

Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория»
Кафедра теории и истории музыки

Принято Ученым советом АГК
Протокол №12 от 05 июля 2021 г.

Утверждаю
Ректор Астраханской
государственной консерватории


А.В. Мостыканов



Л.В. Саввина

Рабочая программа учебной дисциплины
«Теория современной композиции»
По специальности
53.03.06 Музыкознание и музыкально-прикладное искусство
(уровень бакалавриата)
Профиль – музыковедение

Астрахань
2021

Содержание

1. Цель и задачи курса
2. Требования к уровню освоения содержания курса
3. Объем дисциплины, виды учебной работы и отчетности
4. Структура и содержание дисциплины
5. Организация контроля знаний
6. Материально-техническое обеспечение дисциплины
7. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. Методические рекомендации

1. Цель и задачи курса

Целью дисциплины «Теория современной композиции» является воспитание высококвалифицированных музыковедов, подготовленных к активной самостоятельной педагогической, исполнительской и просветительской деятельности. Студент должен научиться постигать творческий процесс автора музыкального произведения на основе знаний в области стилей и жанров, понимания объективных закономерностей музыкального языка, его образно-смыслового значения, структурных особенностей произведения.

Предмет «Теория современной композиции» призван обобщить знания, полученные студентами в курсах «Современная музыка», и «Музыкальная форма». Его задача состоит в комплексном подходе: современная композиция рассматривается во всех основных музыкально-теоретических аспектах. Потребность во введении данной дисциплины обусловлена необходимостью изучения современной музыки на основе солидной методологической базы.

Целями дисциплины являются: 1.оснащение студентов теоретическими знаниями; 2. получение практических навыков через анализ произведений, с помощью которого устанавливается логика целого, обусловленная особенностями художественного текста. Курс «Теория современной композиции» изучается параллельно с дисциплиной «Музыкальная форма», на индивидуальных занятиях которой студенты должны закреплять полученные знания в области классической и современной музыки.

Основной материал предмета «Теория современной композиции» — музыка XX века, наименее исследованная и вызывающая множество вопросов. Поэтому изучение материала требует широкого подхода. Его изучение предполагает анализ не только проблем музыкальной теории (жанра, формы, гармонии, полифонии, ритмики, нотации), но и вопросы музыкальной истории, хронологии XX столетия, эстетики.

Задача курса — решение ряда проблем Новейшей музыки XX - XXI веков. Материалом анализа служат произведения авангарда-1, авангарда-2 и поставангарда XX столетия. Теоретический материал сочетается с практическим анализом сочинений. Ежеженедельно студенты получают домашние задания, которые представляются на обсуждение всей группы.

Задачи курса связаны: 1. с углублённым изучением музыки XX века, которая рассматривается как феномен культуры, порождающий определённые типы композиторского мышления; 2. получением навыков, нацеленных на повышение профессионально-образовательного уровня; 3. с развитием самостоятельного мышления, с применением стратегии теоретического и аналитического планов исследования современной композиции.

Музыковед должен обладать музыкальной культурой, способностью к углубленному прочтению и расшифровке авторского нотного текста, владеть искусством публичного выступления на конференциях, концертах, состоящих из музыкальных произведений различных жанров, стилей, эпох.

Задачами дисциплины являются формирование у студента:

- мотивации к постоянному поиску творческих решений при анализе музыкальных произведений XX – XXI вв.,
- совершенствованию художественного вкуса, чувства стиля, воспитание у студента профессиональных навыков в постижении содержания и формы музыкального произведения,
- овладение студентом большим репертуаром, включающим произведения различных жанров и стилей XX – XXI вв.,
- развитие механизмов музыкальной памяти, творческого воображения, активизация слухо-мыслительных процессов, активизация эмоциональной, волевой сфер,
- постоянное развитие у студента мелодического, ладогармонического, тембрового слуха, полифонического мышления, совершенствование у

- стимулирование у студента творческой инициативы в ходе освоения произведений,
- совершенствование результативной самостоятельной работы

2. Требования к уровню освоения содержания курса

Изучение дисциплины направлено на формирование следующих универсальных, общепрофессиональных и обязательных профессиональных компетенций:

Компетенции	Индикаторы достижения компетенций
<p>УК-1. Способен осуществлять поиск, критический анализ и синтез информации, применять системный подход для решения поставленных задач</p>	<p>Знать:</p> <ul style="list-style-type: none"> – этапы исторического развития человечества; – принципы поиска методов изучения произведения искусства; – терминологическую систему;
	<p>Уметь:</p> <ul style="list-style-type: none"> – осмысливать процессы, события и явления мировой истории в динамике их развития, руководствуясь принципами научной объективности и историзма; – использовать полученные теоретические знания о человеке, обществе, культуре, в учебной и профессиональной деятельности; – критически осмысливать и обобщать теоретическую информацию; – применять системный подход в профессиональной деятельности.

	<p>Владеть:</p> <ul style="list-style-type: none"> – технологиями приобретения, использования и обновления социогуманитарных знаний; – навыками рефлексии, самооценки, самоконтроля; – общенаучными методами (компаративного анализа, системного обобщения).
<p>ОПК-1. Способен понимать специфику музыкальной формы и музыкального языка в свете представлений об особенностях развития музыкального искусства на определенном историческом этапе</p>	<p><i>Знать:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – основные этапы исторического развития музыкального искусства; – композиторское творчество в культурно-эстетическом и историческом контексте, – жанры и стили инструментальной, вокальной музыки; <p><i>Уметь:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – применять теоретические знания при анализе музыкальных произведений; – различать при анализе музыкального произведения общие и частные закономерности его построения и развития; – сочинять музыкальные фрагменты на собственные или заданные музыкальные темы; <p><i>Владеть:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – профессиональной терминологией; – навыками использования музыковедческой литературы в процессе обучения; – навыками гармонического и полифонического анализа музыкальных произведений;
<p>ОПК-6. Способен постигать</p>	<p><i>Знать:</i></p>

