. Подласого;

- в области возрастной психологии: Л.Ф. Обуховой.

- в области музыкальной психологии: В.И. Петрушина;

На частнонаучном уровне:

- В области теории и методики музыкального образования: В.В. Алеева, Т.И. Науменко; Е.Д. Критской, Г.П. Сергеевой, Т.С. Шмагиной; Т.В. Челышевой, В.В. Кузнецовой; Ю.Б. Алиева.

- В области искусствознания и истории музыки: Ю.Н. Холопова, В.Н. Холоповой, В.С. Ценовой, Е.Е. Дурандиной, Ю.А. Кремлёва, Р.И. Куницкой, И.В. Нестьевой; Е.В. Стригиной.

Новизна работы заключается в постановке проблемы изучения музыки авангарда в общеобразовательной школе, а также разработке конкретных методических рекомендаций по его изучению на уроках музыки.

Апробация работы осуществлялась в 2017 году рамках двух научных студенческих конференций - 46-ой студенческой научно-практической конференции Вологодского государственного университета и Международного научного форума «Молодые исследователи регионам», где были раскрыты основные положения исследования (тезисы находятся в печати); на первой из них автор доклада был награжден дипломом лауреата I степени.

Кроме того, автором ВКР были проведены уроки во 2-ом и 3-ем классах Дубровской основной общеобразовательной школы Вологодского муниципального района по теме «Природа и музыка», на которых детям в ходе беседы о личности французского композитора Оливье Мессиана было представлено его произведение «Пробуждение птиц». В 8-ом классе той же школы было проведено занятие по теме «Музыкальный авангард», во 2-ом и 3-ем классах МОУ СОШ №35 г. Вологды - урок по теме «Природа и музыка» с использованием произведений «Пробуждение птиц» (часть «Утренние песни») О. Мессиана и «Пение птиц» Э. Денисова.

На занятии по музыкальной грамоте студентам 5 курса факультета социальной работы, педагогики и психологии нами был предложен теоретический материал о музыкальном авангарде и практические задания по данной теме.

Практическая значимость работы заключается в том, что её результаты могут служить теоретическим и практическим материалом для использования на уроках музыки в общеобразовательной школе, на уроках музыкальной литературы в ДМШ, ДШИ и на занятиях по истории музыки в средних и высших музыкальных учебных заведениях.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения и приложений.

В 1 главе ВКР раскрыта история становления авангарда и основные его проявления в различных областях искусства. В первом ее параграфе на основе анализа литературы века рассмотрена сущность понятия «авангард» и этапы его становления. Второй параграф содержит обзор основных направлений авангарда в изобразительном искусстве и литературе. В третьем - систематизированы знания об истории становления музыкального авангарда и о его основных проявлениях: отдельно рассмотрены музыкальные нововведения периода 1910-20-х годов. и периода после Второй мировой войны.

2 глава имеет практическую педагогическую направленность. В первом параграфе представлен анализ рабочих программ по музыке, во втором - помещена разработка уроков с использованием произведений музыкального авангарда, и даны методические рекомендаций по их изучению.

ГЛАВА 1. АВАНГАРД В РАЗЛИЧНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВА И ЕГО ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ

1.1 Сущность понятия «авангард» и этапы его становления

Минувшее столетие было отмечено множеством значимых исторических событий: Первая мировая война, расколовшая некогда могущественные Австро-венгерскую и Российскую империи; революции в странах Европы (в России, Германии, Венгрии), обострение политической борьбы (например, во Франции); фашизм, поразивший Европейские страны (Италию, Португалию, Испанию, Германию, Венгрию); военные конфликты 20-30-х годов, приведшие ко Второй мировой войне.

Острая военно-политическая ситуация в мире вызвала кризисы в различных областях: военный, политический, экономический, религиозный, духовный, интеллектуальный. При этом значительно ускорялся темп жизни. Произошла промышленная революция, которая способствовала переходу общества от традиционного сельского уклада к индустриальному, и, как следствие, привела к росту городского населения, к превращению большинства крестьян в рабочих. Индустриализации повлекла за собой возникновение цивилизационного прорыва Бурлацкий, Ф.М. Новое мышление/ Ф.М. Бурлацкий. - Москва: Издательство политической литературы, 1989. - С. 9..

В жизнь человека стали активно внедряться различные технические средства: электричество, телефон, радио, кинематограф, телевидение, радио, авиационный и автомобильный транспорт. В связи с фундаментальными открытиями в науке - делением атомного ядра (Э. Резерфорд), квантовая теория света (М. Планк), теория относительности (А. Эйнштейн) переосмыслению подверглись и многие прежние научные представления.

На новую ступень в своём развитии встала и философия. В связи с религиозным кризисом, вызванным становлением буржуазной цивилизации, распространение получали такие философские мировоззренческие позиции как ценностный релятивизм и нигилизм: под сомнение ставились многие общепринятые ценности, идеалы, нормы нравственности; считалось, что все явления нестабильны и не предрешены свыше, а зависимы от различных условий и ситуаций.

Взгляды о случайности, нестабильности жизни также подкреплялись открытием второго закона термодинамики (стремление Вселенной к беспорядку). На становление философских взглядов значительное влияние также оказала теория эволюции Ч. Дарвина. Пересмотру была подвержена и система ценностей. Так, согласно марксистской теории высшими считались материальные, а не духовные ценности. Всё это повлекло за собой коренной перелом в развитии всех областей искусства.

Переход к динамизму новой эпохи воспринимался обществом неоднозначно. С одной стороны, обществу, привыкшему к размеренному, неспешному темпу жизни, сложно было перестроиться на новый столь стремительный лад, с другой стороны, - новый устой жизни активно приветствовала молодёжь. Такая коллизия взглядов наблюдалась и в европейском искусстве на рубеже XIX-XX веков.

Столкновение различных художественных взглядов повлекло за собой расщепление культуры на множество различных противоположных течений, не имеющих между собой общих черт. Образовывались новые направления в искусстве, которые противопоставляли себя течениям предшествующей эпохи. Такое стремление к осовремениванию культуры, уходу от классических приемов художественного творчества получило название модернизм.

В переводе с французского «модернизм» - «новый, современный». Модернизмом принято называть художественный стиль современного искусства, сложившийся в конце XIX века и просуществовавший до середины XX века. В. Петров-Стромский пишет: «В конце XIX века среди творческой интеллигенции распространилась мода на декаденство - эпатажный тип поведения»; господствовало мнение, что творить необходимо «наоборот общепринятым нормам» Петров-Стромский, В. Ф. Тысяча лет русского искусства/ В.Ф. Петров-Стромский. - Москва: терра, 1999. - С. 253..

В отношении модернизма существовали самые противоречивые мнения. Кто-то был фанатиком этого направления в искусстве, а кто-то относился к модернизму с презрением и неприятием. Советский и российский философ и культуролог, специалист в области философии и истории культуры Моисей Самойлович Каган считал, что модернизм имеет отрицательное влияние на культуру и философию: «Модернизм принес скепсис, декаданс, иррационализм, сознание бессмысленности жизни. Стремление философов-классиков к созданию глобальных теоретических систем объявляется бесплодным. Философия дробится на множество течений и утрачивает былое влияние на умы» Никитич, Л.А. Эстетика/ Л.А. Никитич. - Москва: Юнити, 2003. -- С. 303.. Искусство отказывается от изображения реального мира, и выбирает «беспредметность» в качестве основополагающего принципа в художественной культуре.

Модернизм возник под влиянием философских воззрений А. Шопенгауэра, С. Кьеркегора, Ф. Ницше, А. Бергсона, Ж.П. Сартра и других. Так Бергсон, построивший собственную эстетическую концепцию, считал, что «интуиция человека, а не его разум устанавливает контакт с миром на уровне “внутреннего Я”, устремляющегося ввысь в виде жизненного порыва». Считалось, что человек потерял свою детскую непосредственность из-за недостаточно развитой интуиции. Это связывали с тем, что на протяжении нескольких веков человек опирался в своей деятельности на математический расчет, соответственно менее доверял интуиции, в результате чего лишился непосредственности и «живости чувств». Особое влияние на становление модернизма оказало учение о бессознательном З. Фрейда. Модернизм в искусстве XX века отражал особенности эпохи и их творческое осмысление: ощущение дисгармонии мира, нестабильность человеческого существования, бунт против рационалистического искусства и растущая роль абстрактного мышления, мистицизм, стремление к новаторству.

Доктор философских наук, специалист в области эстетики, истории искусства и культурологии И. П. Никитина выделяет основные черты модернизма:

· Представление идей, а не вещей;

· Отход от предметности;

· Непрерывный поиск формальной и содержательной новизны;

· Свобода творчества;

· Замещение формальной глубины интуитивной глубиной;

· Ведущая роль цвета и линии в конструировании художественного пространства;

· Активное участие искусства в преобразовании жизни;

· Автономия искусства;

· Элитарность искусства, ясная граница между высоким и массовым искусством;

· Обилие манифестов, деклараций и комментариев.

И.П. Никитина указывает на то, что данные особенности не только имеют описательно-оценочный характер, но и представляют собой те требования, которым должны были соответствовать художники-модернисты, окружающая их среда и само общество.

Изначально модернизм обосновался в сферах искусства, недоступных для творцов-романтиков: архитектура, декоративно-прикладные искусства. Для архитектуры модернизма стал характерен хаос, поиски стиля. Модернизм в архитектуре предполагал не просто объединение элементов различных стилей, а синтез различных видов искусств.

Наиболее радикальной формой модернизма в искусстве является авангард. Изначально слово «авангард» (от французского avant-garde) употреблялось лишь в значении отряда войск, следующего на марше впереди главных сил (дословный перевод - передовой отряд). В искусстве это понятие сформировалось на рубеже XIX - XX веков.

Е.В. Стригина авангардом называет такие направления в искусстве, представители которых используют новые («передовые») технические приемы и средства организации музыки, радикально отличающееся от традиционных, общепринятых в искусстве законов.

А.М. Зверев и В.А. Крючкова определяют авангардизм (авангард) как совокупность движений в литературе и искусстве XX века, провозгласивших разрыв с художественной традицией и необходимость эксперимента с целью выработки принципиально новых форм творчества. Итальянский композитор 19-20 вв. Ферруччо Бузони в своей брошюре «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» (1907г.) писал: «Задача творящего художника - устанавливать законы, а не следовать им. Сила творчества тем заметнее, чем большую независимость от традиций способна она проявить».

Художники-авангардисты давали представление о мире, состоящем из процессов, а не из образов (как, например, реалисты). В. Петров-Стромский пишет, что авангардное искусство наиболее явно воплотило «пафос крушения старой антропоцентрической культуры и предчувствия чего-то небывало-грандиозного», что требовало человека с новым мышлением.

С пришествием индустриальной эпохи человека всё больше стали окружать предметы, созданные при помощи машинного производства, всё индивидуальное, естественное постепенно утрачивалось. В связи с этим перед человеком, желающим стать личностью, становилась проблема творческой самореализации, решение которой художники видели в неприятии общезначимых норм и ценностей.

Для описания основных принципов авангардного искусства Петров-Стромский цитирует Б. Гройца: «Авангард можно рассматривать как реакцию на возникновение современной техники. Появление машины оказало почти магическое воздействие на многих художников, побудив их к попытке сконструировать произведение искусства как “эстетическую машину”, функционирующую не в качестве знака чего-либо, какого-либо внешнего ей содержания, а лишь как обнаружение собственной конструкции» Петров-Стромский, В. Ф. Тысяча лет русского искусства/ В.Ф. Петров-Стромский. - Москва: терра, 1999. - С. 320..

Тенденция к созданию такой «эстетической машины» наблюдается, прежде всего, в творчестве К. Малевича, конструктивистов и в некоторой степени в творчестве В. Кандинского.

Следует отметить, что авангардное искусство не предназначено для широкой аудитории, оно требует подготовленного зрителя, слушателя.

Авангардизм «отличается подвижностью границ и плюрализмом, существуя в виде многочисленных школ и направлений» Авангардизм/ Большая Российская энциклопедия. Том 1. - Москва: Большая Российская энциклопедия. - 2005. - С. 157..

Среди основных направлений авангарда первой половины ХХ века выделяют: фовизм, кубизм, экспрессионизм, футуризм, дадаизм.

Во второй половине ХХ века возникают такие направления как: примитивизм, конструктивизм, супрематизм, сюрреализм, поп-арт, минимализм, концептуализм, перформанс, боди-арт, лэнд-арт и другие.

Выделяют авангард 1910-1930-х годов (межвоенный) и авангард периода после Второй мировой войны (1940-1960-е годы). Такое разделение связано с возникновением в середине 1920-х годов в искусстве коммунистических стран такого направления как социалистический реализм. Он был характерен для государств с закрытыми типами обществ и тоталитарным режимом власти. В частности, социалистический реализм господствовал в СССР во время правления И.В. Сталина и в национал-социалистической Германии под управлением А. Гитлера.

Суть социалистического реализма заключается в постановке искусства на службу социалистическому государству, в изображении жизни в свете идеалов политического и общественного строя. «Искусство должно быть понятно народу» - таков основной принцип социалистического реализма. Модернистское искусство обладало элитарностью, что не соответствовало требованиям политики социализма. Считалось, что авангардное искусство влечет за собой вырождение человечества и в реальности «порождает таких же чудовищ, как на картинах».

Для полного господства соцреализма необходимо было вытеснить модернизм и, в частности, авангард. Постепенно из выставочных залов стали исчезать работы художников-авангардистов. Так, в России последний широкий показ картин отечественных авангардистов состоялся в 1923 году на «Выставке картин художников Петрограда всех направлений». Для истребления модернизма государство монополизировало все искусство и являлось единственным заказчиком и потребителем того, что производят художники, таким образом, были перекрыты все пути для существования нежелательного стиля.

Обязательными темами для искусства 1930-х годов были: революционная, колхозная, производственная, военная, спортивная и т.п. Образы должны быть положительными без элементов грусти и раздумий. Натюрморты и пейзажи были практически вытеснены, т.к., по мнению власти, были не способны выразить социально значимые идеи. В социалистических странах большинство деятелей искусства и науки подвергались гонениям и были сосланы, либо добровольно покидали страну. Так покинул СССР композитор-авангардист И.А. Вышнеградский, который свои идеи микрохроматической музыки смог воплотить в Париже.

Социалистический реализм просуществовал недолго. В связи со сменой власти стал возрождаться модернизм, на смену которому позднее пришел постмодернизм. В СССР удар по сталинской идеологии в 1956 году нанес ХХ съезд КПСС. На смену сталинскому режиму пришла «Хрущёвская оттепель», открывшая «железный занавес»: из ссылок были возвращены деятели культуры и искусства, в репертуар были возвращены запрещенные ранее произведения, организовывались современные художественные выставки. Происходило возрождение модернистского искусства, провозгласившего протест против реализма.

Новый старт в культуре был положен в связи с покорением космоса Ю. Гагариным в 1961 году. 60-е годы - это время бурного строительства, возникает особый стиль в архитектуре: строгий, практичный. Благодаря архитектуре формируется городская среда. Таким образом, город выступает как публичное пространство. Город является одним из главных героев 60-х годов. Наука впервые становится частью общественной жизни, к ней активно присоединяется студенчество, так массы могли стать частью научного общества. Развитие кибернетики, инфографики, предлагающие новые способы графической передачи информации, влекут за собой возникновение абстракции. Она не считается случайным набором фигур, контуров, а выступает как модель первичных эмоциональных реакций человека.

Как говорилось ранее, на смену модернизму приходит постмодернизм. Он начал складываться в 50-60-е годы. В этот период искусство провозглашает отказ от идеи антропоцентризма (человек - центр вселенной). Авангардистской установке на новизну противопоставляется стремление к использованию в современном искусстве всего опыта мировой художественной культуры путем её иронического цитирования Никитина, И.П. Эстетика/ И.П. Никитина. - Москва: Высшая школа, 2008. -С. 707.. И.П. Никитина выделяет основные особенности постмодернизма: плюрализм (никакая художественная традиция не может занять господствующее положение в сопоставлении с другой позицией), неопределенность (уверенность в том, что создание произведения искусства не может целиком направляться какими-то предустановленными правилами: сами правила создаются вместе с произведениями), фрагментарность (недоверие к «тотальному», ко всякого рода синтезу (отсюда монтаж, коллаж, тяготение к разрушению и т.п.)), многовариантность истолкования (тезис об отсутствии единой интерпретации произведения искусства), утрата «Я», поверхностность (отказ от попыток исследования глубинных проблем и процессов бытия, стремление к простоте и ясности), отказ от изобразительности (нарочитая хаотичность композиции), ирония (высмеивание), пародийность, искусство как игра, карнавальность, эпатажность (намерение художника поражать, удивлять, нарушение общепринятых норм), театральность (особое внимание к аудитории, тяга к зрелищности), плагиат и цитирование, смешение высокой и низкой культур (стирание граней между элитарной и массовой культурами), перформативность (использование тела, внешнего вида, жеста, поведения художника в качестве одной из составляющих языка искусства).

Данные особенности характерны также и для авангарда периода после Второй мировой войны.

Подобную классификацию основных характеристик постмодернизма предлагает американский литературовед И. Хамман. По его мнению, характеристиками искусства постмодернизма являются: неопределенность; открытость; незавершенность; фрагментарность; тяготение к цитациям; отказ от авторитетов; ироничность как форма разрушения; утрата «Я» и глубины; поверхностность; многовариантное толкование; стремление представить не представимое, интерес к пограничным ситуациям; обращение к игре, диалогу, полилогу; репродуцирование, карнавализация, маргинальность, проникновение искусства в жизнь; перформанс; обращение к телесности, к материальности; конструктивизм, в котором используются иносказание, фигуральный язык; имманентность (присутствие всего во всем или чего-то в чем-то другом).

Таким образом, авангард включает в себя два исторических периода: 1910-1920-е годы и период после Второй мировой войны и развивается на фоне протекающих параллельно авангарду модернизма и постмодернизма.

музыкальный авангард урок методический

1.2 Авангард в изобразительном искусстве и литературе

Изначально авангард как художественное явление укоренился в изобразительном искусстве, в дальнейшем оказав влияние на другие сферы художественной деятельности. Авангард в живописи ХХ века даровал миру таких выдающихся художников, как А. Матисс (фовизм), П. Пикассо (кубизм), В.В. Кандинский, Э. Мунк (экспрессионизм), К. Малевич (супрематизм) и др.

Авангард в живописи имеет множество направлений, всех их объединяет тенденция примитивизма. В живописи авангарда выделяют ряд эстетических принципов: это сосредоточенность на форме; открытая структура, активизирующая зрительное восприятие; прорывы в окружающую материальную среду (например, коллажи П. Пикассо).

Как было упомянуто в первом параграфе, среди основных направлений авангарда можно выделить такие, как: фовизм, кубизм, экспрессионизм, футуризм, дадаизм, примитивизм, конструктивизм, супрематизм, сюрреализм, поп-арт, минимализм, концептуализм, перформанс, боди-арт, лэнд-арт.

Два первых течения авангардного искусства возникли практически в одно время. Возникновение фовизма связывают с образованием в 1905 году группы художников-живописцев, которые в одной из рецензий на Парижский салон были именованы как фовисты или «дикие».

Параллельно с фовистами в Германии было организовано сообщество «Мост». Взгляды на искусство этих групп были различны: французы склонялись к созерцательности, а немцы тяготели к экспрессивности (в дальнейшем за ними закрепилось название экспрессионисты).

