

Документ подписан простой электронной подписью

Информация о владельце:

ФИО: Быстров Денис Викторович

Должность: проректор по учебной и воспитательной работе

Дата подписания: 17.11.2025 17:22:18

Уникальный программный ключ:

e65bf62efcec8b729439c34a5fda0a9490dbfb01

Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова»
Кафедра истории русской музыки

Принято на заседании Ученого совета
(в составе ОПОП, протокол от 26.08.2025 № 8)

Утверждено приказом ректора
от 26.08.2025 №402

Согласовано
Проректор по учебной и воспитательной работе

_____ Д. В. Быстров

«26» августа 2025 г.

Музыкальный театр XX века

Рабочая программа дисциплины

Специальность
53.05.05 Музыковедение
(уровень специалитета)

Форма обучения
Очная

Санкт-Петербург
2025

Рабочая программа дисциплины «Музыкальный театр XX века» составлена на основании требований Образовательного стандарта Консерватории по УГСН 53.00.00 Музыкальное искусство, утвержденного приказом ректора Консерватории от 25.01.2022 г. № 23 и с учетом требований ФГОС ВО по специальности **53.05.05 Музыковедение** (уровень специалитета), утвержденного приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 1 августа 2017 г. № 732.

Авторы-составители: д. иск., проф. Л. Г. Данько
к. иск., проф. Э. С. Барутчева
д. иск., проф. З. М. Гусейнова

Рецензент: преп. А. З. Харьковский

Рабочая программа дисциплины утверждена
на заседании кафедры истории русской музыки
«21» мая 2025 г., протокол № 6.

СОДЕРЖАНИЕ

1. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ	4
2. МЕСТО ДИСЦИПЛИНЫ В СТРУКТУРЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ	4
3. ПЛАНИРУЕМЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ ОБУЧЕНИЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ, СООТНЕСЕННЫЕ С ПЛАНИРУЕМЫМИ РЕЗУЛЬТАТАМИ ОСВОЕНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ	4
4. ОБЪЕМ ДИСЦИПЛИНЫ И ВИДЫ УЧЕБНОЙ РАБОТЫ	6
5. СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ	6
5.1. Тематический план	6
5.2. Содержание программы	7
6. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ	15
6.1. Список литературы	15
6.2. Интернет-ресурсы	15
7. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ	16
8. ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ ДЛЯ ПРОВЕДЕНИЯ ПРОМЕЖУТОЧНОЙ АТТЕСТАЦИИ И ТЕКУЩЕГО КОНТРОЛЯ УСПЕВАЕМОСТИ ОБУЧАЮЩИХСЯ	16
8.1. Формируемые компетенции и индикаторы их достижения.....	16
8.2. Методические материалы, определяющие процедуры оценивания.	17
8.3. Критерии оценивания сформированности компонентов компетенций.....	17
8.4. Контрольные материалы	23
Приложение 1. Методические рекомендации для преподавателей	25
Приложение 2. Методические рекомендации для обучающихся по освоению дисциплины	26
Приложение 3. Материалы проф. Л. Г. Данько	29

1. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Курс «Музыкальный театр XX века» читается на 5-м курсе Музыкаловедческого факультета студентам специальности «Музыкаловедение». Цель курса: формирование у студентов-музыковедов знания основных тенденций развития музыкального театра XX – начала XXI веков, существенных изменений содержательных, композиционно-драматургических и стилистических особенностей музыкально-сценических жанров. Осознание исторической обусловленности переосмысления жанровых канонов и появления новых разновидностей («анти-опера», «миксты», «литературная опера», «хоровая опера», «инструментальный музыкальный театр» и др.), способных значительно обогатить и расширить современный музыкально-театральный репертуар. Рассмотрение наиболее ярких явлений отечественного и зарубежного оперного искусства XX – XXI веков. Ознакомление с творчеством выдающихся деятелей мирового музыкального театра: дирижеров, режиссеров, хореографов-постановщиков, исполнителей. Создание необходимого «фундамента» для возможных опытов в области собственного композиторского творчества

Основные задачи освоения дисциплины:

- воспитание профессионального подхода к анализу и оценке музыкально-театральных явлений, событий музыкально-театральной жизни, интерпретации стилевых особенностей классической и современной музыки, своеобразие индивидуального композиторского стиля;
- получить базовые сведения об истории и эволюции музыкально-театральных форм;
- получить базовые сведения о театральных системах;
- совершенствование зрительно-слухового восприятия;
- развитие навыков общения с организаторами театральной жизни, дирижерами, режиссерами, композиторами и исполнительскими коллективами, работниками печати;
- воспитание творческой самостоятельности и инициативы студентов.

2. МЕСТО ДИСЦИПЛИНЫ В СТРУКТУРЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ

Дисциплина «Музыкальный театр XX века» относится к вариативной части (дисциплины по выбору) основной профессиональной образовательной программы по специальности 53.05.05 Музыкаловедение (уровень специалитета). Она входит в единый комплекс специальных историко-теоретических дисциплин (наряду с дисциплинами «Методология музыковедческого исследования», «История современной музыки», «История русской музыки», «История зарубежной музыки», «Теория современной композиции», «Массовая музыкальная культура»). В системе межпредметных связей ей принадлежит значимая роль: она взаимодействует с дисциплинами, связанными с изучением средств массовой информации (СМИ, радио- и тележурналистика), Интернет-ресурсами.

3. ПЛАНИРУЕМЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ ОБУЧЕНИЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ, СООТНЕСЕННЫЕ С ПЛАНИРУЕМЫМИ РЕЗУЛЬТАТАМИ ОСВОЕНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ

Компетенции	Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине в рамках компонентов компетенций
ПК–2. Способен осмысливать закономерности развития музыкального искусства в контексте эпохи и во	Знать: общие законы развития искусства, виды искусства, направления, стили; основные понятия и термины искусствоведения, специфику отдельных

взаимосвязи с другими видами искусства.	видов искусств и проблему их синтеза.
	Уметь: анализировать процессы развития музыкального искусства в контексте эпохи и во взаимосвязи с другими видами искусства; выявлять связи между музыкой и другими видами искусства.
	Владеть: методами исследования в области музыки и других видов искусств; навыками критического осмысления музыкального искусства.
ПК–4. Способен постигать музыкально-теоретические концепции, анализировать музыкально-исторические процессы профессиональной и народной музыки, оценивать происходящие в области музыкального искусства изменения	Знать: ведущую историографическую проблематику, закономерности музыкально-исторического процесса; исторические этапы в развитии профессиональной и народной музыки.
	Уметь: излагать и критически осмысливать базовые представления об истории и теории музыкального искусства; рассматривать музыкально-историческое явление в динамике общеисторического, художественного и социально-культурного процессов.
	Владеть: методом конкретно-исторического подхода к анализу явлений музыкальной культуры; основной терминологией в области профессиональной и народной музыки.

4. ОБЪЕМ ДИСЦИПЛИНЫ И ВИДЫ УЧЕБНОЙ РАБОТЫ

Вид учебной работы	Всего часов / Зачетных единиц	Семестр
		10-й
Контактная аудиторная работа	26	26
Практические занятия	26	26
Контактная внеаудиторная и самостоятельная работа	106	106
Вид промежуточной аттестации		30
Общая трудоемкость:		
Часы	132	132
Зачетные единицы	4	4

5. СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

5.1. Тематический план

№	Наименование тем и разделов	Всего	Контактная	Контакт
---	-----------------------------	-------	------------	---------

		часов	аудиторная работа (час.)	ная внеауд.и самост. работа
			Практические	
1.	Обзор литературы. Расширение жанровых границ в музыкальном театре XX-начала XXI века.	7	1	6
2.	Стилевое обновление оперного жанра в «Джонни наигрывает» Э.Кшенека.	7	1	6
3.	Жанровые «миксты» И.Стравинского и «русский водевиль»	8	2	6
4.	Взаимодействие музыкального и драматического театров в конце XX века. Влияние театра В.Мейерхольда на ранние оперы С.Прокофьева и Д.Шостаковича. Композиторская «режиссура» в оперном театре	8	2	6
5.	Реминисценции романтической оперной эстетики в зеркале модерна: «Отмеченные» Ф.Шрекера на фестивале в Зальцбурге.	8	2	6
6.	«Огненный ангел» С.Прокофьева как запоздалая дань европейскому вагнеризму.	8	2	6
7.	По модели Моцарта. Оперная эстетика Р.Штрауса, С.Прокофьева, И.Стравинского в первой половине XX в.	8	2	6
8.	Большая «опера в стихах» И.Стравинского – вершина современного оперного стиля.	8	2	6
9.	Новый тип оперных спектаклей Б.Бриттена. Фестивали в Олдборо. «Альберт Херинг», «Сон в летнюю ночь», «Смерть в Венеции».	8	2	6
10.	«Игроки» Д.Шостаковича. Сюжеты Н.Гоголя и Ф.Достоевского в трактовке нового поколения композиторов	8	2	6
11.	«Режиссерский» музыкальный театр. Декларации нового поколения (Дм. Черняков) и др. Модернизация классических оперных партитур.	8	2	6
12.	Музыкально-театральная концепция и жанровая парадигма в сочинениях С. Слонимского: «Мастер и Маргарита», «Мария Стюарт», «Видения Иоанна Грозного» и др.	8	1	7
13.	Оперное творчество композиторов 2-й пол. XX века. Р.Щедрин. «Очарованный странник». Хоровая опера «Боярыня Морозова».	8	1	7
14.	Оперы Г.Седельникова, М.Вайнберга.	8	1	7
15.	Оперы Г.Банщикова, И. Рогалева, Л.Десятникова	7	1	6
16.	Инструментальный музыкальный театр. «Восьмая глава» А.Кнайфеля, «Кармен» С.Левковской	7	1	6
17.	Дискуссия: музыкальный театр сегодня	8	1	7
	ВСЕГО	132	26	106

5.2. Содержание программы

Тема 1. Обзор литературы. Расширение жанровых границ в музыкальном театре XX — начала XXI века

Основная литература, связанная с закономерностями развития русского и зарубежного музыкального театра. Новые направления в сфере музыкального театра; интерес отечественных композиторов к сюжетам и текстам Священного писания (сценическое действо «Крещение Руси» по мотивам «Повести временных лет» и каноническим текстам В. Пальчуна (1986), опера-оратория «Мистерия апостола Павла» Н. Каретникова (1987), балеты «Владимир-Креститель» и «Моление о чаше» В. Кикты (1990), опера в двух частях с прологом и эпилогом «Литургия оглашенных» А. Рыбникова, одноактная опера «Плачь пророка Иеремея» В. Мартынова (1992), опера-оратория «Сергий Радонежский» по тексту Жития Сергия Радонежского по Епифании Т. Смирновой (1995), опера «Мистерия по земной жизни пресвятой Богородицы девы Марии, матери Господа нашего Иисуса Христа» А. Вискова (1997), опера «Благовещение» по Евангелию И. Юсуповой (1997), опера-оратория «Святитель Ермоген» на исторические, канонические и народные тексты Г. Дмитриева (2000), хоровая опера «Боярыня Морозова» Р. Щедрина (2006).

Возникновение в сценической музыке «неупорядоченного множества жанровых форм, имеющих разную природу, разные художественные ориентиры и разные средства оформления» (Н. Гуляницкая). Авторские определения жанра. Жанровые миксты в виде сценического действия, оперы-мистерии, оперы-оратории (хоровая опера, как оригинальный жанр, изобретенный Р. Щедриным — индивидуализированная разновидность «ораториальной оперы»). Суть жанра содержится в самом комплексе средств, составляющих музыкальное содержание произведения — текстовой основе, композиции, драматургии, музыкальном языке. Неотъемлемая часть музыкального содержания — сценическое воплощение, поскольку его предполагает изначальный замысел автора. Сценическая версия произведения на сюжеты и тексты существенно влияет на коррекцию компонентов жанрового синтеза.

Тема 2. Стилизовое обновление оперного жанра в «Джонни наигрывает» Э.Кшенека

«Джазовая опера» Э. Кшенека (1927, Лейпциг), в 2-х действиях; либретто композитора. Насыщена ритмами джаза (блюзы, чарльстоны, шимми), рядом урбанистических приемов в духе конструктивизма (шумы города, поездов, автомобильных сирен, телефонов, громкоговорители). Парадоксально-иронический сюжет, без социально-сатирической подоплеки

Один из первых опытов заимствования академическим музыкальным театром ряда элементов джазового музыкального языка, в первую очередь, ритмики. Особенности оркестровки. Новаторская, необычная для музыкального театра сценография, требующая изощренных сценических технологий.

Тема 3. Жанровые «миксты» И.Стравинского и «русский водевиль»

Оперный театр Стравинского — явление многообразное. Проблемы, связанные с операми композитора ("Соловей", 1908-1914; "Мавра", 1921-1922; "Царь Эдип", 1926-1927; "Похождения повесы", 1948-1951) дают возможность глубже понять феномен Стравинского, установить их роль в направлениях развития оперного жанра в XX столетии. Поиски Стравинским новых путей музыкально-драматического искусства,

радикального преобразования всего комплекса музыкально-драматургических средств (произведения "швейцарского периода"). Появление сочинений-"микстов": "Пульчинелла", "Персефона", "Потоп".

