

Эта часть работы выложена в ознакомительных целях. Если вы хотите получить работу полностью, то приобретите ее воспользовавшись формой заказа на странице с готовой работой: <https://stuservis.ru/glava-diploma/270209>

Тип работы: Глава диплома

Предмет: Музыка

Введение	3
Глава 1 Творчество М. Регера и традиции прошлого.....	7
1.1. Циклы прелюдий и фуг в творчестве композиторов XIX – XX веков как продолжение традиции И. С. Баха.....	7
1.2. Творческий путь и жанрово-стилевая панорама творчества М. Регера в ракурсе традиций барокко.....	14
1.1. Циклы прелюдий и фуг в творчестве композиторов XIX – XX веков как продолжение традиции И. С. Баха	

Основные жанрово-стилистические изменения, какие происходили в циклах фортепианных прелюдий второй половины XX века, прямо связаны с общими тенденциями развития музыкального искусства. Продолжалось переосмысление жанра прелюдии и постепенное, характерное для этого периода, усиление тяготения к совмещению композиционных принципов разных форм и жанров — родственных и весьма далеких.

Происходит сближение цикла прелюдий и цикла программных пьес, заметным становится претворение принципов инструментального театра.

Термин «бахизм» появился в русском музыковедении в конце XX века и сразу же был интерпретирован широко.

В своих статьях Т. Бочкова и А. Колягина представляют уровни влияния музыки Баха на музыкальную культуру барокко — на произведения композиторов XIX–XX веков. Уровень музыкального языка с элементами цитаты, стилизации, аллюзии, адаптации; композиционно-логической формы, жанра, приема и этико-идеологическое понятие. Именуется как «интеллектуально-строительным» и «символическим». Там же определяется выражение «бахизма» как с широкой пропагандистской, публицистической, организационной работой, которая посвящается распространению наследия Баха».

Факты, которые касаются начала общеевропейского возрождения ренессанса, широко известны, связанные с исполнением «Страсти Матфея» Ф. Мендельсона в Берлине в 1829 году. К такой акции готовились десятилетиями скрытые увлечения помимо музыки Баха музыкантами, композиторами, просветителями. В конце XIX века Моцарт, наиболее яркий приверженец Баха, для которого знакомство с его произведениями в 1781 году стало «большим стилистическим переломом» в творчестве.

Еще одна причина обратиться к названию, Бетховен, хорошо известный с детства: с сочинениями лейпцигского кантора, — «у него самого возникла идея создать оркестровые увертюры памяти Баха на базе монограммы композитора». Молодой Мендельсон, которому еще предстоит творить в позднем классицизме «под влиянием своего учителя К.Цельтера применяет интонации и принципы форм эпохи барокко» и, так, был подготовлен к 20 годам, направленным на осуществление миссии.

В романтизме по мере его развития нарастали тенденции, которые можно назвать обобщающе-ретроспективными. Они совсем не нарушали новаторские установки романтиков, а в некоторых случаях идеально сочетались с ними. Влечение к музыке барокко в самых разных вариантах (помимо Баха, Гендель был важным «магнитом» для ряда романтиков) становится важной частью их стиля для многих композиторов.

Но именно «идея Баха» 30-х годов XIX века, по выражению К. Зенкина, перефразировавшего идею Э. Делакруа о Шопене, «мучила» многих композиторов-романтиков. «Романтическое бахизм», оно захватывает в зоне влияния, помимо Мендельсона, Брамса, М. Регера, а также Ф. Листа, Р. Шумана, К. Франка, К. Сен-Санса.

В XIX веке создается то, что можно назвать «новым типом художественной памяти». Если до обработки передача передавалась непосредственно от учителя к ученику, обеспечивая продолжение и преемственность традиции, и единственный вид памяти был естественным - генетическим, то на этом этапе формируется арт-наследие (А. И. Климовицкий). Это связано не с традицией прямых предшественников, а с интересом к творчеству предпоследней и более отдаленной эпох.

Л. Кириллина находит введение принципа историзма в музыкальную практику, в итоге композитор романтизма мыслил не категориями «древней» музыки, а органически связывал ее, с художественными принципами той эпохи, еще у самых ранних, таких как И. Г. Альбрехтсбергер, К. Г. Нефе, И. А. Хиллер, К. Ф. Цельтер, К. Ф. Д. Шубарт.

Подавляющее большинство этих поклонников Баха сами были композиторами, которые писали вполне современную лингвистическую музыку, не похожую на музыку Бахова, то есть их бахианство имело характер не старомодного чуда, а скорее новой тенденции проникновения принципа историзма в музыкальное мышление, все более и более очевидной.