Изначально для этих течений в изобразительном искусстве была характерна плоскостность изображения, которая достигалась при отказе от светотеневой моделировки формы, от объемно-пространственного построения композиции и воздушной перспективы, нанесение красочного слоя плоскими пятнами или густыми мазками, также характерно было форсирование цвета, его перенасыщение, смещение колорита по сравнению с реальностью, линии не всегда точно передавали очертания предметов Петкова, С.М. Справочник по мировой культуре и искусству/ С.М. Петкова. - Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. - С. 439.. В дальнейшем пути представителей этих течений разошлись.

Предпосылки для возникновения фовизма наблюдались уже в творчестве Ван Гога. Однако, для фовистов характерна более форсированная цветопередача. Одним из наиболее ярких представителей фовизма является Анри Маттис (1869-1954). Интерес к живописи проснулся у Маттиса в возрасте двадцати лет. Маттис создавал полотна до конца своей жизни, даже будучи прикованным к постели (последние пятнадцать лет жизни) он продолжал творить. Особую роль в своем творчестве художник отводил выразительности. Об этом он писал в своих «Заметках живописца»: выразительность «имеет цену только тогда, когда показана живописными средствами, и тем более совершенными средствами, чем глубже мысль… Выразительность для меня заключается не в страсти, которая вдруг озарит лицо или проявится в бурном движении. Она во всем строе моей картины; место, занимаемое предметами, промежутки между ними, их соотношения - вот что имеет значение».

Маттис считал, что все компоненты картины должны находиться в тесной взаимосвязи: «Отдельный момент, выхваченный из непрерывного действия, не имеет смысла, если мы не можем связать его с предыдущим и последующим». Основным средством выразительности при написании картины он считал цвет. В «Заметках» Маттис упоминал о том, что основная задача цвета состоит в служении выразительности. При выборе цвета, который был бы наиболее выразителен в том или ином случае, художник, прежде всего, опирался на чувство интуиции. Характерным для его цветопередачи является использование ограниченного количества красок, избегание нюансов и переходов цвета.

В написании картин Маттис пренебрегал излишней иллюстративностью, психологизмом и драматизмом. По его мнению, художник должен создавать не двойник предмета, а его символ. Излюбленным символом Маттиса был цветок мимозы.

Рассмотрев особенности фовизма на примере творчества Анри Маттиса, можно прийти к выводу, что «дикими» художников этого направления назвали неслучайно. Возможно, это связано со сравнением их полотен с рисунками древних людей на пещерных стенах, с наскальной росписью, с примитивизацией изображения.

Говоря о таком направлении как кубизм, нельзя пройти мимо творчества его ярчайшего представителя Пабло Пикассо (1881-1973). Первые знания в области изобразительного искусства Пикассо получил от своего отца, который преподавал рисунок в местной школе искусств и ремесел в Ла-Корунье (город на северо-западе Испании).

Творческий путь Пикассо разделяют на четыре периода. Первый из них, называемый «голубым периодом», характеризуется экспериментами в области композиции и стремлением к ирреальной (не существующей в действительности) палитре, которая склонялась к однотонности и использованием нюансов в тонах. При этом центральными образами этого периода выступают образы нищих, изгоев, несчастных людей.

Для следующего периода, имеющего название «розовый», характерно уплощение форм, они приобретают прямолинейные границы, проявляется тенденция к схематизации. В это время Пикассо черпает образы влюбленных, матерей с детьми. В 1907 году Пикассо пишет картину «Авиньонские девицы», с которой начинается кубический период в творчестве художника. В этой картине форма подвергается деформации, светотень и перспектива отсутствуют. Впечатленный этой картиной, французский художник Жорж Брак меняет свою манеру и тоже начинает писать в подобном стиле.

Таким образом, возникает кубизм, в скором времени распространившийся по Европе. С.М. Петкова определяет его как одно из постимпрессионистических течений, теоретиками которого прокламировалось создание самостоятельной реальности, проделавшее быструю эволюцию за короткий срок.

До 1909 года кубизм носит название Сезанновский, в картинах этого периода массивные объемы похожи на формы негритянской пластики. Картины Пикассо следующего «аналитического» периода (1909-1912) характеризуются тем, что изображаемые на полотнах предметы дробятся на множество граней. При этом настоящее изображение ускользало от восприятия обычного человека, поэтому художники предприняли попытку установить связь наблюдателя с ускользающей реальностью посредством элементов самой реальности (появление в картинах вырезанных букв, части текста (например, в картинах Брака). Одна из лучших работ этого периода - написанный Пикассо портрет Канвейлера.

Появление в картинах художников элементов реалистических изображений ознаменовало возникновение «синтетического» кубизма. При этом возникает форма коллажа: в картины включаются фрагменты газет, кусочки ткани и т.п. С 1914 года в творчестве Пикассо появляется всё больше реалистических работ - натюрморты. В то же время Пикассо работает над созданием костюмов к постановкам балетной трупы С. Дягилева. С середины 20-х до 50-х годов Пикассо обращается к образам материнства, изображает близких и знакомых в чудовищных видах («Женщина в кресле», 1927), обращается к наследию великих живописцев, интерпретируя их картины.

Следующее направление в авангардном изобразительном искусстве - «экспрессионизм» (от лат. выражение) - направление в искусстве первой четверти ХХ века, провозглашавшее единственной реальностью субъективный духовный мир человека, а его выражение главной целью искусства. Впервые термин был употреблен в 1911 году Г. Вальденом - издателем журнала «Штурм». Среди выдающихся художников-экспрессионистов можно назвать Э.Мунка, Ф. Марка, О. Кокошку. Художники-экспрессионисты в изображениях нарушали соотношение пропорций, т.е. использовали диспропорцию как композиционный прием. Экспрессионисты изображали мир без полутонов, преувеличивали резкость при помощи ломаных линий. В картинах цвет выражал определенное психическое состояние.

Одной из тенденций авангарда была устремленность в будущее. В начале 1910-х годов в Италии возникло направление в изобразительном искусстве, получившее название «футуризм» (от future - будущее). Футуристы находили источник вдохновения в технике, видели в ней движущую силу. Среди художников-футуристов можно выделить У. Боччони, К. Карра, Л. Руссоло, Дж. Северини.

Наиболее радикальным направлением авангарда в изобразительном искусстве первой половины ХХ века является «дадаизм». Для дадаизма характерно отрицание, разрушение всех социальных и культурных ценностей. Это направление возникло во время Первой мировой войны в Цюрихе среди эмигрантов разных национальностей. Основателем дадаизма считается Тристан Тцара. Возникновение этого направление также связывают с деятельностью «Кабаре Вольтер» в Цюрихе. В нем проходили собрания антивоенной колонии европейских деятелей искусства, большинство из которых были вынуждены эмигрировать в Швейцарию во время Первой мировой войны. Стиль художников-дадаистов сочетает динамический абстракционизм футуристов, высвобожденный цвет экспрессионистов, также сочетание несочетаемого, использование причудливых и абсурдных машин, технику коллажа. Дадаизм просуществовал недолго - 7 лет (1916-1923). Большинство участников этого направления в изобразительном искусстве в дальнейшем примкнули к сюрреализму.

В 20-е гг. ХХ века в европейском и американском искусстве возникло такое художественное направление как сюрреализм. Французский писатель и поэт, основоположник сюрреализма Андре Бретон писал: «Сюрреализм представляет собой чистый психологический автоматизм с помощью которого - словами, рисунками или другим способом - делается попытка выразить действительное выражение мысли». Это художественное течение просуществовало с 1924 по 1969 год.

Изначально сюрреализм возник в литературе. Первым сочинением этого направления считается книга А. Бретона и Ф. Супо «Магнитные поля», а в 1924 году был опубликован «Первый манифест сюрреалистов». В 1925 году состоялась первая выставка художников-сюрреалистов (П. Клее, М. Эрнста, Х. Миро и П. Пикассо). Художников этого направления привлекали различные виды патологии, внутренний мир душевнобольных, крайние психические состояния (галлюцинации, нервные срывы), сны и т.п. Особое влияние на художников этого направления оказывало «Учение о бессознательном» З. Фрейда.

Среди приемов художественного творчества сюрреалистов выделяют:

· Соединение несоединяемого - сочетание предметов, между которыми не существует логической связи; метаморфозы-превращения предметов;

· Прием автоматического письма - натирание бумаги, лежащей на полу графитом (при этом на листе образовывался оттиск паркета, имеющий интересные сочетания линий, от слова «фроттаж» - натирание), копчение (при этом на бумаге оставались следы от копоти свечи);

· Параноико-критический метод - соединение бреда с критическим элементом, направленным на его конкретизацию. Этот метод был предложен Сальвадором Дали в 30-е годы. Этот художник применял столкновение несовместимых реальностей, соединение несочетаемого, просвечивание одних предметов через другие. Во второй половине 40-х годов Дали увлекается атомной физикой. В последние годы жизни художник интересовался стереоскопической фотографией.

Большое разнообразие направлений предоставляет нам вторая половина ХХ века. В изобразительном искусстве этого времени возникают: абстракционизм, поп-арт, минимализм, концептуализм, перформанс, боди-арт, лэнд-арт. В 50-е годы в американском авангардном изобразительном искусстве возникло художественное направление - абстрактный экспрессионизм (абстракционизм). Абстракционизм (от лат. - отвлеченный) - направление в искусстве ХХ века, в котором произведение основано на таких элементов, как линия, цветовое пятно, отвлеченная конфигурация. Так, художник Джексон Поллак создавал свои картины, расстилая на полу огромные холсты и выливая на них краску из продырявленных ведер, затем размывая краску швабрами, руками.

Выделяют геометрическую абстракцию, которая основана на построении правильных очертаний, состоящих из геометрических фигур (К. Малевич) и лирическую абстракцию, в которой композиция состоит из свободных форм (В. Кандинский). В послевоенном абстракционизме существовало течение, в котором картины создавались быстрыми, не фиксируемыми сознанием движениями руки. Такое направление было названо «ташизм» (от фр. - пятно). Среди представителей ташизма - Ж. Матье, Х. Хартунг, П. Сулаж.

Авангардное искусство второй половины ХХ века отражает отчаяние, горечь от пережитых ужасов войны. Так художник Жан Фотрие эстетизировал разлагающиеся трупы, изображая их в своей серии «Заложники».

В начале 60-х годов возникает такое направление в постмодернистском искусстве как поп-арт. Художники этого направления черпали образы для создания картин из коммерческих средств массовой информации. Для поп-арта характерна массовизация творческого процесса, работа в бригадах. Основателями поп-арта считаются: Роберт Раушенберг и Джаспер Джонс. Раушенберг создавал картины в манере абстракционизма, но дополнял их вставками (наклейками, буквами и цифрами, фотографиям и др.). В искусстве поп-арта исключался личный замысел художника, картины сводились к простой комбинации готовых элементов. Джонс стремился к опредмечиванию живописи. В своих картинах он изображал точные копии предметов, уравнивая изображение объектов с самими объектами (серия картин «Американские флаги», «Пивные банки»). Художники поп-арта изготавливали рисунки для иллюстрированных журналов, расписывали рекламные щиты, картинки комиксов, карикатуры.

В 1960-м году в Париже возник «новый реализм». Основоположник этого направления - Ив Кляйн, который был художником-самоучкой. Он устраивал выставки пустых стен в галереях, куда приглашал светскую публику, на глазах у зрителей Кляйн отпечатывал силуэты натурщиц на холстах, покрытых синей краской.

В конце 50-х годов распространение получает явление «хэппенинг» (от англ. - происходить). Хэппенинги представляли собой представление, разыгрываемое в городской среде, в которое могут вовлекаться случайные люди. Это действие происходило без сюжета и плана.

На смену «хэппенингу» пришли «перформансы» (искусство действия). В перформансах зрители более пассивны, а представление заключается в разрушении готовых произведений на глазах у публики.

Наряду с вышеизложенными во второй половине ХХ века существовали такие направления как «концептуализм», «лэнд-арт», «оп-арт», «видео-арт», «боди-арт» и другие.

В 60-е годы в авангардном искусстве возникло направление «концептуализм». Противостоя массовому коммерческому искусству, концептуализм был нацелен на поиски смысла. Для создания произведений использовались системы знаков: таблицы, знаки и символы, обрывки текста, формулы, чертежи и т.п. Зачастую к выполненным картинам прилагалась инструкция, поясняющая замысел. Художники выставляли в галереях объекты, которые менялись на глазах у зрителей, при этом автор был комментатором. Среди художников этого направления можно выделить Д. Берджи, Ж. Диббетса, Йоко Оно.

Лэнд-арт был нацелен на создание произведений искусства на основе природного ландшафта. Художники создавали инсталляции (установки, пространственные композиции) из природных материалов на поверхности земли или воды. Для оп-арта (оптическое искусство) характерно создание оптических ребусов, иллюзий. Художники направления «Боди-арт» создавали картины на телах людей. При этом тело являлось объектом творчества.

Авангард в русском изобразительном искусстве

Течения русского авангарда в изобразительном искусстве стоит рассмотреть отдельно. Русские художники ХХ века избрали основополагающим для своих полотен принцип открытости, ратовали за выход искусства в космос, бытие, жизнь. Как и западные художники-авангардисты, русские склонялись к синтезу различных видов искусств.

Прежде всего, русский авангард связан с художественным объединением «Бубновый валет», образовавшимся после прошедшей в 1910 году выставки с одноименным названием. При этом название объединения трактовалось как «мошенник», «преступник». Художественный стиль этого направления сочетал в себе черты фовизма, кубизма и традиционного народного искусства. Обращение бубнововалетцев к традиционному народному искусству заключается в использовании ими элементов городского фольклора: лубок, росписи подносов, вывески.

Основные жанры, в которых писали бубнововалетцы - это натюрморты, портреты и пейзажи. Объединение организовывало художественные выставки, на которых, кроме собственных, демонстрировались работы В. Кандинского, Ж. Брака, А. Маттиса, П. Пикассо, объединения «Мост» и др. Одним из организаторов «Бубнового валета» был Михаил Ларионов. Он обучался в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у таких мастеров, как В. Серов и И. Левитан. Ларионов был человеком очень неспокойного нрава, из-за неприятия методов обучения в академии он трижды был исключен из неё. В училище состоялось знакомство Ларионова с его будущей женой - Натальей Гончаровой. В 1910 году Михаил Ларионов становится одним из основателей сообщества «Бубновый валет», но вскоре из-за несогласия с ведущими художниками он выходит из объединения. В 1912 году он вместе с супругой и К. Малевичем организует выставку с провокационным названием «Ослиный хвост». Объединение «Бубновый валет» просуществовало недолго.

Другая часть мастеров-бубнововалетцев (П.П. Кончаловский, А.В. Лентулов, Р.Р. Фальк, И.И. Машков) вступила в объединение «Мир искусства».

Как в русском, так и в европейском изобразительном искусстве существовала тенденция к обновлению языка искусства посредством возвращения к его истокам. Это повлекло за собой возникновение такого направления как «примитивизм». С.М. Петкова трактует примитивизм как направление в изобразительном искусстве конца XIX - начала XX века, для которого характерно сознательное упрощение художественных образов и выразительных средств, ориентация на формы первобытного и традиционного искусства. В своем творчестве художники-примитивисты, среди которых Павел Кузнецов и Мартирос Сарьян, обращались к восточным мифам.

Следующее направление - супрематизм - связано с творчеством Казимира Малевича. В своих полотнах Малевич изображает беспредметные композиции с минимальным использованием красок и форм. К. Малевич конструировал свои картины при помощи линейки и циркуля. «Икона» (как её называл сам автор) творчества Малевича - это «Черный квадрат». В этом полотне художник представил мир как бестелесную и внеличную энергию Петкова, С.М. Справочник по мировой культуре и искусству/ С.М. Петкова. - Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. - С. 454-455.. В наше время работы Малевича хранятся во многих музеях современного искусства.

В 1910-х годах в изобразительном искусстве, архитектуре и дизайне возникает направление «конструктивизм». Родоначальником конструктивизма считается Владимир Татлин. Его увлечение авангардными веяниями связано со сближением с членами объединения «Бубновый валет» - Ларионовым и Гончаровой. Символом конструктивистского авангардного искусства становится созданный по проекту Татлина памятник III Коммунистическому Интернационалу.

Выдающийся художник русского авангарда Василий Васильевич Кандинский (1866 - 1944) является основоположников беспредметного (абстрактного) искусства. Основной жанр, в котором писал Кандинский - это «импровизации». В своих «импровизациях» художник распределял геометрические объекты (элементы города) по всему холсту, при этом главный выразительный смысл отдавался колориту и цветовому сочетанию отдельных объектов.

В литературе начальный этап становления авангарда связан с направлением футуризм (В.В. Маяковский, В. Хлебников), для которых характерен отказ от синтаксиса и аграмматизм (т.е. нарушение грамматики). В 1910-е годы формируются такие течения, как австро-немецкий экспрессионизм (Ф. Кафка, Л. Франк), отражающий крайние состояния человеческой психики (галлюцинации, фобии и т.п.); немецкий и французский дадаизм.

В первые десятилетия ХХ века литературный авангард выполнял задачу обновления художественного языка. На фоне этого формировались новые радикальные литературные течения, например, конструктивизм в России и имажизм и вортицизм в Англии. В 20-е годы возникают такие течения, как «театр абсурда», «конкретная поэзия» на Западе (Р. Дёль «Яблоко с червяком»)

1.3 Авангард в музыкальном искусстве

Авангардистские веяния нашли отражение и в музыкальном искусстве. Музыка ХХ века была ориентирована на коренное обновление музыкального языка, отрицание традиций эпохи романтизма. Немецкий композитор, дирижер, пианист и педагог Макс Регер, размышляя о статье Гуго Римана «Упадок и возрождение музыки» (1908), приводит цитату, в которой, по мнению Римана, содержится основное требование к музыканту ХХ века:

«Если хочешь быть замечен элитой музыкального мира, то избегай простоты и старайся привлечь к себе внимание преувеличениями разного рода, трудностями для прочтения, техническими трудностями исполнения, увеличением оркестрового аппарата, нагромождением одновременно звучащих, перекрещивающихся и запутанных мелодических линий, сплавленных воедино гармоний, с добавлением, где только возможно, сверхмодной и экстравагантной продукции поэтического искусства или живописи».

Регер соглашается с высказыванием Римана и, кроме того, добавляет, что это требование относится не только к композитору ХХ века, но и характерно для творца любого времени (в пример Регер приводит творчество И.С. Баха, Бетховена, Брамса).

Исследователи данного периода в истории музыки, в том числе, Ю.Н. Холопов, выделяют две волны в становлении музыкального авангарда. Первая волна охватывает период 1910-е-1920-е годы («новая музыка»), вторая волна - период после Второй мировой войны («новейшая музыка»).

Музыкальный авангард на стадии своего становления (I волна), в отличие от авангарда в литературе и в живописи, представляет собой менее целостное и оформленное явление. Творившие одновременно композиторы-авангардисты в большинстве своём не образовали какого-либо единого стилевого направления. Каждый композитор был отмечен индивидуальностью и представлял собой самостоятельную фигуру.

Такая тенденция к индивидуализации стиля композиторов создала музыковедам трудность при классификации и отнесении композиторов к какому-либо течению. Прежде всего, авангард 1910-1920-х годов связан с экспериментами в области музыкального языка, тональности, с поиском новых приёмов музыкальной выразительности.