Опера-шутка «Мавра» — любимое детище Стравинского как великого мастера стилизации и пародии. Отказ от стереотипов, игра в русскую оперу, водевиль, в "souvenir russe". Аллюзии на оперную традицию, сентиментальный романс, "псевдорусский стиль", "цыганщину". Подача простого сюжета через гротеск, основанный на водевильной веселости.

Тема 4. Взаимодействие музыкального и драматического театров в конце XX в. Влияние театра В.Мейерхольда на ранние оперы С.Прокофьева и Д.Шостаковича. Композиторская «режиссура» в оперном театре

Симфонизация сценического произведения в связи с творчеством В. Э. Мейерхольда (им исторически предшествовали «режиссерские» опыты Р. Вагнера в процессе создания им музыкальной драмы). Мейерхольд развивает теоретические положения композитора, появление в спектаклях (и не только оперных) внешнего взаимодействия искусств (оно восходит к древнему синкретизму). Симфонизация театрального спектакля в творчестве Мейерхольда не была единичным явлением. Опыты оперной режиссуры в Мариинском театре, постановка «Пиковой дамы».

Шостакович (с 1928 г. работал заведующим музыкальной частью в театре имени Мейерхольда): влияние системы Мейерхольда в период создания «Носа»: деление спектакля на лаконичные, быстро сменяющиеся эпизоды (принцип обозрения, монтажа, кинокадров) как результат стремления динамизировать спектакль. «Нос» положил начало «гоголевскому направлению» в отечественной оперной драматургии. (Ю. М. Буцко «Записки сумасшедшего», А. Н. Холминов «Шинель», «Коляска»), Р. К. Щедрин «Мертвые души»).

Музыка Шостаковича к пьесе Маяковского «Клоп» (спектакль Мейерхольда). Музыка С. Прокофьева к спектаклям Мейерхольда "Борис Годунов" (1936) и "Евгений Онегин" (1936). Воздействие эстетики Мейерхольда на театральные произведения Прокофьева.

Тема 5. Реминисценции романтической оперной эстетики в зеркале модерна: «Отмеченные» Ф.Шрекера на фестивале в Зальцбурге.

Сочинения австрийского композитора Ф. Шрекера. носят черты символизма, эротической чувственности, субъективизма, их музыкальный язык отмечен яркой красочностью и драматической напряжённостью. Многие постановки приобрели скандальную известность.

Постановка «Отмеченных» (Зальцбург, 2005, режиссер Николаус Ленхофф) выполнила определенную мемориальную задачу. Популярное после мировой премьеры (1918) и вычеркнутое затем из репертуара произведение последователя Вагнера поразило в руках Кента Нагано своей музыкальной роскошью, но не затронуло по существу: сегодня ее «скандальная, шокирующая эротичность» оказалась эффектной косметикой (сценография Раймунда Бауэра). Декоративная манерность «Отмеченных» — не случайность, а почти программное заявление, выполненное в духе большого, красивого и выхолощенного зрелища.

Тема 6. «Огненный ангел» С.Прокофьева как запоздалая дань европейскому вагнеризму.

Опера **"Огненный ангел"** (1919-1928) выдающееся явление музыкального театра XX века и одна из вершин творческого гения С.Прокофьева. Театральный талант композитора-драматурга, мастера изображения человеческих характеров, сложных сюжетных коллизий. "Огненный ангел", его положение в эволюции стиля композитора, кульминация зарубежного периода его творчества. Во многих отношениях опера "Огненный ангел" определяет пути развития языка европейской музыки. Одно из ключевых произведений, с которыми связаны судьбы музыкального искусства XX столетия и которые в силу этого представляют особый интерес. Ему принадлежит кульминационное положение в истории музыкально-языковых новаторских поисков Прокофьева. Увлечение музыкой Р. Вагнера уже в «Маддалене» (1911) —элементы сквозного симфонического развития с использованием системы лейтмотивов. Главенство песенного интонирования, выступающего в качестве основы вокального стиля; роль симметрии в композиции оперного целого — некоторое сходство с вагнеровской *Bogenform*.

Тема 7. По модели Моцарта. Оперная эстетика Р.Штрауса, С.Прокофьева, И.Стравинского в первой половине XX в.

Моцартовская модель и ее существенная роль в оперных сочинениях XX века, в том числе Р. Штрауса, С. Прокофьева, И. Стравинского («Кавалер розы», «Дуэнья» («Обручение в монастыре»), «Похождения повесы»). Высказывания самих композиторов, вспоминая Моцарта в качестве исходного импульса оперных замыслов, подтверждение при анализе стилистики и драматургии соответствующих произведений.

При создании либретто оперы Р. Штрауса «Кавалер розы» Гофмансталь стремился точно стилизовать его под произведения 18 века, в частности под оперы Моцарта. Вольности и «анахронизмы» Штрауса при сочинении музыки, сочетание мелодик, характерной для старого времени (сцена поднесения розы, канцонетта итальянского певца), с современными жанрами.

Опера С. Прокофьева «Дуэнья» (1946) в 4 действиях. Либретто композитора основывалось на либретто Р. Шеридана к опере Т. Линлея (1775), где события разворачивались в 18 веке в Севилье. В музыке Прокофьева ощущается родство с традициями комических опер Россини и особенно Моцарта. "Дуэнья" является наиболее моцартовской среди комических опер XX века: дух прокофьевской оперы, многочисленные стилевые аллюзии, органичный сплав искрометного юмора и проникновенного лиризма, стремительность музыкально-сценического развития, яркая рельефность характеров, гибкость оперных форм, динамика свободно построенных ансамблевых сцен – все это несет на себе зримую печать моцартианства (А. Цукер).

Стилизация – один из существенных признаков «игровой» эстетики Стравинского. Игра моделями не мыслится вне стилизации (хотя она различна в ранних произведениях, типа «Пульчинеллы», и поздних). Замысел оперы "Похождения повесы" (1951) на основе цикла гравюр английского художника XVIII в. У. Хогарта "Похождения повесы". Композитор отмечал, что в его воображении возник ряд оперных сцен и был составлен предварительный план отдельных музыкальных кусков, арий, ансамблей, хоров. Избрав первоначально в качестве модели оперы-буффа Моцарта, Стравинский в процессе создания "Похождения повесы" приблизился к жанру трагикомедии "Дон Жуана": смешение комедийного и серьезного, гротесковых и лирико-драматических, подчас трагических черт. Стилизованный речитатив, сопровождаемый чембало.

**Тема 8. Большая «опера в стихах» И.Стравинского
– вершина современного оперного стиля.**

«Похождения повесы» — опера-притча. Возрождение модели старинной «оперы в стихах», здесь Стравинский прежде всего реабилитирует вокальную природу оперы. Сольные эпизоды обнаруживают завершенность концертного номера, использующего богатые возможности голоса певца (каватина Тома во 2-й картине и ариозо в последней с предшествующей ему цитатой из знаменитой арии Орфея в опере Глюка). Широко представлены классические формы вокальных ансамблей: дуэты, терцеты, динамичные ансамбли с хором, наподобие буффонных финалов-стретто. Элементы яркой театрализации (сцена аукциона, 1-я картина. III действия). Большая роль оркестра: тембровая характерность в гротескно-театральном вступлении к опере (квартет духовых инструментов), мрачная символика сцены на кладбище (тембр контрабасов). «Похождения повесы» — одно из ярчайших явлений в опере XX в.

**Тема 9. Новый тип оперных спектаклей Б.Бриттена.
Фестивали в Олдборо. «Альберт Херинг»,
«Сон в летнюю ночь», «Смерть в Венеции»**

Опера в творчестве британского композитора Б. Бриттена, роль жанра и огромная популярность сочинений. Возродив английскую оперу, Бриттен стал одним из крупнейших новаторов этого жанра в XX веке. Дом и театр в Олдборо. «Питер Граймс» (1945): необычное сопоставление эпизодов сольных, ансамблевых, хоровых; прослаивание сценического действия симфоническими интерлюдиями-антрактами. «Альберт Херринг» (1947): живость, органичность возникновения ансамблей, широкие пласты вокальных эпизодов (приемы итальянской комической оперы) опора на специфически английские интонации в мелодиях и речитативах.

«Сон в летнюю ночь» (1960) по комедии В. Шекспира, «Смерть в Венеции» (1970) по Т. Манну. Каждое произведение наделено индивидуальными чертами: своеобразие замысла, его несхожесть с предшествующими работами, самобытности «сценической формы» спектакля, особенности стилистических истоков музыки.

Тема 10. «Игроки» Д.Шостаковича. Сюжеты Н.Гоголя и Ф.Достоевского в трактовке нового поколения композиторов

Опера «Игроки» по пьесе Н. Гоголя (1942, вслед за Симфонией № 7), не окончена, работа была прервана после написания большей части сочинения» (8 из 25 гоголевских явлений). Жанровая трактовка — трагическая пародия, повествующая о провинциальных шулерах. Идея оперы пришла к автору, по свидетельству С. Хентовой, после Мюнхенского соглашения 1938 года. Именно тогда образы европейских политиков, «распродававших мир», совпали для композитора с образами шулеров. Ослепительный юмор, виртуозно найденное взаимодействие между певцами и оркестром (оркестр не аккомпанирует певцам, он — действующее лицо оперы), естественность интонаций.

Опера «Нос» — завершенная работа Шостаковича. Подчеркивание средствами музыки смысл произведения Гоголя, разоблачающего зло с помощью ошеломляющего гротеска, сатиры и горького ироничного юмора. Оригинальные и новаторские идеи композиторские идеи.

Вторая половина XX века: обращение композиторов к сложной, философски-насыщенной, динамичной и экспрессивной прозе Ф.М. Достоевского на волне поисков «нового героя», желания «принести миру то, что он утратил»: «большая» четырехактная «Настасья Филипповна» В. М. Богданова-Березовского и камерная опера Ю.М. Буцко «Белые ночи», «Бедные люди» Г.С. Седельникова, «Братья Карамазовы» А.Н. Холминова, «Идиот» М.С. Вайнберга, «Раскольников» («Преступление и наказание») Э.Н. Артемьева, «Н.Ф.Б.» В.А. Кобекина. Они позволяют проследить эволюцию в отношении композиторов к творчеству Ф.М. Достоевского: от первых опер Ю.М. Буцко и

Г.С. Седельникова, обратившихся к романам, поднимающим тему «маленького человека» и богатства его души, до сложных в драматургическом и музыкальном отношении произведений А.Н. Холминова и В.А. Кобекина, раскрывающих мир философских, этических и религиозных идей прозы Ф.М. Достоевского. Многообразие жанровых прочтений: здесь и дуоопера, и «опера-концерт», и камерная опера, и драма, созданная по канонам «большого» жанра.

**Тема 11. «Режиссерский» музыкальный театр.
Декларации нового поколения (Дм. Черняков) и др.
Модернизация классических оперных партитур.**

«Парсифаль» Вагнера в постановке Дм. Чернякова в рамках Пасхального фестиваля (Festtage) в берлинской Штаатсопер (2015) — манифест независимости художественного высказывания, начавшийся со времени премьеры его постановки оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» (называемого «русским «Парсифалем») Римского-Корсакова в Мариинском театре (2001) и «Молодом Давиде» Кобекина в Новосибирском театре (2001).

Зрелость мастерства, способность охватить масштабное оперное полотно, отказ от декорационных излишеств в пользу цельности. Матовый, приглушенный кинематографичный свет. Художественное намерение проецировать сюжет «старой сказки» в звучно резонансную современность.

Черняков — представитель постмодерна в русской опере. Использует в постановках принцип подмены в произведении оригинального времени действия на другое, когда содержание и сами герои оперы из своей эпохи по воле режиссёра попадают в другую (Татьяна Ларина из времени Пушкина переносится в советский ампи́р, Дон Жуан - из галантной эпохи в нынешние времена торжествующего феминизма и др.). Введение приемов сценических «провокаций», шоком, стёбом, цинизмом и, сценами секса и насилия. Снятие сценических и музыкальных национальных ограничений.

**Тема 12. Музыкально-театральная концепция и жанровая
парадигма в сочинениях С. Слонимского: «Мастер и Маргарита»,
«Мария Стюарт», «Видения Иоанна Грозного» и др.**

Оперное творчество композитора С. Слонимского — выдающееся явление в истории отечественной музыки. Неожиданность художественного замысла, оригинальность творческого решения каждого оперного сочинения, широкий диапазон жанрово-стилистических решений, обращение к памятным событиям мировой истории, стремление отразить их с позиций Вечной философской проблематики. Определяющая черта творчества Слонимского — универсализм. В. Холопова: композитор «нашел такие свои, тайные ключи к музыкальной сцене, что у него не оказалось никаких продолжателей. Его сюжеты – это драмы и трагедии народов, царей, королей, Мастера, Маргариты, Иешуа. Главные действующие лица исключительны, высоки, предельны в несомой ими идее. Слонимский из энциклопедических запасов своих знаний подбирает для каждой оперы только ей присущий жанровый строй и непостижимым чутьем лепит ее неповторимую музыкально-интонационную индивидуальность».