Можно сказать, что у романтиков модель реализации музыки «позавчерашней» эпохи была принципиальной. В нем романтики выступали как преемники музыкального классицизма, в художественно-эстетических ценностях, которые полемизировали.

Интерес к творчеству Баха спровоцировал композиторов в XIX веке обратиться к таким «арьергардным» явлениям музыкального романтизма, как орган и фуга. Е. Кривицкая указывает на наличие во французской органной музыке рубежа XIX–XX веков развитых направлений, связанных «с обращением к жанрам и формам» полифонического стиля барочной эпохи, особенно на стыке, техника моделирования. . . .> В чистом виде мы находим связь романтического тематизма с полифоническим способом изложения и развития во многих симфониях Видора, в финальных стыках в сонатах Гильмана». В немецкой музыке 19 века это направление приобрело гораздо больший размах (фуги С. Зехтера, А. А. Кленгеля, А. Г. Рихтер и др.), но среди великих композиторов-романтиков не находим значительного количества органных фуг. Именно у Баха соната для скрипичного соло в конечном итоге оказалась самостоятельным, значительным и концептуальным жанром. Предшественники указали путь, Бах показал результат и сохранил самые важные в своих достижениях. Сонаты и партитуры Баха – это единый метацикл трех церковных праздничных групп. Метацикл Баха распадается на три частичных цикла из двух частей – сонат и партитур, которые образуют свои собственные род пары: соната да кьеза (церковь) и соната да камера (палата, салон), с сопоставлением религиозно-философского происхождения со светским. Каждая пара посвящена Рождеству (первое нижнее колесо), страстным событиям (второе нижнее колесо), праздникам воскресения, утверждению идеи вечности как вечного движения (третье нижнее колесо). Эта идея подтверждается работами Барановой, Гинзбурга, Григорьева, которые в той или иной степени они рассматривают скрипичные сонаты и партитуры как комментарий к Евангелию. Кульминацией метацикла Баха является гимн Чакона концепции Преображения, завершение евангельских сцен страданий, шествия на Голгофе, Распятие и смерть Спасителя. Для этого *sonata da chiesa* однажды открывается микроцикл типа "прелюдия-фуга". Это чистое явление Баховского, не свойственное современникам. В то время как в партитурах, наряду с жанром фактической сюиты, скрыты серией танцев и их дублей форма второго плана - вариации. Первая оценка будет слоистой вариативно-причудливыми дублетами: аллеманда-дубль, куранты-дубль и так далее. Существует такая вещь, как вариации жанра сюиты. Таким образом, подциклы Баха содержат еще один "циклический" уровень, скрытый во внутреннем процессе: маленький полифонический барочный цикл - прелюдия и фуга сонаты - выдерживает орнаментальные вариации или басса остинато в партитуры. В сонатах центр цикла - фуга, вторая половина - ария микроцикла и финал, где противостоят тематически концентрированный образ и пассажно-рассредоточенный - символ вечного движения. Таким образом, Бах воздвиг масштабную философскую концепцию метацикла.

Немецкий композитор М. Рeger, для которого «Линия Баха» стала не единственной, но, возможно, основополагающей в его творчестве.

Его бахианство действительно всеобъемлющее и затрагивает все четыре уровня, упомянутые выше. Исключительное место М. Рegerа в контексте позднего романтического стиля, помимо художественного значения, обусловлена еще и количественным фактором: за короткую четверть века творчества вы написали 93 фуга. Одним из узлов, безусловно, является органной шов, который М. Рeger — и в этом он не имел конкуренции среди романтиков — поднял на пьедестал и действительно увенчал своим искусством. Весьма характерное для романтических циклов прелюдий расположение пьес по квинтовому кругу по-новому обыгрывается композитором: пьесы располагаются от *Fis-dur* к α -*moll*, то есть в обратном порядке. Происходит внутреннее деление на два круга — диэзных и бемольных тональностей, и целое цикла предстает двухчастной композицией. В таком делении прослеживается определенная ретроспективность, которая отчетливо напоминает двухчастную структуру цикла Л.Гурилева. В результате образуется своего рода арка во времени, возможно, отмечающая границы определенного периода, цикла в развитии данной формы, одной из специфических черт которого является постепенное накопление новых жанровых свойств. Их подчас трудно определить, поскольку эти изменения носят глубоко внутренний характер, но

непрерывно затрагивают весь комплекс выразительных средств.