<p>музыкальные произведения внутренним слухом и воплощать услышанное в звуке и нотном тексте</p>	<ul style="list-style-type: none"> – различные виды композиторских техник (от эпохи Возрождения и до современности); – принципы пространственно-временной организации музыкального произведения разных эпох, стилей и жанров, облегчающие восприятие внутренним слухом; – стилевые особенности музыкального языка композиторов XX века в части ладовой, метроритмической и фактурной организации музыкального текста;
	<p><i>Уметь:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – пользоваться внутренним слухом; – анализировать нотный текст полифонического сочинения без предварительного прослушивания;
	<p><i>Владеть:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – навыками гармонического, полифонического анализа, целостного анализа музыкальной композиции с опорой на нотный текст, постигаемый внутренним слухом.
<p>ПКО-1. Способен в составе исследовательской группы выполнять научные исследования в области истории, теории музыкального искусства и педагогики</p>	<p><i>Знать:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – историю и теорию музыки в объеме, позволяющем осуществлять научные исследования; -специальную литературу по базовым историческим и теоретическим предметам <p><i>Уметь:</i></p>

	<p>- анализировать совокупность всех компонентов музыкального языка (мелодии, гармонии, метроритма, формы, фактуры, инструментовки) и их взаимосвязи в музыкальном произведении (в виде нотного текста и на слух), обобщать результаты анализа;</p>
	<p><i>Владеть:</i></p> <p>– приемами поиска, сбора и систематизации материала, оформления результатов исследования в виде научного текста разных жанров.</p>

3. Объем дисциплины, виды учебной работы и отчетности

Общая трудоемкость дисциплины – 144 часа, аудиторная работа – 36 часов, самостоятельная работа – 108 часов. Время изучения – 7 семестр.

Занятия по современной гармонии проходят в форме мелкогрупповых занятий по 2 часа в неделю. Формы контроля: 7 семестр – экзамен.

4. Структура и содержание дисциплины

<i>Раздел 1 Теоретические проблемы современной композиции</i>	
Музыкальная хронология XX века	2
Стили, жанровые направления	2
Специфика современной композиции и проблемы анализа	1
Нотация в музыке XX века	1
Музыкальное время. Особенности ритма. Композиции, организованные на основе ритма	2
Гармония. Звуковысотная структура	1
Полифония. Композиции, организованные на основе полифонии	2

Тембрика	1
<i>Раздел II Композиционные техники</i>	
Двенадцатитоновая техника, серийность, сериализм, постсериализм	2
Сонорика. Организация сонорного материала	2
Алеаторика	2
Полистилистика и музыкальная форма	1
Пространственная музыка	2
Минимализм и репетитивная техника	1
Электроакустическая музыка	2
Спектральный метод	4
Смешанные техники	4
Новые индивидуальные формы	4
зачет	
Всего:	36 часов

Содержание

Раздел 1 Теоретические проблемы современной композиции

Музыкальная хронология XX века

Установка на цельность картины музыкальной культуры XX века, с позиций которой весь XX век воспринимается как наследие прошлого. Мозаичность картины музыкального искусства XX века позволяет провести параллели с культурой барокко. Пафос договаривания традиции — важнейшая константа в культуре XX столетия. В 70-е годы заявляет о себе неоромантизм, как бы договаривая малеровскую, брукнеровскую, рахманиновскую и т.д. традиции. В то же время эта традиция имеет иной смысл: многие композиторы, обратившись к неоромантизму, отдали дань авангардизму (Караманов). Выделяются две волны европейского авангарда: довоенный и послевоенный. Хронология XX века выстраивается вокруг

“эпицентра” столетия — 1950 г., связанного с именем Штокхаузена, определившим коренной поворот в эволюции музыкального искусства. Эти годы связаны с такими манифестными сочинениями как “Ритмические этюды” Мессиана, “Структуры” Булеза. В то же время в западном музыкознании утверждается культурологическая концепция “прерванной эволюции”, вследствие того, что авангард рождался дважды. Авангарду противопоставляется понятие модерна. Сопоставление модерна и авангарда в XX веке можно представить следующим образом: 1900 - 1914 г.г. объединяются понятием модерна. 1-я волна авангарда (Баухауз) — с 1914 по 1941 г.г., затем наступает “пауза”. Вторая волна авангарда связана с Дармштадтом и длится до 1986 г. 1986 — 2000 г.г. связаны с понятием постмодерна. Итак, хронологически очерчивается концентрическая форма с явно выраженным центром (1950 г.)

Стили, жанровые направления

Середина XX в. связана со сменой поколений: завершились творческие пути классиков столетия: Стравинского, Прокофьева, Шостаковича. На смену пришли течения, связанные с “договариванием” традиции: неоромантизм, неофольклоризм, неоклассицизм.

Второй авангард 60-х годов связан с синтезом различных техник, стилей, жанров. Сложное взаимодействие стилевых тенденций вошло в русло постмодернизма, обозначившего антиавангард.

Понятие постмодернизма в эстетике, философии, культурологии. Преломление эстетики постмодернизма в творчестве композиторов второй половины XX века: Кейджа, Штокхаузена, Ноно, Берно, Булеза, Лигети, Пендерецкого, Волконского, Денисова, Губайдулиной, Шнитке, Слонимского, Щедрина и др.

Индивидуальность постмодернистской концепции, определившей историзм мышления, проявившийся в метаисторическом типе стиля (симфонии Шнитке). Культурологический метод творчества (термин

Тарнопольского) предполагает глобальное оперирование всем арсеналом многовековой технико-стилевой системы музыки. Культурологический метод приходит на смену методу “мышления стилями” (Савенко).

“Новая эклектика” — специфическая универсалия современного художественного творчества. Точки соприкосновения с теорией архитектуры. Интертекстуальный аспект композиторского творчества, подразумевающий всеобщность принципа цитирования. В силу этого возникает двойной код, рассчитанный на различные уровни восприятия.

Специфика современной композиции и проблемы анализа

Анализ композиции XX – XXI веков – одна из важнейших задач современного музыкознания, которая занимает значительное место в исследованиях В.Холоповой, Ю.Холопова, Н.Гуляницкой, С.Курбатской. Благодаря вниманию авторов к данной проблеме мы имеем представления о том, как устроены произведения Берга, Веберна, Булеза, Штокхаузена, Шнитке, Денисова. Сочинения разных стилей позволяют раскрыть некоторые общие закономерности, свойственные явлениям разного порядка: системам, сохраняющим связь с традиционной мажоро-минорной, удалённым от неё и в самых общих чертах воспроизводящим прежние логические связи, а также звукоорганизациям, основанным на принципах додекафонно-серийной техники.