**Тема 13. Оперное творчество композиторов 2-й половины
XX века. Р.Щедрин. «Очарованный странник». Хоровая опера «Боярыня
Морозова».**

Щедрин — один из самых крупных и известных композиторов второй половины XX века. Владея острым современным музыкальным языком, он смог создать

произведения, доступные широким кругам слушателей. Развил в своем творчестве русскую тематику: оперы и балеты на сюжеты Н. Гоголя, А. Чехова, Л. Толстого, В. Набокова, Н. Лескова, Другие жанры: хоровая литургия "Запечатленный ангел", концерты для оркестра "Озорные частушки", "Звоны", "Хороводы", "Четыре русские песни" и т. д.

Опера "Не только любовь" (1961, 2-я ред. — 1971) по мотивам рассказов С. Антонова, с включением в либретто текстов частушек. Автор: "Пишу колхозного "Евгения Онегина"; уход в камерную сферу, с переживаниями обыкновенных людей.

Автор либретто собственных сценических произведений: опер "Мертвые души" (потом, "Лолита"), балетов "Чайка" (совместно с В. Левенталем), "Дама с собачкой".

Опера "Мертвые души" по Н. Гоголю (1976, постановка — 1977), на либретто композитора. Новшества: замена скрипок оркестра камерным (вторым) хором, деление сцены на две параллельные сцены, расслоение оперы как бы на две автономно идущие оперы — "народную" и "профессиональную", возникновение «параллельной драматургии» спектакля, противопоставление Руси народной и "мертвых душ" помещиков. В "народной опере" — использование фольклорных текстов, народных тембров голосов, в "профессиональной опере" гротескный мир в стилистике, близкой операм Россини.

Опера "Лолита" по роману В. Набокова на либретто самого композитора (1994). Премьера в Стокгольме 14 декабря 1994 года: дирижер — М. Ростропович. Щедрин и в либретто, и в музыке постарался углубить моральную сторону романа.

Опера Щедрина для концертной сцены "Очарованный странник" по повести Н. Лескова (2002): оркестр Нью-Йоркской филармонии, дирижер Л. Маазель.

«Боярыня Морозова» (2006), «Левша» (2012–2013) – обращение к «вечным» и важнейшим русским вопросам: о смысле человеческого существования, о жизни, ее ценности и цене, о душе и вере, о России, ее народе и властях, ее радостях и бедах.

«Боярыня Морозова» (полное название «Житие и страдание боярыни Морозовой и сестры ее княгини Урусовой») – «русская хоровая опера в двух частях для четырех солистов, смешанного хора, трубы, литавр и ударных» (либретто композитора). Картина В.Сурикова «Боярыня Морозова» (1887). В опере, как и у Сурикова, соучастником события является весь народ – и любопытствующие, и глумящиеся над боярыней, и сочувствующие ей.

Независимость в воплощении образа главной героини, знаменитой раскольницы Феодосии Морозовой, Щедрин высвечивает лишь главные черты ее образа: мужество, стойкость в вере и любовь, нежность к сестре и сыну. Ораториальная природа сочинения.

В целом в операх Щедрина: огромная изобретательность в использовании русских элементов: стихиры, молитвы, частушки, пастушьи наигрыши, колокольные звоны, голошения плакальщиц, музыку цирков, треньканье балалайки, гусельные переборы, цыганскую песню, аппликации из Чайковского и т. д. Но аура сочинений — типично современная: острота диссонантных звуковых сопряжений, игра пространствами музыкальной эстрады, прием коллажа, предельно разнообразная артикуляция и новаторские способы исполнения на всех инструментах.

Тема 14. Оперы Г.Седельникова, М.Вайнберга

Г. Седельников (1944-2012), композитор, музыковед, поэт. "Бедные люди" — камерная опера для баритона, сопрано и струнного квартета в 13 письмах по роману Ф. М. Достоевского; "Медведь" - комическая опера в 2-х действиях по рассказу А. П. Чехова; "Родина электричества" - опера в 4-х картинах с Прологом и Эпилогом по произведениям А. П. Платонова; "Бубенчик" - мини-моноопера Кижское каприччио для меццо-сопрано и камерного оркестра по "Кижским рассказам" В. Пулькина.

М. Вайнберг (1919-1996), российский и польский композитор. Оперы: «Меч Узбекистана», в соавторстве с М. Бурхановым (1942); «Пассажирка» (1968); «Мадонна и солдат» (19970); «Любовь д'Артаньяна» (1971); «Поздравляем!» (1975); «Леди Магnezия» (1975); «Портрет» (1980); «Идиот» (1986)

Главная тема — война, смерть и разрушения как символы зла ("Пассажирка", "Мадонна и солдат"). Трагические события, передаваемы с особым, лирико-философским оттенком. И в этом - индивидуальная неповторимость всей музыки композитора. Шостакович: "Музыка написана кровью сердца. Она ярка и образна, в ней нет ни одной "пустой", безразличной ноты. Все пережито и осмыслено композитором, все выражено правдиво, страстно. Я воспринимаю ее как гимн человеку, гимн интернациональной солидарности людей против самого страшного в мире зла — фашизма". Тема детства, как символа нравственной чистоты, правды и добра; тема искусства как носитель важной для автора идеи вечности общечеловеческой культуры, нравственных ценностей. "Идиот" по роману Ф. Достоевского — обращение к сочинению, сверхзадача которого ("изобразить положительно прекрасного человека, найти идеал") полностью созвучна идее всего творчества композитора. Интерес к интонационному словарю славянских и еврейских песен. Оркестровое письмо: графически ясная линейность в сочетании с камерностью.

Тема 15. Оперы Г.Банщикова, И. Рогалева, Л.Десятникова

Г. Банщиков (род. в 1943), композитор. Оперы: «Осталась легенда» (радио-опера для детей, 1967); «Любовь и Силин» (по Козьме Пруткову, 1968); «Краденое солнце» (детская телеопера, 1969); «Опера о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1971; ред. 1982); «Смерть корнета Кляузова» (1976); «Горе от ума» (1982); «Любовник Мельпомены» («Маскарад времен Екатерины Великой») (2002). Музыкальный театр — основная сфера творческого самовыражения композитора, где наиболее полно раскрывается прослеживается эволюция стиля, выявляется специфика художественного метода. Музыкально-сценические сочинения Г. Банщикова — своеобразная «антология» ведущих жанров музыкального театра последней трети XX века: социально-психологическая драма, комическая опера, микромоноопера, трагедия, сатирическая опера, историческая драма, детская опера. Галерея ярких, выразительных образов: Козьма Прутков, Чацкий, Иван Иванович и Иван Никифорович, корнет Кляузов, Германн, Федор Волков. Обращение Банщикова к наиболее актуальным, сложным нравственно-этическим, социально-философским проблемам современности, что обусловило многоликую «палитру» литературных первоисточников

И. Рогалев (род. в 1948), композитор. Кандидат искусствоведения. Оперы «Соль» (одноактная, по Б. Корнилову, И. Бабелю, 1970; 2-я ред. 1977); «Жалобная книга» (моноопера,). Традиционность, значимость сложившейся системы жанров и средств музыкальной выразительности с одновременным их преодолением. Стремление к парадоксальности языка и драматургии сочинений. Активное обращение к традициям русского фольклора.

Л. Десятников (род. в 1955). Композитор. Оперы: «Бедная Лиза» (1980, по Н. Карамзину), «Дети Розенталя» (2005) — музыкально-сценическое воплощение идей современной культуры постмодернизма: усталость от жизни и искусства, преимущественное внимание не к содержанию, а к форме, к возможностям комбинации форм и игры с этими формами, игры с отражённым светом, источники которого — в шедеврах прошлого. Искусственность произведения — это форма его существования, реакция на достижения постмодернизма. Искусственность пронизывает его от первой до последней ноты, фразы — искусственно вызваны к жизни, клонированы/дублированы не только сами композиторы — герои оперы: искусственна сама фабула, все ситуации, эпохи, мысли и чувства, интонации.

Музыка оперы: мастерство стилизации, искусственность, но не подражательство. Отсутствие прямых цитат, но узнавание благодаря соблюдению интонационных закономерностей и оркестровых форм разных композиторов.

**Тема 16. Инструментальный музыкальный театр.
«Восьмая глава» А.Кнайфеля, «Кармен» С.Левковской**

А. Кнайфель (род. в 1943), композитор. Сочинения для театра, в том числе оперы: «Мечта», фантазия для театра (1963); «Кентервильское привидение», опера в трех действиях, семи картинах с прологом для солистов и камерного оркестра (1965); «Крылья холопа», вокально-хореографическая фреска по одноименному стихотворению Д. Самойлова (1986); «Алиса в Стране Чудес», 24 картинки с антрактом для театра играющих, поющих и танцующих (1994—2002).

"Восьмая глава", *canticum canticorum* для храма, хоров и виолончели (1993), связанная с именем М. Ростроповича («Make Me Drunk With Your Kisses». Восьмая глава из Песни песней царя Соломона для храма, четырех хоров и солиста-виолончелиста). Виолончель в трактовке Ростроповича: «...ее регистр — это регистр человеческого голоса... Порой я чувствую, что внутри звука заложены слова». Храм как место исполнения, высказывание автора: «Композиция услышана мною в его полетнейшей акустике. Всякое событие, происходящее в храме, приобретает чрезвычайный смысл. Время подчинено вечности и укрощено ею. Между всеми находящимися в храме протягиваются невидимые нити, возникает какая-то общность...» «"Восьмая глава" — это коллективная молитва, в которой объединяются не только музыканты, но все присутствующие». В центре креста, образованного четырьмя хорами (хор мальчиков у алтаря, смешанный — напротив, мужской и женский — справа и слева, согласно православной традиции) на небольшом возвышении виолончелист.

С. Левковская (1965-2011). Камерная опера «Кармен: PEREZAGRUZKA». Поиски в сферах живого акустического звука, электроники, видеоряда и инструментального театра.

Тема 17. Дискуссия: музыкальный театр сегодня

**6. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ
ДИСЦИПЛИНЫ**

6.1. Список литературы

1. *Гвоздев А. А.* Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий [Электронный ресурс] : . — Электрон. дан. — СПб. : Лань, Планета музыки, 2012. — 440 с. — Режим доступа: http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_id=3557 — Загл. с экрана.
2. *Дегтярева Н. И.* Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. СПб.: Изд-во СПбГПУ, 2010. 368 с. https://old.rusneb.ru/catalog/000199_000009_005116216/
3. *Денисов А. В.* Античный миф в опере первой половины XX века. Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2006. https://old.rusneb.ru/catalog/000199_000009_003129577/
4. *Дмитриевский, В.Н.* Основы социологии театра. История, теория, практика [Электронный ресурс] : учебное пособие. — Электрон. дан. — СПб. : Лань, Планета музыки, 2015. — 224 с. — Режим

доступа: http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_id=63598 — Загл. с экрана.

5. Красовская, В.М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы [Электронный ресурс] : . — Электрон. дан. — СПб. : Лань, Планета музыки, 2009. — 656 с. — Режим доступа: http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_id=1957 — Загл. с экрана.
6. Красовская, В.М. Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики [Электронный ресурс] : . — Электрон. дан. — СПб. : Лань, Планета музыки, 2009. — 528 с. — Режим доступа: http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_id=1958 — Загл. с экрана.

6.2. Интернет-ресурсы

1. Учебные пособия, нотная литература, словари, архив классической музыки, художественная музыкальная литература: <http://intoclassics.net>
2. Учебные пособия, нотная литература: <http://notes.tarakanov.net>
3. Энциклопедия, словарь, аудиозаписи: <http://www.belcanto.ru>
4. Библиотека ТГПИ <http://library.tgpi.ru/main>
5. Электронно-библиотечная система издательства «Лань»: <http://e.lanbook.com/>
6. Национальная Электронная Библиотека <https://rusneb.ru/>

7. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Для проведения аудиторных занятий по дисциплине «Музыкальный театр XX века» необходимо следующее материально-техническое обеспечение:

Учебные аудитории с необходимым количеством посадочных мест, оснащенные учебно-методическими материалами, видеопроектором/телевизором.

8. ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ ДЛЯ ПРОВЕДЕНИЯ ПРОМЕЖУТОЧНОЙ АТТЕСТАЦИИ И ТЕКУЩЕГО КОНТРОЛЯ УСПЕВАЕМОСТИ ОБУЧАЮЩИХСЯ

8.1. Формируемые компетенции и индикаторы их достижения

Компетенции	Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине в рамках компонентов компетенций
ПК–2. Способен осмысливать закономерности развития музыкального искусства в контексте эпохи и во взаимосвязи с другими видами искусства.	Знать: общие законы развития искусства, виды искусства, направления, стили; основные понятия и термины искусствоведения, специфику отдельных видов искусств и проблему их синтеза.
	Уметь: анализировать процессы развития музыкального искусства в контексте эпохи и во взаимосвязи с другими видами искусства; выявлять связи между музыкой и другими видами искусства.