Одна из центральных новаций первой волны авангарда - «атональность», связанная с отказом от тональности. Неподготовленный слушатель может воспринять «атональную» музыку как какофонию, набор звуков. Существует мнение, что атональность появилась как результат вагнеровского хроматизма. По мнению Дариуса Мийо, атональность предоставляет широкие возможности для творческого воображения и фантазии композитора, обогащает его средства письма, дают ему более сложную гамму выразительности.

Идея отказа от тональности получила свое развитие в творчестве композиторов «Новой венской школы» во главе с Арнольдом Шёнбергом. Им был предложен метод сочинения музыки, базирующийся на двенадцатиступенном звукоряде, в котором каждая ступень самостоятельна, при этом звуки полутоновой гаммы расположены в определенном автором распорядке, образующем композиционную единицу - «серию». Такая двенадцатитоновая серийная музыка получила название «додекафония».

Несмотря на то, что Шёнберг исходил из принципа атональности, он критически относился к данному термину, отвергал его в своём «Учении о гармонии», предпочитая заменять «атональность» термином «пантонализм» (всетонализм).

Тематическая конструкция - серия - могла занимать как горизонтальное положение, так и вертикальное - звуковой комплекс или аккорд. Шёнберг указывал на то, что при отказе от тональности гармония имеет побочную роль, при этом после любого аккорда может следовать любой аккорд. Не отрицал Шёнберг и использования «тональных» гармоний.

В дальнейшем идею додекафонной техники развивали ученики Шёнберга - Антон Веберн и Альбан Берг. А. Веберн видел предпосылки для отказа от тональности в творчестве И.С. Баха, а именно в «Искусстве фуги», где композитор часто обращается к подмене тональности, что является важным в додекафонной композиции. В период раннего авангарда происходило переосмысление звука, различные эксперименты над ним, рассматривались свойства звука. В результате возникла тенденция деления звука на микротоны. «Мы разделили октаву на двенадцать равностоящих друг от друга ступеней…и устроили наши инструменты так, что никогда не можем очутиться ни выше, ни ниже, ни между этих ступеней… А природа создала бесконечность градаций - бесконечность!», - писал итальянский композитор Ферручо Бузони в своей брошюре «Эскиз новой эстетики музыкального искусства».

Композиторами первой волны авангарда был внесён вклад в возобновление забытой со времен языческой античности микрохроматики. Идея ультрахроматизма нашла отражение в творчестве русского композитора Ивана Александровича Вышнеградского. Им были написаны произведения для четвертитонового фортепиано, для исполнения которых композитор прибегал к приему настройки двух фортепиано с интервалом в четверть тона. Воодушевленный идеей создания инструмента, способного воспроизводить ультрахроматические гаммы, он отправился в Париж, где ему удалось реализовать задуманное. Также идея микрохроматизма была близка чешскому композитору Алоису Хаба. В 1917 году он сочинил Сюиту для смычковых инструментов, где использовал четвертитоны, а его опера «Мать» полностью написана в микрохроматике.

В отличие от зарубежных современников, советским композиторам-авангардистам первой половины ХХ века не удалось получить признание на родине. К концу 20-х годов государственная политика вводит жесткий контроль в области искусства. В связи с политикой пролеткульта, деятельность композиторов-новаторов (А. Лурье, А. Мосолова, А. Авраамова, В. Дешевова, Н. Рославца и др.) подверглась строгой критике, а сами композиторы идеологическому давлению и гонениям, вследствие чего некоторые из них вынуждены были эмигрировать за рубеж, где могли продолжить свою новаторскую деятельность, оставшиеся продолжали сочинять в соответствии с советской идеологией. Вторая волна авангарда (послевоенный авангард или «новейшая музыка») в лице П. Булеза, П. Анри, О. Мессиана (Франция), К. Штокхаузена (Германия), Л. Ноно (Италия), Я. Ксенакиса (Греция), Д. Крампа, Д. Кейджа, Э. Кшенека (Америка), В. Лютославского, К. Пендерецкого (Польша); А.Волконского, Э. Денисова, А. Шнитке, С. Губайдулиной (СССР) провозгласила отказ не только от тональности, но и от традиционного музыкального материала, противопоставив ему «новый звук».

Одним из проявлений музыки «нового звука» была сонорика или «музыка тембров». Ю.Н. Холопов определяет сонорику как музыку звучностей, когда единицей материала является не отдельный звук-тон, а группа звуков.

Одним из классических примеров сонорной музыки является «Трен» («Плач по жертвам Хиросимы») для струнных К. Пендерецкого. В.Н. Холопова пишет, что сонорным материалом в данном произведении выступает «свистящее звучание всех струнных в самом высоком регистре, с приданием им более крупной и более мелкой вибрации» Холопова, В.Н. формы музыкальных произведений/ В.Н. Холопова. - Москва, С.460.. Кроме этого, композитор использует резкую смену способов исполнения на инструменте (пиццикато, арпеджированная игра по всем струнам за подставкой, похлопывание по корпусу, нарастающее и убывающее движение кластерами, внезапная смена динамики, флажолеты и т.п.).

«Новым звуком» считается и появление электронной музыки, в которой звуки натуральных инструментов и природные звуки заменяются звуками электрогенераторов. Толчком к созданию такой музыки было изобретение первых электромузыкальных инструментов.

Так в 1920 году советским изобретателем Львом Сергеевичем Терменом был создан монодийный электромузыкальный инструмент - Терменвокс. Его звук возникает посредством изменений частоты электромагнитных колебаний, происходящих при приближении руки исполнителя (при этом исполнитель не прикасается к инструменту). Основными элементами в конструкции Терменвокса являются две антенны: вертикальная и горизонтальная, вертикальная отвечает за тон звука, а горизонтальная - за динамику. Звучание Терменвокса придает музыкальному произведению некую таинственность, космичность.

В 1928 году во Франции виолончелистом и педагогом Морисом Мартено был сконструирован монофонический электронный музыкальный инструмент Волны Мартено. Инструмент имеет клавиатуру фортепианного типа. Этот инструмент, в частности, был включен в состав оркестра О. Мессианом в произведениях: «Турангалила-симфония», «Празднество прекрасных вод» для секстета волн Мартено, «Три маленькие литургии».

Первые опыты в области электронной музыки, происходившие в радиоцентре в г. Кёльне, относятся к 1950 году. При этом с помощью электронных акустических устройств создавались звуковые структуры. Впервые результаты экспериментов в области электронной музыки были продемонстрированы на Дармштадстских летних курсах Новой музыки в 1951 году и в октябре этого же года в ночной радиопередаче «Звуковой мир электронной музыки». В дальнейшем к работе Студии присоединились композиторы-авангардисты: К. Штокхаузен, П.Булез, Д. Лигети. Подобная лаборатория была создана и в Милане. Она занималась звукоизобразительными эффектами (производились звукоиллюстративные фрагменты для радиопостановок), при этом звуки натуральных шумов (например, звук дождя) обрабатывались при помощи технических приборов. С помощью электронных устройств композиторы могли создавать чистые, безобертоновые звуки. В 50-е годы членами этой лаборатории, Л. Берио и Б. Мадерна, создаются первые электронные пьесы абстрактного характера: «Мутация» (1956) Берио, «Синтаксис» (1956) Мадерны.

К примерам электронной музыки можно также отнести «Радиомузыку» и «Воображаемые ландшафты» для 12 радиоприемников Д. Кейджа, «Короткие волны» К. Штокхаузена. Не менее любопытным экспериментальным направлением послевоенного авангарда в области звука была «конкретная музыка», суть которой заключается во включении в музыкальные произведения звуков природы, шумов, записанных при помощи электронной аппаратуры. Название было предложено в 1949 году П. Шеффером. Такому названию Шеффер давал следующее обоснование: «Эта музыка создается из конкретных материалов, в то время как обычная музыка задумывается в абстракции, записывается при помощи символов и исполняется на музыкальных инструментах». При этом задачей композитора было нахождение звучащих предметов. Первая публичная демонстрация опытов «конкретной музыки» произошла 5-го октября 1948 года в Париже. Радиостанция транслировала эфир под названием «Концерт шумов», в программе которого были исполнены сочинения французского музыканта и инженера Пьера Шеффера: «Этюд с турникетом» для ксилофона, колоколов, колокольчиков и двух детских игрушечных машин; «Этюд с кастрюлями», «Этюд с железными дорогами», в котором использовались записи звуков локомотива, сирен и т.п.

Задача «конкретной музыки» состояла не только в фиксировании звуков на магнитофонную ленту и их взаимодействие со звуками инструментов, но и в качественной обработке записей, их преобразовании. Для этой цели послужил созданный в 1951 году П. Шеффером прибор «фоноген» (магнитофон с 12 различными скоростями) и «морфонон» (прибор для изменения характера звучания). Среди первых сочинений с преобразованными техническими приборами звуками были: «Сюита для четырнадцати инструментов» (1949) П. Шеффера, «Концерт двусмысленностей» (1951) П. Анри и другие.

В 1951 при Французском радио была организована экспериментальная «Группа исследований в области конкретной музыки», в которую вошли такие композиторы как П. Булез, П. Анри, О. Мессиан. Укоренившись сначала во французском авангарде, конкретная музыка постепенно перешла на интернациональный уровень. Такой прием использовал в своих произведениях К. Штокхаузен («Контакты», «Квартет для струнных и четырех вертолетов»). В послевоенный период музыкального авангарда среди ряда американских композиторов (С.Райх, Т. Райли и др.) существовало мнение, что авангардная музыка ХХ века переусложнена. Они стремились создать музыку, несложную для восприятия, основанную на простейшем, минимальном музыкальном материале. Так возникло еще одно направление в «новейшей музыке» - «минимализм».

В период послевоенного музыкального авангарда происходит поиск новых методов композиторского письма. Так в творчестве К. Штокхаузена, А. Шнитке, П.Булеза находит продолжение идея сериализма (додекафония А. Шёнберга), при этом сочинение происходит с помощью серий нескольких параметров музыкального языка (звуковысотность, ритм, динамика и т.д.).

Одной из разновидностей сериализма является «пуантилизм» - письмо точками (например, «Звезды» А. Веберна). «Пуантилизм» - это техника, основанная на комбинациях изолированных звуков, не соотнесенных ни с какой музыкальной значимой системой. Эта техника предполагает самостоятельность отдельных звуков (К. Штокхаузен, «Контрапункты», П. Булез, «Структуры»).

Широкое распространение получил, основанный на принципе случайности, метод композиторского письма - алеаторика. При данном приёме композиция может строиться с помощью «жребия», на основе ходов шахматной игры, числовых комбинаций, разбрызгивания чернил на нотной бумаге, бросания игральных костей и т.п. Музыкальными примерами использования алеаторики являются: «Цикл для одного ударника» К. Штокхаузена, «Симфония №2» В. Лютославского.

Основные представители музыкального авангарда. Для составления наиболее полной картины музыкального авангарда рассмотрим жизнь и творчество некоторых его представителей.

Становление музыкального авангарда традиционно связывают с деятельностью трех австрийских композиторов родом из Вены: Арнольда Шёнберга, Альбана Берга и Антона Веберна. По аналогии с тремя венскими классиками, Шёнберг, Берг и Веберн вошли в историю музыки как композиторы «Новой венской школы».

Основоположник Новой венской школы - Арнольд Шёнберг (1874 - 1951). Именно в его творчестве воплощены основополагающие принципы эстетики экспрессионизма. Шёнберг прожил долгую жизнь (75 лет), которую полностью посвятил музыке. В его творчестве выделяют три периода: тональный (с 1897 года), атональный (с 1900 года) и додекафонный (с 1923 года). О становлении собственного стиля композитор рассказал в автобиографической статье «Моя эволюция». Шёнберг происходил из небогатой семьи, материальное положение семьи ухудшилось после смерти отца. С восьми лет он начал обучаться игре на скрипке и практически сразу стал сочинять. До семнадцати лет Шёнберг не получал специального музыкального образования. Шёнберг писал, что в то время печатные ноты были очень дорогими, а радио и грамзаписи ещё не появились, в Вене был лишь один оперный театр и один ежегодный цикл из восьми концертов, которые устраивала филармония Зарубежная музыка ХХ века: материалы и документы/ под ред. И.В. Нестьевой. - Москва: Музыка, 1975. - С. 127.. Поэтому в этот период его музыкальные познания ограничивались услышанными скрипичными и оперными дуэтами, репертуаром военных оркестров, игравших в городских садах. Первые его сочинения были подражанием той музыке, с которой ему удавалось повстречаться.

Начало своего музыкального и литературного образования Шёнберг связывал со знакомством с Оскаром Адлером, Давидом Бахом и Александром фон Цемлинским (все трое были одного возраста с Шёнбергом). Оскар Адлер был одарен музыкально и имел блестящие способности к наукам. Он руководил первыми шагами Шёнберга в области теории музыки, а также стимулировал интерес будущего композитора к поэзии и философии, а посредством совместного исполнения квартетов знакомил Шёнберга с классической музыкой. Влияние на развитие характера Шёнберга, как он сам отмечает, оказал второй его друг - Давид Бах (лингвист, философ, математик и хороший музыкант). Наибольшее воздействие на Шёнберга как на композитора оказал австрийский дирижер и композитор Александр фон Цемлинский. Он обучал Шёнберга композиции и овладению техникой игры. В своей биографической статье «Моя эволюция» Шёнберг указывал, что в это время он был подвержен влиянию таких композиторов, как Брамс и Вагнер, что сближало его с Цемлинским. В сочинениях Шёнберга этого периода присутствуют черты этих композиторов (например, в «Просветленной ночи»). Также в то время Шёнберг стал поклонником музыки Рихарда Штрауса и Густава Малера.

С написанием «Просветленной ночи» - наиболее яркого произведения тонального периода - началось развитие собственного стиля композитора: расширение тональности, фрагменты с неопределенной тональностью, внетональные интервалы, необычные мелодические обороты, смена гармоний, нетипичные ритмические конструкции.

Атональный период был связан с отказом от тональной опоры, со значительным ослаблением функциональных тяготений классических ладов, при этом аккордовые звуки объединялись с неаккордовыми. В этот период Шёнберг сочинил «Пять пьес для оркестра» (ор.6), «Лунный Пьеро» (произведение, вошедшее в историю музыки как «Библия экспрессионизма»).

Переломным моментов в своем творчестве Шёнберг считал сочинение в 1915 году «Вечерней симфонии», тема скерцо которой состояла из двенадцати тонов. С этого момента композитор делал первые шаги к сочинению музыки с двенадцатью тонами и называл их «работой с тонами». При этом Шёнберг применял инверсии и ракоходные обращения тем, различные каноны. Он писал, что при методе сочинения с двенадцатью тонами «каждая фигура произведения, развивающаяся на основе двенадцати неповторяющихся тонов, обусловлена постоянным соотношением с двенадцатитоновым рядом». Придя в ходе эволюции своего творчества к такому методу сочинения как «додекафония», Шёнберг не был убежден, что сочиняет чисто двенадцатитоновую музыку. Это он объяснял тем, что являлся больше композитором, чем теоретиком, и при сочинении старался забывать все теории и «сочинять только мысленно освободившись от них». Основные положения додекафонного метода сочинения Шёнберг изложил в своем «Учении о гармонии» (1911).

Шёнберг является наиболее ярким представителем экспрессионизма, суть которого заключается в передаче посредством музыки крайних, пограничных психоэмоциональных состояний человека. Именно уход от тональности позволял композитору добиться в музыке наибольшей экспрессивности. И.И. Солертинский писал, что творчество этого композитора сочетает в себе «элементы импрессионизма, экспрессионизма и конструктивизма, раздваиваясь между “стихийно-бессознательным” началом и математической логикой, изощренно детальным изображением эмоциональной жизни и внепсихическим формальным музицированием».

Кроме композиторской и литераторской деятельности Арнольд Шёнберг был педагогом. Среди его учеников выделяются Альбан Берг и Антон Веберн, которые продолжили развивать идеи учителя.

Альбан Берг (1885 - 1935) также рано проявил интерес к музыке и литературе. Особенностью его творчества относится обращение к вокальным жанрам. С юности Берг отличался слабым здоровьем, страдал от астмы. Композитора настигла неожиданная смерть в возрасте пятидесяти лет, он умер от заражения крови. Периодизация творчества Берга аналогична Шёнбергу: тональный период, атональный и додекафонный. Некоторые исследователи разделяют творчество Берга на два периода - до создания оперы «Воццек» и после её создания.

Что касается музыки Берга, то она менее экспрессивна, чем у Шёнберга, в ней прослеживаются черты романтизма, поэтому она более доступна для широкой аудитории и более исполняема. В сочинениях тонального периода присутствуют влияния позднего романтизма, в частности, Г. Малера. В отличие от Шёнберга, Берг в период атональной музыки прибегает к крупной инструментальной форме (например, «Струнный квартет»). Вообще в своем творчестве Берг тяготел к произведениям крупных форм.

Особое место в его творчестве занимает жанр оперы. Одно из наиболее ярких воплощений в музыке экспрессионистской эстетики - опера «Воццек». Драматургия оперы строится на двух конфликтах: конфликт двух «бедных людей» в атмосфере отчаяния и общества, где все принимает чудовищные и уродливые формы и внутренний конфликт, происходящий в душевном мире главных героев Стригина, Е.В Музыка ХХ век/ Е.В. Стригина. - Бийск: Издательский дом «Бия», 2006. - С. 50.. Для музыкального языка этой оперы характерен отказ от тональности. В сценическом действии оперы преобладают диалоги и монологи, при этом автор использует элементы речевой декламации.

Особое место среди композиторов «Новой венской школы» занимает Антон Веберн (1883 - 1945). Отличие творчества Веберна от Шёнберга и Берга, прежде всего, состоит в преобладании малых музыкальных форм. Ю. А. Кремлев писал, что творчество Веберна «явилось одним из весьма своеобразных и вместе с тем типичных выражений катаклизма, постигшего искусство в буржуазном обществе».

Веберн был родом из семьи инженера. В детстве он не отличался особой музыкальной одаренностью, хотя мечтал стать музыкантом. Решающая роль в жизни Веберна принадлежит его занятиям с А. Шёнбергом (1904 - 1908). В годы обучения у Шёнберга произошло его становление как композитора, однако на жизнь в это время он зарабатывал дирижерской деятельностью. Веберну принадлежит заслуга создания нового метода композиторского письма - пуантилизма (письмо точками). Ю. Кремлев определяет его пуантилизм как «точечную трактовку формы как суммы отдельных звуковых моментов» и отмечает, что «пуантилизм» Веберна вытекал из «стремления разложить мелодию, ритм, форму на отдельные самостоятельные моменты и заменить текучесть, процессуальность музыки фрагментарностью». В творчестве Веберна нашла продолжение идея атональности и додекафонии, техники серийного письма. Обновление музыкального языка, тематики, жанров наблюдалось и в музыке французских композиторов ХХ века. В 1920-е годы во Франции стали возникать творческие группировки, наиболее известной из которых является Французская «Шестерка» (Д. Мийо, А. Онеггер, Ж. Орик, Ф. Пуленк, Л. Дюрей, Ж. Тайфер). Объединение композиторов было названо по аналогии с русской «Пятеркой» («Могучей кучкой») в 1920 году журналистом А. Колле. Молодые музыканты стали свидетелями бурного развития промышленности, техники и шумного оживления жизни больших городов. Композиторы стремились к созданию музыки современности, к созданию музыки без прикрас, во всей грубости, обыденности, агрессивном динамизме. Композиторы видели источник вдохновения в современном большом городе, в машинах, станках. При этом для передачи образов современного города музыканты использовали прием пародий, карикатур. Быстро получив славу в музыкальных кругах, «Шестерка» также быстро распалась. Один из членов объединения, Д. Мийо, говорил, что «Шестерка была скорее дружеской компанией, нежели “эстетическим кружком”».