Поэтапное раскрытие внутренней логики произведения, главные стадии которого могут быть обозначены следующим образом:

1. Любое музыкальное произведение предстаёт перед нами как явление художественного порядка, раскрывающееся во взаимосвязи содержания и формы. Поэтому характер музыки, её образный строй определяются через эмоциональное восприятие: проигрывание, прослушивание произведения, а затем осмысление логических, формообразующих единиц текста. Весьма желателен предварительный анализ разделов, аккумулирующих состояние высотной структуры. В зависимости от замысла, стиля это могут быть:

начало, фокусирующее целое; середина, становящаяся центром, к которому направлено развитие; и конец, где как в литературном произведении окончательно проясняется смысл происходящих событий.

2. Характеристика типов фактуры, особенности соотношения голосов, определяющих вертикаль, состоящей либо из относительно автономных единиц-аккордов, либо отдельных тонов, складывающихся в интервалы. Важное значение имеет анализ крайних точек фактуры “верха” и “низа”. Например, для стиля Скрябина весьма существенно движение баса в рамках тритона по малым терциям вверх и вниз, для Мессиана – движение блок-аккордов на фоне выдержанной педали.

3. Исследование тональности через характеристику свойств её индексов (Ю.Холопов). Состояние тональности позволит определить особенности сонантного уровня, связанного с соотношением кон- и дис-сонанса.

4. Определение типа лада – тонального, модального, серийного, характеристика свойств его звукоряда: наличие или отсутствие симметрии, особенности сегментации. Например, в пьесе Бартока № 141 из цикла “Микрокосмос” несимметричный мелодический мажор, а в “Книге висячих садов” №5 Шёнберга – симметричный двутерцовый мажоро-минор (2.1.1), на ступенях которого можно построить трезвучия и септаккорды с вариативными тонами – основным, терцовым и квинтовым.

5. Тщательное исследование горизонтали. В процессе анализа обратить внимание на наиболее характерные и часто встречающиеся интервалы, группы интервалов, обороты и проследить их развитие, отношение к форме. Краткая характеристика интонационного зерна, его метро-ритма. В серийной музыке анализу подвергается интервальное строение ряда, его сегменты, серийный кватернион с обозначением высотных перемещений.

6. Исследование вертикали и определение структуры аккордов, у Бартока в пьесе № 141 из “Микрокосмоса” три аккорда, составляющие

вертикаль, имеют разноинтервальную структуру, однако в основе каждого из них лежит принцип симметрии. У Шнитке в “Вариациях на один аккорд” вертикаль представляет всеинтервальную серию, проецирующую соотношение вертикально-горизонтальных координат всего произведения в целом.

7. Определение центрального элемента системы: формы его изложения – вертикальной, горизонтальной, диагональной; структуры, для характеристики которой важны свойства сонантности, симметрии и всеинтервальности.

8. Характеристика связи элементов системы, их субординационных отношений. При этом немаловажное значение имеет ритмическое обособление центрального аккорда, группы аккордов, интервалов, появляющихся на сильных долях такта, частота их смены, способствующая созданию пульса гармонии – замедленного или учащённого.

9. Выводы могут быть различные. Приведём некоторые из них:

- а) какова художественная цель в использовании того или иного средства высотной структуры;
- б) звуковысотная техника и ценность музыки;
- в) звукоорганизация музыки XX века и проблемы коммуникативных связей.

Метод анализа необходимо демонстрировать педагогу на материале различных по стилю и типам высотной техники произведений (например, “Микрокосмос” № 141 Бартока, Прелюдия № 17 из цикла “Прелюдии и фуги” Щедрина, V песня из “Книги висячих садов” Шёнберга, “Вариации на один аккорд” Шнитке).

Гармония. Звуковысотная структура

Резкое отличие современной звукоорганизации от гармонии, сложившейся в XVIII – XIX веках. Причины: прогресс во всех сферах общественной жизни, изменение представлений о мире, человеке, духовных

и материальных ценностях. Радикальная ломка сложившихся языковых типов и поиски новых средств выражения, соответствующих новому содержанию и эстетическим принципам. Сравнение с предшествующим этапом европейского профессионального искусства, который при всём разнообразии стилевых явлений отличался единством в утверждении музыкально-логической системы – мажоро-минорной тональности.

В то же время новотональная гармония явилась следствием развития некоторых тенденций, наметившихся в гармонии за её 300-летний период существования. Одна из них связана с индивидуализацией тонально-гармонических структур (ретардационные кадансы И.С.Баха, повышенная роль уменьшенного вводного септаккорда у И.С.Баха в Хроматической фантазии и фуге ре минор, у Моцарта в Фантазии к сонате ре минор, у Бетховена в “Патетической” сонате). В XIX веке данная тенденция обусловлена расцветом национальных школ, вследствие чего наблюдается индивидуализация стиля, появляются именные гармонии Шуберта, Грига, Шопена, Чайковского, Бородина, Мусоргского. Значение именных гармоний в XX веке: Скрябин, Рославец, Прокофьев, Барток. Следующий шаг – индивидуализация не только стиля, но и отдельного произведения: “тристан-аккорд” Вагнера, “прометей-аккорд” Скрябина. Наряду с именными гармониями, получают распространение именные лады: Римский-Корсаков, Барток, Мессиан, Шостакович.

Другая тенденция связана с особой ролью линейного начала, появлением в музыке прошлых веков политональности, полиладовости, полигармонии, полиаккорда (И.С.Бах, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шопен, Лист, Дебюсси, Равель), которые способствовали расслоению музыкальной ткани на относительно самостоятельные части.

Постепенная “эмансипация диссонанса” (термин Ю.Холопова).. Аккорд становится самозначащей единицей текста, не требующей разрешения в консонанс. В соотношении “экспрессивных” и “импрессивных”(термины Э.Курта) черт аккорда усиливается импрессивная

сторона. Деформация структуры аккорда через альтерацию и побочные тоны. Использование нетерцовых аккордов в творчестве И.С.Баха, Моцарта, Шуберта, Листа, Дебюсси, Равеля, Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского.