	Владеть: методами исследования в области музыки и других видов искусств; навыками критического осмысления музыкального искусства.
ПК–4. Способен постигать музыкально-теоретические концепции, анализировать музыкально-исторические процессы профессиональной и народной музыки, оценивать происходящие в области музыкального искусства изменения	Знать: ведущую историографическую проблематику, закономерности музыкально-исторического процесса; исторические этапы в развитии профессиональной и народной музыки.
	Уметь: излагать и критически осмысливать базовые представления об истории и теории музыкального искусства; рассматривать музыкально-историческое явление в динамике общеисторического, художественного и социально-культурного процессов.
	Владеть: методом конкретно-исторического подхода к анализу явлений музыкальной культуры; основной терминологией в области профессиональной и народной музыки.

8.2. Методические материалы, определяющие процедуры оценивания.

Текущий контроль успеваемости проводится в следующих формах: блиц-опрос, экспресс-тестирование (активные формы), выступление на семинаре с заранее подготовленным сообщением, участие в дискуссии (интерактивные формы).

Формы промежуточной аттестации — экзамены в конце каждого семестра.

Экзамены проводятся по билетам, включающим два-три вопроса (первый вопрос имеет более общий, проблемный характер, второй — более конкретный, третий может быть связан с литературой).

Наряду с вопросами на усмотрение педагога студенту может быть предложен аудиотест — 5–6 фрагментов из произведений, включенных в список основной музыкальной литературы, и (или) определение по фрагменту партитуры произведения и его автора.

Процедура экзаменов и зачетов регламентируется Положением о порядке проведения промежуточной аттестации и текущем контроле успеваемости обучающихся в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

8.3. Критерии оценивания сформированности компонентов компетенций

ПК–2. Способен осмысливать закономерности развития музыкального искусства в контексте эпохи и во взаимосвязи с другими видами искусства.

Индикаторы Достижения	Уровни сформированности компетенции			
	Нулевой	Пороговый	Средний	Высоки

компетенции				й
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: зачет в рамках промежуточной аттестации				
<i>Знать:</i> общие законы развития искусства, виды искусства, направления, стили; основные понятия и термины искусствоведения, специфику отдельных видов искусств и проблему их синтеза.	<i>Не знает</i> общие законы развития искусства, виды искусства, направления, стили; основные понятия и термины искусствоведения, специфику отдельных видов искусств и проблему их синтеза.	<i>Знает</i> лишь частично общие законы развития искусства, виды искусства, направления, стили; основные понятия и термины искусствоведения, специфику отдельных видов искусств и проблему их синтеза.	<i>Знает</i> хорошо общие законы развития искусства, виды искусства, направления, стили; основные понятия и термины искусствоведения, специфику отдельных видов искусств и проблему их синтеза.	<i>Знает</i> в полной мере общие законы развития искусства, виды искусства, направления, стили; основные понятия и термины искусствоведения, специфику отдельных видов искусств и проблему их синтеза.
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: зачет в рамках промежуточной аттестации				
<i>Уметь:</i> анализировать процессы развития музыкального искусства в контексте эпохи и во взаимосвязи с другими видами искусства; выявлять связи между музыкой и другими видами искусства.	<i>Не умеет</i> анализировать процессы развития искусства в контексте эпохи и во взаимосвязи с другими видами искусства; выявлять связи между музыкой и другими видами искусства.	<i>Умеет частично</i> анализировать процессы развития музыкального искусства в контексте эпохи и во взаимосвязи с другими видами искусства; выявлять связи между музыкой и другими видами искусства.	<i>Умеет</i> с отдельными недочетами анализировать процессы развития музыкального искусства в контексте эпохи и во взаимосвязи с другими видами искусства; выявлять связи между музыкой и другими видами искусства.	<i>Умеет</i> свободно анализировать процессы развития музыкального искусства в контексте эпохи и во взаимосвязи с другими видами искусства; выявлять связи между музыкой и другими видами искусства.
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: зачет в рамках промежуточной аттестации				
<i>Владеть:</i> методами исследования в области музыки и	<i>Не владеет</i> методами исследования в области музыки и других видов	<i>Владеет</i> лишь частично методами исследования в области	<i>Владеет</i> хорошо методами исследования в области	<i>Владеет</i> в полной мере методами исследования

других видов искусств; навыками критического осмысления музыкального искусства.	искусств; навыками критического осмысления музыкального искусства.	музыки и других видов искусств; навыками критического осмысления музыкального искусства.	музыки и других видов искусств; навыками критического осмысления музыкального искусства.	в области музыки и других видов искусств; навыками критического осмысления музыкального искусства.
--	---	---	---	---

ПК–4. Способен постигать музыкально-теоретические концепции, анализировать музыкально-исторические процессы профессиональной и народной музыки, оценивать происходящие в области музыкального искусства изменения

Индикаторы Достижения компетенции	Уровни сформированности компетенции			
	Нулевой	Пороговый	Средний	Высокий
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: зачет в рамках промежуточной аттестации				
<i>Знать:</i> ведущую историографическую проблематику, закономерности музыкально-исторического процесса; исторические этапы в развитии профессиональной и народной музыки.	<i>Не знает</i> ведущую историографическую проблематику, закономерности музыкально-исторического процесса; исторические этапы в развитии профессиональной и народной музыки.	<i>Знает</i> лишь частично ведущую историографическую проблематику, закономерности и музыкально-исторического процесса; исторические этапы в развитии профессиональной и народной музыки.	<i>Знает</i> хорошо ведущую историографическую проблематику, закономерности и музыкально-исторического процесса; исторические этапы в развитии профессиональной и народной музыки.	<i>Знает</i> в полной мере ведущую историографическую проблематику, закономерности музыкально-исторического процесса; исторические этапы в развитии профессиональной и народной музыки.
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: зачет в рамках промежуточной аттестации				
<i>Уметь:</i> излагать и критически осмысливать базовые представления об истории и теории музыкального искусства; рассматривать музыкально-историческое явление в	<i>Не умеет</i> излагать и критически осмысливать базовые представления об истории и теории музыкального искусства; рассматривать музыкально-историческое явление в динамике	<i>Умеет частично</i> излагать и критически осмысливать базовые представления об истории и теории музыкального искусства; рассматривать музыкально-историческое явление в динамике	<i>Умеет</i> с отдельными недочетами излагать и критически осмысливать базовые представления об истории и теории музыкального искусства; рассматривать музыкально-историческое явление в	<i>Умеет</i> свободно излагать и критически осмысливать базовые представления об истории и теории музыкального искусства; рассматривать музыкально-историческое

динамике общеисторич еского, художественн ого и социально- культурного процессов.	общеисторическ ого, художественног о и социально- культурного процессов.	го, художественного и социально- культурного процессов.	динамике общеисторическо го, художественного и социально- культурного процессов.	явление в динамике общеисторич еского, художественн ого и социально- культурного процессов.
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: зачет в рамках промежуточной аттестации				
<i>Владеть:</i> методом конкретно- исторического подхода к анализу явлений музыкальной культуры; основной терминологией в области профессиональ ной и народной музыки.	<i>Не владеет</i> методом конкретно- исторического подхода к анализу явлений музыкальной культуры; основной терминологией в области профессиональн ой и народной музыки.	<i>Владеет</i> лишь частично методом конкретно- исторического подхода к анализу явлений музыкальной культуры; основной терминологией в области профессиональн ой и народной музыки.	<i>Владеет</i> хорошо методом конкретно- исторического подхода к анализу явлений музыкальной культуры; основной терминологией в области профессиональ ной и народной музыки.	<i>Владеет</i> в полной мере методом конкретно- исторического подхода к анализу явлений музыкальной культуры; основной терминологией в области профессиональ ной и народной музыки.

Оцениваемые компоненты промежуточной аттестации и диапазон баллов оценивания компонентов компетенций:

Оцениваемые компоненты	Баллы (макс. количество – 100 баллов)			
	нулевой	пороговый	средний	высокий
а) способность осмыслить закономерности развития музыкального искусства и науки в историческом контексте и в связи с другими видами искусства (промежуточная аттестация)	0-10	11-14	15-17	20
б) способность учитывать особенности религиозных, философских, эстетических представлений конкретного исторического периода (промежуточная аттестация)	0-10	11-14	15-17	20

в) способность ориентироваться в специальной литературе как в сфере музыкального искусства, так и науки	0-10	11-14	15-17	20
г) степень сформированности научно-исследовательской культуры	0-5	6-7	8-9	10
д) объем освоенного репертуара, проведенной самостоятельной работы (текущий контроль успеваемости)	0-10	11-14	15-17	20
е) регулярность посещения аудиторных занятий (текущий контроль успеваемости)	0-5	6-7	8-9	10
	0-50	51-70	71-85	86-100

Шкала оценивания:

Баллы	Оценки
86 – 100	Отлично
71 – 85	Хорошо
51 – 70	Удовлетворительно
0 – 50	Неудовлетворительно

Оценка «отлично» выставляется в случае, если студент свободно владеет фактическим материалом по заданному вопросу, умеет определить причинно-следственные связи исторических фактов и культурных явлений, логично и грамотно, с использованием профессиональной терминологии обосновывает свою точку зрения. Давая ответ на вопрос, он правильно приводит даты тех или иных событий, имена композиторов и музыкальных деятелей, названия и жанровую принадлежность произведений, а также свободно ориентируется в нотном тексте.

Оценка «хорошо» выставляется в случае, когда студент, владея материалом вопроса, знает его фактическую сторону, умеет правильно сделать выводы из своего ответа, но допускает отдельные ошибки или неточности, недостаточно логично доказывает свою точку зрения. Также данная оценка выставляется в случае, если студент затрудняется дать полный, исчерпывающий ответ на один из вопросов билета или дополнительный вопрос.

Для получения оценки «отлично» или «хорошо» обязательно умение студента изложить материал правильным литературным языком, без применения вульгаризмов, жаргонных или просторечных выражений, с соблюдением норм русского языка.

Оценка «удовлетворительно» выставляется в случае, когда студент слабо владеет материалом вопроса, допускает значительные пробелы в изложении фактического материала или демонстрирует отрывочные знания. Данная оценка выставляется также тогда, когда студент допускает серьезные ошибки при ответе, путается в датах, событиях, не знает композиторов и

музыкальных деятелей, а также их произведений (в рамках своего билета). Эта же оценка выставляется в случае, когда студент не может удовлетворительно ответить на один из вопросов билета.

Оценка «неудовлетворительно» выставляется в том случае, когда студент демонстрирует либо полное незнание материала билета, либо наличие бессистемных, отрывочных знаний, связанных с поставленными перед ним вопросами только частично, и проявляет беспомощность при ответе на дополнительные или наводящие вопросы. При этом студент не умеет ориентироваться в нотном тексте, не владеет профессиональной терминологией.

Фактором, влияющим на снижение оценки ответа, является также малограмотная речь с использованием жаргонных и просторечных выражений, неумение правильно пользоваться музыкальными терминами.

8.4. Контрольные материалы

Музыкальная литература

- Э. Кшенек. «Джонни наигрывает».
 Ф. Шрекер. «Отмеченные».
 Р. Штраус. «Кавалер розы».
 С. Прокофьев. «Дуэнья», «Огненный ангел».
 И. Стравинский. «Похождения повесы», «Мавра».
 Б. Бриттен. «Альберт Херинг», «Сон в летнюю ночь», «Смерть в Венеции».
 Ю. Буцко. «Белые ночи»
 Д. Шостакович. «Игроки», «Нос».
 С. Слонимский. «Мастер и Маргарита», «Мария Стюарт», «Видения Иоанна Грозного».
 Р. Щедрин. "Мертвые души", «Боярыня Морозова», «Левша».
 Г. Седельников "Бедные люди", "Медведь".
 М. Вайнберг. «Пассажирка», «Идиот».
 Г. Баничков. «Опера о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Горе от ума», «Любовник Мельпомены» («Маскарад времен Екатерины Великой»)
 И. Рогалев. «Жалобная книга».
 Л. Десятников. Дети Розенталя»
 А. Кнайфель. "Восьмая глава", canticum canticorum для храма, хоров и виолончели.
 С. Левковская. Камерная опера «Кармен: PEREZAGRUZKA».