Одним из сторонников урбанизма среди композиторов «Шестерки» был Артюр Онеггер (1892 - 1995). Музыкант родился в Швейцарии в г. Гавре, где получил начальное музыкальное образование. С 1909 по 1911 год Онеггер обучался в консерватории в Цюрихе, а затем в Парижской консерватории. Среди членов «Шестерки» этот композитор был особенно признан публикой, а его имя было окружено почетом. Так в 1966 году Онеггер был избран академиком, участником Института Франции. Онеггер был замкнутым человеком, избегал шумного общения, отсюда - избегание дирижерской и педагогической деятельности. В отличие от «единомышленников» по кружку, композитору чужда была сатира, буффонада, пародия, ирония и гротеск. Его сочинения отличаются большей глубиной, чувственностью, драматизмом. «Я не делаю культа ни из ярмарки, ни из мюзик-хола, напротив, я поклоняюсь камерной и симфонической музыке, самой серьезной и суровой» - говорил А. Онеггер. Для композитора было важным донести музыку до слушателя, сделать её доступной для широких масс.

Особое значение в развитии авангардной музыки имеет французский композитор Эдгар Варез (1883 - 1965). Композитор происходил из семьи инженера. После нескольких недель от рождения Эдгар был поручен родственникам по материнской линии, проживающим в деревушке на востоке Франции - в Вилларе. Варез с особой теплотой вспоминал о своей малой родине: «Здесь я вырос… в то время, когда я учился в Парижской консерватории или когда я жил в Берлине до мировой войны, я всегда во время каникул возвращался в Виллар». Когда Варезу исполнилось 11 лет, по желанию отца он с семьей переехал в Турин, где познавал жизнь индустриального города. В этот период он слышал произведения Р.Штрауса, Я. Сибелиуса, П. Дюка, С. Франка, К. Дебюсси. В Турине начались первые музыкальные занятия Вареза: директор местной консерватории преподавал ему гармонию и контрапункт. Затем по рекомендации директора консерватории он был включен в группу ударников оперного оркестра. Отец будущего композитора, который хотел, чтобы сын пошел по его стопам и стал инженером, препятствовал занятиям Эдгара музыкой. Нараставший конфликт между отцом и сыном повлиял на окончательный разрыв отношений между ними.

Обосновавшись в Париже, Варез сначала занимался перепиской нот, работал библиотекарем. Год спустя он поступил в Парижскую консерваторию. Уже в консерваторские годы молодой музыкант отличался нетрадиционным взглядом на музыку. Главная идея Вареза была в «освобождении звука», т.е. в освобождении его от темперированной системы, от ограниченного звучания традиционных музыкальных инструментов. Особое влияние на становление личности композитора Вареза оказало его общение с Ф. Бузони, который размышлял об абсолютной свободе музыки от устоявшихся традиций, форм («Эскиз новой эстетики музыкального искусства»). В 1915 году композитор отбыл в США, предполагая, что поездка будет непродолжительной. В дальнейшем США стали его второй родиной.

Варез является основоположником экспериментального направления в американской музыке. Он отличается научным и инженерным подходом к музыке. В своих произведениях композитор воплотил художественное осмысление современного индустриального мира ХХ века и человека, в нем живущего. Он был охвачен идеей создания новых инструментов, которые отвечали бы его требованиям «освобожденного звука». В 20-30-х годах была организована акустическая лаборатория. В это время Варез в сотрудничестве с Рене Бертраном проводил опыты с изобретенным Бертраном электромузыкальным инструментом «динафоном».

А в 1933 году в сотрудничестве с Л. Терменом Варез сконструировал новый электронный музыкальный инструмент «Терменвокс», который в дальнейшем включал в состав своих сочинений. Одновременно он работал над идеей пространственной музыке: преодоление традиционного звучания, подражание природным шумам, звукам окружающей среды. В этой области он был сторонником теории резонанса Г. Гельмгольца, которая предполагала разложение звука на отдельные элементы, благодаря чему Варез смог осознать звук как «единство в объеме всех качеств - высоты, интенсивности, тембра» Куницкая, Р.И. Французские композиторы ХХ века/ Р.И. Куницкая. - Москва: Советский композитор, 1990. - С. 34..

В выборе музыкальных инструментов Варез отдавал предпочтение инструментам с минимумом обертонов. Он считал, что наиболее чистое звучание у медных и деревянных инструментов, т.к. у них меньше всего обертонов. Композитор был против струнных смычковых инструментов и отдавал ударным инструментам: «Наше время - время ударного действия…время скорости, а не вибрато скрипки». Заслуга Вареза состоит в расширении состава ударных инструментов в оркестре, он использовал восточные ударные инструменты, ударные стран Африки и Азии: вибрафоны, маракасы, бубны, бонги, буддийский колокол и др. В его музыке ощущается перевес ударных инструментов, а его «Ионизация» - первое произведение европейской музыки, написанное для одних ударных.

Одним из самых неоднозначных, универсальных и своеобразных композиторов ХХ века является Оливье Мессиан (1908-1992).На протяжении всей жизни он находился в поисках своего собственного творческого пути. В его творчестве сочетаются как традиционные, так и «авангардные» элементы, но в то же время Мессиан был независим ни от каких школ и направлений. Для композиторов-авангардистов Мессиан казался слишком традиционным, «классичным», а для консерваторов - слишком новаторским.

Основы мировоззренческих позиций, эстетических взглядов и воззрений начали формироваться у композитора с раннего детства. Он был родом из образованной семьи, почитавшей искусство. Отец, Пьер Мессиан, был литератором, преподавателем английской литературы, талантливым переводчиком (известен переводами сочинений У. Шекспира). Мать, Сесиль Соваж, была известной в то время поэтессой. Мессиан писал, что мать воспитывала его «в атмосфере поэзии и волшебных сказок, которые, помимо моего музыкального призвания, стали источником всего, что я делал позднее». Брат Оливье впоследствии стал писателем. В доме у Мессианов зачастую собирались друзья и коллеги родителей, которые беседовали о литературе, музыке, живописи. Воспитываясь в такой среде, мальчик с ранних лет стал проявлять свою одаренность: в четыре года его уже можно было застать за чтением книг, а в семь лет любимым занятием стала игра на рояле.

Когда композитору исполнилось шесть лет, его отца призвали в армию, а самого Мессиана отправили в Гренобль (город на юго-востоке Франции) на попечении бабушки Мари Соваж. Именно тогда у Мессиана зародилась любовь к природе, долгими часами он мог любоваться красотой Дофинских Альп (часть западных Альп). Часто в это время Мессиан задумывался над вопросами мироздания, бытия, ответы на которые он пытался найти в Священном писании. Так начинается увлечение будущего композитора религией, формируется его религиозное мировоззрение.

Особое влечение в ранние годы композитор испытывал к балладам Вийона и фантастике Эдгара По, а также к сочинениям Шекспира. Он писал, что в период с 8 до 15 лет он прочел около 4000 произведений. Параллельно с этим нарастает интерес Мессиана к музыке. Музыкальные предпочтения этих лет были связаны с творчеством Моцарта, Глюка, Берлиоза. А вместо игрушек, которое ему могли подарить на Рождество, Мессиан просил ноты.

В возрасте 11 лет начинается профессиональное музыкальное образование композитора. Тогда он поступает в Парижскую консерваторию. Так как мальчик был очень одаренным, многие учителя считали честью с ним заниматься. В консерватории Мессиан делает значительные успехи, к концу обучения он был обладателем многочисленных наград и премий (вторая премия по гармонии, первая премия по контрапункту и фуге, высшие премии по аккомпанементу, истории музыки, по органу и импровизации). В консерваторские годы произошло его знакомство с органом, сочинения для которого заняли почетное место в его творчестве. На восьмом году обучения будущий композитор был зачислен в класс органа Марселя Дюпре, который был главным органистом собора Парижской богоматери.

Большое влияние на становление творческого облика композитора оказал композитор Поль Дюка, у которого Мессиан занимался композицией. Дюка обратил его внимание на экзотическую тематику (направил юношу на Колониальную выставку в Венсенский лес, чтобы тот открыл для себя краски экзотических культур). Также Дюка советовал Мессиану «слушать голоса птиц, так как они великие мастера».

С 1920-х годов Мессиан начинает работать над поиском собственного музыкального языка. Московский композитор, автор монографии о французском мастере В.А. Екимовский пишет, что в произведениях этого периода Мессиан отклоняется от типичной тональности и использует звукоряд, который композитор называл вторым ладом «ограниченных транспозиций», также он использует нарушения метрической пульсации, посредством дополнительных длительностей. При этом в произведениях присутствует влияние импрессионистов, в частности, К. Дебюсси. В целом Мессиан пренебрежительно относился к авангардным веяниям в искусстве, так как воспитывался на традициях классической литературы, а также был приверженцем религиозных взглядов. Но не отрицал он и восхищения современными композиторами: А. Оннегером, Д. Мийо. Учась в консерватории, он изучал партитуру «Лунного Пьеро» А. Шёнберга и «Весны священной» И. Стравинского. Несмотря на то, что композитор хорошо знал музыку современников и был знаком с современными стилистическими тенденциями, он практически не использовал их в своей музыке этого периода. В дальнейшем он применял элементы сериальной техники («Лад длительностей и интенсивностей» из цикла «Четыре ритмических этюда», 1950), конкретной музыки («Тембры длительностей» 1952), алеаторики («Пробуждение птиц»).

В творчестве Мессиана господствуют три стихии: это католическая вера, экзотика и пение птиц. Как было сказано ранее, основы мировоззрения композитора, включающие эти три аспекта, начали формироваться в ранние годы и во время обучения в консерватории.

Центральное положение в творчестве композитора занимает религиозная тематика, которой он посвятил большую часть своих сочинений. Семья Мессиана была верующей, с ранних лет мальчика приобщали к церковной жизни. Особое значение в становлении религиозного мировоззрения композитора повлияло его общение с М. Дюпре, у которого он обучался игре на органе. На сближении Мессиана с церковью повлияла и его деятельность как органиста (после консерватории он был приглашен на пост главного органиста парижского собора святой Троицы, где он проработал большую часть своей жизни). Вместе с тем условием для расцвета религиозного творчества Мессиана стало укрепление в 1930-х годах католической церкви. Религиозная тематика привлекала многих французских поэтов того времени: П. Клодель, Ф. Мориак и др. А среди композиторов, увлеченных религиозными веяниями, возникла группа «Молодая Франция», куда входил и Мессиан. Однако эта группа больше склонялась к возрождению исконно французского искусства, к возрождению романтических традиций в музыке. Основным источником идей и образов многих религиозных сочинений композитора были книги Священного писания. Наиболее яркими произведениями этой тематики являются: «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» для фортепиано, «Образы слова Аминь» для двух фортепиано, «Рождество господне» для органа, «Квартет на конец времени» для виолончели, кларнета, скрипки и фортепиано.

Со второй половины 40-х годов Мессиан стал обращаться к экзотической тематике. Это он связывал с Прочтением в студенческие годы трактата Шарнгадевы, написанного на древнем индийском языке - санскрите. В то время композитор не владел этим языком, перевод труда сделал его друг индеец. С помощью этого трактата Мессиану удалось узнать индийские ритмические правила (список из 120 Деси-тала (индийских ритмов)) и космическое, религиозные правила Екимовский, В.А. Оливье Мессиан: жизнь и творчество/ В.А. Екимовский. - Москва: Советский композитор. - 1987. - С. 127.. Как было сказано, на увлечение Мессиана восточной культурой повлиял его учитель по гармонии П. Дюка. Также влияние оказал преподаватель истории музыки - М. Эмманюэль, который анализировал с учениками лады восточной музыки. Центральными произведениями, написанными в экзотической тематике, являются: «Ярави» для голоса и фортепиано, симфония «Турангалила» для фортепиано соло и большого оркестра, «Кантейоджайа» и «Острова огня» (из цикла «Четыре ритмических этюда») для фортепиано.

Особой чертой творчества Мессиана является его обращение к пению птиц. Пение птиц композитор считал самым совершенным. Мессиан долгие часы проводил на природе, запоминая птичьи трели и стремился записать пение птиц нотными знаками. Первые записи были сделаны им в 14 лет. Впоследствии композитор специально ездил в различные области Франции под руководством опытных орнитологов (Ж. Деламена и Ж. Пено), которые помогали ему систематизировать собственные наблюдения и классифицировать птиц по их музыкальным данным.

Мессиана привлекала идея интерпретации птичьего пения посредством музыкальных инструментов. Так появляются «птичьи» опусы композитора: «Пробуждение птиц», «Экзотические птицы», «Каталог птиц». В этих произведениях Мессиан не просто имитирует пение птиц, но и пытается передать их тембральные характеристики. Так в «Пробуждении» композитор соотносит пение отдельных птиц с определенными инструментами: камышовка - малый кларнет, черный дрозд - первая скрипка, лесной жаворонок - малая флейта и др. Композитор стремился передать наиболее характерные черты птичьего пения: повторность мелодических формул, фрагментарность построений, вариативность ритмики, мелизматика. Для передачи птичьих интонаций он использовал самые высокие регистры.

Кроме того, что Мессиан был композитором, органистом, пианистом и педагогом, он был крупным теоретиком и на протяжении всего своего творческого пути разрабатывал собственную систему музыкального языка, особенности которой он изложил в труде «Техника моего музыкального языка».

Написание этого труда композитор начал сразу же после освобождения из концлагеря в 1942 году и закончил его спустя два года. Во введении он указывал, что рассматривал музыку с точки зрения ритма, мелодии и гармонии.

Первая глава труда раскрывает наиболее общие положения системы музыкального языка композитора.

Во второй главе автор раскрывает основные положения, касающиеся ритма:

· Использование дополнительных длительностей (короткие длительности, добавленные к какому-либо ритму в виде отдельной ноты, паузы, удлинения ноты точкой);

· Принцип увеличения или уменьшения длительности (Мессиан приводит таблицу всевозможных форм увеличенных и уменьшенных ритмов, а также приводит примеры свободных (неточных) увеличений и уменьшений);

· Необратимые ритмы (ритм, в котором центральная длительность разделяет ритмическую фигуру на две симметричные половины, т.е. слева и справа от центральной длительности находятся тождественные длительности).

Композитор указывал, что все эти ритмические формулы встречаются в смешанном виде, поэтому он использует в своей музыке метод наложения ритмов - полиритмию. Мессиан выделяет основные виды полиритмии:

· Наложение ритмов, одинаковых по длине;

· Наложение ритма на формы увеличения или уменьшения;

· Наложение ритма на его обращение;

· Ритмические каноны;

· Ритмическая педаль.

Второй раздел «Техники моего музыкального языка» описывает особенности использования мелодии. Особое внимание в этом разделе уделяется отбору структурных элементов мелодии. Мессиан находит первооснову мелодии в григорианском хорале, в индийских рагах, в птичьем пении. Среди приемов, используемых композитором для развития мелодии, выделяются: вычленение, перестановка звуков, передача темы из одного регистра в другой, стретта (в имитационной полифонии проведение темы в другом голосе в то время, как она еще не закончилась в первом голосе) и развивающий тип изложения.

Третий раздел посвящен особенностям гармонического языка. При этом Мессиан излагает три основных положения:

· Использование неаккордовых дополнительных звуков (присоединение к аккорду чужого неаккордового звука);

· Группа особых аккордов: аккорд доминанты (включает в себя все звуки мажорной гаммы), резонансный аккорд (включает все основные обертоны (до 16-го обертона)) и аккорд из кварт (строится на увеличенных и чистых квартах или из уменьшенных и чистых квинт);

· Способы соединения аккордов: полиаккордика (наложение разных аккордов), гармонические секвенции, гармоническая литания (один и тот же мелодический фрагмент сопровождается различной гармонией).

Также в этой работе Мессиан изложил основные положения теории «ладов ограниченных транспозиций». Композитор разрабатывает семь ладов. Для каждого лада существуют типичные аккорды. Мессиан писал о том, что разработанные им лады имеют мало общего с уже существующими, но им присущи некоторые свойства других ладов: модуляции, отклонения (изменение транспозиции), наложения ладов.

Мессиан занимался и педагогической деятельностью. Композитор преподавал в Парижской консерватории. В 1947 году для него по инициативе французского композитора Клода Дельвенкура был создан специальный класс анализа и ритма, преобразованный в 1966 году в класс композиции. Композиторский авторитет Мессиана привлекал многих молодых композиторов того времени. Е.В. Стригина пишет, что «четверть всей музыки ХХ века была написана Мессианом, и ещё четверть его учениками и последователями». Среди учеников композитора такие выдающиеся музыканты как П. Булез, Я. Ксенакис и К. Штокхаузен. Все они отличались нестандартным подходом к созданию музыки. Так Янис Ксеникис (греческий композитор) создавал музыку по математическим проектам, формулам.

Пьер Булез (1925 - 2016) - французский композитор и дирижер, который учился в Парижской консерватории у Оливье Мессиана, затем, под руководством Р. Лейбовица, занимался серийной техникой. Пьер Булез - один из лидеров европейского музыкального авангарда 1950-60 годов. Композитор постоянно находился в поисках собственного стиля, многие упрекали его в непостоянности: он мог внезапно отклониться от центрального направления своего творчества (смена тотальной серийности алеаторической музыкой и т.п.).

Булез был родом из маленького городка Монбризон на юго-западе Франции. Отец был техническим директором сталелитейного завода. С детства Пьер проявлял интерес к занятиям музыкой: с шести лет он начал заниматься фортепиано, а в семь лет поступил в местную католическую семинарию «Институт Виктор-де-ля-Прад». Музыкальные впечатления ранних лет ограничивались произведениями Шопена, Моцарта, Бетховена, Форе, Сен-Санса, Шуберта в собственном исполнении, а также, исполняемыми хором католической церкви, сочинения Баха, Жоскена, Дюпре, Лассо и др.

Булез окончил семинарию в 15 лет, сдав экзамены на первую степень бакалавра. Композитор был способен к математическим наукам, отец прочил ему карьеру инженера. После окончания семинарии Булез проводит учебный год в пансионе Сен-Луи (по настоянию отца), в котором совершенствует свои пианистические навыки. Спустя год молодой музыкант получает вторую степень бакалавра. Следующие два года он проводит в Лионе, где занимается в Лионском университете: совершенствует свои математические навыки и продолжает занятия музыкой.

После чего Булез решает полностью посвятить себя музыке и в 1943 году поступает в Парижскую консерваторию, где попадает в класс гармонии О. Мессиана. Там же он брал уроки контрапункта у А. Ворабур - жены А. Онеггера. Мессиан познакомил Булеза с новыми способами организации музыки, с особенностями своей ладогармонической и ритмической техники, с произведениями нововенцев («Воццек» Берга, некоторые сочинения Шёнберга), что в дальнейшем оказало большое влияние на Булеза как на композитора. Однако композитор отказался следовать по пути Мессиана, так как считал его музыку старомодной.