Использование синтетических техник, производных от додекафонии, расцвет тотального сериализма в творчестве Булеза, Штокхаузена, широкое обращение к алеаторике и сонорике: Лютославский, Пендерецкий, Шнитке, Денисов, Губайдулина, Екимовский, Сероцкий. В то же время создаются “строгие” додекафонные произведения – Даллапикола, Каретников.

Новое понимание гармонии у Булеза и Штокхаузена – как “наслоение частот”, способных “модифицировать краску”(П.Булез). Возрастание роли рационального конструирования, наметившегося в творчестве Веберна. Единицей гармонии становится отдельно взятый звук, где акцентируются качества высоты, длительности, тембра-краски(плотностно-тембровая “флуктуация” ткани – С.Курбатская), громкостной динамики. Параметрами гармонии являются: 1. абсолютная величина интервалов, 2. относительная величина интервалов, 3. постоянная “плотность”(термин Булеза) вертикали, 4. переменная плотность вертикали. Выведение родственных интервальных групп из серии, сочетание однородной высотной структуры с неоднородностью звучащих аккордов. 12-ти тоновое гармоническое поле наделяется пространственными характеристиками – подъём-спад, приближение-удаление. Мобильность пространственных изменений сочетается с неизменностью регистровых положений отдельных высот (Булез “Молоток без мастера”, Штокхаузен “Перекрёстная игра”, Шнитке “Вариации на один аккорд”).

У Денисова, в отличие от техники Булеза и Штокхаузена, серия не является единственным источником развития, а становится начальным толчком для дальнейших преобразований. Превращение серии в тему, свободную от обязательного включения 12 звуков и постоянных

повторов (“Струнное трио”). Включение монограмм EDS, BACH, AeSCH, DeSCH, являющихся источником мелодико-гармонического развития. Помимо серийности используется несерийные принципы звукоорганизации, опирающиеся на имитацию интервальных групп (“Три картины Пауля Клее”, ч.П).

Шнитке обращается с серией свободно. Как у Денисова, она становится толчком для мелодико-интонационного и гармонического развития. Образование вертикали из сегментов серии (“Соната для скрипки и фортепиано” № 2), обратная зависимость – горизонтально развёртываемых мотивов от двенадцатизвучного всеинтервального аккорда-серии – в “Вариациях на один аккорд”. В основе произведения несерийная техника, мотивная работа осуществляется по принципу игры в “Конструктор”: построение горизонтали с помощью комбинаторики сегментов порождает новые мотивы (кульминацией становится появление темы-монограммы BACH).

Раздел II Композиционные техники

Двенадцатитоновая техника, серийность, сериализм, постсериализм

Основные этапы эволюции 12-ти тоновой музыки: 1. с конца XIX века до 1913 г., характеризуется ослаблением функциональных тяготений (“Багатель без тональности” Листа, “Жар-птица” Стравинского, “Прометей” Скрябина, “Три композиции” для фортепиано Рославца). 2. 1913 – 1925 соединение 12-ти тоновости с серийной техникой, появление первых серийных композиций и теоретических трудов по 12-ти тоновой музыке (сочинения – Оркестровая пьеса № 1 Веберна, “Синтезы”, “Формы в воздухе” Лурье, Соната для фортепиано № 1 Мосолова, Сюита для фортепиано ор.25 Шёнберга, Пьеса для фортепиано Веберна; исследования – “О сущности музыкального”, “От мелоса к шуму. Введение в

двенадцатитоновую музыку”, “Двенадцатитоновая техника. Учение о тропах” Хауэра, “Новые принципы формы” Штайна, “Атональное учение о музыке” Аймерта). 3. 1925 – 1940 расцвет додекафонии в творчестве композиторов нововенской школы(сочинения – Третий струнный квартет ор.30 Скрипичный концерт ор.36 Шёнберга, “Лирическая сюита”, Скрипичный концерт Берга, Симфония ор.21, Концерт ор.24, Вариации для фортепиано ор.27, Вариации для оркестра ор.30 Веберна; исследования – “Двенадцатитоновая техника”, “Упражнения в двенадцатитоновом контрапункте” Крженека). 4. 1940 – 1950 отход от строгой серийной техники, взаимодействие разных техник (“Ода Наполеону” Шёнберга, Третья симфония Копланда, Фортепианная соната № 1 Булеза, “Четыре ритмических этюда” Мессиана). 5. 1950 – 1957 связан с расцветом тотально-серийной техники, обращение Стравинского к серийной технике(Kreuzspiel, Klavierstück VIII Штокхаузена, “Молоток без мастера” Булеза). 6. 1957 до настоящего времени характеризуется отходом от сериализма, использованием элементов алеаторики, сонорики; появляется компьютерная музыка(“Синхронизмы” № 3 для виолончели и электронных инструментов Давыдовского, Canzone da sonar для саксофона тенора и фортепиано Мейсона, Tempi Concertati Берио, “Письма Франца Шуберта и Иоганна Себастьяна Баха” Ардженто, “Живопись” Денисова, “Мандала” Екимовского, Три концертные пьесы для двух фортепиано Дмитриева).

Терминология: “свободная атональность”, техника звукового центра, техника “синтетаккордов”, техника 12-ти тоновых рядов, техника 12-ти тоновых полей, техника тропов, серийная техника, додекафония, микросерийность, сериализм, серийность.

Особенности мелодии, гармонии, фактуры и формы.

Мелодия: С.Курбатская выделяет три основных типа мелодических форм серийной музыки: 1. имитация мелодий XIX века (“Интермеццо” из Сюиты для фортепиано ор.25 Шёнберга), ориентация на метрическую

регулярность, повторность; 2. отсутствие связей с историческими прототипами(Струнный квартет ор.28,ч.I Веберна), асимметричность, неповторяемость ритма, слабо выраженный метр; 3. рассредоточенность мелодии в фактуре(“Спираль” из Трёх концертных пьес для двух фортепиано Дмитриева), пуантилистическая фактура.