Примерные вопросы и задания для самостоятельной работы и подготовки к практическим занятиям

Семестр	№ темы	Вопросы и задания
8	1	1. Жанр оперы-оратории 2. Жанровые миксты в виде сценического действия 3. Библейские сюжеты и тексты в операх 4. Авторские определения новых оперных форм

2	1. Джазовые элементы в «Джонни наигрывает» Э.Кшенека. 2. Приемы конструктивизма в опере. 3. Новаторская сценография оперы.
3	1. Жанровое разнообразие опер И. Стравинского 2. Поиски Стравинским новых путей музыкально-драматического искусства 3. Стравинский как мастер стилизации и пародии
4	1. Симфонизация театрального спектакля в творчестве Мейерхольда 2. «Нос» Д. Шостаковича — начало «гоголевскому направлению» в отечественной оперной драматургии. 3. Музыка С. Прокофьева к спектаклям Мейерхольда "Борис Годунов" и "Евгений Онегин".
5	1. Программы Зальцбургского фестиваля. 2. Опера «Отмеченные» Ф. Шрекера 3. Сценическое решение постановки в Зальцбурге.
6	1. Опера «Огненный ангел» в творчестве С. Прокофьева 2. Вагнер и Прокофьев. 3. Театральные принципы драматургии.
7	1. Значение опер Моцарта в истории музыкального театра. 2. Р. Штраус и его музыкальный театр. 3. Моцартовские элементы в опере «Кавалер розы» 4. Моцартовские элементы в опере «Дуэнья». 5. Моцартовские элементы в опере «Похождение повесы».
8	«Похождение повесы» Стравинского: 1. Жанр оперы-притчи. 2. Возрождение модели старинной «оперы в стихах». 3. Классические формы вокальных ансамблей.
9	1. Фестивали в Олдборо 2. Возрождение Бриттеном английской оперы. 3. «Питер Граймс новаторское решение в рамках традиционного жанра.
10	1. Сюжеты Гоголя в отечественной опере 19 века. 2. Сюжеты Гоголя и Достоевского в опере 20 века. 3. Шостакович. Незаконченная опера «Игроки».
11	1. Понятие «Режиссерский музыкальный театр». 2. Постановки Дм. Чернякова. 3. Прием «сценических провокаций».
12	1. Оперы С. Слонимского. 2. Универсализм творческого метода композитора. 3. Явления русской и европейской истории в операх Слонимского.
13	1. Русская литература и история в операх Р. Щедрина. 2. Фольклор в операх композитора. 3. «Гоголевское начало» в сочинениях композитора.
14	1. Камерное начало в операх Г. Седельникова. 2. Военная тема в операх М. Вайнберга. 3. Шостакович о музыке младших современников.
15	1. Опера Г.Банщикова: «антология» ведущих жанров музыкального театра последней трети XX века. 2. Парадоксальность музыкального мышления И. Рогалева. 3. Л. Десятников «Дети Розенталя»: музыкально-сценическое воплощение идей современной культуры постмодернизма.

Примерный перечень вопросов к зачету по курсу «Музыкальный театр XX века»

1. Опероведение как наука. Обзор литературы.
2. Жанровые разновидности музыкального театра XX века
3. Новые оперные разновидности по типу «опера-скетч», «опера-ревю» и др. (на примере «Джонни наигрывает» Э.Кшенека).
4. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX в.
5. Режиссерская «симфонизация» и композиторская «режиссура» в современном оперном театре.
6. Влияние театра В.Мейерхольда на ранние оперы Шостаковича и Прокофьева
7. Понятие «оперного синтеза» и «музицирования действием» в режиссерской практике Б.Покровского.
8. Современная оперная режиссура. Эксперименты и разрушительные тенденции в отношении оперной классики.
9. Музыкальный театр И.Стравинского, Б.Бриттена, С.Прокофьева, Д.Шостаковича (по выбору отвечающего).
10. Развитие оперных традиций и жанровое обновление в сочинениях М.Вайнберга, С.Слонимского, Р.Щедрина, И.Рогалева, В.Раннева (по выбору отвечающего).

Приложение 1. Методические рекомендации для преподавателей

Программа курса «Музыкальный театр XX века» предполагает следующие виды учебной деятельности: аудиторные занятия в варианте мелкогрупповых (численность группы – 13–14 человек), а также самостоятельная работа студентов.

Для проведения аудиторных занятий используются традиционные формы организации учебного процесса:

- 1) *лекции* (вводно-мотивационные, установочные, обзорно-исторические, монографические, обобщающие);
- 2) *практические занятия*: семинары в виде заранее подготовленных выступлений по избранной теме; дискуссии в формате обмена мнениями по общей историко-эстетической теме/проблеме и др.; просмотр видеозаписей, прослушивание аудиозаписей произведений с комментарием преподавателя и последующим обсуждением.

Содержательной особенностью данного курса является сочетание в нем базового исторического подхода (широта общекультурного контекста в неразрывной связи с вопросами общей истории) и опоры на музыкально-теоретическую методологию историко-стилевого анализа (проблемы музыкального языка, техники композиции, жанра, формы, авторского стиля и стиля эпохи, стилевой эволюции). В практических занятиях, посвященных исторической проблематике, должна быть особенно четко выдержана систематизация конкретных фактов и методических материалов; необходимо стремиться к максимально логичному и упорядоченному их изложению. Проблемы авторских текстов должны раскрываться с помощью глубокого изучения музыкального текста, жанровых и стилевых закономерностей, складывающихся в конкретных произведениях одного автора либо композиторов-современников.

Приложение 2. Методические рекомендации для обучающихся по освоению дисциплины

Самостоятельная работа студентов – это неотъемлемая часть их образовательной деятельности, протекающая во внеучебное время, без непосредственного участия педагога, но по его заданию. Программа дисциплины «Музыкальный театр XX века» в обязательном порядке предусматривает самостоятельную работу студентов со

специальной (нотной, учебно-методической, научной) литературой. Самостоятельная работа студентов по данной дисциплине является составной частью научно-исследовательской работы студентов и важным компонентом учебной практики.

Дисциплина «Музыкальный театр XX века» охватывает большой исторический период, поэтому самостоятельная работа студентов должна вестись планомерно и целенаправленно, в течение всего периода освоения курса.

Основой для самостоятельной работы является весь комплекс знаний, умений и навыков, полученных обучающимся на практических занятиях. Самостоятельная работа студентов в той же мере должна быть направлена на планомерное освоение всех заявленных в программе дисциплины профессиональных компетенций. Таким образом, самостоятельная работа имеет два основных направления: ознакомление с нотами, аудиозаписями, музыкальными документами и работа с учебно-методической, научной, справочной литературой.

В процессе изучения дисциплины студент должен активно пользоваться фондами Научной музыкальной библиотеки СПбГК, архивными материалами хранилищ СПб, техническими средствами, которыми располагают Медиацентр и специально оборудованные компьютерные классы.

Литература для самостоятельной работы

1. Arundell D. The critic at the opera. London. 1957.
2. Bie O. Die Oper. Berlin, 1913.
3. Borris S. Der Schlüssel zur Musik von Heute. Dusseldorf, Wien, 1967.
4. Chominski I. and Chominski K. Opera: dramat. Warsawa, 1976, 518 s.
5. Dahlhaus K. Politische Implicationen der Operndramaturgie // Vom Musikdrama zur Literaturoper. Munchen, 1989. S. 267-278.
6. Dahlhaus K. Zur Dramaturgie der Literaturoper // Vom Musikdrama zur Literaturoper. Munchen, 1989. S. 294-313.
7. Graf H. The opera and its future in America. New York, 1941, 305 p.
8. Knapp I. The Magic of opera. London, 1975, 371 p.
9. Niemoller K. W. Der Internationalist Sergej Prokofiew // Bericht uber das Internationale Symposion. Koln, 1991. S.11-13.
10. Panowsky W. Protest in der Oper. Das provocative Musiktheater der zwanzigen Jahre. Munchen, 1966.
11. Арановский М. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. Л., 1979.
12. Асафьев Б.В. Избранные труды, т.3 М., 1955, с. 165-166.
13. Баева А. Опера // История современной отечественной музыки. Вып 3 (1960–1990) / Ред.-сост. Е. Б. Долинская. М., 2001.
14. Бахтин А.А. Жанровая классификация музыкально-драматических спектаклей (опера, балладная опера, оперетта, водевиль, мюзикл, поп-мюзикл, рок-опера, зонг-опера) : монография/ Бахтин А.А. — М.: Палеотип, 2005.— 52 с.
15. Гозенпуд А. Рихард Вагнер и русская культура. Л., 1990.
16. Данько Л. Комическая опера в 20 веке. 2-е изд. Л., 1986.
17. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. Л., 1982.
18. Друскин М. Избранное: монографии, статьи. М., 1981.
19. Друскин М. Проблемы оперы // О западноевропейской музыке 20 века. М., 1976. С.54-92.
20. История искусства музыкального театра. Лекции. Материалы. / И.Г. Яськевич. — Новосибирск : Новосибирский государственный театральный институт, 2011.
21. Конрад Н. Запад и Восток. 2-е изд. М., 1972.
22. Краузе Э. Рихард Штраус. М., 1961.
23. Мнацаканова Е. «Обручение в монастыре» С. Прокофьева. М., 1963.

24. Мугинштейн М. Переменность драматургических функций фона в опере-драме: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1981.
25. Орджоникидзе Г. Опера Р. Штрауса «Кавалер розы» // История и современность. Л., 1985.
26. Сабина М. Заметки об опере // Советская музыка на современном этапе: статьи, интервью / Сост. Г. Л. Головинский, Н. Г. Шахназарова. М., 1981.
27. Сабина М. Опера // История музыки народов СССР (1968–1977) / Гл. ред. И. В. Нестьев. Т. 6. Кн. 1. М., 1995.
28. Сабина М. Опера-оратория и моноопера // Советский музыкальный театр: Проблемы жанров / Ред.-сост. М. Е. Тараканов. М., 1982.
29. Селицкий А. Глеб Седельников // Композиторы Москвы: Сб. статей. Вып. 4 / Сост. И. В. Лихачева. М., 1994.
30. Селицкий А. Монологические формы прозы и драматургия «малой оперы» // Проблемы музыкальной драматургии XX века: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 69 / Отв. ред. В. М. Цендровский. – М., 1983.
31. Селицкий А. Моноопера Ю. Буцко «Записки сумасшедшего» // Теоретические вопросы вокальной музыки: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных (межвуз.). Вып. 44. / Отв. ред. Н. Ф. Тифтикиди. М., 1979.
32. Селицкий, А.Я. Отечественная камерная опера второй половины XX века / А.Я. Селицкий. — Ростов н/Д. : Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова, 2008.
33. Селицкий А. Советская моноопера: трансформация родовых признаков жанра // Музыкальный театр: События, проблемы / Ред.-сост. М. Д. Сабина. М., 1990.
34. Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956.
35. Стравинский И. Диалоги. Л., 1971.
36. Тараканов М. Поэма Гоголя на оперной сцене. // Советская музыка, 1977, № 10.
37. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. М., 1982.
38. Бояджиев Г. Мольеристика XX века // Современное искусство – знание Запада. М., 1977.
39. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2: Интонация. Ч. 3: Композиция. М., 1979.
40. Лосев А. Проблема Р.Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. М., 1968. Вып. 8.
41. Мазель Л. Две заметки о взаимовлиянии оперных и симфонических принципов у Чайковского // Советская музыка. 1958. № 9.
42. Покровский Б. Об оперной режиссуре. М., 1973.
43. Прокофьева Л. (Любера). Из воспоминаний // Прокофьев С. Статьи и материалы. М., 1962.
44. Селицкий А. «Бесподобный тип оперы...» // Советская музыка. 1978. № 1.
45. Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. М., 1962.
46. Соколов О. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Н. Новгород, 1994.
47. Тюлин Ю. От редактора-составителя // Вопросы оперной драматургии. М., 1975.
48. Цукер А., Селицкий А. Григорий Фрид: Путь художника. М., 1990.
49. Чайковский на оперной сцене. М.–Л., 1940.
50. Чайковский П. Музыкально-критические статьи. М., 1953.

Учебники, учебные пособия по всему курсу

- История музыки народов СССР (1968–1977) / Гл. ред. И. В. Нестьев. Т. 6. Кн. 1. М., 1995
- История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник. СПб, Композитор 2005.
- Ильичева А. Европейская музыка XX века. М., 2004.
- История современной отечественной музыки: Учебник. Вып.1 / Ред. М.Тараканов. - М.: Музыка, 1995.
- История современной отечественной музыки: Учебник. Вып.2 / Ред. М.Тараканов. - М.: Музыка, 1999.
- История современной отечественной музыки: Учебное пособие. Вып.3 / Ред.-сост. Е.Долинская - М.: Музыка, 2001.

Диссертации

1. *Волнянский К. С.* Структурная комбинаторика как принцип композиционного мышления в музыке XX века : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2012.
2. *Гаврилова В. С.* Стилиевые и драматургические особенности оперы С.С. Прокофьева "Огненный ангел": диссертация...кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2004.
3. *Игнатова М. А.* История и миф в операх Сергея Слонимского : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2011.
4. *Сергеев Д. А.* Феномен русской оперы в контексте духовной культуры конца XIX-начала XX веков: дис. ... кандидата культурологии : 24.00.01. Москва, 2008.
5. *Ханнанова Е. Н.* Опера Альфреда Шнитке "Джезуальдо": лабиринты смыслов: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2010.

Приложение 3. Материалы проф. Л. Г. Данько

Лекция 1. Наука об опере

Опероведение – сравнительно новая область знания, отпочковавшегося от исторического музыковедения и истории театра. В какой-то мере, ассимилируя методику анализа, понятийный аппарат, оно не сливается с ними и не предпринимает сколько-нибудь отчетливых движений в сторону собственной методологической оснащенности. Тем более уровень научных знаний об опере несопоставим с литературоведением, в котором вопросы поэтики, специфики литературных видов и жанров, течений и направлений, стилей и методов имеют основательный теоретический фундамент. Составной частью исторической поэтики является сравнительно-историческое литературоведение, исследующее как литературные связи и влияния разноразнонациональных культур, так и историко-типологические аналогии или схождения при отсутствии или минимальных контактах: личностных, региональных, жанровых etc. Попытаемся выявить их, обратившись к истории оперы, запечатленной во многих содержательных исследованиях образного типа. Каким образом намечаются в них вехи развития оперного искусства, формализуется процесс, с целью установить во множественности и разнообразии фактов закономерности, как устанавливается периодизация, способная выявить генерализующее начало во внешне хаотическом нагромождении фактов, явлений, имен?