В 1945 году композитор впервые услышал серийную музыку, которая его очень вдохновила (он присутствовал на исполнении квинтета для духовых Шёнберга, которым дирижировал Р. Лейбовиц). После чего Булез просит Лейбовица о курсе лекций по додекафоной технике. В то время Лейбовец был единственным композитором, посвященным в додекафонную музыку, но, по мнению Булеза, не был способен развить эту систему Куницкая, Р.И. Французские композиторы ХХ века/ Р.И. Куницкая. - Москва: Советский композитор, 1990. - С. 119.. Постигая законы додекафонной музыки, он был особенно впечатлен музыкой Веберна.

В 1946 году по рекомендации А. Онеггера Булез был приглашен в качестве исполнителя на инструменте «Волны Мартено» (в этом году была организована театральная трупа М. Рено и Ж.-Л. Барро, которая готовила для открытия сезона постановку «Гамлета» по Шекспиру, а музыкальное оформление было поручено Онеггеру). Булез работал музыкальным руководителем в этом театре в течение 10 лет. При этом Булез получал большой опыт в работе с оркестром. Во время работы в театре он тяготел к современной музыке, избавлялся от классических канонов.

Булез компенсировал свою потребность к новой музыкальной выразительности посредством освоения и развития современных техник. Композитор был экспериментатором в области конкретной музыки, пуантилизма, сериализма. В его музыке присутствуют элементы сонорики и алеаторики. Так одним из первых композитор стал обращаться к додекафонной технике А. Шёнберга. В отличие от Шёнберга Булез тяготел к полной организации музыкальной ткани, к максимальной строгости, контролю интуиции, преобладанию рационального над интуитивным. В 1951 году им была написана статья «Шёнберг мертв», в которой композитор писал о том, что глава нововенской школы не довел серийность до принципа всецелой организации музыки. При этом композитор выдвигал идею «тотальной серийности», при которой все компоненты музыкальной ткани подчинены друг другу. Однако Булез пришел к тому, что идея тотальной организации музыки сковывает выразительную сторону произведения.

В 1940-е годы Булез увлекается сюрреалистической поэзией Р. Шарра, стихи которого он положил в основу некоторых своих вокальных сочинений: кантата «Свадебный лик», музыки к радиоспектаклю «Солнце вод», «Молоток без мастера». Одно из наиболее известных сочинений Булеза в этой области - «Молоток без мастера» для голоса и инструментального ансамбля (шесть инструментов с мягким звучанием: гитара, альт, ксилоримба, вибрафон и др.). Впервые произведение было исполнено в 1955 году на фестивале Международного общества современной музыки в Баден-Бадене. «Молоток без мастера» принес Булезу мировую известность. Это произведение отличается преобладанием эмоционально-стихийного начала, что свойственно сюрреалистическим идеям высвобождения внутренней сущности человека. Для написания этого произведения композитор выбрал три стихотворения Р. Шара из одноименного цикла стихов: «Прекрасное здание и предчувствия», «Неистовое ремесло» и «Палачи одиночества». Он проводил аналогию между своим сочинением и «Лунным Пьеро» Шёнберга в жанровом, структурном и эмоциональном плане.

С 1951 года Булез начинает первые опыты в области конкретной музыки, работая в Студии конкретной музыки П. Шефера. При этом композитор привносит в электроакустические исследования приемы серийного письма и предпринимает попытки рассмотреть звук в строгих серийных конструкциях со стороны высоты, тембра, интенсивности, длительности (этюд №1 и №2).

Пьер Булез основал в Париже специальный институт нового звука - Институт музыкально-акустических исследований и возглавлял его с 1975 по 1992 года.

Также он подхватил идею уже известной в то время, но ещё не востребованной композиторами алеаторической музыки. В 1957 году Булез написал статью «Алеа», благодаря которой он смог привлечь внимание многих композиторов к алеаторической музыке. Булез считал, что идея алеаторической музыки может быть воплощена только в рамках существующей структуры произведения. Он избегал использования тотальной алеаторики, так как в ней композитор теряет контроль над результатом исполнения, тем самым теряя и свою индивидуальность.

Пьер Булез был прекрасным дирижером. Крупнейшим достижением его как дирижера стали записи оперы «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси и тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга». Также композитор был руководителем оркестра Би-Би-Си, Нью-Йоркского филармонического оркестра.

Другой ученик Мессиана Карлхайнц Штокхаузен (1928 - 2007) - немецкий композитор, дирижер, теоретик, один из передовых новаторов авангардной музыки. Им восхищались такие выдающиеся музыканты как Пол Маккартни и Джон Леннон. Его называют отцом электронной музыки. К. Штокхаузен поражает масштабностью своего творчества: он написал более 300 сочинений, а его оперный цикл «Свет» длится 29 часов. Проповедовал новую музыкальную религию, намекал, что его музыка из далекого космоса.

Штокхаузен родился близ Кёльна. В 19 лет он поступил в Высшую музыкальную школу, позже учился в Париже у Мессиана и работал в студии конкретной музыки П. Шеффера. Штокхаузен был большим интеллектуалом и теоретиком. Композитор занимался анализом сочинений композиторов прошлого (Моцарта, Веберна), но в основном анализом собственных сочинений. В своих трудах он детально описывал то, что открыл, собственные идеи. Одним из примеров такого описания является статья «Как проходит время». Теоретические труды музыканта производили на молодых композиторов и теоретиков сильное впечатление, побуждали испробовать на себе его идеи и изобретения. Однако повторить Штокхаузена было сложно, так как, вероятно, в своих трудах он описывал не всё, иногда мог действовать без плана, по интуиции.

Свою работу в области электронной музыки Штокхаузен основывал на расширении метода сериализма. При этом методе серия, лежащая в основе произведения, представляет собой недлительную последовательность нот, длительностей нот и пауз, динамических оттенков. Расширение серии предполагало, что опус разбивался на части, из которых могла быть составлена серия, составлялись серии из музыкальных инструментов и способов исполнения на них, из ритмов и т.д. Электронная музыка - пример расширения метода сериализма в сторону музыки, склеенной из магнитофонной пленки (серии из громкостей, параметров фильтра). В 50-е годы процесс создания электронной музыки был очень трудоемким. Штокхаузен являлся в студию со множеством схем, зарисовок, чертежей, столбцов чисел, используемых для составления серий; несколько человек записывали различные звуки на пленку, после чего резали пленку на маленькие фрагменты, затем склеивали их, а склеенное переписывалось на новую пленку, при этом запись ускорялась или замедлялась. Таким образом, музыка составлялась из серий фрагментов записи. В это время для создания электронной музыки использовался магнитофон времен Второй мировой войны, изначально предназначенный для шифровки сообщений.

Существовало несколько причин для возникновения электронной музыки: открытие неведомых звуков, возможность воспроизводить музыку без музыканта, техническая сторона (музыканты не всегда могли справляться со сверхсложными опусами), конкуренция французской конкретной музыке, желание исчерпать всю сферу акустических возможностей. Однако музыка, создаваемая К. Штокхаузеном, была плоской, без баса, резкости, то есть акустические возможности не были использованы композитором полностью. Для достижения большей объемности звука Штокхаузен стал применять эхо-эффект, также добавлять звуки ударных инструментов.

В 1955-1957 годах композитор создает произведение «Группы» для трех одновременно играющих оркестров. Это произведение воплотило идею пространственной музыки - направленной на зрителя со всех сторон.

Штокхаузен в своем творчестве исходил из идеи разнообразия, согласно которой в музыке не должно быть одинаковых элементов, но все они должны находиться в гармонии. Эта идея ведет своими корнями в античность. Так Аристотель считал, что красота и гармония представляются в разнообразии; природа не терпит повторения, но все её элементы образуют целостность. «Контакты»: музыка переходит от одного момента к другому.

В 60-е годы композитор двигался в сторону импровизационной музыки, схемами записывал поведение музыканта. При этом исполнение произведений по сложным схемам сменяется спонтанным исполнением. Штокхаузен увлекался эзотерикой, что повлияло на создание им «интуитивной музыки», примером которой может служить произведение «Семь дней» (опусы середины - конца 1960-х) (в этом произведении композитор давал музыкантам указания типа: жди, пока внутри тебя настанет абсолютный покой, тогда можешь играть, когда ты начнешь опять думать - прекращай играть). Это произведение вызвало массу откликов у молодежи, в частности, у хиппи. Его фото было помещено на обложку альбома «Сержант Пеппер» Биттлз.

Дьердь Лигети (1923 - 2006) - венгерский и австрийский композитор и музыковед. Композитор учился в консерватории в Клуже (Румыния), затем в высшей музыкальной школе имени Ф. Листа (в Будапеште) по классу композиции у Ф. Фаркаша и Ш. Верешша (1945-1949). После окончания высшей музыкальной школы, Лигети преподавал в ней теоретические дисциплины. Вместе с этим композитор занимался собиранием румынского фольклора в Трансильвании.

В 1956 году Лигети эмигрировал в Вену. Спустя год Лигети начинает работать в студии электронной музыки при Кельнском радио. В это время он создал ряд сочинений для электронных инструментов. С 1959 года композитор занимается пропагандой современной авангардной музыки: читает курс лекций по электронной и серийной музыке на Международном летнем семинаре в Дармштадте. Также Д. Лигети занимался педагогической деятельностью. Так с 1961 года он преподает композицию в высшей музыкальной школе в г. Стокгольме.

Лигети проявлял интерес к сонорной музыке, которая нашла отражение в его творчестве. Особую популярность композитору принесло сочинение «Атмосферы» (1961). Это произведение представляет собой непрерывное чередование звуковых пластов, регистров. Сам композитор определял эту музыку как статичную, хотя в этой неподвижности происходят внутренние изменения. «Атмосферы» представляют собой музыку красок. Произведение написано в сонорной технике и основано на использовании оригинальной полифонической техники, которую композитор назвал «микрополифонией». Лигети говорил о том, что такая полифония не должна быть слышна, «мы слышим то, что она порождает».

Следующий период творчества Лигети связан с исканиями в области динамизма, драматургии. Он экспериментирует в сфере музыкального инструментального театра абсурда. При этом композитор сочетал лишенный содержания музыкальный язык, выстроенный на фонетических звукосочетаниях, с высокой эмоциональностью, богатством ассоциаций. Примерами произведений этого периода являются «Приключения», «Новые приключения».

Лигети известен своими вокальными сочинениями: опера «Великий мертвец», «Реквием». Композитор отличался особым подходом к исполнительской технике. Новый взгляд на пианизм проявляется в его этюдах.

Джон Кейдж (1912 - 1992) - один из сторонников экспериментального направления в американской музыке ХХ века. Он считал, что добиться успеха можно только создав что-либо новое. В начале своего творчества он активно изучает современными теориями в области музыки, в частности, он увлекался трудами Генри Коуэлла («Новые музыкальные ресурсы»). В 1933 году Кейдж демонстрирует Коуэллу свои первые изобретения, тот советует ему брать уроки композиции у А. Шёнберга (занятия проходили в течении двух лет). Эти занятия показали различие во взглядах учителя и ученика. По мнению Шёнберга, Кейдж воспринимал его идеи в упрощенной форме, а также не обладал чувством гармонии. Со своей стороны Кейдж по-другому представлял обновление музыки.

В начале 1940-х годов композитор начинает увлекаться трудами индийских философов, которые впоследствии оказали влияние на его творчество. В 1946 году он записывается в класс Д.Т. Сузуки по философии дзен буддизма, курс лекций по которой читался в Колумбийском университете.

Кейджа привлекала интонационная образная сторона музыки. Он стремился к расширению звуковой палитры фортепиано, к извлечению из него необычных звучностей. Так композитор изменял звучание струн инструмента посредством его «препарирования» (между струн закладывались различные материалы), при этом уменьшались динамические возможности, но возрастало тембровое разнообразие, напоминающее звучание восточных инструментов. Среди произведений композитора, использующих такой прием можно назвать «Сонаты и интерлюдии для подготовленного пианино» (1949).

В 1949 году Кейдж посетил Париж, где состоялось его знакомство с П. Булезом, переросшее в дружеские отношения. Булез находил сочинения Кейджа достаточно интересными и привел его в класс гармонии О. Мессиана для демонстрации опытов с подготовленным фортепиано. В ответ композитор способствовал публикации сочинений Булеза в Америке. В начале 1950-х годов пути Кейджа и Булеза разойдутся (идея алеаторической музыки Кейджа - идея тотальной серийности Булеза).

В 1950-х годах композитор приходит к алеаторической музыке. Идеи алеаторической музыки Кейджа опираются на философию дзен буддизма. Кейдж преследовал цель воссоединения человека с природой посредством постижения звуковой сущности. Музыка должна была оказывать на человека магическое действие, вводить его в состояние медитации, транса. По мнению Кейджа, музыка «должна стать искусством мгновения, точным синонимом бессознательного». Образец алеаторической музыки композитора - «Музыка перемен» («Случайная музыка») (1952). Кейдж развивал идею такой музыки. Он размышлял о том, нужна ли вообще партитура, ведь она отделяет нас от непосредственного рождения произведения. Так появляется сочинение, в котором композитор отказывается от партитуры, в нем случаен как выбор инструментов, так и сам музыкальный материал. Это произведение было названо «Воображаемый пейзаж №4» для 12-ти радиоприемников.

Существенным шагом в распространении идеи алеаторической музыки Кейджа была статья «Алеа», написанная П. Булезом. В этой статье он поднял вопрос о возможности использования алеаторики западноевропейскими композиторами. Также эта идея была воспринята организаторами летних курсов в Дармштадте, которые в 1958 пригласили Д. Кейджа для прочтения лекций по алеаторической музыке («Композиция как процесс»).

Рассмотрев основные проявления музыкального авангарда и некоторых его представителей мы можем сделать вывод: авангардная музыка ХХ века представляет собой сложное, многогранное явление в художественной культуре.

· Любишь ли ты слушать современную музыку?

· Почему тебе нравится или не нравится современная музыка?

· Какое направление современной музыки нравится тебе больше всего?(рок-, поп-, рэпмузыка или другая)

· Любишь ли ты слушать классическую музыку?

· Почему тебе нравится или не нравится слушать классическую музыку?

· Музыка каких композиторов нравится тебе больше всего?

Также в анкету были включены вопросы узкой направленности, позволяющие исследователю выявить уровень знаний учащихся о современной музыке ХХ века и, в частности, о музыкальном авангарде:

· Знакома ли тебе академическая (классическая) современная музыка?

· Знакомо ли тебе слово «авангард»? Что оно обозначает?

· Перечисли известных тебе авангардистов (ХХ век) в живописи, музыке и литературе (кубизм, футуризм, абстракционизм, экспрессионизм, сюрреализм и др.)?

· Знакома ли тебе музыка композиторов ХХ века (композиторов авангардистов)?

· Изучаете ли её в школе на уроке музыки?

Помимо перечисленных выше, в анкете встречались вопросы, касающиеся мнений учащихся о необходимости изучения музыкального авангарда на уроках:

· Хотел(а) бы ты на уроке музыки в школе узнать, что такое: «Симфония гудков», произведение для 12 радиоприемников, четвертитоновое фортепиано и др.?

· Хотел(а) бы ты на уроке музыки в школе изучать музыку композиторов-авангардистов?

· Как ты думаешь, нужно ли изучать в школе музыку композиторов-авангардистов?

· Как ты думаешь, зачем нужно изучать на уроке музыки произведения композиторов-авангардистов?

Анализ результатов анкет позволяет сделать вывод: большая часть опрошенных не имеет представления об авангарде, знания о нём ограничиваются такими определениями, как «нечто новое, современное».

Большинство опрошенных предпочитает современную поп-, хип-хоп-, рокмузыку. Некоторых такая музыка привлекает своей простотой, непосредственностью, тем, что она улучшает настроение. Для кого-то в ней важен текст или голос исполнителя. Другие выбор такой музыки объясняют тем, что её слушают сверстники. Академическую музыку большинство считает скучной, неинтересной, непонятной. Однако некоторые учащиеся сочли академическую музыку очень красивой. При этом предпочтение было отдано таким композиторам, как Бетховен, Моцарт, Чайковский.

На вопрос, каких представителей авангарда в изобразительном искусстве, литературе и музыке знают дети, были даны следующие ответы: К. Малевич, Э. Мунк, П. Пикассо (картина «Девочка на шаре»), К. Моне. Представители авангарда в литературе вовсе не были названы школьниками. К представителям музыкального авангарда некоторые отнесли Л. Бетховена.

Вместе с тем, учащиеся считают, что музыкальный авангард «нужно изучать» и что «эта музыка может быть даже более интересна детям, чем, например, классическая». Также дети полагают, что изучение авангардной музыки нужно для того, чтобы познакомиться с новым музыкальным направлением и его особенностями; потому что это направление в музыкальном искусстве отмечено творчеством многих талантливых, но неизвестных композиторов-авангардистов; потому что музыкальный авангард способствует расширению кругозора.

Проанализировав программы для общеобразовательной школы по предмету «Музыка» мы пришли к выводу, что в них тема «Музыкальный авангард» раскрыта недостаточно. Изучение музыки композиторов-авангардистов предусмотрено в 8-ом классе в разделе «О современности в музыке».

Так, Е.Д Критская и Г.П. Сергеева в своей программе отводят на данную тему один урок, при этом совмещают изучение авангарда с неоклассицизмом. За одно занятие им предлагается усвоение следующих знаний:

· характерные признаки неоклассицизма и авангардизма (2-я половина ХIХ - начало ХХ века);

· додекафония,

· алеаторика,

· новая венская школа;

· Дж. Кейдж; А. Шнитке; С. Губайдулина; Э. Денисов;

· неоклассика в творчестве Ф. Бузони, П. Хиндемита, И.Ф. Стравинского.

Мы считаем, что при таком объёме материала, при его сложности усвоение детьми знаний об авангардной музыке в рамках одного занятия будет неэффективным.

Авторы других программ предлагают для изучения произведения таких композиторов, как О. Мессиан, А. Онеггер, А. Шнитке. В программе В.В. Алеева произведения этих авторов встречаются уже в начальных классах.

1 класс - А. Шнитке. Рондо из «Concerto grosso» №1;

2 класс - О. Мессиан. «Страдания Иисуса» из органного цикла «Рождество Господне»;

4 класс - О. Мессиан. «Ликование звезд» из «Турангалилы-симфонии» и «Пастухи» из цикла «Рождество Господне».

Знакомство с музыкой композиторов-авангардистов Алеев продолжает и в остальных классах:

5 класс - Мессиан. «Хорал» (фрагмент) в контексте темы «Хоровая музыка»;

6 класс - Мессиан. «Четыре ритмических этюда» (фрагмент) и Э.Денисов «Плач-оповещание» из вокального цикла «Плачи» в контексте темы «Из чего сделана музыка» в разделе «Фактура»; Мессиан «Пробуждение птиц» (фрагмент) в контексте темы «Из чего сделана музыка» в разделе «Динамика»;

8 класс - А. Онеггер. «Пасифик 231» (фрагмент), А. Шнитке. Preludio и Toccata из «Concerto grosso» в контексте темы «О современности в музыке».

Несмотря на это, ни в одной из программ не было обнаружено теоретических сведений об изучении самого «авангарда».