Гармония: 1. Обновление фактурных форм. У Шёнберга и Берга наблюдается использование традиционных типов фактуры, структурной единицей которых является аккорд, например, Струнный квинтет, ор.26, № 3 Шёнберга. У Веберна – постоянная смена звучностей, колебания плотности, “точечная” фактура (Симфония ор.21, Вариации для оркестра ор.30).

2. Индивидуализация высотных систем, проявляющаяся в новых логических принципах. С.Курбатская вводит понятие индивидуального модуса(ИМ), опирающегося на общие логические принципы новой тональности: центральный элемент и его проекцию на все параметры целого. Возникает регулярная повторяемость гармонических комплексов на всех 12 высотах. Специфика ИМ в его двухуровневой структуре: на 1-ом уровне ЦЭ является серия, на 2-ом – сама серия обладает функциональной логикой и имеет ЦЭ, ПЭ, КЭ.Примером может служить Прелюдия из Сюиты ор.25 Шёнберга, где повтор одних и тех же групп создаёт ощущение устойчивости в широком смысле слова.

3. “Тоникализирующий процесс” (термин Х.Елинека), в котором можно выделить две тенденции: 1. использование старых тональных отношений и аккордов тональной музыки конца XIX – начала XX века; 2. появление качественно новых систем, которые, в свою очередь, имеют три разновидности: а) ИМ, базирующийся на новом интонационно-гармоническом материале серии; б) несколько гармонически родственных рядов, ограничивающих число серийных форм, способствующих тональному единству; в) “тонально-окрашенные ряды”(термин Й.Руфера).

4. Включение в гармонию невысотных параметров – ритма, метра, тембра, динамики, артикуляции, образование “многопараметровой гармонии”(С.Курбатская): Веберн, Булез, Штокхаузен.

Серийные формы и транспозиции: 1. Четыре основные формы, именуемые по-разному, – “кватернион”, “серийный комплекс”, “матрица серийных форм” – включают прямое движение(P), ракоход(R), инверсию(I), ракоходную инверсию(RI).

2. Пермутация – принцип перестановки звуков серии, например, “каждый второй”(1 3 5 7 9 11 2 4 6 8 10 12) или “каждый третий” тон(1 4 7 10 2 5 8 11 3 6 9 12).

3. Ротация – такое изменение, при котором первый звук серии становится последним, в результате образуется шесть версий одного ряда.

Метод анализа серийной музыки. Актуальность проблемы анализа серийных композиций. Общность методологических основ анализа гармонии при изучении разных типов звукоорганизации и в то же время индивидуальный подход, обусловленный спецификой объекта исследования. При рассмотрении серийных произведений необходимо учитывать следующие моменты:

1. особенности серии и кватерниона;
2. высотные(тональные) изменения серии;
3. индивидуальный модус(ИМ), его специфику, функциональные отношения сегментов на основе избранного ЦЭ;
4. закономерности формы, основанной на взаимодействии полифонической, гомофонной и серийной типов организации.

Анализ **серии и кватерниона** представляет собой уровень внетекстовых отношений, поэтому на данном этапе для студента важна установка на исследование серии, записанной в виде схемы отдельных нот. Особое значение приобретает анализ “диастематики”(термин В.Ерохина) – биномиальных высотных отношений, отвлечённых от метро-ритма,

октавной позиции и орфографического аспекта, благодаря чему стирается различие между знаками(диезом и бемолем), а также хроматическим и дитоническим интервалами(например, в серийной технике увеличенная секунда и малая терция не имеют отличий, поскольку возведены на уровень двенадцатитоновой диатоники). Все интервалы(диаистемы) записываются для удобства в пределах тритона, поскольку остальные являются их обращениями и выражаются в числовых отношениях по количеству полутонов, содержащихся в интервалах(например, кварта –5, тритон –6). Направления интервальных движений записываются со знаками + (вверх) и –(вниз), что даёт возможность наглядного представления изменений кватерниона. Сегментация серии позволяет определить роль симметричных и асимметричных элементов её структуры, а также их значимость в образовании всей композиции.

Высотные изменения серии формируют тональный план произведения и имеют важное значение для определения всей формы в целом, выделения функционально различных (или подобных) частей. При исследовании высотных изменений серии следует обратить внимание студентов на соотношение тональностей, динамику их смены, возможности образования фуги, сонатности и т.д. Тональности принято писать внизу справа от латинской буквы, обозначающей форму изменения серии(Рe, Rg, RІc).

Индивидуальный модус даёт возможность представить серию как высотную систему, отличающуюся определёнными функциональными отношениями элементов ЦЭ, ПЭ, КЭ, многократно повторяющихся на разных высотных уровнях текста и способствующих целостности его восприятия. При этом в анализе важна установка на интонационную семантику сегментов, например, в Сюите для фортепиано ор.25 Шёнберга первый и последний сегменты серии связаны с монограммами Шёнберга и Баха, что является своеобразной данью уважения автору великому

музыканту. У Шнитке в “Вариациях на один аккорд” монограмма ВАСН появляется не в начале произведения, а ближе к концу в результате многочисленных преобразований, символизируя трудный путь к творческому озарению.

Образование мелодии и гармонии из сегментов серии, придающих им черты неподражаемости, самобытности. Выведение гармонии из интервальных сегментов серии, способы структурирования и упорядоченности вертикальных созвучий, образование симметричных структур, регулярность и повторяемость аккордов на 12-ти высотном уровне. Воздействие невысотных параметров: тембра, ритма, фактуры. Регуляция аккордовой плотности. Гармоническое своеобразие анализируемого сочинения в контексте стиля композитора.

Особенности *формы*, основанной на соотношении разных типов логической организации – полифонической, гомофонной, серийной. Влияние принципов “развивающей” вариации. Специфика проявления каждой из форм, типы взаимодействия: на основе паритетности или преобладания одной из них. Серийная гармония и её отношение к форме.

Сонорика

Сонорная композиция, роль тембро-красочного начала, отсутствие дифференциации тонов и интервалов. Предвосхищение сонорики в музыке XIX века: сцена галлюцинаций из “Бориса Годунова” Мусоргского, “Колокола”, ч.1 Рахманинова, “Море” Дебюсси. Особую роль сыграли приём остинато, органные пункты, полифункциональные аккорды.