В монументальных зарубежных трудах преобладает членение исторического процесса по столетиям, от зарождения оперы в 17 веке до начала 20 века (до 1910 или 1914 гг.). Три века – три обширных периода, метафорически обозначенных в книге Д. Арунделя как «sight – sound – sense» (зрелище – звук – ощущение) (1). Недифференцированный поток названий оперных сочинений и авторов иногда соотносится со стилем эпохи, начиная с барокко, а поступательность развития оперного искусства дважды пересекается реформами: первая из них, по мнению Х. Грева (2), произошла в эпоху Просвещения, когда появилась «народная опера» (очевидно имеется в виду опера с диалогами. Л.Д.) вторая связывается с именами Верди и Вагнера, как представителями эпохи романтизма. В более поздней работе И. и К. Хоминских, история оперы напрямую соотносится с историей драмы – и то, и другое рассматривается в рамках Ренессанса, барокко, классицизма. Тенденции драматического театра заслоняют собой специфику оперной эволюции не

только в отдаленные эпохи, но и в 20 веке. Так, 1910-1920 гг. характеризуются вниманием к символистской драме, 1920-1950 гг. – экспрессионистской и классицистической, 1950 и далее – сюрреалистической. Эволюция оперы в нынешнем столетии – вопрос особый и к нему мы возвратимся в дальнейшем.

Обзор по национальным культурам сочетается с монографическим в работе по истории оперы И. Кнаппа (4). И в таком подходе есть свои про- и contr- доводы. Хронологическая последовательность в нем достаточно произвольна – история жанра для автора книги начинается с Монтеверди. Итальянская опера очерчена от Россини до Верди, немецкая – от Бетховена до Вагнера, французская – от Люлли до Дебюсси, а русская и чешская представлены именами Мусоргского и Сметаны. Позднеромантическая опера в Италии и

Германии выделяется в отдельную главу. Попадает в поле зрения автора и опера 20 века, в том числе ее кино- и телеверсии. Однако общая панорама оперы недостаточно полная, хотя труд претендует на роль учебника.

Столь различные тенденции в освещении истории оперы свидетельствуют не только о существующем разбросе мнений, но и о достаточной неожиданности авторских предпочтений в создании той или иной исторической концепции оперы. При этом почти ни в одной из перечисленных работ не ставится вопрос о разветвленности исторически обусловленной жанровой системы, в конечном итоге определяющей имманентные эволюционные процессы.

Пожалуй только О. Би в своей объемной монографии, созданной в начале века, стремится проследить историю оперы по жанровому принципу. Композиция 2-й части его труда выстраивается следующим образом: 1. Глюк и классическая опера. 2. Опера-буффа и Моцарт. 3. Фиделио. 4. Опера-комик (от “господина буржуа” до Оффенбаха). 5. Большая историческая опера (от Спонтини до Берлиоза). Однотипные жанровые явления прослеживались в сравнительно небольших временных отрезках, но зато были представлены в динамике. При этом различные национальные традиции вновь рассматривались порознь. Обращает на себя внимание и то, что критерии жанровой классификации оставались недостаточно выверенными: то жанр приравнивался к стилю эпохи (опера классическая), то суживался до содержательных признаков (опера историческая). Более четкие (типовые) константы вырисовывались лишь в связи с такими жанровыми разновидностями как опера-буффа и опера-комик, соотнесенных с особенностями национального стиля итальянского и французского искусства.

Между тем категория жанра, как нам представляется, является одной из важнейших и определяющих в формализации эволюционных процессов, установлении четкой периодизации, разграничении временных зон становления, утверждения и затухания тех или иных жанрообразующих разновидностей в их соотнесенности с устойчивыми традициями национальных оперных школ. Категория жанра проявляется в опере на грани содержания и формы, заключающих в себе характеристические признаки основных родов искусства, их эстетические критерии. Оперные жанры необыкновенно многообразны и специфичны в условиях конкретной исторической эпохи, разных национальных культур. Именно жанровые типы дают возможность сфокусировать существенные историко-культурные процессы, проследить эволюцию оперы синхронно и диахронно в консенсусе единичного и общего.

История отдельных оперных жанров, как правило, не ограничивается каким-либо одним периодом, а рассредотачивается в исторической перспективе, обрастая рядом дополнительных признаков, хотя нередко и утрачивая что-то от первоначальной модели. Судьба каждого из них неизбежно связана с общими эволюционными процессами историко-культурной жизни, но вместе с тем представляет собой достаточно рельефно очерченную самостоятельную художественную систему, имманентные признаки которой проявляются с разной степенью интенсивности в зависимости от конкретной исторической фазы. В самых общих чертах их можно представить следующим образом:

- 1) Период формирования основных жанрообразующих признаков того или иного оперного типа как в сфере содержательной, так и музыкально-драматической, интонационной.
- 2) Их стабилизация, закрепление в качестве ведущих, опознавательных в разных национальных культурах.
- 3) Обогащение новыми признаками, более широкий спектр национальных индивидуально-стилевых манер внутри одного жанрового типа. Стремление к внутрижанровому и межвидовому синтезу как следующий виток эволюционной спирали.

С наибольшей очевидностью типовые черты жанровой модели проявляются в средний (2-ой) период, когда все составляющие элементы музыкально-театральной системы развиваются особенно гармонично.

20 век особенно сложен для поиска «типических схождений» (13). Сущностные родовые признаки оперы кажутся размытыми и во многих случаях утраченными в силу различных причин, затруднявших исследователей. Некоторые из них склонны признать кризис оперы (особенно в начале столетия). Другие словно теряются перед множественностью новых художественных тенденций, обозначаемых как экспрессионизм, неоклассицизм, новая вещность («*Neue Sachlichkeit*»), эпический театр Брехта, классифицированный как мощное движение «анти-оперы». З. Боррис (14) предлагает две временные зоны: 1920-е и 1950-е годы, когда стремление к оперному обновлению проявлялось наиболее отчетливо. Оперные сочинения в них группируются преимущественно по стилевым, но не жанровым принципам: романтическая вагнеровская тенденция (Р. Штраус), классическая, возрожденная Ф. Бузони, двенадцатитоновая музыкальная организация в произведениях для оперного театра А. Шенберга и А. Берга, новые оперные формы И. Стравинского. Во 2-ом периоде отмечаются наряду с продолжением классической («Кардилак» П. Хиндемита) и романтической линиями («Розамунда» Б. Блахера) новый веризм (оперные произведения К. Менотти и В. Эγκα), подчеркивается многообразие стилевых ориентаций в операх Б. Бриттена – центральные фигуры в послевоенном музыкальном театре. Однако, автор и сам высказывает сомнения в целесообразности типологии такого рода, считая, что современная музыкальная драма еще нуждается в особом «ключе» для постижения законов ее развития.

В сборнике оперных статей одного из корифеев зарубежного музыкознания К. Дальхауса примечательны две позиции: одна связана с оценкой оперного движения 1933-1941 гг. как периодом «политических импликаций» (преимущественно в немецкой опере и впервые сближенной с ней по мотивам социальным советской опере), другая – с обзором оперной драматургии послевоенных десятилетий, унифицированных понятием «литературная опера» (17). Рассмотрим их более подробно. Прежде всего обратимся к 20-м – началу 30-х гг., когда в России, наряду с устойчивым интересом к мировым оперным шедеврам внимание театров и публики все более устремляется к новым современническим произведениям, несущим с собою не только иную театральную эстетику, антиромантическую по своей сути, но и новые средства музыкальной выразительности. Именно в этой ситуации сочинял свою первую новаторскую оперу «Нос» Д. Шостакович, гротескно-сатирическая природа которой выражала бурный протест оперным традициям, была заряжена энергией новой театральности.

В сводных трудах по оперной драматургии значительное внимание уделяется воздействию на ее современную модель театра Брехта и постоянно сотрудничавших с ним немецких композиторов на уровне особого типа музыкально-драматических спектаклей, широко использующих приемы «жестовой» образности, урбанизацию музыкальной стилистики посредством джазовой ритмики и автономии медных духовых и ударных инструментов. Все это действительно имело место не только в конце 20-х – начале 30-х годов, но и спустя несколько десятилетий, уже после Второй мировой войны. Долго сохранявшаяся тенденция политизации музыкального театра, включения современной проблематики или темы «расчета с прошлым» создавало немало сюжетных перекличек между произведениями немецких и советских авторов. В Германии появились новые сочинения Вагнера-Регини, Эйслера и Дессау, продолжавших бетховенское направление, другие авторы активно связывали поиск новых форм музыкальной драматургии с новыми именами драматургов, в том числе из России. Так, по пьесе Б. Лавренева появилась опера «Последний выстрел» З. Маттуса (почти ровесница оперы на тот же сюжет ленинградского композитора Д. Толстого под названием «41-й»), несколько немецких музыкантов обратились к сказочной драматургии Е. Шварца – тоже ленинградца – в опере антивоенной тематики: «Ланцелот» Дессау, в комической опере: «Обыкновенное чудо» Г. Розенфельда, сатирической опере: «Тень» Ф. Гайслера.

Не отрицая, что брехтовская драматургия существенно обогатила оперный театр как в жанре «большой» оперы, так и «малой», было бы ошибочным не видеть широкого распространения ее отдельных мотивов, как например, судебного разбирательства. Так были построены оперы молодых композиторов России В. Успенского «Интервенция» (по пьесе Л. Славина) и «Жестокость» Б. Кравченко (по повести П. Нилина) – ставились на разных сценах в 70-х годах. Лучшим спектаклем непосредственно по пьесе Брехта был «Кавказский меловой круг» с музыкой Г. Канчели, поставленный в Грузинском драматическом театре замечательным

режиссером Р. Стурюа. В содружестве названных композитора и режиссера создана уникальная по драматической выразительности опера «Музыка для живых», с опорой на разработанный Брехтом тип параболы, притчи, острого показа глобальных катаклизмов.

Далее, оставляя в стороне значительную группу оперных сочинений, несущих на себе приметы политической импликации, равно распространенной в обеих национальных культурах (среди бесспорных лидеров этого направления – «Солдаты» Б. Циммермана, в жесткой ультрасовременной постановке Гарри Купфера), обратимся к краткому обзору произведений, унифицированных емким понятием «литературная опера». Ее спектр чрезвычайно широк: от «Женитьбы» Мусоргского как истока в прошлом, через «Пелеаса и Мелисанду» Дебюсси, «Саломею» Р. Штрауса и «Воццека» Берга в начале XX века к «Принцу Гомбургскому» В. Хенце. Последнее произведение является одной из вершин на пути синтеза «режиссерского театра» и «музыкально инсценированной» классической драмы, обобщающей, по мысли крупного немецкого ученого К. Дальхауса, важнейшие принципы литературной оперы (20). Дальнейшее углубление в литературу в поисках вечных истин, общезначимости эстетических критериев и прочности драматургического каркаса отличает многие современные сочинения, предназначенные для музыкальной сцены. Это и «Мария Стюарт» по Ф. Шиллеру и С. Цвейгу петербургского композитора С. Слонимского, успешно прошедшая в начале 80-х годов в оперных театрах Петербурга, Самары, Лейпцига; «Горе от ума» Г. Банщикова по одноименной комедии А. Грибоедова; созданные в конце XX века музыкально-театральные сочинения А. Шнитке и Р. Щедрина. При всех индивидуальных отличиях названных явлений, важно отметить общую направленность творчества ведущих оперных композиторов, постоянную диалогичность творческих процессов в едином мировом пространстве.

Творческий диалог как важнейший фактор взаимодействия разнонациональных культур активизируется в условиях качественно новых возможностей, открывшихся в послевоенной Европе.

Лекция 2. ЗАМЕТКИ О ПОЭТИКЕ ОПЕРЫ 2-й половины XX века

В историко-типологическом анализе, позволяющем в достаточной мере оценить вклад советских композиторов в развитие оперного искусства последней трети XX века, важен не только сюжетно-тематический подход, но также наблюдения, связанные с особенностями музыкальной драматургии, жанрового, интонационного своеобразия – всем тем, что определяет поэтику оперы на современном этапе. Попытаемся проследить различные направления ее развития как в плане исторической преемственности традиций и новаторства, так и многообразия стилевых тенденций, выраженных подчас в полярно противоположных явлениях.