Таким образом, целесообразным представляется разработка методических рекомендаций по изучению музыкального авангарда на уроках музыки в общеобразовательной школе.

2.2 Методические рекомендации по изучению произведений композиторов-авангардистов на уроках музыки в общеобразовательной школе

Целесообразность приобщения учащихся школ, студентов средних и высших музыкальных заведений к изучению авангардной музыки кем-то, вероятно, может быть поставлена под сомнение, так как, на первый взгляд, эта музыка не обладает мелодичностью, красотой гармонии и плохо воспринимается на слух. Поэтому попробуем высказать некоторые предположения о пользе изучения такой музыки.

По нашему мнению, авангард как отдельная тема в контексте уроков музыки дает возможность еще большего углубления в искусство звуков - в постижение законов, по которым существует музыка, в знакомство с произведениями композиторов-авангардистов. Авангардная музыка может приблизить учащихся музыкальных школ, студентов училищ и вузов к музыкальному творчеству и дать им свободу самовыражения, так как авангард предполагает выход за рамки общепринятых норм - форм, гармоний и т.п.

Творчество - это деятельность человека, направленная на создание какого-либо нового, оригинального продукта искусства, а также производства и организации Петрушин, В.И. Музыкальная психология/ В.И. Петрушин. - Москва: Владос, 1997. - С. 67.. В результате творческой деятельности возникает новизна субъективного (новизна продукта не самого по себе, а для конкретного человека) и объективного (такие продукты творчества, в которых открываются новые, ранее неизвестные закономерности, создаются произведения искусства, не имевшие аналога в истории культуры и т.п.) характера.

Авангард расширяет сознание взрослых и детей, учит детей мыслить нестандартно, креативно подходить к решению поставленных задач. Используя на уроке произведения музыкального авангарда, мы способны обогатить жизненный опыт учащихся посредством новых гармоний, способов и приемов звукоизвлечения, образов, красок, инструментов.

Таким образом, при изучении авангардной музыки создаются условия для развития творческого, нестандартного мышления учащихся.

В. И. Петрушин писал, что творческая личность должна обладать следующими чертами:

· стремление всегда быть на передовых рубежах в своей деятельности;

· независимость и самостоятельность суждений;

· стремление идти своей дорогой;

· склонность к риску;

· активность;

· любознательность;

· неутомимость в поисках;

· неудовлетворенность существующими традициями и методами.

Изучив литературу об авангарде, а также жизнь и творчество основных его представителей можно найти соответствие между перечисленными признаками творческой личности и между идейными установками авангардистов.

Также отмечают такие признаки творческой личности, как богатство фантазии и интуиции, способность разрешать тупиковые ситуации, когда они не имеют логического решения, способность выходить за рамки привычного и видеть предметы под необычным углом зрения.

По нашему мнению, авангардная музыка способствует развитию у учащихся перечисленных качеств.

Авангардная музыка, воплощающая яркие образы способствует развитию у учащихся воображения, образного мышления, воздействует на аффективный компонент личности ребенка. Роберт Семенович Немов пишет, что аффекты - это сравнительно кратковременные, но достаточно сильные эмоциональные переживания. Немов указывает, что в более широком смысле под аффектами понимаются все возможные эмоции человека. В данном случае, мы используем это понятие в широком смысле.

В возникновении аффектов большую роль имеет компонент неожиданности: неожиданный результат в деятельности, внезапно появляющееся или исчезающее на пути препятствие. Благодаря этому у ребенка обогащается диапазон чувств, переживаний. Чем больше человек прочувствует и переживет в музыке, тем насыщеннее будет его внутренний мир.

Многие выдающиеся психологи (Л.С. Выготский, Е.П. Ильин) указывают на большую роль эмоций в творчестве: творчество рождается под влиянием эмоциональных переживаний, как положительных, так и отрицательных. Среди основных эмоций, влияющих на процесс творчества, Ильин называет удивление. Удивление возникает при встрече человека с новым объектом, неожиданным, внезапным событием. Ожегов трактует удивление, как впечатление от чего-нибудь неожиданного, странного, непонятного. Значение этой эмоции состоит в том, чтобы подготовить человека к эффективному взаимодействию с новым, внезапным событием и его явлениями. Высшей степенью удивления Ильин называет изумление, при котором человек поражается чем-то необычным. По его мнению, изумление возникает от того, что существенно раздвигает границы привычного для людей.

Мы считаем, что именно авангардная музыка обладает эффектом неожиданности, неординаностью, следовательно влияет на эмоциональный компонент личности. Также сочинения авангарда пробуждают у детей интерес к занятиям музыкой.

Также авангардная музыка способствует развитию у детей логического мышления, активизирует их мыслительные процессы.

По нашему мнению, говорить о том, какое влияние на человека оказывает авангардная музыка, можно лишь после диагностики. Поэтому мы предлагаем изучать данную тему в контексте уроков музыки и следить за тем, как воздействую произведения авангардистов на ребенка - по рисункам, выполняемым учащимися во время слушания, по их отзывам и эмоциональным реакциям на такую музыку.

Мы считаем, что приобщать детей к изучению музыки ХХ века можно уже в младшем школьном возрасте.

Нами был составлен список произведений и композиторов, рекомендуемых в качестве материалов для уроков музыки; список адаптирован для программы Е.Д Критской и Г.П. Сергеевой.

Классы 2 и 3, тема «Природа и музыка»:

«Летнее утро на озере» («Краски») А. Шёнберга («Пять пьес для оркестра» ор.16).

Этот опус был написан Шёнбергом в 1909 году, он является типичным примером музыкального экспрессионизма. Шёнберг говорил, что в этих пьесах нет никакой структуры, они основаны на непрерывном чередовании тембров, ритмов, и настроений. В «Пяти пьесах для оркестра» композитор стремился передать тончайшие эмоциональные состояния человека. Выбранная нами пьеса №3 «Краски» (или, как называл её Шёнберг, «Летнее утро на озере») воплощает идею «мелодии звуковых красок», при этом один и тот же звук проводится у разных инструментов.

Эту пьесу Шёнберг строит на одном лишь аккорде, периодически меняя тембровые краски, передавая звуки аккорда от одной партии к другой.

На примере этого произведения дети могут понять, что такое музыкальные краски, каково значение тембра.

Как было упомянуто ранее, в «Красках» Шенберга не происходит никаких значимых изменений, кроме смены тембров. Таким образом, при прослушивании этого произведения учащиеся концентрируются на изменяющемся средстве музыкальной выразительности, т.е. их внимание направлено на смену тембров. В результате ученики быстрее запоминают звучание инструментов, и у них развивается способность слышать и различать тембры инструментов, т.е. развивается тембровый слух. Именно в начальных классах ученики изучают музыкальные инструменты и их звучание, поэтому мы рекомендуем это произведение во 2-м и 3-м классах.

Также «Краски» Щёнберга является программной пьесой, автор заложил в ней определенный образ. Учителю необходимо направить учеников на нахождение этого образа. Так как в младшем школьном возрасте у детей больше развито наглядно-образное мышление, можно предложить им придумать ассоциации к пьесе, нарисовать рисунок во время слушания.

«Экзотические птицы», «Пробуждение птиц» и «Каталог птиц» О. Мессиана.

Творчество Оливье Мессиана охватывает три стихии. Это католическая вера, экзотика и звуки природы. Особую любовь композитор испытывал к птицам, потому что считал их «первыми и лучшими музыкантами на Земле». Композитор различал на слух пение сотен птиц из самых разных уголков планеты. Будучи орнитологом (ученым, изучающим птиц), Мессиан был охвачен идеей воспроизведения музыкальными инструментами их пения, тем более тема пения птиц является одной из самых распространенных во французской музыке. Более сорока лет Мессиан ездил по лесам различных стран, подбирая на слух и записывая в нотную тетрадь птичье пение. Первые записи он сделал уже в возрасте 14 лет. Так появились его произведения «Каталог птиц», состоящий из семи тетрадей для фортепиано и «Пробуждение птиц» для фортепиано с оркестром.

Большой интерес слушателей вызывает произведение «Экзотические птицы», написанное для фортепиано соло, малого духового оркестра, ксилофона и колокольчиков. Оно состоит из 13 разделов, которые соединяются партией фортепиано. В этом произведении собраны голоса птиц со всего мира: это индийская майна и лесной дрозд, малайская листовка, балтиморский трупиал, китайский лиотрикс и балтиморский пересмешник и др. Композитор противопоставляет друг другу голоса разных птиц, их темы соревнуются.

«Пробуждение птиц» Мессиана представляет собой суточный цикл из жизни пернатых и охватывает период от полуночи до полудня. Произведение прозвучало 11го октября 1953 года на музыкальном фестивале в Донауэшингене. Оно целиком основано на темах различных птиц: всего представлено 38 различных птиц Франции. В «Пробуждении птиц» Мессиан стремился передать наиболее характерные черты птичьего пения: повторение одних и тех же мелодических формул, членение фраз на мелкие фрагменты, постоянную смену ритмики, мелизматику. Для передачи птичьих интонаций композитор также использовал самые высокие регистры, низких регистров старался избегать. «Пение птиц» написано для фортепиано и оркестра, в составе которого: группа деревянных духовых (малая флейта, три флейты, два гобоя, английский рожок, малый кларнет, два кларнета, бас-кларнет, три фагота), медные духовые (две валторны, две трубы), ударные (китайская коробочка, тарелка, деревянный брусок, тамтам, челеста, ксилофон, колокольчики).

В этом произведении Мессиан соотносит пение отдельных птиц со звучанием различных инструментов. Так, звучание малой флейты он соотносит с пением лесного жаворонка; фортепиано, челесту и колокольчики - с пением зарянки; пение черного дрозда - со звучанием первой скрипки и др. С появлением в партитуре нового инструмента автор указывает название птицы, которую изображает тот или иной инструмент. Композитор надеялся, что люди с легкостью смогут отличать пение различных птиц, так как они могут узнавать музыку Моцарта и Бетховена.

При изучении «Пробуждение птиц» Мессиана мы рекомендуем учителю не называть произведение, а предложить детям изобразить на бумаге то, что они услышат в музыке, какие ассоциации и образы у них пробудит эта музыка. Таким образом, будет создано условие для развития у учеников образного, ассоциативного мышления, для формирования у них субъективного ценностно-смыслового отношения к произведению. Также «Пробуждение птиц» может сопровождаться визуальным рядом, которой может включать фотографии птиц и инструментов, и дети могут познакомиться с новыми музыкальными инструментами, с их тембрами, а также узнать о существовании некоторых птиц и об особенностях их пения.

По нашему мнению, на таком уроке могут возникнуть межпредметные связи. Изучение такого рода произведений Мессиана можно представить как тему классного часа не только по музыке, но и по биологии.

Данное сочинение может также использоваться и учителем биологии самостоятельно.

«Пение птиц» Э. Денисова.

Данное произведение сочетает в себе несколько авангардных техник. В нём используется запись звуков живого леса на магнитофонную ленту, что дает исследователю право отнести «Пение птиц» к конкретной музыке. Также в произведении присутствуют элементы электронной музыки и сонористики. Неординарно Денисов подошел к оркестровке произведения, к выбору тембров. Так, композитор использует звучание «препарированного» («подготовленного») рояля, когда между струн закладываются различные предметы: монеты, ластики, дерево и т.п. Такая «подготовка» рояля способствует изменению высоты звука, его тембра, динамики. Интересен тот факт, что автор предпочел запись инструментальной партии не в виде нотного текста, а в виде годичных колец на срезе дерева, при этом пианист импровизирует по заданной траектории. На этом примере дети могут узнать о современных способах звукоизвлечения, звукоизобразительности.

Так как произведение очень натуралистично передает птичье пение, дети могут не сразу узнать звучание инструментов, поэтому после прослушивания аудиозаписи учитель может показать ученикам видеозапись его исполнения.

Класс 5, тема «Образы борьбы и победы в искусстве»:

«Квартет на конец времени» Мессиана.

Как было сказано ранее, творчество Мессиана представляет собой сочетание трех стихий. Одна из них - католическая вера. «Квартет на конец времени» входит в число лучших духовных сочинений композитора. Вместе с тем, «Квартет» затрагивает и стихию пения птиц в творчестве Мессиана. История создания произведения связана с периодом Второй мировой войны (1939 - 1945). Вторая мировая война является крупнейшей в истории человечества. В ней участвовали 62 государства, среди которых Германия, Польша, СССР, Венгрия, США, Канада, Китай, Франция, Бельгия и другие. Начало войны связывают с вторжением Германии в Польшу (1-го сентября 1939-го года). В итоге Германия потерпела поражение, а идеология фашизма и нацизма подверглась осуждению и запрету.

В военное время Мессиан был мобилизован в действующую армию. В 1940 году в районе Нанси он был взят в плен и после неудачной попытки бегства был сослан в немецкий концентрационный лагерь для военнопленных Шталаг VII A, недалеко от Гёрлица. Находясь в лагере, композитор не терял силы духа. Он не только подбадривал своих товарищей, но и приступил к созданию квартета, при этом он исходил из наличия в лагере нескольких музыкальных инструментов - кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано.

15 января 1941 года силами военнопленных музыкантов произведение было исполнено при 30-градусном морозе на неисправных инструментах - расстроенном фортепиано, трехструнной виолончели (всего у виолончели четыре струны, одной струны не хватало), кларнете с западающими клапанами. Партии исполняли Этьен Паскье (скрипка), Жан ле Булер (кларнет), Анри Акока (виолончель) и сам Оливье Мессиан (фортепиано). Последний потом вспоминал, что ещё никогда его не слушали с таким вниманием. При написания произведения композитор обратился к теме Апокалипсиса - последней книги Нового Завета. Структура квартета представляет собой восемь частей: 1 часть. «Литургия кристалла».

Здесь на фоне гармоний солируют птицы. Мессиан применяет технику витража: несинхронные повторения мелодических и ритмических комбинаций, колористическое звучание аккордов.

2 часть, «Вокализ ангела», строится на контрастном сопоставлении двух тем: «Страшного конца» и «Вечного времени».

В 4 части, «Танец ярости семи труб», композитор воссоздает картину конца времени посредством разрушения музыкального ритма.

7 часть, «Хаос радуг для ангела, возвещающий конец времени», - кульминационная часть. Форма части достаточно традиционна, построена по принципу рондо-сонаты. Сам композитор называет её вариациями на первую тему, разделенными развитием второй. В этой части тема «Радуги» противостоит теме «Танца ярости».

8 часть - «Хвала бессмертию Иисуса». Эта часть отстраняет слушателя от драматизма квартета. По представлению Мессиана финал - это «вознесение человека к Богу».

Изучая это произведение необходимо сделать акцент на то, что авангард и вообще современная музыка отнюдь не бездуховны, а сложная современная техника - этот только техника, и она может соотноситься с любым содержанием, в том числе с глубоко духовным.

При изучении данного произведения возможно обращение к методу экзистенциональной беседы. При этом она будет способствовать формированию у учащихся морально нравственных качеств (сопереживание, сочувствие), ценностного отношения к жизни, свободе, к искусству.

Следует отметить, что «Квартет на конец времени» затрагивает военную тематику, образуются межпредметные связи с историей.

Мы предлагаем развивать историческую, военную тему в контексте уроков «Образы скорби и печали» в 6-ом классе на примере произведения К. Пендерецкого.

Класс 6. Тема «Образы скорби и печали»:

«Трен» («Плач по жертвам Хиросимы») К. Пендерецкого

Сочинение посвящено трагическим событиям, произошедшим в конце Второй мировой войны. Утром 6-го августа 1945 года на Японский город Хиросима американским бомбардировщиком B-29 «Enola Gay» была сброшена атомная бомба, а спустя три дня бомбардировке подвергся город Нагасаки. Погибли сотни тысяч людей.

«Трен» был написан композитором в 1960 году для 52 струнных инструментов. Оно очень натуралистично передает паническое состояние толпы во время страшной катастрофы. Основа музыкальной ткани произведения - пятна-кластеры. В партитуре композитор использовал графическую нотацию, ноты изображаются в виде геометрических фигур, положение которых указывает высоту и длительность звука. В произведении преобладает звучание всех струнных в самых высоких, свистящих регистрах, такое звучание похоже на крик или визг. Пендерецкий использовал в «Плаче» новые способы звукоизвлечения: удары смычком по корпусу, пощипывание струн, похлопывание по корпусу инструмента, глиссандо, флажолеты. Образность произведения достигается также при помощи резкой смены динамики.

Произведение получило приз на Международной трибуне ЮНЕСКО в Париже и медаль в Японии.

Партитура «Плача» хранится в музее Хиросимы.

При изучении данного произведения также могут возникнуть отчетливые межпредметные связи - с теми уроками истории, которые посвящены ужасным августовским событиям 1945 году в Японии. Рассказывая о названном сочинении Пендерецкого можно упомянуть о том, что он не единственный комопзитор, обратившийся к этой теме - в 1958 году А. Шнитке была написана оратория «Нагасаки».

Тема «Космический пейзаж»:

«Космос» И. Вышнеградского.

«Атмосферы» Д. Лигети (также может быть использована в контексте темы «Современность в музыке» (сонорика)).

Пьеса Д. Лигети «Атмосферы» впервые была исполнена в 1961 году. Это произведение представляет собой непрерывное чередование звуковых пластов, регистров. Сам композитор определял эту музыку как статичную, хотя в этой неподвижности происходят внутренние изменения. «Атмосферы» представляют собой музыку красок. В этом произведении Лигети сосредоточен на сочетании красок, созвучий. Оно написано в сонорной технике и основано на использовании оригинальной полифонической техники, которую композитор назвал «микрополифонией». Лигети говорил о том, что такая полифония не должна быть слышна, «мы слышим то, что она порождает». Е.В. Стригина отмечает главную особенность «Атмосфер» - густую, многоголосную вибрирующую фактуру. Все произведение строится на основе кластеров (от англ. гроздь - созвучие, состоящее не менее чем из двух секунд). Произведение начинается со сверхмногоголосного кластера, состоящего из 72 звуков. София Губайдулина назвала «Атмосферы» Лигети началом эпохи «хорошо темперированной сонорности».

Тема «Образы симфонической музыки»:

В данной теме мы обращаемся к произведениям, в которых звучание оркестра уподобляется заведенному механизму фабричных станков, поезду. Образы городской среды активно использовались композиторами ХХ века, это послужило возникновению такого направления как «урбанизм».

«Пасифик 231» А. Онеггера

Артюр Онеггер относится к тем композиторам ХХ века, которые находили источник вдохновения в работе машин. Отражение в музыке тем и образов, звуков современного города получило название убранизм (от лат. город) или стиль «новой деловитости». При этом композиторы использовали звучания машин, заводов, поездов и т.п. Одно из центральных произведений в творчестве Онеггера - оркестровая пьеса «Пасифик 231» (1923). Премьера пьесы прошла с огромным успехом и принесла автору известность. Композитор писал в предисловии к партитуре, что страстно любит локомотивы, для него это одушевленные существа, а в данном произведении он стремился передать наслаждение от наблюдения за поездом и от быстрого движения. Он писал, что «сочинение начинается спокойным созерцанием: ровное дыхание машины в состоянии покоя, постепенное нарастание скорости, и, наконец, - состояние, которым проникнут поезд в 300 тонн, летящий глубокой ночью со скоростью 120 километров в час».

Данное произведение способствует развитию у учащихся образного, ассоциативного мышления.