Два типа сонорики: 1. сонорика линий; 2. сонорика созвучий. *Сонорика линий* связана с непрерывным движением горизонталей по определённом заданному принципу, например, гаммообразному ходу или звукоряду определённой структуры. Достигнутый эффект обусловлен нарастанием и усложнением звучностей, стремлением к кульминации и возвращением к начальной сфере (“Звоны” Щедрина). “Сонолад” как основа организации

сонорики линий; широкое использование данного приёма в творчестве Лютославского.

Сонорика созвучий характеризуется развитием сложных вертикалей, каждая из которых представляет собой самозначащую краску. Особое значение приобретает расположение интервалики созвучий. “Фонокластер”(Ю. Кудряшов) как наиболее характерный вид сонорного аккорда, расположенного по секундам. Использование сонорики созвучий в творчестве Пендеревского.

Сонористически континуальная организация музыкальной формы; музыкальное произведение становится обширным звуковым полем, основанным на соотношении сонорных блоков или “фонопластов”(Ю.Кудряшов). Понятие “сонолада”(Ю.Кудряшов) как результата свёртывания звуков горизонтали(линии тонов) в вертикаль(комплекс тонов). Отличие фоноладов друг от друга по степени тяжести или лёгкости, насыщенности или разряженности фактурной плотности. Способность времени, определяющего функциональность сонолада, сжиматься или растягиваться. Структура сонолада, состоящего из звукомассы (сонорной зоны) и сонорного ядра(сонорного объекта, термин И.Вышнеградского).

Выразительные возможности сонорики, её использование в симфонической (Tempi Concertati Берио, Симфония № 14 ,“Лорелея” Шостаковича), вокально-хоровой(“Страсти по Луке” Пендеревского), электронной (“Пение птиц” Денисова, “Потоп” Шнитке для инструмента АНС), электроакустической музыке. Способ создания контрастов на основе сопоставления несонорной и сонорной музыки(“Синхронизмы” № 3 для виолончели и электронных инструментов Давыдовского).

Алеаторика

Алеаторика как тип мобильной структуры, допускающей множественность воплощения конкретных форм. Акцентирование

непредустановленности, импровизационности, открытости текста в плане смысловой интерпретации. Исторические предпосылки алеаторики, связь с генерал-басом, остинатной техникой, джазовой импровизацией. Понятия малой и большой алеаторики. Противоположность типов композиций серийных и алеаторических с точки зрения воплощения тотального контроля и вседозволенной свободы.

Соотношение стабильных и мобильных элементов музыкальной структуры; важное значение приобретают ткань и форма, в зависимости от взаимодействия которых возможно образование 3 типов алеаторики:

стабильные

мобильные

- | | |
|----------|---|
| 1. ткань | форма (“Пьеса для фортепиано” С.Сероцкого) |
| 2. форма | ткань (“Концерт-буфф”, ч.II С.Слонимского) |
| 3. | форма, ткань (“Чет и нечет” С.Губайдулиной) |

Использование технических приёмов: арпеджирование аккордов,, полиостинато, импровизация, перестановка разделов, особое значение игры метро-ритма и тембров, приближающей музыкальную композицию к хэппенингу.

Полистилистика

Полистилистика, ее определение. Исследование полистилистики принадлежит Шнитке. Характерное преломление полистилистика получает в неоромантизме 70-80-х годов.

Параллели музыки архитектуры, живописью, поэзией, литературой. История полистилистики. Типология, приемы и средства полистилистики. При анализе необходимо учитывать два фактора: 1. авторство (цитата или собственный материал); 2. степень контраста. возникающая между стилевыми пластами.

Коллажная и симбиотическая (термин Штокхаузена) полистилистика, их особенности.

Пространственная музыка

Определение пространственной музыки, ее выразительное значение, связь с физическим пространством.

Родоначальник пространственной музыки Варез, который использовал свойства пространства в художественных целях. Опыты оперирования с пространством усиливаются в середине XX века: “Группы”, “Спираль” Штокхаузена, “Терректор”, “Персефасс” Ксенакиса.

Минимализм и репетитивная техника

Терминология, определение, связь музыки с изобразительным искусством, акцентировавшим предельный аскетизм в выборе выражения: ограничение цветовой палитры вплоть до монохромности, простейшие абстрактные построения в виде геометрических фигур. Ярким представителем в музыке является Кейдж.

Философия и творческая концепция американского минимализма. Модель континуального времени — время как поток, сближающая современное мышление с дорефлексивным архаическим сознанием.

Принцип слушания — пребывание. движение по кругу. Представители минимализма — Райли и Райх.

Материал музыки, гармония и форма, их специфика.

5. Организация контроля знаний

Формы контроля

В курсе используются следующие виды контроля качества знаний студентов: текущий, промежуточный, итоговый контроль.

Текущий контроль проводится на протяжении семестра в ходе практических занятий. При этом контроле преподаватель оценивает уровень участия студентов в аудиторной работе, степень усвоения ими учебного материала и выявляет недостатки в подготовке студентов в целях дальнейшего совершенствования методики преподавания данной дисциплины, активизации работы студентов в ходе занятий и оказания им

индивидуальной помощи со стороны преподавателей. Промежуточный контроль проводится с целью выявления картины успеваемости в течение семестра, для обеспечения большей объективности в оценке знаний студентов. (семестровые аттестации, осуществляются на базе двух рейтинговых «срезов»). Итоговый контроль предполагает проведение итогового зачета за полный курс обучения по данному предмету.

Основным формам проверки знаний студентов являются: зачет, контрольная работа, тестирование. Предмет рассчитан на один семестр четвертого курса и является продолжением дисциплины «Музыкальная форма». Он проводится по два часа в неделю, завершаясь зачётом, включающим ответ на теоретический вопрос и анализ сочинения.

Предлагаемый список нотной литературы является примерным и может быть расширен как за счет других произведений композиторов, созданных в течение XX-XXI веков.

Критерии оценок

Курс «Теория современной композиции», который проводится в седьмом семестре, заканчивается экзаменом. На экзамен выносятся вопросы, связанные с историей композиции XX века и ее теоретической проблематикой. Для подготовки ответов на вопросы по билетам отводится определенное время (45 минут). Билет включает один вопрос по тематике курса и анализ композиционной техники произведения XX века. Как правило, на зачете даются произведения, которые не рассматривались на занятиях вместе с педагогом, что позволяет оценить способность студента ориентироваться в современном произведении, читать и уметь слышать внутренним слухом нотный текст.