Два разных типа оперы, два самостоятельных потока оперного творчества выступают особенно отчетливо. Один из них тесно связан с предшествующей историей жанра, в чем проявляется как бы итоговый характер искусства в конце столетия, побуждающим к созданию произведений крупного масштаба, широко развернутых во времени и пространстве музыкально-сценических форм. Второй в значительной мере носит экспериментальный характер, определившись сравнительно недавно. В нем наблюдается особого рода локализация музыкально-сценического действия, его сосредоточенность преимущественно на индивидуальности действующих лиц, внутренней жизни героев, выходящей на первый план. Опера *большая*, воплощающая значительные события народной жизни, с развитыми вокально-симфоническими формами, развернутыми массовыми сценами, и опера *малая*, обращенная к судьбам простых людей, нравственно-психологическим проблемам, располагающая камерными средствами (но не обязательно одноактная!) соответствуют двум намеченным типам. Этически-нравственное содержание оказывает прямое воздействие на оперную поэтику. Если в первом случае преобладает крупный штрих, стремление к большим звуковым массам хора и оркестра, то во втором отдается предпочтение малым театральным формам, сравнительно небольшому составу солистов и оркестра (как крайнее проявление – моноопера).

Интересными достижениями в области большой оперы, обращенной к революционным сюжетам и событиям Великой Отечественной войны, было отмечено предшествующее десятилетие. Многолетний поиск в оперном театре современной темы завершился созданием таких заметных произведений, как «Виринея» С. Слонимского, «Жестокость» и «Лейтенант Шмидт» Б. Кравченко, «Интервенция» В. Успенского, «Оптимистическая трагедия» А. Холминова, «Русские женщины», «А зори здесь тихие» К. Молчанова и др. (1). И в семидесятые годы предпочтительное внимание получили художественные заветы М. Мусоргского: в этой сфере

они всегда оставались близки советским композиторам. Общеизвестно влияние на последующие поколения творчества С. Прокофьева, многообразно представившего тему исторического прошлого. Особенно велика роль его оперы-дилогии «Война и мир», поставленной на ведущих сценах страны и вновь подтвердившей классичность прокофьевского творения и его смелое новаторство, сквозь призму которого создавались многие произведения новой плеяды композиторов, обращавшихся к страницам русской истории.

Для современного этапа развития большой оперы характерен и свой особый поворот в освещении исторической темы, трактовки выразительных возможностей монументального жанра. Свойственная театру XX века концентрированность эмоционально-образного содержания, острота контрастов и взаимодействие внутрижанровых и межвидовых пластов проявляется в особой активности новаторских устремлений, переосмыслении стереотипов архитектоники. Существенными чертами опер, обращенных в прошлое, является пристальный интерес к концептуальному отражению трагических эпох народной жизни. Социально-классовый подход сочетается с психологическим анализом, позволяющим глубже раскрыть человеческую сущность индивидуальных образов.

В этом плане примечательны две наиболее значительные оперы последних лет: «Петр I» А. Петрова и «Мертвые души» Р. Щедрина. Историко-хроникальная основа в «Петре I» и литературно-художественная в «Мертвых душах» обусловили разный подход композиторов к возможностям большой оперы. У Петрова главенствует героико-эпическое начало, у Щедрина – лирико-поэтическое и гротескное. Наблюдаются в этих произведениях и некоторые общие черты; заметна тенденция к монументализации музыкально-сценической формы. Недавнее увлечение оперой-пьесой, с почти синхронным по темпоритму развитием музыки и действия (а иногда – с главенствующей ролью последнего), уступает место «крупному штриху», высокому уровню музыкального обобщения.

Фресковый характер письма в «Петре I» определяет его своеобразную поэтику (2). Основными факторами драмы в опере Петрова становятся противоборствующие силы, столкновения разнородных в социально-психологическом и политическом отношениях групп действующих лиц. Подобный драматургический тип близок «Хаванщине», о которой Б. Асафьев некогда писал: «Совершенно своеобразная музыкально-драматическая концепция: народная (т.е. государственная) музыкальная драма» (3). И в «Петре I» освещение известных исторических фактов дается как бы с разных точек зрения (разные взгляды и позиции староверов, сторонников Софьи, самого Петра, преображенцев и, опосредованно, авторское отношение к событиям большой давности, оценка и критическое отношение к ним в ретроспекции гражданской истории). Важное драматургическое значение приобретают сцены-поединки, обостряющие динамику действия, конфликтность характеров (таков решающий поединок Софьи и Петра, старого и нового укладов жизни в драматическом дуэте II действия). Принципы народной музыкальной драмы органично вошли в трактовку массовых хоровых сцен. Хор, как голос народных масс, все время находится в центре внимания композитора, имеет свою линию динамического нарастания от скорбного «Дал господь царя несчастливого», выражающего недоверие к молодому царю, - к трагедийной кульминации «Снятие колоколов», к которой подводят все сцены беспокойства и смут, вопли и стоны старой уходящей России. Параллельно вызревает противоположная по своему жизнеутверждающему героическому пафосу линия сторонников Петра. Ее вершиной служит хор-славение в финале, в момент закладки северной столицы – Петербурга. В солдатских песнях, кантах-виватах раскрывается важнейшая в музыкальной драматургии «Петра I» позитивная идея.

«Озвученной летописью России метко назвал партитуру петровской оперы Р. Щедрин. И вместе с тем именно в массовых народных сценах, в первую очередь, проявилась обостренность современного восприятия исторических событий.. Повествуя о жестокости отдаленной эпохи, с ее придворными заговорами, подавлением стрелецких бунтов, непосильным для народа ярмом крепостничества и кровопролитными войнами, композитор иначе слышит время в музыке, чем это было в опере XIX в., достигает особой эмоционально-образной насыщенности, интенсивности драматического развития. Хоровые сцены в опере «Петр I» неизменно сопряжены с действием. И хотя количественно они занимают большое место, это отнюдь не приводит к замедленности сценического времени. Напротив, хор в опере Петрова необычайно подвижен, динамичен; творческое преломление заветов классиков сопряжено с живым ощущением темпо-ритма современного спектакля. Разнообразны и жанровые истоки хоровой музыки.

В хоровых сценах звучат старинные культовые напевы, горестные плачи-причитания - и удалая походная песня, торжественные канты. Как и в прежних театральных работах, Петров гибко сочетает новые средства выразительности с элементами стилизации. Не прибегая к прямым цитатам, он создает органический сплав разнородных тематических элементов. Особый колорит привносит в интонационный строй оперы голландская хоровая песня и задорный танец жителей Амстердама.

Прошлому России посвятил свою новую оперу Р. Щедрин. «Мертвые души» – произведение оригинального жанрового решения, которое воспринимается как синтез важнейших оперных исканий XX в. В ней ощущается преемственность и с гротескной драматургией шостаковичевского «Носа» – оперой, в течение многих лет остававшейся уникальной по богатству и меткости музыкально-речевых характеристик, остроумию и яркости оркестровых эффектов, подвижности сценического действия; и с оперой ораториального типа, в которой на первый план выступают образы высокой музыкальной обобщенности, а действие притормаживается. Динамика и статика в музыкальном театре – две противоположные тенденции в современной опере («опера-пьеса» и «опера-оратория») – сливаются в единую полифоническую форму. Диалектическая сопряженность двух контрастных жанрово-стилевых пластов способствует рельефному выявлению творческой позиции Р. Щедрина, его стремления сочетать сатирические мотивы с темой раздумий о судьбе народа – вечной гоголевской темой.

«Мертвые души» – произведение самобытное, оригинальное. Обращение к острой социальной сатире не исключает широких выходов в лиро-эпическую сферу. В музыке, впоенной народным творчеством, синтезируются разножанровые истоки с глубоким проникновением в самое существо, «субстанцию» фольклора. Эта опера истинно русская по своему духу, характерам, ощущению глубинных пластов народной жизни. Связь с традициями (в музыкальном языке и драматургии) сочетается со смелым новаторством на грани эксперимента, требующего таланта решительного, разностороннего, способного преодолеть ограниченность догматических воззрений на развитие оперы в современных условиях.

Преобладают ли в «Мертвых душах» собственно оперные черты или черты так называемого музыкального театра («антиоперы», по некоторым канонам) – вряд ли об этом задумывался композитор, когда стремился воссоздать все многообразие гоголевского видения мира. Во многом композитору пришлось искать самостоятельного решения, превращая лирические отступления от автора в особый драматургический пласт – образную параллель-противопоставление комедийной интриге. Впервые в опере лиро-эпические и гротескные сцены представлены в одном временном развитии по типу вертикального монтажа в кинематографе или народных ярмарочных спектаклей (ад и рай в изначальной трактовке) (5). Активное внедрение условных театральных приемов (вполне соответствующих характеру литературного источника) не только не разрушает иллюзию жизненности на сцене, но еще более обогащает возможности реалистического оперного действия. Интонационно-драматургический конфликт вырисовывается в противопоставлении народно-песенного начала (песня-рефрен «верхнего», эпического ряда «Не белы снеги») и многообразных вокально-образных характеристик персонажей-масок, в которых пародируются разные манеры оперного письма (бельканто, *parlando*, *Sprech-stimme*, буффонная скороговорка и пр.) (6). В полистилистике «Мертвых душ» отразились характерные черты композиторской индивидуальности Щедрина.

Важнейшей музыкально-стилевой тенденцией в опере последних лет является обращение к народной песенности, выражающей ведущую идею оперы как идею народную, этическую. Песня-зачин, приближенная к подлинно фольклорным образцам, непосредственно не связанная с сюжетной интригой, как бы вбирает в себя все нити человеческих судеб, создает целостный музыкальный образ эпохи. В духе протяжных ямщицких песен на подлинный народный текст написана Щедриным упомянутая в поэме Гоголя песня «Не белы снеги». Близка ей по эмоционально-образному содержанию песня Анастасии, открывающая оперу «Петр I». И в ней возникает образ родины, России, многовековых страданий народа и его светлой надежды. Роль народной песенности усилена в «Мертвых душах» составом исполнителей: вводятся солисты и камерный хор, поющие в особой голосовой манере, вне оперных традиций.

Гоголь в советском оперном театре – тема особая, заслуживающая пристального внимания и изучения. Огромное богатство красок Гоголя-сатирика привлекает к нему композиторов разных индивидуальностей. «Шинель» и «Коляска» А. Холминова, «Ссора» («Опера о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем») Г. Банщикова, «Записки сумасшедшего»

Ю. Буцко свидетельствуют о новом этапе в освоении гоголевского творчества. В операх разных жанровых типов раскрываются новые грани его наследия .

«Гоголевский цикл», появившийся в советском музыкальном творчестве 70-х гг. (произведения Банщикова, Буцко, Холминова, Щедрина) отмечен не только разнообразием композиционно-жанровых решений, но еще более глубоким постижением музыкальных аспектов художественной прозы (не случайно почти все названные оперы написаны на подлинный текст!).

В процессе формирования новой вокальности, характерной для современной оперы, два произведения советской оперной классики, созданные полвека назад, сыграли особо важную роль. Это «Игрок» Прокофьева – первое обращение к экспрессивно насыщенной прозе Достоевского, и «Нос» Шостаковича, открывший путь к освоению трагикомического начала в творчестве Гоголя – несравненно более сложной образно-эстетической системы, потребовавшей иного музыкального воплощения (10).

Новаторство прокофьевского «Игрока» удивительно созвучно поискам нового поколения композиторов в области театрализации оперы и обновления ее интонационного слоя. Мастер экспрессивных диалогов, стимулирующих развитие драмы, отточенных речевых характеристик, Достоевский по природе своей глубоко театрален. Проницательно заметил В. Немирович-Данченко: «Достоевский писал как романист, но чувствовал как драматург. У него сценические образы, сценические слова... Целые главы – настоящие и замечательные куски драмы» (11).

И вот сейчас Достоевский вновь привлекает молодого композитора, стремящегося овладеть реалистическим оперным письмом, передать в музыке «настроения речи человеческой», выраженные в литературном тексте высоких художественных достоинств. «Оперой в письмах» называет свое произведение «Бедные люди» Г. Сидельников, основываясь в нем на декламационной гибкости вокального мелоса, следующего прозе Достоевского.

Стремительно и интенсивно развивается камерная «малая» опера, обращенная в основном к области социально-нравственных проблем. Без преувеличения ее можно назвать центром жанровых, стилевых, интонационных поисков в современном оперном театре. Именно здесь мобилизуются возросшие ресурсы музыкально-театральной выразительности. Появилось множество разновидностей малых оперных жанров: опера-новелла, опера-повесть, городская опера, моноопера. Их развитие во многом стимулируется деятельностью Московского камерного музыкального театра, явившегося инициатором и заказчиком нескольких новых сочинений. Особенно ценной представляется попытка создания спектаклей на современную тему, по «неостывшим» еще литературным произведениям, вокруг которых не стихает горячая полемика.

Возможность свободно экспериментировать с нетрадиционным составом исполнителей, вне привычно обстановки большой оперной сцены, особая гибкость, подвижность малых оперных форм во многом объясняют преимущественное внимание к ним со стороны молодых композиторов.

Разные пласты современной жизни стали доступны оперному театру. Широкий диапазон образно-тематических, жанровых и стилевых поисков, активность интонационного обновления свидетельствуют об интенсивности развития советской оперы в минувшем десятилетии. Многие интересные художественные явления привлекают яркостью, индивидуальной неповторимостью творческих замыслов, неожиданным сочетанием разных театральных систем, появлением новых разновидностей оперного жанра. Музыкальный театр продолжает активно развиваться, включаясь в стремительный изменчивый поток современного творчества.