Класс 7, тема «Сюжеты и образы духовной музыки»:

«Квартет на конец времени» Мессиана (тема Апокалипсиса имеет библейское происхождение). Изучение «Квартета» в контексте данной темы предполагает раскрытие сюжета произведения и его первоисточника.

Класс 7, тема «Камерная инструментальная музыка: этюд» этюды Д. Лигети («Дьявольская лестница», «Открытые струны», «Головокружение», «Осень в Варшаве»).

Класс 7, тема «Классика и современность»:

По нашему мнению, на примере жанра вариаций можно представить детям музыкальный авангард в наиболее наглядной и ясной для них форме. При этом мы предлагаем использовать в качестве музыкальных примеров «Вариации на тему Паганини» В. Лютославского, «Вариации на тему Генделя» и «Вариации на тему Шуберта» Э. Денисова.

В. Лютославский один из тех композиторов, которые жили и творили в военное время. Война застала юношу сразу после возвращения из армии. Лютославский служил связистом, он был командиром радиустановки при командующем Первой армией генерале Шиллинге и осуществлял связь между своей и другими армиями. Сам композитор говорил, что в работе связиста ему помогали пианистические способности (скорость и чуткость пальцев), которыми во взводе больше никто не обладал. Поэтому Лютославскому было поручено дублировать каждого, кто сидел в наушниках и принимал радиограммы. В течение нескольких недель Лютославский спал всего один час в сутки. Однажды, во время очередного наступления, взвод, в котором служил композитор, попал в немецкое окружение, так Лютославский попал в плен. Так как он не был офицером, его не вывезли в Германию, а оставили в Польше. Спустя восемь дней, он и ещё несколько солдат сбежали из плена. Композитору пришлось идти пешком до Варшавы 400 километров.

Культурная жизнь Польши во время Второй мировой войны была практически уничтожена: закрыты учебные заведения, не издавались книги и газеты, не работали театры. Спустя какое-то время музыкальное обучение было сосредоточено на частных квартирах, «подпольно» проводились концерты, многие музыканты играли в кафе. Лютославский выступал на концертах в дуэте со своим другом, музыкантом А. Пануфником. В исполнении фортепианного дуэта исполнялись переложения (сделанные самими музыкантами) произведений Баха, Моцарта, Шуберта, Брамса, Чайковского. В одном из первых кафе, где выступали музыканты, арфист Варшавской консерватории (в то время официант в кафе), восхищавшийся парафразами дуэта, изо дня в день просил сочинить парафраз на 24-й каприс Паганини. Лютославский самостоятельно сочинил этот парафраз без участия Пануфника и назвал его как «Вариации на тему Паганини». До сих пор многие фортепианные дуэты используют «Вариации на тему Паганини» В. Лютославского в своей концертной практике.

Изучение вариаций Лютославского также продолжает военную тематику.

Выбор такого музыкально материала дает возможность сопоставить вариации композиторов-авангардистов с произведениями композиторов других эпох (барокко - Гендель и романтизм - Паганини, Шуберт). При сопоставлении выбранных нами вариаций с оригинальными произведениями необходимо сделать акцент на то, что в авангардной музыке происходил процесс отказа от лада и тональности, противостояния классическим понятиям о форме, музыкальном материале и т.п.

Класс 8, тема «О современности в музыке»:

произведения, которые отражают новации музыкального авангарда

Додекафония - «Серенада для семи инструментов» и пассакалья из «Лунного Пьеро» А. Шёнберга;

Микрохроматика - «24 прелюдии для четвертитонового фортепиано» и «Струнный квартет в четвертитонах» И. Вышнеградского;

Конкретная музыка - «Контакты», «Квартет для струнных и четырех вертолетов» К. Штокхаузена, «Пение птиц» Эд. Денисова;

Сонорика - «Трен» К. Пендерецкого, «Атмосферы» Д. Лигети;

Пуантилизм - «Молоток без мастера» П. Булеза, «Контрапункты» К. Штокхаузена;

Алеаторика «Случайная музыка», «Воображаемый ландшафт №4» для 24 радиоприемников (яркий пример алеаторного произведения, т.к. в нём случаен был даже выбор композитором музыкального инструмента и упразднена партитура) Дж. Кейджа;

Минимализм - «В тоне до» Т. Райли, «Музыка для 18 исполнителей» Ст. Райх.

Кроме перечисленных выше музыкальных примеров, по нашему мнению, интересным для детей будет также явление «хэппенинг», музыкальным примером которого является пьеса для любого состава исполнителей «4'33» Дж. Кейджа.

Творческие задания для учащихся

В контексте этой темы нами были разработаны творческие задания, способствующие закреплению у детей знаний об авангарде. Можно предложить учащимся составить опорные схемы (технология С.Н. Лысенковой) по изученной теме, которые могут использоваться при выполнении заданий.

Додекафония: составить собственную серию из 12 звуков или предложить способ развития подготовленной учителем серии (ракоход, инверсия и т.п.);

Сонорика: детям предлагается запомнить один из звуков заранее сыгранной гаммы (или загадать собственный звук), по сигналу учащиеся воспроизводят загаданные звуки, в результате получается звуковой пласт - сонор;

Алеаторика: На нотном листе случайным образом расставить точки, затем соединить их на нотном стане при помощи штилей. Учитель может исполнить на инструменте несколько придуманных учениками примеров;

Минимализм: с помощью элементарных музыкальных инструментов и фортепиано создать импровизируемый «оркестр». Один из учеников выбирает на фортепиано ноту и играет её ровными длительностями (пульсация), ещё два-три человека могут играть на фортепиано эту же ноту в другой октаве, далее поочередно вступают маракасы, бубен, треугольник и т.д. Главная задача - соблюдение общих параметров - пульсации, ритма.

Нами были разработаны и проведены уроки с использованием произведений композиторов-авангардистов во 2-3-ем и 8-9-ом классах.

Технологическая карта урока во 2-3 классе по теме «Природа и музыка»

Учебный предмет: «Музыка»

Учебный класс: 2, 3 класс

Тема урока: «Природа и музыка»

Тип урока: комплексный

Продолжительность урока: 40 минут

Цель урока: познакомить учащихся с современными приемами изобразительности в музыке.

Задачи урока:

1) Актуализировать знания учащихся о теме природы в музыке на основе их жизненного опыта;

2) познакомить учащихся с личностью композиторов ХХ века (О. Мессиан, Э. Денисов);

3) познакомить учащихся с новыми приемами изобразительности в музыке;

4) создать условия для развития у школьников умения анализировать музыку; 5) способствовать формированию у учащихся умения анализировать и синтезировать полученную информацию;

6) способствовать формированию личностного ценностно-смыслового отношения к природе посредством музыки;

7) создать условия для формирования оценочной самостоятельности с помощью оценки и самооценки.

Оборудование и материалы: проектор и экран для показа презентации, аудио- и видеозаписи, музыкальный проигрыватель.

Детям не сообщается тема урока. Учитель предлагает классу сформулировать тему в конце урока.

Начинается урок с приветствия. Также учитель настраивает учащихся на дальнейшую работу, формируется цель урока и происходит мотивирование детей к изучению темы.

На начальном этапе урока актуализируется личностный опыт учащихся. Перед тем, как переходить к теме урока, учитель выстраивает диалог с классом, задает вопросы типа:

· Существует ли музыка вокруг нас? Где именно? (звуки природы (живой, неживой), звуки города, радио и др.)

· Какие звуки окружающего мира композитор может изобразить в музыке?

· Знаете ли вы произведения, в которых изображаются звуки окружающего мира, звуки поезда, пения птиц?

После чего учитель предлагает детям сформулировать цель урока - изучить, какие звуки окружающего мира могут изображаться в музыке, и как композиторы могут передавать в музыке звуки природы.

Основная часть урока (операциональный этап) посвящен изучению произведений композиторов ХХ века: «Пробуждение птиц» О. Мессиана и «Пение птиц» Э. Денисова.

Детям предлагается прослушать произведение О. Мессиана «Пробуждение птиц» (часть «Утренние песни»). Перед прослушиванием учитель не сообщает название произведения. Детям предлагается изобразить в виде рисунка то, что они услышат в музыке.

Задания перед прослушиванием:

· Попробуйте определить, что или кого хотел изобразить автор, отобразите это в своем рисунке.

· Подумайте, какими музыкальными средствами композитор передает нам образ (регистр, ритм, тембр, темп, динамика)

· Предложите название произведения.

После прослушивания дети представляют свои рисунки и объясняют, что они изобразили и почему.

Затем учитель сообщает название и беседует с детьми о произведении:

Мы прослушали произведение французского композитора ХХ века О. Мессиана «Пробуждение птиц» («Утренние песни»). Близки ли мы оказались к авторскому названию, когда давали название произведению? Удалось ли композитору передать птичье пение? При помощи каких средств выразительности (какие использованы инструменты, регистр, ритм)?

Беседа о композиторе и произведении:

Оливье Мессиан был родом из образованной семьи, почитавшей искусство. Его отец, Пьер Мессиан, был литератором, преподавателем английской литературы, талантливым переводчиком (известен переводами сочинений У. Шекспира). Мать, Сесиль Соваж, была известной в то время поэтессой. Сам Мессиан писал, что мать воспитывала его «в атмосфере поэзии и волшебных сказок, которые, помимо моего музыкального призвания, стали источником всего, что я делал позднее».

В доме у Мессианов зачастую собирались друзья и коллеги родителей, которые беседовали о литературе, музыке, живописи. Воспитываясь в такой среде, мальчик с ранних лет стал проявлять свою одаренность: в 4 года его уже можно было застать за чтением книг, а в семь лет его любимым занятием стала игра на рояле. В 11 лет уже поступил в Парижскую консерваторию, где занимался гармонией, игрой на органе и композицией.

Творчество Мессиана охватывает три стихии. Это католическая вера, экзотика и звуки природы. Особую любовь композитор испытывал к птицам, потому что считал их «первыми и лучшими музыкантами на Земле». Только представьте себе: композитор различал на слух пение сотен птиц из самых разных уголков планеты! Будучи орнитологом (ученым, изучающим птиц), Мессиан был охвачен идеей воспроизведения музыкальными инструментами их пения, тем более тема пения птиц является одной из самых распространенных во французской музыке. Различные композиторы Франции (Клод Дакен, Франсуа Куперен, Франсуа Дандриё и другие) в XVIII веке были авторами клавирных пьес под названием «Кукушка», «Ласточка», «Горлица», «Влюбленный соловей», «Концерт птиц» и т.п.

Мессиан нотами записывал голоса птиц, пренебрегая всеми правилами орнитологов-традиционалистов. Композитор сам путешествовал по лесам всего мира с нотной тетрадкой в руках, а потом переносил пение птиц на бумагу.

Первые записи он сделал уже в возрасте 14 лет. Так появились его произведения «Каталог птиц», состоящий из семи тетрадей для фортепиано и «Пробуждение птиц» для фортепиано с оркестром.

В «Пробуждении птиц» Мессиан изобразил суточный цикл из жизни пернатых. Это сочинение охватывает период от полуночи до полудня. Впервые оно прозвучало в 1953 году. «Пробуждение птиц» основано на темах различных птиц: всего представлено 38 различных птиц Франции. Для передачи интонаций птичьего пения композитор использовал самые высокие регистры, низких регистров старался избегать. «Пение птиц» написано для фортепиано и оркестра, в состав которого входит группа деревянных духовых (малая флейта, три флейты, два гобоя, английский рожок, малый кларнет, два кларнета, бас-кларнет, три фагота), медные духовые (две валторны, две трубы), ударные (китайская коробочка, тарелка, деревянный брусок, тамтам, челеста, ксилофон, колокольчики).

В этом произведении Мессиан соотносит пение отдельных птиц со звучанием различных инструментов. Звучание малой флейты - с пением лесного жаворонка; фортепиано, челесту и колокольчики - с пением зарянки; пение черного дрозда - со звучанием первой скрипки и др. С появлением в партитуре нового инструмента автор указывает название птицы, которую изображает тот или иной инструмент. Композитор надеялся, что люди с легкостью смогут различать пение различных птиц, так как они могут узнавать музыку Моцарта и Бетховена.

Говоря о соотношении тембров музыкальных инструментов с тембрами птиц в этом произведении, учитель может использовать зрительный ряд (фотографии птиц и инструментов). При этом следует задавать детям вопросы типа:

· Знаете ли вы, как выглядит эта птица, этот инструмент?

· Знаете ли вы, как поет эта птица и звучит этот инструмент?

Затем детям предлагается прослушать «Пение птиц» Э. Денисова (фрагмент). Учитель сообщает название произведения.

Вопросы перед прослушиванием:

· Похоже ли это произведение, на «Пробуждение птиц», чем? Чем оно отличается?

· Как вы думаете, какие музыкальные инструменты композитор использовал в этом произведении для изображения птичьего пения?

· Как вы думаете, все ли звуки издаются музыкальными инструментами? Что это могут быть за звуки?

После беседы учитель демонстрирует классу видеозапись с исполнением произведения. Вопросы для учеников:

· Так что же за звуки композитор использовал, чтобы передать птичье пение?

· Какие инструменты вы теперь можете назвать?

· Все ли инструменты музыкальные?

· Что необычного в исполнении этого произведения вы увидели?

· Правильно ли играет музыкант на рояле? Может он не знает, что у рояля есть клавиши?

Пояснение учителя:

В этом произведении композитор использовал несколько современных музыкальных приемов:

1. Запись звуков леса на магнитофонную ленту;

2. «Подготовленный» рояль.

Как вы думаете, как композитор «подготовил» рояль?

«Подготовленным» называется такой рояль (фортепиано) между струнами которого заранее положены различные предметы: ластики, монетки, деревянные детали. Такой прием обогащает звучание инструмента, у рояля появляется другое звучание.

Рассказ учителя о композиторе и произведении:

Эдисон Денисов - это русский композитор второй половины ХХ века. Он относится к композиторам-новаторам, «авангардистам». Композитор родился в Томске. Его отец был радиофизиком (создал аппарат для музыкальной иллюстрации немых фильмов «Магнитон»). Увлечение отца радиофизикой проявилось и в том, что в тайне от жены Василий Денисов записал в свидетельстве о рождении своего сына имя Эдисон - в честь выдающегося американского изобретателя Томаса Эдисона. Мама была врачом. Родители не занимались музыкой, хотя она часто звучала в их доме, а мать обладала красивым голосом.

Мальчика хотели отдать в музыкальную школу, но он категорически отказывался, так как считал, что это занятие для девочек. С детства он интересовался математикой, химией. Когда будущий композитор учился в школе, он неожиданно стал увлекаться музыкой. После окончания школы Денисов поступил в Томский государственный университет на физико-математический факультет. Во время учебы в университете он поступил в музыкальное училище, а затем и в консерваторию. После окончания консерватории композитор понял, что ему не достаточно этих знаний, что нужно придумывать, создавать что-то новое. Он стал изучать музыку разных, в том числе и современных, композиторов.

Одно из новаторских произведений композитора - «Пение птиц». Оно было написано в 1969 году. Как уже было сказано ранее, Денисов использовал в этом произведении сочетание звуков «подготовленного» рояля, записи звуков леса на магнитофонную ленту и ансамбля инструментов. Также композитор применил в нем, вместо привычных нам нот, различные знаки. Так партия рояля записана в виде годичных колец на срезе дерева.

В конце урока необходимо обобщить полученные знания и сформулировать тему урока.

Рефлексия:

Что нового нам удалось узнать на этом уроке? С какими композиторами и произведениями мы сегодня познакомились? Что вам больше запомнилось?

Учитель предлагает детям устно заполнить таблицу со столбцами:

|  |
| --- |
|  |
| «+» | «-» | «Интересно» |  |
|  |  |  |  |

«+» - все, что понравилось на уроке, информация и формы работы, которые вызвали положительные эмоции, либо, по мнению ученика, могут быть ему полезны для достижения каких-то целей.

«-» - все, что не понравилось на уроке, показалось скучным, вызвало неприязнь, осталось непонятным, или информация, которая, по мнению ученика, оказалась для него ненужной, бесполезной.

«интересно» - все любопытные факты, о которых узнали на уроке, что бы еще хотелось узнать по данной проблеме, вопросы к учителю.

Технологическая карта урока в 8-9 классе по теме «Музыкальный авангард»

Для изучения данной темы предполагается два занятия. Первое посвящено истории становления авангарда в музыке и новациям первой волны авангарда, второе - новациям авангарда второй волны.

Учебный предмет: «Музыка»

Учебный класс: 9 класс

Тема урока: «Музыкальный авангард»

Тип урока: комплексный

Продолжительность урока: 40 минут

Цель урока: сформировать отношение школьников к музыкальному авангарду как к неотъемлемой части мирового искусства, показать иную «нетрадиционную» сторону музыкального искусства.

Задачи урока:

1) актуализировать знания учащихся о современном искусстве, об авангарде на основе их жизненного опыта;

2) познакомить учащихся с новациями авангардной музыки ХХ века на примере произведений А. Шёнберга (додекафония), И. Вышнеградского (микрохроматика), К. Пендерецкого (сонорика), К. Штокхаузена (электронная и конкретная музыка), Ст. Райха (минимализм).

3) создать условия для развития у школьников умения анализировать музыку;

4) способствовать формированию у учащихся умения анализировать и синтезировать полученную информацию;

5) способствовать формированию личностного ценностно-смыслового отношения к авангардной музыке ХХ века, эстетического вкуса;

6) создать условия для формирования оценочной самостоятельности с помощью оценки и самооценки.

Оборудование и материалы: проектор и экран для показа презентации, аудио- и видеозаписи, музыкальный проигрыватель.

Начинается урок с приветствия. Также учитель настраивает учащихся на дальнейшую работу, формируется цель урока и происходит мотивирование детей к изучению темы. На начальном этапе урока актуализируется личностный опыт учащихся. Перед тем, как переходить к теме урока, учитель выстраивает диалог с классом, задает вопросы типа:

· Какие музыкальные стили вам известны? (или: Музыка каких эпох вам известна?) (барокко, классицизм, романтизм и другие)

· К какому стилю мы можем отнести Баха, Моцарта, Шопена и т.д.?

· Знакома ли вам музыка ХХ века?

· Как вы думаете, существовал ли в ХХ веке собственный стиль, направление?

· Знакомо ли вам слово авангард? Можете ли вы объяснить его значение?

· Знаете ли вы представителей авангарда в изобразительном искусстве? (Малевич, Мунк, Кандинский, Пикассо и др.)

После чего учитель предлагает детям сформулировать цель урока - изучить музыкальный авангард, познакомиться с авангардной музыкой и т.п.

Основная часть урока (операциональный этап) посвящен изучению основных нововведений музыкального авангарда на примере произведений А. Шенберга, И. Вышнеградского, К. Пендерецкого, К. Штокхаузена, Ст. Райха.

Перед слушанием музыки учитель проводит беседу о становлении авангарда:

Начнём с того, что авангардное искусство ХХ века не существовало непрерывно на протяжении всего ХХ столетия. Оно возникло в начале века. С 1920-х годов авангард был строго запрещён в социалистических странах (например, в СССР и Германии) , считалось, что он противоречит политике государства и вообще непонятен народу. Запрет на авангард был с н.1930-х-1950е гг.

Поэтому выделяют авангард 1910-начала 30-х годов и авангард периода после Второй мировой войны (1940-60-е годы).