На «отлично» оценивается ответ, в котором на достаточно высоком уровне проявляются такие качества как самостоятельность суждений, умение свободно отвечать на дополнительные вопросы, способность критически оценить анализируемое произведение, умение определить логику

музыкальной композиции. Анализ должен отличаться свободой интерпретаторского подхода, ясным представлением о стилевых задачах.

На **«хорошо»** оценивается ответ, показывающий хорошую профессиональную подготовку при недостаточно ярко выявленных качествах музыкальной композиции.

На **«удовлетворительно»** оценивается ответ, в котором явно видны погрешности в правильном определении композиции, неясном ответе на основные и дополнительные вопросы.

Ответ, в котором не проявлены вышеперечисленные качества, оценивается как **неудовлетворительный**.

6. Материально-техническое обеспечение дисциплины

Для проведения занятий по Теории современной композиции используются классы №27 (оснащение: рояль «Петроф» - 1шт., телевизор «Филипс», - 1шт., стол – 10шт., компьютер – 1 шт., настенный цифровой стенд – 1шт., доска учебная – 1 шт., проигрыватель – 1 шт., стул – 6 шт., видеомаягнитофон «Фунай» - 1 шт., DVD плеер «Филипс» - 1 шт., пульт – 1 шт.), № 40 (оснащение: пианино «Петроф» - 1шт., стол – 11шт., стул – 4 шт., скамья – 2шт., доска ученическая – 1шт., телевизор – 1 шт., DVD плеер – 1 шт., компьютер – 1шт), № 46 (оснащение: рояль «Ферстер» - 1 шт., стул – 33шт., проигрыватель – 1шт., колонки – 1 шт., трибуна-кафедра – 1 шт., стол – 17 шт., телевизор – 1шт., пульт – 3шт., DVD плеер – 1шт., экран – 1шт., проектор – 1шт., компьютер – 1шт.).

Специальное программное обеспечение для лиц с ОВЗ:
Microsoft Windows 10,

Специальные возможности:

Экранная лупа, Экранная диктор, Дисплей, Размер курсора и указателя мыши, Цветные фильтры, Высокая контрастность.

*Доступ к информационным
и библиографическим ресурсам в сети*

Интернет для каждого обучающегося с ограниченными возможностями здоровья обеспечен предоставлением ему учебного и методического материала в формах, адаптированных к ограничениям их здоровья и восприятия информации:

Для обучающихся с нарушениями зрения:

в печатной форме
увеличенным шрифтом; в форме
электронного документа;

в форме аудиофайла.

Для обучающихся с нарушениями слуха:

в печатной форме;

в форме электронного
документа; в форме
аудиофайла.

Для обучающихся с нарушениями опорно-
двигательного аппарата: в печатной форме;

в форме электронного документа; в форме аудиофайла.

Сантехнические кабины, зрительские места в зале, система звуковой поддержки инвалидов.

7. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

Список рекомендованной литературы

Основная:

1. Переверзева, М.В. Алеаторика как принцип композиции [Электронный ресурс] : учебное пособие / М.В. Переверзева. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2018. — 608 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/101613>. — Загл. с экрана.
2. Слонимский, Н. Тезаурус гамм и мелодических оборотов: Справочник для композиторов и исполнителей: В 2 т. Том 2. Гаммы и арпеджио. Гармонизация [Электронный ресурс] : справочник / Н. Слонимский ; пер. с англ. М.Р. Черная. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Композитор, 2016. — 136 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/73046>. — Загл. с экрана.

3. Слонимский, С.М. Заметки о композиторских школах Петербурга XX века [Электронный ресурс] : учебно-методическое пособие / С.М. Слонимский. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Композитор, 2012. — 84 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/10485>. — Загл. с экрана.
4. Швинг, Г. Упражнения по сочинению мелодий [Электронный ресурс] : учебное пособие / Г. Швинг ; пер. Н. Александрова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2018. — 44 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/103721>. — Загл. с экрана.

Дополнительная

1. Гладышева, О.О. Теория и методика обучения композиции и импровизации [Текст]: Учебное пособие по предметам «Теория и методика музыкального воспитания», «Гармония», «Сольфеджио», «Полифония», «Композиция и импровизация» / О.О.Гладышева.- Москва: Спутник+, 2010.- 181 с., нот.
2. Гончаренко, С.С. Детерминированность и недетерминированность музыкальной композиции: от серийности к минимализму [Текст] : Учебное пособие по курсу "Музыкальная форма" для студентов высших учебных заведений / С. С. Гончаренко. - Новосибирск : Изд-во Новосибирской гос. консерватории им. М.Глинки, 2015. - 144 с. : нот. - (Учебная библиотека). - ISBN 978-5-9294-0092.
3. Курбатская С. Холопов Ю. Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки. М.: Музыка, 1998.
4. Ракунова, И.Н. Новые композиторские технологии [Текст]: Творчество Алла Загайкевич / И.Н.Ракунова. – Киев: Феникс, 2010.- 208 с., нот., илл.
5. Саввина Л. Гармония XX века. – Астрахань: Издательство ОГОУ ДПО «АИПК», 2008.
6. Саввина Л. Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики. – Астрахань, 2009.

7. Соколов, А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества [Текст] : Исследование / А. С. Соколов. - издание второе. - М. : Композитор, 2007. - 272 с. - ISBN 5-85285-857-9.

Нотная литература:

1. Веберн А. Твори для оркестру. Київ: Музична Україна, 1978.
2. Губайдулина С. Симфония «Слышу... Умолкло...». – М.: Музыка, 2005.
3. Екимовский В. Бранденбургский концерт. – М.: Музыка, 2010.
4. Екимовский В. Траурный марш. – М.: Композитор, 2008.
5. Кейдж Д. Living Room Music. – М.: Лань, 2011.
6. Кейдж Д. Four Walls. – М.Лань, 2012
7. Лурье А. Формы в воздухе (звукопись). М.: Музиздат, 1922.
8. Мясковский Романсы. Т.1,2. – М.: Музыка, 1985.
9. Райх С. Музыка для ударных инструментов. - Hendon Music. Boosey and Hawkeys: New York, 2011.
10. Райх С. Фаза. - Hendon Music. Boosey and Hawkeys: New York, 2012.
11. Рославец Н. Сочинения для фортепиано. М.: Музыка, 1989.
12. Современная фортепианная миниатюра. – М.: Музыка, 1974.
Вып.1. Современная фортепианная миниатюра. – М.: Музыка, 1975.
Вып.2. Шёнберг А. Избранные вокальные сочинения. – М.: Музыка, 1974.
13. Шёнберг А. Избранные пьесы для фортепиано. – Л.: Музыка, 1976.
14. Шнитке А. Жизнь с идиотом. – Musikverlag Sikorski: Hamburg, 2009
15. Morgan R. Anthology of twentieth-century music. – New York, London: W.W. Norton & Company, 1991.
16. Brandt W., Corra A., Christ A., De Lone R., Winold A. The comprehensive study of music. Anthology of music from Debussy through Stockhausen. New York, Hagerstown, San Francisco, London: Harper's college press, 2011.

Примерный репертуарный список

Симфонии:

1. Веберн А. Симфония ор.21, ч.1,2
2. Губайдулина Симфония «Слышу...умолкло»
3. Мессиан О. «Турангалила»
4. Шостакович Д. Симфония № 14

Произведения для оркестра:

1. Барток Б. Музыка для струнных, ударных и челесты
2. Айвз Ч. Вопрос, оставшийся без ответа
3. Веберн А. Вариации для оркестра
4. Шёнберг А. «Лунный Пьеро»
5. Штокхаузен К. «Гимны»
6. Штокхаузен К. «Перекрестная игра»

Квартеты

1. Шенберг Квартет
2. Шостакович Д. Квартет № 12
3. Шостакович Д. Квартет № 13
4. Шостакович Д. Квартет № 14
5. Шостакович Д. Квартет № 15

Произведения для фортепиано:

1. Мессиан О. 20 взглядов на младенца Иисуса
2. Мессиан О. Спокойная жалоба
3. Мессиан О. Голубь
4. Шёнберг А. 6 маленьких пьес
5. Шёнберг Вариации для фортепиано ор.25
6. Уствольская Г. Прелюдии для фортепиано
7. Веберн А. Пьеса
8. Веберн А. Детская пьеса
9. Веберн А. Вариации для фортепиано ор.27
10. Шнитке А. Вариации на один аккорд
11. Щедрин Р. 24 Прелюдии и фуги

12. Прокофьев С. Мимолетности
13. Друх И. Соната для фортепиано № 2
14. Куртаг Д. «Туманный канон»
15. Баббит М. Semi-simple variations
16. Рославец Н. Композиция № 3
17. Рославец Н. Соната для фортепиано № 2
18. Мосолов Н. Соната для фортепиано № 2
19. Барток Б. «Микрокосмос»

Вокальные произведения

1. Ардженто Д. Франц Шуберт Письмо другу
2. Шёнберг «Книга висячих садов»

ПРИЛОЖЕНИЕ

Методические рекомендации

Методические рекомендации преподавателям

При разработке программы был использован ряд положений типовой Программы по специальности музыковедение для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов (М.: Министерство культуры СССР, 1977), а также материалы рабочих программ по

специальности, разработанных кафедрой теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории в период от 2000 до 2018 годов.

Основным руководителем студента является педагог по специальности, главная задача которого состоит во всестороннем развитии музыкальных способностей и формировании личности молодого музыканта.

Одной из целей обучения теории современной композиции самостоятельности музыкального мышления студента. Студент должен научиться создавать художественную интерпретацию сочинения, постигать процесс мышления композитора на основе знаний в области стилей и жанров, понимания объективных закономерностей музыкального языка, его образно-смыслового значения, структурных особенностей произведения. Для осуществления этих задач педагог должен организовать самостоятельную работу студента, постепенно усложняя формы заданий для самостоятельной работы. Эта работа имеет важное воспитательное значение, так как самостоятельность в профессиональных вопросах непосредственно влияет на развитие индивидуальных качеств студента.

Нередко одной из основных причин недостаточно качественной самостоятельной работы оказывается отсутствие навыков слухового контроля, умения грамотно анализировать все компоненты нотного текста, осознавать свои достижения и ошибки. В таком случае педагогу необходимо специально учить студента умению слышать и контролировать себя, формировать его музыкальный интеллект, направлять мышление ученика на обобщения и собственные выводы. Занятия по современной гармонии должны иметь педагогическую направленность, так как большинство студентов становится впоследствии педагогами.

Практические занятия проводятся всей группой, где каждый студент выступает в роли интерпретатора произведения, способного обнаружить его “глубинный смысл” через постижение логики, скрытой от наблюдателя. В процессе коллективного общения могут возникнуть разные точки зрения на

устройство мира звуков. Метод сравнения интерпретаций имеет особое значение в силу двух обстоятельств. Во-первых, развивает творческое отношение студентов к предмету, во-вторых, вырабатывает логическое мышление: путем обнаружения и устранения ошибок устанавливаются отношения элементов системы, отражающие конкретный способ организации сочинения. Подобный подход к анализу произведения требует от педагога определённой гибкости в оценке предложенных студентами “версий”: он должен располагать солидными аргументами в пользу одних и иметь убедительные доводы против других.

Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов

Для наиболее полного освоения курса «Теория современной композиции» студент обязан самостоятельно слушать музыку XX века, используя носители видео- и аудиозаписей, компьютерные технологии, а также уметь воспроизводить нотный текст на инструменте. Только активное слушание музыки позволит усвоить и теоретический, и практический материал.

Должна быть выработана привычка точно читать текст, причем необходимо воспринимать все детали текста как выражение определенного содержания. Увлеченность музыкальной задачей делает повседневную работу интересной. Домашняя работа должна быть эмоциональной и в то же время строго выверенной, то есть эмоциональное отношение к музыке должно подкрепляться работой интеллекта. Развитию музыкального интеллекта помогает самостоятельная аналитическая работа по изучению текста с привлечением теоретических сведений.