1. Бочкова Т. Р. Феномен бахианства в музыкальной культуре // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Нижний Новгород, 2014 № 2 (32). С. 19–21;
2. Колягина А. Готфрид ван Свитен и Владимир Одоевский: у истоков бахианства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: в 2 ч. Ч. 1 Тамбов, 2015 № 9 (59). С. 95–98.
3. Аберт Г. В. А. Моцарт : В 2 частях, 4 книгах. Ч. 2, кн. 1 2-е изд. М. 1989 С. 134
4. Бочкова Т. Р. Немецкая органная музыка XIX века и традиции романтического бахианства: Автореферат дисс. . . . канд. искусствоведения. М., 2000 С. 17
5. Зенкин К. В. Бахианство композиторов-романтиков первой половины XIX века // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Выпуск 5 Ростов-на-Дону, 2013 С. 70
6. Доможирова Е. В. Фуга в немецкой инструментальной музыке XIX века: Автореф. дисс. . . . канд. искусствоведения. Петрозаводск, 2003 URL: <http://www.dissercat.com>.
7. Кириллина Л. К. К истории бахианства в классическую эпоху // От барокко к романтизму: музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. Сб. статей / Отв. ред. С. В. Грохотов. М., 2011 URL: www.21israel-music.com/Bach_Classic.htm.
8. Кривицкая Е. Д. История французской органной музыки. Очерки: Автореф. дисс. . . . д-ра искусствоведения. М., 2004, с. 27
9. Дарвин М.П. Европейские традиции в становлении понятия цикла / М.П. Дарвин // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. Материалы международной научной конференции. –Москва-Переделькино. – 15-17 ноября 2001. – М.: Российск. Гос. Гуманит. Ун-т, 2003. – С. 38-49;
10. Назайкинский Е.В. О предметности музыкальной мысли / Е.В. Назайкинский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности: сб. статей / Ред.-сост. Арановский М.Г. – М.: URSS, 2007. – С. 44-69
11. Мищенко М. П. О смысле мотива b – a – c – h (из опытов мелософии) // Opera musicologica. 2010 № 1 (3). С. 18–35.
12. Манн Т. Герхард Гауптман // Собр. Соч. В 10-ти т. М., 1961. Т. 10.
13. Neues Max-Reger-Brevier / Hrsg. von H. Kühner. Basel, 1948, S. 28.
14. Lindner A. Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens. Stuttgart, 1922, S. 335.
15. Niemann W. Die Musik der Gegenwart. Stuttgart; Berlin, 1913.
16. Lois R. Die deutsche Musik der Gegenwart. München, 1909
17. Bagier G. Max Reger. Stuttgart; Berlin, 1923.
18. Frisch W. Reger's Bach and Historicist Modernism // 19th-Century Music. Vol. 25, 2002 No. 2–3. P. 306–307.
19. Цит. по: Крейнина Ю. В. Макс Регер. Жизнь и творчество. М., 1991 С. 17
20. Крейнина Ю. В. К проблеме стиля Макса Рegera // Из истории зарубежной музыки. Вып. 3 М., 1979 С. 119
21. Otto E., Max Reger. Sinnbild einer Epoche, Wiesbaden, 1957
22. Trapp K. Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger. - Francfurt-am-Main, 1958. – S. 236. (335 S
23. Юферова О. А. Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков: Дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2006 С. 12
24. Протопопов В. В. История полифонии: В 6 вып. Вып. 4 Западноевропейская музыка XIX — начала XX века М., 1986 С. 78
25. Асафьев В. Музыкальная форма как процесс. - Л., 1963. – С. 76 (378 с.)
26. Оссовский А. Воспоминания, исследования. Л., 1968, с. 338.
27. Коломийцов В. Статьи и письма. Л., 1971, с. 40.
28. Каратыгин В. Избранные статьи. Л., 1965, с. 114.
29. Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973, с. 23–24; Михайлов М. О классицистских тенденциях в музыке XIX — начала XX века // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1963. Вып. 2; В. Варунц. Музыкальный неоклассицизм. М., 1988.
30. Musik und Gesellschaft (1973, N 3, 7); Neue Zeitschrift für Musik (1973, N 3, 6, 7); Musica (1973, N 2, 3); Österreichische Musikzeitschrift (1973, N 3).

Эта часть работы выложена в ознакомительных целях. Если вы хотите получить работу полностью, то приобретите ее воспользовавшись формой заказа на странице с готовой работой: <https://stuservis.ru/glava-diploma/270209>