Лекция 3. По модели Моцарта: Р. ШТРАУС, С.ПРОКОФЬЕВ, И. СТРАВИНСКИЙ

Моцартовская модель сыграла (и, вероятно, продолжает играть) весьма существенную роль в оперных сочинениях XX века. Среди них лучшие образцы принадлежат Р. Штраусу, С. Прокофьеву, И. Стравинскому, оспаривающим право называться «наиболее моцартовскими» (имеются в виду «Кавалер розы», «Дуэнья» («Обручение в монастыре»), «Похождения повесы»). В разное время появлялась литература о названных сочинениях или о них в связи с другими, в которой более менее отчетливо выступала приведенная выше оценка. Она основывалась как на высказываниях самих композиторов, вспоминая Моцарта в качестве исходного импульса оперных замыслов, так и на анализе стилистики и драматургии соответствующих произведений.

О моцартианстве лирико-комической оперы Р. Штрауса немало метких суждений оставил Г. Орджоникидзе в опубликованных фрагментах широко задуманной монографии об одном из корифеев оперы XX века (1). О прокофьевской «Дуэнье» в интересующем нас ракурсе писали М.

Друскин (2, 212-225), Е. Мнацаканова (3) и автор данных строк (4). В отношении последней оперы Стравинского подступы к освещению затронутой темы находим в заметках композитора об истории создания «Повесы», а также в монографиях М. Друскина и Б. Ярустовского.

Из приведенных выше работ наиболее перспективной в смысле методологии изучения музыкально-театральных явлений отдаленных эпох и возможности их сопоставления хочется назвать статью Друскина «Музыкальный театр Прокофьева», публикация которой была искусственно задержана на 20 лет (писалась к 70-летию Прокофьева). В ней не только впервые обозначена сама параллель Моцарт – Прокофьев, но и очерчены безусловные трудности на пути поиска типологических схождений, вызванные дистанцией исторических эпох, социальных позиций, разногласий художественных идей конца XVIII и первой половины XX века. К объективным трудностям неизбежно добавляются субъективные в виде конкретных жизненных судеб, творческих устремлений, особенностей темперамента и т.п. Предостерегая от прямолинейной однозначности суждений, ученый тем не менее называет ряд признаков, позволяющих проследить типологическую общность оперного наследия Моцарта и Прокофьева. Это: 1) присущая обоим исключительная полнота охвата жизненных явлений (подвластен любой сюжет, умение выявить художественное начало во многом и разном!); 2) гармоничность миросозерцания «светлого гения», несмотря на то, что драматические стороны жизни, которых не миновал в своих творениях Моцарт, получили еще более экспрессивное выражение у Прокофьева; 3) пристрастие к воплощению в музыке «стремительного бега жизни», вызывающего у слушателей чувство бодрости, веселья («кровь закипает в жилах, мускулы наливаются энергией»), что не затеняет лирической сущности творчества обоих композиторов, особой целомудренности лирики, мелодической щедрости и т. д. Широкий спектр аналогий предполагается также на уровне средств музыкальной выразительности: оркестровки, фактуры и прочее, то есть не только на макро-, но и микроуровне индивидуального композиторского стиля.

Попытаемся воспользоваться предложенными параметрами в ходе дальнейших рассуждений.

Исследуя мольеристику XX века, Г. Бояджиев писал: «Парадокс, но это так: человечество углубляло свое познание великого искусства по мере удаления от него» (8, 120). Подобное высказывание справедливо в отношении как научного знания, так и творческого процесса, о чем свидетельствует все более разностороннее освоение оперного феномена Моцарта в композиторском творчестве XX века.

В свое время Моцарт предпринял все, чтобы придать опере универсальный характер. Он обогатил ее идеями немецкого просветительства и французской сатирической комедии, итальянской сериал и австрийского зингшпиля. В области музыкальной драматургии плодотворной являлась ассимиляция итальянского бельканто, обогатившего оперную кантлену (в том числе и в буффонных образцах, типа «так поступают все»), динамика камерных ансамблей и особенно знаменитых буффонных финалов в их увлекательном синтезе музыки и действия.

Моцартианство Р. Штрауса пленительно раскрылось в его опере «Кавалер розы» (1914) – «последнем беззаботном зрелище Европы перед войной».

Шут, старик, молодая девушка, Керубино – вот персонажи, вокруг которых первоначально строился оперный сюжет Гофманшталя, ориентированный в качестве образца на «свадьбу Фигаро» Моцарта – Бомарше – Да Понте. На этом типизированном уровне оперы-буффа и рождается первоначальный импульс «Кавалера розы» – от осознанного подражательства продвинувшейся в сторону симфонизированной формы, ее сближения с музыкальной драмой («тень Вагнера за этим сочинением едва ли менее значительна, чем Моцарта, хотя «Кавалер розы» признан одним из «наиболее моцартовских» среди опер XX века). Моцартианство сквозит в *мелодическом стиле* штраусовской оперы, прозрачной вязи ее удивительных ансамблей, чарующей прелести дуэта Софи и Октавиана из последнего действия. Примеры можно умножить. Для нас важен *метод аллюзий*, избранный композитором и либреттистом: моцартовский дух царит в их опере на разных этажах оперной драматургии, будучи оправлен в роскошную фактурно-тембровую раму музыкального модерна начала века и бытовой вальсовости.

Не менее осознанной была ориентация на моцартовскую модель у Прокофьева, когда он обратился к шеридановской «Дуэнье» (1940). «Да ведь это шампанское! Из этого может выйти опера в духе Моцарта, Россини!» – восклицает он при первом знакомстве с переводом пьесы. В этом возгласе – аллюзия стиля, который совокупно представлен понятием «брио», стиля жизнерадостного, искрометного, динамичного, олицетворяемого солнечным гением Моцарта. Именно на уровне стилиевой ориентации на классические образцы комической оперы

прочитывается прокофьевская «Дуэнья», нередко воспринимаемая как завершающий этап его классицистских увлечений в более ранние годы (между тем, параллельно с «Дуэньей» появился балет «Золушка», премьера которого даже определила близкую по классицистской ориентации оперу).

Мы касались этого вопроса в книге «Комическая опера в XX веке», считая вершиной-источником подобного типа комической оперы «Свадьбу Фигаро» Моцарта, а одним из ярчайших проявлений его в XX веке – «Дуэнью» Прокофьева. Подобное сравнение следует также из принадлежности «великой комедийной эпохе» литературных источников обеих опер, не только характера интриги, но и типических комедийных амплу ведущих персонажей.

Утвердилось мнение, что Прокофьев усилил лирическое начало балладной оперы Шеридана, во многом смягчив ее сатиричность. Не было ли это сознательным движением «в сторону Моцарта», тяготение к которому композитором ощущалось и ранее (в творческой биографии Прокофьева-пианиста велика роль моцартовских сонат, многое выявилось в его симфонической и инструментальной музыке). И не в трактовке ли женских лирических образов (Луизы, Клары), характере их музыкального тематизма это проявилось прежде всего?! Можно говорить о «моцартовском колорите» постепенно замирающих за сценой звуков карнавала в I картине, по-моцартовски грациозном прозрачном звучании вокального квартета в 5 картине, в усилении роли лирических ансамблей в музыкальной драматургии оперы. «Тема шампанского», вырвавшаяся в приведенной выше реплике Прокофьева, вдохновенно и жизнерадостно прозвучала в заключительной застольной песне Джерома, заставляя вспомнить знаменитую арию с шампанским главного героя в «Дон Жуане», приобретающую у Прокофьева более легкий, шуточный оттенок. Особая область наблюдений – оркестр «Дуэньи» в русле высказанных выше идей.

Есть еще один оперный шедевр XX века, который в момент его рождения задумывался «по модели Моцарта», чьим образцом явилась его поздняя комическая опера «Так поступают все». Это «Похождения повесы» Стравинского (1946), в период создания которого композитор вместе с либреттистом прослушали оперу Моцарта, имевшую для них глубокий смысл.

Работа «по моделям» была обычным принципом Стравинского. Первоначально опера Моцарта понадобилась ему в качестве прекрасного примера «оперы в стихах», которой он отдавал предпочтение перед «оперой в прозе». В этом плане композитор и либреттист были солидарны (достаточно вспомнить слова Одена: «Белые стихи? Это как играть в теннис без сетки»). Дисциплина (порядок!) игровых принципов были важны для обоих как противостояние алогизмам нерегламентированного творчества.

Но только ли композиционная закономерность, закрепленная некогда Моцартом, привлекла авторов новой оперы? Вряд ли. Хотя и это тоже, ибо Стравинский главное внимание уделял прежде всего вокальным характеристикам, столь же непринужденно чередуя сольные и ансамблевые номера, как это делал Моцарт, может быть чуть-чуть раскрепощая последние, делая их еще более естественной формой общения персонажей. Стравинский далек в них от синтеза музыки и действия, отдавая явное предпочтение «ансамблям согласия» (начиная с первого дуэта Анны и Тома, или звучания шуточной песенки Ника и Тома в конфликтно острой теме аукциона «продается старая жена, уродливая» и т. д.). действие протекает в речитативах-секко, архаичной оперной форме, подчеркивающей в середине XX века момент с т и л и з а ц и и, которым несомненно руководствовался Стравинский, следуя не только модели «Так поступают все», но, возможно, и более ранним оперным образцам эпохи барокко.

Стилизация – один из существенных признаков «игровой» эстетики Стравинского. Игра моделями попросту не мыслится вне стилизации (хотя она различна в ранних произведениях, типа «Пульчинеллы», и поздних). Эта общеизвестная истина не требует комментариев. Вопрос лишь в том, каким образом преломляется в опере Стравинского.

На первое место мы бы поставили роль первичных жанров и жанровой этикетности в том виде, как они культивировались в операх Моцарта. Пасторальная окрашенность первых эпизодов «Повесы» эмоционально соответствует идиллическому состоянию двух пар влюбленных в «Так поступают все». В обоих случаях замкнутые номера вполне отвечают душевной уравновешенности героев обеих опер. Их отличия – восторженная пылкость молодых людей в опере Моцарта и нежная созерцательность в опере Стравинского – не столь уж существенны. В обоих случаях слушатель воспринимает образцы прекрасной кантилены в духе бельканто, чуть-чуть более изысканной и остранинной у Стравинского, с несравненно более индивидуализированной и сложной гармонией, ритмикой, оркестровкой.

Экспозиционная фаза совпадает и в момент вторжения персонифицированного злого начала, стремящегося разрушить во что бы то ни стало мир возвышенных грез и любовных признаний. Конечно, дон Альфонсо значительно добрее, и область его притязаний на душевный мир юных друзей не столь жестока, как у Ника Шедоу. Но возможность их сравнения появляется позднее, а функция привнесения конфликтного начала – едина.

Так возникает не только жанровая параллель: пастораль – идиллия, но сюжетная – воздействие внешних демонических сил. Безобидная по началу «игра» оборачивается серьезнейшими коллизиями, и ошибочное представление о том, что игровой модус творчества Стравинского направлен прежде всего на воссоздание праздника бытия (как было в «Мавре», или подавляющем большинстве концертных композиций), развивается мастерским конструированием сложных процессов духовного универсума, конфликтных ситуаций в «Повесе».

Классический образец, которому он следует вначале, вытесняется характерными приметами романтического стиля (сцена на кладбище, игра в карты), героизацией центрального женского образа (кабалетта Анны), куртуазными мотивами в духе Оффенбаха (вторая картина). Живой темпоритм современного спектакля с чертами яркой театрализации ощущается в сцене аукциона – драматической кульминации конфликта героя с окружающей действительностью. Динамичная смена эпизодов приближается к кадровой драматургии, напоминает вертикальный монтаж многомерного киноизображения. Его пограничные зоны отмечены выступлениями в хоре, то комментатора, то непосредственного участника событий. Выразительность отдельных кадров «прямого экрана», эпизодов вторжения, фоновых эффектов помогают активно высвечивать разные ракурсы музыкально-сценического действия с уникальной полифонизацией образно емкой структуры. Трудно себе представить более динамичный показ неистового вторжения самой жизни, резко контрастирующий ее мифологизации в последней картине. Две принципиально отличных художественно-этических установки уравнивает заключительный Парабасис, вновь напоминающий моцартовскую модель «Так поступают все», хотя драматизация второго и третьего действия «Повесы» сближает оперу Стравинского с бессмертным «Дон Жуаном», господствующей темой возмездия.

Так, возрождая традиции старинных музыкальных спектаклей, Стравинский выходит за пределы заданной условности. Черты галантного искусства предстают в парадоксальном несоответствии с драматической ситуацией, демонстрируя столь свойственное Стравинскому «соединение несоединимого» (прием, в котором Х. Штуккеншмидт усматривал проявление «интеллектуализированного гротеска»). Образная и драматургическая трансформация назидательной притчи в сочинении Стравинского–Одена красноречиво иллюстрирует одну из главных заповедей композитора: «Живая диалектика требует, чтобы обновление и традиция развивались совместно, во взаимопомощи»