На становление авангарда повлияли события, происходившие в мире в ХХ веке: две Мировые войны, революции. А также научные открытия и изобретения: появление электричества, телефона, радио, кинематографа, телевидения, радио, авиационного и автомобильного транспорта. Фундаментальными открытиями в науке (деление атомного ядра (Резерфорд), квантовая теория света (М. Планк), теория относительности (А. Эйнштейн), теория эволюции (Ч. Дарвин) и другие.

После детям предлагается сделать записи в тетради:

Тема занятия - «Музыкальный авангард ХХ века».

Разделить страницу на две колонки (в них будут записываться имена композиторов, произведения и новации): первая колонка - первая волна авангарда, вторая колонка - вторая волна.

Знакомство с авангардной музыкой предлагается начать с фрагмента произведения австрийского композитора Арнольда Шёнберга - «Лунный Пьеро». Пассакалья. Во время прослушивания учащимся задается вопрос:

· Что нового в звучании вы услышите? С чем связано это «новое»?

· Какой лад у произведения (мажор, минор)? (вопрос, создающий колизийную ситуацию). Почему вы так считаете?

После прослушивания учитель беседует с классом о произведении. В ходе беседы выясняется, что в музыке ХХ века была тенденция, связанная с отказом от тональности.

Учитель поясняет:

Идея отказа от тональности нашла свое отражение в творчестве австрийского композитора А. Шёнберга. Вместо привычной нам семиступенной гаммы он решил использовать в музыке все 12 ступеней. Из этих 12 нот он составлял ряд - «серию», в которой должны были использоваться все ноты, но каждая лишь один раз. Такой метод сочинения он назвал «додекафония».

Для закрепления знаний учащимся предлагается выполнить творческое задание (можно разделиться на группы): составить собственную серию из 12-звучного ряда, написанного на доске затем предложить способ развития составленной серии (ракоход, инверсия и т.п.). Затем учитель исполняет на инструменте «сочиненные» детьми примеры додекафонной музыки.

Знакомство с музыкальным авангардом продолжается на примере произведения русского композитора И.А. Вышнеградского - прелюдии для четвертитонового фортепиано.

Вопросы перед прослушиванием:

· Попробуйте определить, а что же необычного в этом произведении?

· Какой инструмент исполняет произведение?

Беседуя об этом произведении, следует прийти к тому, что композитор отказывается от системы деления звуков на тоны и полутоны.

Пояснение учителя:

И. Вышнеградский разделил расстояние между нотами до одной четвертой тона. Музыка с такими микрорасстояниями между нотами называется - микротональная. Сначала Вышнеградский для исполнения своей музыки настраивал 2 фортепиано с разницей в четверть тона, затем, уехав за границу, создал специальный инструмент - четвертитоновое фортепиано.

Изучение основных проявлений музыкального авангарда второй волны предполагается на втором уроке, посвященному этой теме.

В начале урока учитель актуализирует знания учащихся об авангарде, полученные на прошлом уроке:

· Что повлияло на возникновение авангарда?

· Какие периоды в становлении авангарда выделяют?

· С какими новациям авангарда первой половины ХХ века нам удалось познакомиться?

Перед изучением новаций второй половины ХХ века учитель поясняет:

В это время проводились различные эксперименты над звуком. В этот период композиторы искали новый музыкальный материал, с которым нам предстоит познакомиться на этом уроке.

Учащимся предлагается прослушать произведение польского композитора К. Пендерецкого «Плач по жертвам Хиросимы»:

· Что вы услышите в этой музыке?

· Есть ли мелодия?

· Можем ли мы определить, что за звук слышим?

· Как вы думаете, что может выражать такая музыка?

Вывод, к которому следует прийти, ответив на вопросы: произведение состоит из созвучий, звучащих в самых верхних регистрах у всего оркестра.

Пояснение учителя:

Основа музыкальной ткани произведения - созвучия, пятна-кластеры. В партитуре композитор использовал графическую нотацию, ноты изображаются в виде геометрических фигур, положение которых указывает высоту и длительность звука. В произведении преобладает звучание всех струнных в самых высоких, свистящих регистрах, такое звучание похоже на крик или визг. Музыка созвучий иначе называется - «сонорика» (сонор - звук). «Плач по жертвам Хиросимы» - самый яркий пример сонорной музыки.

Знакомство с данным произведением предполагает использование метода экзистенциальной беседы, направленной на понимание детьми ценности и смысла произведения, обмен ценностями, высказывание своих мнений:

· Что вы можете сказать о названии произведения?

· Слышали ли вы о трагедии, случившейся в 1945 г. в японских городах Хиросиме и Нагасаки?

· Что вы можете рассказать об этом? (Эти города были подвержены атомным бомбардировкам в конце Второй мировой войны. Погибли сотни тысяч людей.)

· Партитура «Плача» хранится в музее Хиросимы. Как вы думаете, почему?

· Как вы думаете, чем ценно это произведение?

· Что пытался сказать композитор этим произведением?

· Какие эмоции вы испытывали, слушая произведение?

Для закрепления знаний о сонорной музыке детям предлагается задание:

Запомнить один из звуков заранее сыгранной гаммы (или загадать собственный звук), по сигналу учащиеся воспроизводят загаданные звуки, в результате получается звуковой пласт - сонор.

Следующее произведение, предлагаемое для прослушивания - «Контакты» немецкого композитора К. Штокхаузена.

Вопросы перед прослушиванием:

· Что необычного можно услышать в этом произведении?

· Все ли звуки инструментов вам знакомы?

· Что могло повлиять на возникновение такой музыки?

Беседа после прослушивания:

Как известно, в ХХ веке было создано множество технических средств, связь, электричество, телевидение, магнитофоны и т.п.

Именно в музыке ХХ века зародилось такое направление, как электронная музыка. Её основоположник фр. композитор - Эдгар Варез. Она связана с появлением первых электромузыкальных инструментов (терменвокс, волны Мартено). В электронной музыке звучание естественных инструментов заменяется электронными звуками, магнитофонными записями. В «Контактах» использовалась запись на магнитофонную ленту, также ударные инструменты и рояль. Совмещение электронных звуков со звуками естественных музыкальных инструментов называется конкретной музыкой - ее основоположник Пьер Шеффер (фр. композитор, инженер).

Вопрос для учащихся:

· Что вы можете сказать о произведениях, которые мы с вами слушали? Легко ли они воспринимаются на слух? Почему?

Слушание произведения американского композитора Ст. Райха - «Музыка для 18 исполнителей».

Вопрос перед прослушиванием:

· Что вы можете сказать об этом произведении?

· Чем оно отличается от тех произведений, которые мы слушали ранее?

· Есть ли у вас предположение о том, как могла называться такая музыка?

Пояснение учителя:

Некоторые композиторы ХХ века считали авангард слишком усложненным и начали создавать музыку, в основе которой был минимальный музыкальный материал (нота, аккорд, мотив и т.п.).

Учащимся предлагается творческое задание:

С помощью элементарных музыкальных инструментов и фортепиано создать импровизируемый «оркестр». Один из учеников выбирает на фортепиано ноту и играет её ровными длительностями (пульсация), ещё два-три человека могут играть на фортепиано эту же ноту в другой октаве, далее поочередно вступают маракасы, бубен, треугольник и т.д. Главная задача - соблюдение общих параметров - пульсации, ритма.

В конце урока необходимо обобщить полученные знания и попробовать сформулировать определение авангарда:

Авангард - это направление в искусстве ХХ века, которое провозгласило разрыв с устоявшимися традициями в искусстве.

Для проведения рефлексии мы предлагаем список фраз, которые предлагается продолжить учащимся:

· Мне понравилось…

· Меня удивило…

· Я узнал…

· Мне было трудно…

· Мне было интересно…

· Мне не понравилось…

Таким образом, мы познакомили учащихся с основными проявлениями в авангардной музыке ХХ века.

Предложенные разработки уроков были апробированы нами в процессе педагогической практике.

Во 2-м и 3-м классах во время слушания произведения О. Мессиана «Пробуждение птиц» детям было предложено подумать, что или кого хотел изобразить автор, какие образы у них пробуждает эта музыка и изобразить это на рисунке. Поначалу дети прислушивались к звучанию произведения, привыкали к нему.

На большинстве рисунков было изображено то, что может издавать отрывистые звуки. Многие рисунки также изображали действие. Дети изображали дождь и снег, птиц, некоторые изобразили танцовщиц. Среди рисунков был один, на котором собака гналась за кошкой, которая гналась за мышкой. Также можно выделить группу рисунков с изображением инструментов, звучащих в произведении.

Примеры рисунков:

Размещено на http://www.allbest.ru/

Размещено на http://www.allbest.ru/

Размещено на http://www.allbest.ru/

Размещено на http://www.allbest.ru/

Дети обосновывали свои рисунки. Так ученики, нарисовавшие птиц, говорили, что в этой музыке ноты не связываются друг с другом и образуют маленькие мотивы, произведение написано в высоком регистре.

Учащиеся с интересом воспринимали новый материал, внимательно слушали рассказ учителя о личности композитора, были удивлены некоторым фактам из его биографии. Особенно интересным для детей оказалось то, что О. Мессиан записывал нотами птичьи голоса и на слух различал пение сотен птиц со всего мира, а также тот факт, что в плену он написал произведение «Квартет на конец времени» и там же исполнил его с заключенными музыкантами в 30-градусный мороз.

Дети с восторгом реагировали на фотографии красивых, неизвестных им птиц, которых композитор изобразил в этом сочинении, и музыкальных инструментов.

Перед прослушиванием «Пения птиц» Э. Денисова детям были заданы вопросы:

· Как вы думаете, какие музыкальные инструменты композитор использовал в этом произведении для изображения птичьего пения?

· Как вы думаете, все ли звуки издаются музыкальными инструментами? Что это могут быть за звуки?

Не всем удавалось сразу обнаружить звучание музыкальных инструментов, дети отвечали, что звуки издают птицы.

После просмотра видеозаписи исполнения «Пения птиц» дети были удивлены тем, как точно музыкальные инструменты изображают птичьи трели. Внимание детей было обращено на способ исполнения на рояле.

Когда дети слушали рассказ учителя о новых музыкальных приемах, которые использовали композиторы ХХ века, они активно задавали учителю вопросы: «А как это - конкретная музыка? Как это - записывали звуки на магнитофонную ленту?». Учитель пояснял, что в ХХ веке появлялись новые электронные музыкальные инструменты, технические средства. Подводя итоги урока, мы задали детям вопрос о том, что им запомнилось больше всего, что им сегодня удалось узнать нового. Познакомить учащихся 9 класса с музыкальным авангардом удалось в рамках одного занятия, поэтому для них был подготовлен материал по новациям второй волны авангарда.

Перед демонстрацией музыкальных примеров с ребятами была проведена беседа о том, что они знают об авангарде, затем вводный рассказ о становлении авангарда.

Реакция детей на авангардную музыку была неоднозначна. Большую предрасположенность к такой музыке проявили мальчики. Их привлекала техническая сторона авангардной музыки, необычные звуковые сочетания. Девочек больше интересовала образная сторона музыки. Учеников интересовал вопрос о том, всякое ли произведение «авангарда» может быть произведением искусства, т.е. их интересовала подлинность этих сочинений. В пример дети приводили то, что «можно взять случайные звуки» и выдать их за произведение искусства. Учитель не предусмотрел заранее вероятность такого вопроса, поэтому был не совсем готов на него ответить. При подготовке к этому уроку мы рекомендуем ответить на вопрос, что является произведением искусства.

Кроме того, ученики задавали вопросы, касающиеся звучания музыки: какими инструментами достигается такой звук, действительно ли звучат музыкальные инструменты.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что авангардная музыка вызывает у детей эмоциональный отклик, заинтересованность.

При изучении электронной и конкретной музыки возникали связи с физикой. Один мальчик, увлекающийся физикой, рассказал об устройстве и принципе действия электромузыкального инструмента «Терменвокс», с которым ему удалось познакомиться на одной из научных конференций, посвященных техническим открытиям ХХ века.

Также возникали связи с историей. При изучении «Трена» К. Пендерецкого в историческом контексте были рассмотрены трагические события Второй мировой войны, произошедшие в японских городах Хиросиме и Нагасаки. При этом дети смогли продемонстрировать свои познания в области истории.

В целом, знакомство с авангардной музыкой ХХ века было воспринято детьми положительно, что доказывает актуальность предпринятого нами исследования и целесообразность изучения авангарда на уроках музыки в школе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В первой главе ВКР мы рассмотрели сущность понятия «авангард» и этапы его становления в историческом контексте. Также рассмотрели основные течения авангарда на примере некоторых его представителей в живописи и литературе. В параграфе, посвященном музыкальному авангарду, мы дали представление об основных его проявлениях: атональность, додекафония, микротональная музыка, конкретная и электронная музыка, сонорика, серийная музыка, пуантилизм, алеаторика. Также этот параграф содержит информацию о жизни и творчестве некоторых представителей музыкального авангарда: А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна, П. Булеза, О. Мессиана, Э. Вареза, Д. Лигети, Д. Кейджа. Таким образом, мы представили целостную картину авангарда.

Вторая глава включает в себя анализ рабочих программ по музыке, наши предложения по внедрению музыкальных произведений композиторов-авангардистов в программу по музыке в контексте разных тем со 2-го по 8-ой классы. Также во второй главе помещена разработка уроков с использованием произведений музыкального авангарда, и даны методические рекомендаций по их изучению.

Использование музыкальных произведений композиторов-авангардистов в нашей педагогической практике показало, что дети с интересом воспринимали новый материал, а предложенные нами сочинения композиторов вызывали у них эмоциональный отклик, что доказывает актуальность предпринятого нами исследования и целесообразность изучения авангарда на уроках музыки в школе.

Таким образом, цель исследования была достигнута, а задачи решены.

Список использованных источников

1. А. Веберн: лекции о музыке, письма/ под ред. М.С. Друскина, А.Г. Шнитке. - Москва: Музыка, 1975. -143 с.

2. Абдуллин, Э.Б. Методология педагогики музыкального образования/ Э.Б. Абдулин. - Москва: Академия, 2006. - 272 с.

3. Авангардизм/ Большая Российская энциклопедия. Том 1. - Москва: Большая Российская энциклопедия. - 2005. - С. 766

4. Бурлацкий, Ф.М. Новое мышление/ Ф.М. Бурлацкий. - Москва: Издательство политической литературы, 1989. - 431 с.

5. Витольд Лютославский: беседы, статьи, воспоминания/ под ред. А.В. Власова, К.В. Замоториной. - Москва: Тантра, 1995. - 208с.

6. Долинская, Е.Б. История современной отечественной музыки: 1960-1990. Выпуск 3/ Е.Б. Долинская. - Москва: Музыка, 2001. - 656 с.

7. Друскин, М.С. О западноевропейской музыке ХХ века/ М.С. Друскин. - Москва: Советский композитор, 1973. - 271 с.

8. Екимовский, В.А. Оливье Мессиан: жизнь и творчество/ В.А. Екимовский. - Москва: Советский композитор. - 1987. - 304 с.

9. Житомирский, Д.В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны/ Д.В. Житомирский, О.Т. Леонтьев, Г.К. Мяло. - Москва: Музыка, 1989. - 303 с.

10. Заметки живописца Анри Маттисса [электронный ресурс] Режим доступа: http://www.staratel.com/pictures/matisse/zametki.htm

11. Зарубежная музыка ХХ века: материалы и документы/ под ред. И.В. Нестьевой. - Москва: Музыка, 1975. - 255 с.

12. Ивашкин, А.Е. Беседы с Альфредом Шнитке/ А.Е. Ивашкин. - Москва: РИК Культура, 1994. -304 с.

13. Ильин, Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности/ Е.П. Ильин. - Санкт-Петербург, 2009. - 434с.

14. История зарубежной музыки: начало ХХ века - середина ХХ века. Выпуск 6/ под ред. Смирнова В.В. - Санкт-Петербург, 2001. - 630 с.

15. Каллош, Ш.Э. Лигети/ Музыкальная энциклопедия. Том 3. - Москва: Советская энциклопедия. - 1976. - С. 356

16. Коллинз, Ст. Классическая музыка от и до/ Ст. Коллинз - Москва, 2001. -288 с.

17. Кремлев, Ю.А. Очерки творчества и эстетики новой венской школы/ Ю.А. Кремлев. - Ленинград: Музыка, 1970. - 136 с.

18. Куницкая, Р.И. Французские композиторы ХХ века/ Р.И. Куницкая. - Москва: Советский композитор, 1990. -208 с.

19. Лобанова, М. Дьердь Лигети [электронный ресурс] режим доступа: http://www.belcanto.ru/ligeti.html

20. Немов, Р.С. Общая психология/ Р.С. Немов. - Москва: Владос, 2003. - 400 с.

21. Никитина, И.П. Эстетика/ И.П. Никитина. - Москва: Высшая школа, 2008. -767 с.

22. Никитич, Л.А. Эстетика/ Л.А. Никитич. - Москва: Юнити, 2003. -439 с.

23. Отечественная музыкальная литература. Выпуск 2/ под ред. Е.Е. Дурандиной. - Москва: Музыка, 2007. -310 с.

24. Петкова, С.М. Справочник по мировой культуре и искусству/ С.М. Петкова. - Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. - 507 с.

25. Петров-Стромский, В. Ф. Тысяча лет русского искусства/ В.Ф. Петров-Стромский. - Москва: терра, 1999. - 352 с.

26. Петрушин, В.И. Музыкальная психология/ В.И. Петрушин. - Москва: Владос, 1997. - 384 с.

27. Раппопорт, Л.Г. Витольд Лютославский/ В.Г. Раппопорт. - Москва: Музыка, 1976. - 136 с.

28. Русская музыка и ХХ век/ под ред. М.Г. Арановского. - Москва, 1997. - 874 с.

29. Стригина, Е.В Музыка ХХ век/ Е.В. Стригина. - Бийск: Издательский дом «Бия», 2006. - 280 с.

30. Холопов Ю.Н. Эстетика на переломе культурных традиций: Новые парадигмы музыкальной эстетики ХХ века [электронный ресурс] Режим доступа: http://www.kholopov.ru/prdgm.html

31. Холопов, Ю.Н. Гармония/ Ю.Н. Холопов. - Москва, 2005. - 120 с.

32. Холопов, Ю.Н. Эдисон Денисов/ Ю.Н.Холопов, В.С. Ценова. - Москва: Композитор, 1993. - 312 с.

33. Холопова, В.Н. Антон Веберн/ В.Н. Холопова, Ю.Н.Холопов. - Москва: Советский композитор, 1984. - 319 с.

34. Шнеерсон, Г.М. О музыке живой и мертвой/ Г.М. Шнеерсон. - Москва: Музыка, 1964. - 435 с.

ГЛАВА 2. ИЗУЧЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА НА УРОКАХ МУЗЫКИ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ

2.1 Сочинения музыкального авангарда в существующих программах по музыке

Цель 2 главы - рассмотрение возможностей применения в педагогической практике полученных результатов первой главы, разработка уроков с использованием произведений композиторов-авангардистов и методических рекомендаций по изучению их изучению.

На начальном этапе исследования нами было проведено анкетирование учащихся 7-8-9 классов. Цель анкетирования - выявление уровня их знаний об авангарде.

Анкета включала в себя вопросы оценочного характера, которые направлены на выявление у учащихся их музыкальных вкусов и предпочтений: