

Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВПО «Астраханская государственная консерватория (академия)»
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
«Современная гармония»
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 преподавателям
2. Методические рекомендации для организации самостоятельной работы студентов

1. Цель и задачи курса

Целью дисциплины «Современная гармония» 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 «Современная гармония» 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 «Современная гармония» изучается параллельно с дисциплиной «Гармония», на индивидуальных занятиях которой студенты должны закреплять полученные знания в области классической и современной музыки.

Основной материал предмета «Современная гармония» — 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><i>Знать:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> — принципы поиска методов изучения произведения искусства; – терминологическую систему <p><i>Уметь:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> — критически осмысливать и обобщать теоретическую информацию; — применять системный подход в профессиональной деятельности. <p><i>Владеть:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – 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 гармонии; – нормы соединения гармонических элементов; – основные принципы связи гармонии и формы; – техники композиции в музыке XX-XXI вв.;
	<p><i>Уметь:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – выполнять гармонический анализ музыкального произведения, – самостоятельно гармонизовать мелодию; – сочинять музыкальные фрагменты на собственные или заданные музыкальные темы; – исполнять на фортепиано гармонические последовательности; – расшифровывать генерал-бас;

	<p><i>Владеть:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – профессиональной терминологией; – навыками использования музыкально-теоретической литературы в процессе обучения; – навыками гармонического и полифонического анализа музыкальных произведений; – приемами гармонизации мелодии или баса.
<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; – совокупность музыкально-теоретических исследовательских методов и подходов; <p><i>Уметь:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - 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><i>Владеть:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - основами научного, литературного и технического редактирования; - навыками составления научного доклада по теме исследования, приемами риторики в устном выступлении.

3. Объем дисциплины, виды учебной работы и отчетности

Общая трудоемкость дисциплины – 72 часа, аудиторная работа – 36 часов, самостоятельная работа – 36 часов. Время изучения – 3 семестр.

Занятия по современной гармонии проходят в форме мелкогрупповых занятий по 2 часа в неделю. Формы контроля: 3 семестр – зачет.

4. Структура и содержание дисциплины

Наименование раздела		Всего часов
	Раздел I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ГАРМОНИИ	
1.	Историческое происхождение гармонии XX века	1
3	Современная гармония в контексте художественной культуры, её характерные черты	1
4.	Метод анализа гармонии XX века	4
5.	Аккордовый материал: проблемы классификации	2
6.	Тональность, её типы	2
7.	Модальность: характерные свойства, типология	2
8.	Серийная музыка: система терминологии. Особенности мелодии, гармонии, фактуры и формы. Серийные формы и транспозиции	2
9.	Метод анализа серийной музыки	2
10.	Сонорная гармония, микрохроматика, алеаторика	2
11.	Гармония XX века и проблемы коммуникации	1
	Раздел II. ЭТАПЫ ЭВОЛЮЦИИ ГАРМОНИИ XX ВЕКА	
12.	Скрябин: мастер краски звука	2
13.	Рославец: постижение пластики звука	2
14.	Прокофьев: в поисках новых сонансов	2
15.	Шостакович: от “монтажной” гармонии к принципам серийности	2
16.	Барток: в поисках симметрии	2
17.	Гармония Хиндемита сквозь призму его теоретической концепции	1
18.	Полиmodalная техника Мессиана	2
19.	Серийная техника Шёнберга, Берга, Веберна	2

20.	Звукоорганизация музыки второй половины XX века: Булез, Штокхаузен, Денисов, Шнитке	2
	ИТОГО	36

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ГАРМОНИИ

Тема 1. *Историческое происхождение гармонии XX века*

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.

Тема 2. Современная гармония в контексте художественной культуры, её характерные черты

Сходство тенденций в музыке начала века с общими художественными направлениями. Активное устремление искусств навстречу друг другу. Особое значение приобретает взаимодействие музыки и живописи. Влияние музыки на живопись, отражается в названиях картин (“Композиции” Кандинского, “Музыка” Матисса, “Адажио” и “Симфония” Синьяка, “Фуга в красном цвете”, “Статическая и динамическая градации”, “Старинные аккорды” Клее), композиционной технике, которая насыщается модуляциями, хроматизмами, аккордовыми соединениями (Кандинский, Чюрлёнис, Клее), использовании музыкальных жанров и форм (фуги, симфонии).

Под воздействием музыки в поэзии, живописи и литературе усиливается роль субъективной эмоции (Блок, Хлебников, Аполлинер,

Бунин, Мондриан, Делоне). Растворение предметности в живописи, поиски эстетико-философской идеи “музыки сфер” (Кандинский), смелый эксперимент в области ритма и формы стиха (Хлебников)., Своеобразным знаком эпохи становится увлечение теоретическими концепциями нового искусства (Делоне, Мондриан, Кандинский, Малевич, Ларионов, Аймерт, Хауэр, Рославец, Шёнберг, а затем Хиндемит, Мессиан, Булез, Штокхаузен). Особая роль кинематографа, его приемов монтажной техники, влияние на другие виды искусства, в том числе и музыку.

Особенности взаимодействия искусств в постмодернизме, Изменение восприятия жизни, её пространства и времени (“смерть автора”, особая роль симулякра). Воздействие литературы, живописи, кино и т.д. на средства музыкального выражения: тон, интервал, аккорд, ритм, тембр, динамику, фактуру, форму, участвующих в создании “многопараметровой гармонии” (С.Курбатская).

Характерные черты современной гармонии. 1. Выдвижение на первый план горизонтального, полифонического начала; изменение сущности аккорда, превратившегося в “сумму интервалов”, его замена отдельным интервалом, тоном. 2. Индивидуализация звуковысотных параметров, ставших объектом творческой фантазии: в каждом произведении они сочиняются заново. В связи с этим возникают две проблемы: а) коммуникативная, воздействующая на слушателя, способного или неспособного воспринять информацию, вкладываемую отправителем (композитором, исполнителем), б) интерпретативная, выраженная через вербализацию языка: в категориях, общепринятых в музыкознании понятиях, с помощью которых происходит дешифровка кодов отправителя. 3. Возникновение новых техник композиций, воздействующих на процесс звукоорганизации. 4. Эксперименты в области звука: использование всевозможных электронных и ударных инструментов, особая роль шумовых эффектов, новые способы извлечения звука (“ударность” фортепиано, игра кулаками, ладонями, пение в инструмент и т.д.). 5. Изменение “сонантности”

(Ю.Хлопов). 6. “Функциональная инверсия” (Ю.Холопов), закрепляющая “законность” неустоя. 6. Разнообразие современной звуковысотной лексики, использующей все типы аккордики, ладовых и тональных структур. 7. Отличие функциональных основ современной гармонии от традиционной мажоро-минорной. Понятие центрального, главного, производного и контрастного элементов системы, их выразительные и формообразующие возможности. Центральный элемент как индикатор стиля: “прометей-аккорд” Скрябина, синтетаккорд Рославца, веберн-группа.

Тема 3. Метод анализа гармонии XX века

Анализ звуковысотной организации музыки XX века – 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).

Тема 4. Аккордовый материал: проблемы классификации

Аккорд, его понятие и определение. Соотношение с понятиями: созвучие, сочетание, вертикаль. Проблема классификации аккордов в трудах Хиндемита, Крженека, Персикетти, Брайндла, Гуляницкой, Холопова.

Сравнительная характеристика концепций. Классификация по степени градации аккордового напряжения у Крженека и Холопова. Понятие сонантности, создание напряжения. Градация сонантности Ю.Холопова и теория плотности вертикали Ю.Кона.

Классификация по типу интервальных структур. Теория основного тона сильнейшего интервала Хиндемита и её значение для музыкознания. Классификация аккордов Н.Гуляницкой. Понятие моноаккорда, полиаккорда, одноинтервального и разноинтервального аккордов; симметричные аккорды, их роль в творчестве Бартока, Хиндемита.

Выразительные возможности аккорда, особенно явные в стилях, опирающихся на технику “звукового центра” (Скрябин) или “синтетаккордов”(Рославец). Значение техники “развивающей вариации” (Стравинский). Использование аккорда в качестве темы вариации (Шнитке “Вариации на один аккорд”).

Тема 5. Тональность, её типы

Определение тональности, соотношение с понятиями лад и звукоряд. “Тональные индексы” (Ю.Холопов), их значение для определения типов тональности. **По качественному признаку** тональности подразделяются на “твёрдые”(ранние произведения Прокофьева, Шостаковича) и “рыхлые”(“Причуды”, “Кровь”, “Луна и туман” Мясковского, “Книга висячих садов” Шёнберга). **По типу фактуры** – мелодические и гармонические(Р.Рети). **По признаку лада** – диатонические(“Курские песни” Свиридова, “Русская тетрадь” Гаврилина), хроматические(“Мимолётности” № 19 Прокофьева, Соната для фортепиано № 1 Шостаковича, “Микрокосмос” № 140 Бартока, Соната для фортепиано № 1, Lutus tonalis Хиндемита), мажоро-минорные(“Три фантастических танца Шостаковича), модальные(“Голубь” Мессиана), серийные(“Сюита для фортепиано” ор.25 Шёнберга, Симфония ор.21 Веберна и др.). **По типу тонального центра** – консонантные(“Масленичные гулянья” из “Петрушки” Стравинского, Соната

для фортепиано № 1, экспозиция Хиндемита), диссонантные (“Желание”, “Танец ласки”, “Тёмное пламя”, “Маски” Скрябина, “Три сочинения”, “Композиция” №3, “Два сочинения” Рославца, “Синтезы” Лурье, “Мимолётности” № 2 Прокофьева, “Спокойная жалоба” Мессиана).

Политональность, её определение, выразительные возможности. Классификация по фактурным, интервальным, ладовым признакам. **Фактурные разновидности:** гармоническая (“Мимолётности” № 2 Прокофьева, “Бразильский танец” № 1 Мийо), мелодическая (“Мимолётности” № 6, Соната для фортепиано № 2, ч. I Прокофьева), смешанная мелодико-гармоническая политональность (“Багатели” № 6, 7 Бартока). **Интервальные:** основные – терцовые, квинтовые, секундовые, тритоновые; производно-обращённые – квартовые, секстовые, септимовые соотношения тональностей. **Ладовые:** диатоническая (“Песенка на берегу ручья” из “Истории солдата” Стравинского, “Танец смеха” из “Сказки про шута” Прокофьева); хроматическая (Соната для скрипки и фортепиано № 1, ч. III Бартока, “Золотой век”, № 1 Шостаковича, 1 песня из “Книги висячих садов” Шёнберга). По способу сочетаний ладов политональность может быть одноладовой и разноладовой. При взаимодействии используются как тональные (мажор и минор), так и модальные (симметричные и несимметричные), серийные лады. Особая роль тонального центра: **субтоника** возникает при изолированности пластов; **политоника** – при единстве пластов (термины Ю. Паисова).

Проявления политональности в контексте стиля: Бартока, Стравинского, Мийо, Онеггера, Хиндемита, Прокофьева, Шостаковича.

Тема 6. Модальность: характерные свойства, типология

Определение модальности в широком и тесном значении. Проблема классификации ладов в трудах Мессиана, Лендвай, Яворского, Холопова, Гуляницкой. Классификация ладов: **по источнику материала** – заимствованные (ионийский, эолийский, дорийский, фригийский и т.д.),

оригинальные(лады Шостаковича, Бартока, Мессиана); *по принципу изначальной заданности* – стабильные(в произведениях Скрябина, Рославца) и мобильные(в произведениях Шостаковича); *по типу внутренней организации* – симметричные(Барток, Мессиаан), несимметричные(Рославец, Шостакович); *по объёму звукоряда* – до семи звуков(дихорды, трихорды, тетрахорды, пентахорды, гексахорды, гептаккорды), свыше семи звуков(октахорды, нонахорды, декахорды, ундекахорды), двухоктавные и многооктавные.

Симметричные лады, проблема терминологии(циклические, круговые,“ограниченной транспозиции”). Классификация симметричных ладов в трудах Лендваи, Мессиаана, Холопова.

Взаимодействие ладов по горизонтали(ладовая переменность и модуляция), по вертикали (полиладовость или полимодальность, политональность). Значение смысловой дифференциации тонов и созвучий лада. Способы реализации центрального элемента, изменение его структуры в процессе развития и возникновение “модальной мутации” или “метабола”(Ю.Холопов).

Тема 7. Серийная музыка: система терминологии. Особенности мелодии, гармонии, фактуры и формы. Серийные формы и транспозиции

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.

Тема 8. 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 диатоническим интервалами (например, в серийной технике увеличенная секунда и малая терция не имеют отличий, поскольку возведены на уровень двенадцатитоновой диатоники). Все интервалы (диастемы) 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 (Pc, Rg, RIc).

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 op.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.

Тема 9. Сонорная гармония, микрохроматика, алеаторика

Понятие сонорной гармонии, 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 фонолодов 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 Берно, 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).

Микрохроматика – система звукоорганизации, основанная на интервалике меньше полутона. Композиторская практика и теоретическое обоснование четвертитоновой музыки в начале XX века: Вышнеградский, Обухов, Лурье.

Названия интервалов: третитон, четвертитон, пятинатон, шестинатон, восьминатон, двенадцатинатон (Ю.Холопов). Способ нотации, использование микрохроматики(Фортепианное трио, ч.1 Денисова) , её понимание как разновидности рода лада: ангемитоника –диатоника – хроматика – микрохроматика. Взаимодействие микрохроматики с экмеликой(звуками без определённой высоты), например, “Лунный Пьеро” Шёнберга.

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.

Тема 10. Гармония XX века и проблемы коммуникации

Любое произведение искусства, в том числе и музыкальное, является носителем информации. Современное развитие средств коммуникации и постоянные контакты различных культур способствуют расширению круга участников, вовлечённых в процесс общения. В то же время каждый культурный феномен кодирует информацию в языковых средствах, отражающих специфику данного вида искусства. Тем самым затрудняется характер общения, что приводит к ослаблению коммуникативных связей.

Музыкальное произведение XX века, разрушившее традиционные формы звукоорганизации, нередко имеет неотчётливо выраженный коммуникативный процесс, в результате которого теряются связи между произведением и слушателем. Как и любое сообщение, звукоорганизация, в том числе современная, имеет определённые функции: эстетическую, императивную, фатическую и лингвистическую.

Эстетическая функция звуковысотного сообщения вполне очевидна и связана с бинарными отношениями: приятное – неприятное, плохое – хорошее. Эстетическая функция заключается в том, что открывает слушателю нечто новое, неожиданное, заставляющее пережить уже знакомое заново, как в первый раз.

Императивная функция принуждает слух к определённому модусу сочетаний – жёстких, мягких, привычных или непривычных, так как они способствуют напряжённости и продолжительности восприятия, ибо задача произведения искусства заключается в том, чтобы сделать данное восприятие неповторимым.

Фатическая функция связана с подтверждением самого факта коммуникации, наличием оборотов, повторяющих и утверждающих ту или

иную мысль. С помощью данной функции обеспечивается связность всех высотных компонентов: отдельных звуков, интервалов, созвучий.

Лингвистическая функция свидетельствует о способе высказывания. Звукоорганизация – это невербальный язык, стремящийся что-то сказать. Конкретизация сообщения зависит от степени связи с культурным наследием.

Современная музыка напоминает Вселенную, включающую в себя и исторически сложившиеся коды, но приспособленные к новым условиям, они порождают новые формы и способы коммуникации. Например, способность творить, преобразуя правила, находит наиболее яркое воплощение в творчестве композиторов нововенской школы. В свою очередь, постсериальная техника, выросшая из недр серийности, реструктурирует её в соответствии с новым социальным и культурным контекстом.

В музыке XX века можно выделить следующие системы кодирования: 1. на основе выполнения нормативов(серийная техника); 2. вследствие нарушения правил(неоклассицизм, постсериальность); 3. на основе создания новых кодов(сонорика, алеаторика).

Раздел II. ЭТАПЫ ЭВОЛЮЦИИ ГАРМОНИИ XX ВЕКА

Тема 11. Скрябин: мастер краски звука

Характеристика гармонии Скрябина: эллиптическая, основанная на переходе одного диссонирующего аккорда в другой, базируется на аккордах терцовой структуры, к которым композитор остался приверженным до конца жизни. Скрябин не только не преодолевает терцовый принцип, но и намеренно “эксплуатирует” его, выявляя в нём всё новые и новые возможности. Эволюция гармонии: от мажоро-минорной в духе Шопена и импрессионистической модальности, занимающих в раннем периоде творчества доминирующее положение, через активную альтерацию до композиций, предвосхищающих серийную технику. Связь с тенденциями русской живописи: от романтико-импрессионистического видения(Коровин,

Грабарь, Фальк, художники “Голубой розы”) через модерн и символизм до беспредметных композиций Кандинского.

Техника гармонии раннего периода творчества Скрябина – красочное обновление почти каждого звука мелодии и учащённый пульс смены аккордов, напоминают технику “мелкого мазка” в живописи (Прелюдии ор. 11 № 4,5, ор. 22, ор. 23, мазурка ор. 5 № 3).

Важный этап творчества 900-е годы: поиск способа координации звуковысотного параметра, отвечающего идее синтеза искусств. Характер гармонии – избирательность в выборе аккордов, круг которых ограничивается и сводится к формуле DD – D – T, при этом два первых звена обязательно предполагают альтерацию. Сокращение количества созвучий потребовало нового ритма гармонической пульсации. Теперь для Скрябина важна не смена аккордов-красок, не перетекаемость одного диссонанса в другой, а фиксация одного созвучия, представленного разными вариантами на протяжении нескольких тактов. От техники “мелкого мазка” композитор переходит к технике “удлинённого, изгибающегося мазка” как в творчестве художников-голуборозовцев.

Особая роль мелодии, весомость каждого звука, напряжение тона, созданное задержанием к разным звукам диссонантного аккорда: терции, квинте, септима, ноне. Усиление цветовой вибрации с помощью игры натурального и альтерированного звуков аккорда, напоминающей своеобразные переливы тонов в живописи: от светлых, спокойных до сочных, ярких, возбуждённых.

Смещение акцентов в гармонии с событийного, внешнего плана на внутренний, глубинный, что делает образ более утончённым, эфемерным. Изменяется соотношение мелодии с гармонией, которое приобретает гибкий, подвижный характер. Изысканные живописные изгибы мелодии, избегающей соприкосновения с тонами гармонии и обволакивающей её “чуждыми” звуками, придают ощущение воздушной сферы.

Ограничив количество аккордов, Скрябин отдаёт предпочтение мажору, резко сокращает количество тональностей, вокруг которых концентрируются поиски его живописных идей. Каждая тональность наделяется цветом: C – красный, Fis – ярко-синий, Des и As – фиолетовые, Es – цвет с металлическим блеском(И.Ванечкина) и имеет определённую смысловую нагрузку. Из них постепенно начинает выделяться C – красный цвет(Прелюдия op.48 № 2, Мечты op.48, Поэма op.52).

В этой связи интересны некоторые художественные параллели. В творчестве Фалька, начиная с 1910 года, особое значение приобретает красный цвет, вступающий нередко в передаче разных чувств и состояний. Картина “Красная мебель” отличается будоражащей экспрессией, “Женщина в красном лифе” – сосредоточенностью, автопортрет “В красной феске” – скорбным умиротворением. Общеизвестны пристрастия Врубеля к фиолетовому цвету: “Демон сидящий”, “Суд Париса”.

Эксперименты в области звукоцветового пространства усиливают принципы символизма, которые обозначаются с 1910 года (“Загадка”, “Причудливая поэма”, “Мечты”, “Поэма томления”, “Танец томления”, “Окрылённая поэма”, возникшие под влиянием литературного символизма.

Для преодоления “реальности”, усиления смысловой многозначности гармонии стал открытым Скрябиным приём перемещения доминантового септ- и нонаккорда с расщеплённой квинтой в рамках тритоновой транспозиции. Одно и тоже созвучие, записанное с разными знаками(композитор намеренно подчёркивает этот контраст, меняя диезы на бемоли и наоборот), зрительно воспринимается как поворот в сферу далёкую, контрастную по отношению к предыдущему изложению.

Принцип модификации аккорда определяет и процесс формообразования, который теперь основан на контрасте двух шестизвучных рядов.

Важным средством в постижении смысла “невыразимого” для Скрябина становится полифункциональность, которую он использует в качестве центра системы – тоники. Деформация её структуры стала следствием вовлечения всех аккордов в эллиптический процесс, свойство которого – постоянное напряжение. Полифункциональная тоника только создаёт видимость устоя, так как связана с бывшим трезвучием басом, помещённом на I ступень лада. Вся остальная вертикальная надстройка представляет нонаккорд, при этом между тоникой и доминантой нет конфликта. Это своеобразная игра, которая составляет сущность символистского мышления.

“Прометей-аккорд” стал квинтэссенцией нового образного строя и стиля. Найденная формула состояния – странная статичность, подчёркиваемая остинатностью, охватывает различные уровни: мелодию, ритм, гармонию, фактуру (Прелюдия op.67, op.74 № 22 “К пламени”).

Показательно резкое увеличение шкалы звуков – от шестизвучия композитор переходит к 9-10-ти звучному аккорду, где каждый его тон (кроме основного) содержит по два-три варианта и прибавляется секста. Этот универсальный предельно плотный аккорд можно назвать “панаккордом”, который становится строительным элементом и обладает интенсивностью изменений, влияющих на тембро-краску. Являясь средством унификации горизонтали и вертикали, “панаккорд” приобретает значение темы. Теперь скрябинская техника превращается в технику “вертикальной группы” или “вертикальной серии”, звуки которой, подобно горизонтальной серии, не повторяются, а подвергаются перестановке или транспозиции в пределах группы. Само произведение напоминает “вариации на аккорд”, где эмоция находится в “пребывающем изложении” (Т.Кюрегян).

Тема 12. Рославец: постижение пластики звука

У Рославца в отличие от красочной полихромии Скрябина наблюдается тенденция к “чистой” музыке. Об этом свидетельствует сквозной “мотив” творчества – уроков композиции: “Три сочинения” для голоса и фортепиано(1913), “Четыре сочинения” для пения и фортепиано (1913-1914), “Три сочинения” для фортепиано(1914), “Три сочинения”, “Два сочинения” для фортепиано(1915), названия которых позволяют провести параллели с “Композициями” и “Импровизациями” Кандинского.

Стремление к самообновлению приводит Рославца к выдвиганию и усовершенствованию идеи “синтетаккордов”, которая становится программным обобщением художественных исканий в области звуковысотной организации. Принципиально новое в сравнении со Скрябиным отношение к горизонтально-вертикальным координатам: наряду с приёмами свёртывания горизонтали и разложения вертикали, Рославец использует их в качестве одного из средств тематического контраста, участвующего в формообразующем процессе: соотношение главной и побочной партий в сонате для фортепиано № 2(вертикально организованной главной противопоставлена горизонтально разложенная побочная партия), этот же тип соотношения переносится и на соотношение частей цикла(“Три сочинения”). Подобно Кандинскому, каждая из координат наделяется определённым семантическим полем: вертикаль связана с кругом сдержанных, мужественных, властных и могущественных образов; горизонталь имеет оттенки от сдержанной любезности (“Три сочинения” № 1) и грациозности до нежности, томности и рафинированности(“Два сочинения” № 1,2).

Кроме семантического ряда обе координаты выражают определённое “синтаксическое поле”, связанное с понятиями конечности и бесконечности(многие произведения Рославца, оканчивающиеся застывшими вертикальными монолитами, производят впечатление ограниченного пространства; горизонталь же устремляется в бесконечность, о чём

свидетельствуют разросшиеся в сравнении с крайними разделами развивающиеся части).

Специфика синтетаккорда: опора на терцовый принцип вертикали, основу которой составляет семизвучный комплекс; благодаря кругообразному, замкнутому строению может быть разложен по терциям от любого из звуков, входящих в его состав. По аналогии с ладом, его можно назвать аккордом “ограниченной транспозиции”; его шесть обращений содержат разные варианты сочетаний малых и больших терций.

Синтетаккорд, основанный на принципе неповторяемости звуков, выдвигается в качестве центра системы и выполняет тематические функции; служит источником всего развития. Как у Скрябина особую роль играют пространственные ощущения. Каждая из составных частей синтетаккорда занимает свою пространственную “нишу”. С помощью пространственных изменений возможна игра мажорных и минорных трезвучий, вписанных вглубь аккорда, мерцание бликов септаккордов верхних и нижних этажей фактуры (Соната для фортепиано № 2, разработка).

Способность синтетаккорда к высотным перемещениям, тенденция к завоеванию 12 высот. Построение формы на основе принципа неповторяемости синтетаккордов (“Два сочинения № 2”), в основе каждого из них может лежать индивидуальный несимметричный модус. Каждый синтетаккорд трактуется как самостоятельная единица, его независимость подчёркивается не только модальным наклоном, но и конкретно закреплённым за ним басом. Поэтому возвращения к основному тону происходит крайне редко, например, в заключительных разделах. Повтор синтетаккордов обеспечивает композиции устойчивость и целостность.

Предвосхищение техник веберновского и постсерийного типа: в “Трёх сочинениях” № 3 связь с веберновским микросерийным принципом (использование зеркально-симметричных структур – “веберн-группы”, – подвергающихся различным перестановкам). В “Квази-прелюдии” и “Квази-поэме” предвосхищается постсерийная техника,

опирающаяся на многопараметровую гармонию(С.Курбатская). Использование элементов алеаторики, придающей форме черты открытости: в основе композиции – вариации на синтетаккорды, каждый из которых играет роль блока или секции. Порядок следования аккордов произвольный(“Квази-прелюдия”); превращение интерпретатора в творца формы в связи переходом аккорда-темы из единицы стабильной в мобильную при жёсткой фиксации тембра, динамики, фактурной плотности и использовании зеркальной симметрии микромотивов.

Тема 13. Прокофьев: в поисках новых сонансов

Характерные черты гармонии: новаторство при прочной опоре на традиционные гармонические средства. Родственность системам гармонии Онеггера, Мясковского. Ярко выраженное господство тональности, тонального центра, главного тона. Тоника – отправная и конечная цель движения, опирается на консонирующее мажорное или минорное трезвучие. Усложнение тоники внедряющимися побочными тонами, интервалами, аккордами (“Мимолётности” № 2, Соната для фортепиано № 4, ч.1).

Наряду с традиционными широкое использование нетрадиционных средств: 1. усложнение трезвучий и септаккордов с помощью побочных квартовых, секундовых тонов; 2. модификация оборота T – S – D и его замена (например, T – нУ1< – Ш< “Джюльетта-девочка” из “Ромео и Джульетты”, T – нП <– УП< в Симфонии № 3, ч.1); 3. “именная гармония”(прокофьевская доминанта) является результатом усложнения классической формулы и свидетельствует о высокой степени заменяемости аккордов: при сохранении синтагматических, линейных связей высокая степень парадигматических отношений; 4. полиаккорды на основе линейного мелодического движения; 5. эмансипация диссонанса, способствующая выдвиганию аккордов диссонирующего типа; 6. образование проходящих и вспомогательных созвучий; 7. 12-ти тоновая система, нивелирующая бинарность отношений

“диатоника – хроматика”; 8. на каждой хроматической ступени образуются аккорды, свободное чередование которых аналогично диатоническим системам; 9. вариативность аккордов не только по горизонтали, но и вертикали; 10. благодаря сопоставлению вариативных ступеней возникает возможность быстрого ухода из основной тональности и ускоренного возвращения; 11. новая трактовка тональных функций: две тенденции – к разрушению традиционной функциональной основы и укрепление тонической функции; 12. полиостинатная гармония и полиаккорды (Соната для фортепиано № 6, ч.П); 13. политональность как органическая, составная часть мышления композитора, широкое использование диатонической и хроматической разновидностей (Соната для фортепиано № 2, п.п. основана на диатоническом взаимодействии тональностей, квартет № 1, ч.1 – на хроматическом); 14. образование сложных ладовых структур.

Тема 14. Шостакович: от «монтажно» гармонии к принципам серийности

В отличие от Скрябина, Рославца, Прокофьева гармония не стала объектом творческого внимания Шостаковича. Причина, обусловившая традиционное отношение композитора к вертикали, коренится в его мелодическом типе мышления, которому в наибольшей степени отвечает полифония с её энергией голосов, заполняющих музыкальное пространство. Гармония “как бы оставаясь в тени”, сводится к поддержке мелодии: она более статична, скована чётким ритмом и менее событийна. Лишённая красочности и яркой индивидуальности, гармония нередко становится механистичной, однообразной. В раннем периоде творчества заметно воздействие футуризма, проявляющееся в одновременном сочетании статики и динамики (подобно картинам Малевича “Лесоруб”, “Дама у рояля”, Руссоло “В честь музыки”), монтажности, позволяющей передать как способ мышления изображаемых персонажей – алогичность, абсурдность, так и

поведенческую норму жизни – утрату смысла действий, возникновение нелепых ситуаций, подобно исчезновению носа в одноименной опере. “Монтажность” гармонии проявляется в её расслоении на многочисленные относительно самостоятельные элементы: “каденции-темы”, “бас-”, “сопрано-темы”. “Монтажной” гармонии соответствует мелодия, “монтажность” которой проявляется во взаимодействии “своего”, индивидуального и “чужого”, типового, связанного с движением стереотипных формул по звукам разложенных трезвучий. После длительного неустойчивого мелодического движения трезвучные формы воспринимаются как временная передышка перед новым этапом развития (Соната для фортепиано № 1, Прелюдии op. 34 № 1, 2, 6, 24).

Работа с “монтажной” гармонией: в основе лежит принцип вариаций на аккорд. Объектом варьирования являются автентические обороты. В многочисленных вариациях на аккорд Шостакович акцентирует структурную мобильность созвучий, способствующую образованию вариантной множественности аккордовых форм: они постоянно меняются, взаимопроникают, намекая друг на друга, лишаясь стабильности и устойчивости. Возникает эффект слуховой аллюзии, где в мелькающих и эскизно намеченных “абрисах” моделей угадываются знакомые классические объекты. Для Шостаковича важное значение имеет “объект-заменитель”, замещающий “объект-оригинал” и воспроизводящий его характерные свойства с помощью знаков-интонаций (Прелюдии op.34 № 6, 10, 12, 16). В автентической формуле композитора наибольшей мобильностью обладает доминанта, имеющая вид не диссонирующего аккорда (как у Скрябина и Рославца), а трезвучия. Тоника – менее подвижная модель, сохраняющая относительно устойчивую форму. Важное значение в аккордовых вариациях приобретают константные элементы. Среди них выделяются: “бас-тема” – важнейший индикатор автентичности, связанный с кварто-квинтовым ходом баса (Прелюдии op.34 № 24, “Нос” ц.257), и “сопрано-тема”, характеристикой которой является мелодический ход от III ступени к I, закрепившийся за

доминантой с секстой и ставший “знаком патетики”(М.Арановский) романтического века (Соната для фортепиано № 1 п.п., Прелюдии ор.34 № 2, 7, 8, 17, 18) . В качестве доминантового аккорда могут выступать любые аккорды терцовой и нетерцовой структуры, а также полиаккорды.

Особая роль полифонии, её воздействие на гармонию: образование проходящих и вспомогательных аккордовых пассажей, широкое использование полигармонии, органных пунктов. Интенсивность ладового развёртывания горизонтали. Влияние ладовой специфики на образование вертикали: аккорд на У ступени(D) в миноре из малого мажорного превращается в уменьшенный септаккорд(Прелюдии и фуги ор.62 № 6), а малый мажорный септаккорд перемещается на полтона ниже и строится на низкой У ступени лада; субдоминанту минора представляют четыре трезвучия (и септаккорда) – IУ>, IУ ум., нIУ <, нIУ ув. Вариативны также II, III, УI, УII и УIII(=I) ступени лада, благодаря чему возможны быстрые уходы и возвращения в основную тональность.

Экспрессионистичность видения мира в позднем периоде творчества, обращение к принципам додекафонии, играющей роль “добавочного элемента формы”.

Вступая во взаимодействие с тональностью, двенадцатитоновость образует прерывистый ряд, дистанцированный в пространстве(Квартеты № 12, 13, 14, Симфонии № 14, 15). Особенности поздних произведений Шостаковича: 1. композитор выработал такой способ преобразования двенадцатитоновой темы, в основе которого лежит принцип интервальной комбинаторики сегментов; в процессе развития они получают относительную самостоятельность – свободно объединяются, а затем раскладываются на отдельные части наподобие монтажных композиций; 2. серия и её преобразования рассредоточены во времени и напоминают “вариации на серию”; 3. обладая интонационной устойчивостью, сегменты темы кочуют из одного произведения в другое, являясь важным средством их объединения.

Тема 15. Барток: в поисках симметрии

Специфика ладовой организации и её влияние на гармонию. Модальность – основа ладового мышления. Широкое использование ладов, не относящихся к обычному мажору или минору: пентатоника, лидийский, миксолидийский, дорийский, фригийский, локрийский, доминантовый, минор с повышенными IV и V ступенями, мелодический минор с пониженной II ступенью, лидийско-миксолидийский (“бартоковский лад”), целотоновый (2.2), тон-полутон (2.1), полутон-тон (1.2), полтора тона-полутон (3.1.), полутон-пять полутонов (1.5). Активность ладового развёртывания как по горизонтали, так и вертикали; полиладовость и её специфика: по горизонтали тяготение к ладовым отклонениям и модуляциям, по вертикали образуется полиладовость с переменной центрального элемента (“модальная мутация”, “метабола” – термины Ю.Холопова). По горизонтали ладовая переменность близка народной музыке; у Бартока этот приём используется при ясно выраженной центральной опоре.

По вертикали нередки случаи ладовых взаимодействий при одной тонике. “Модальная мутация” как формообразующий принцип. Например, в пьесе № 141 из “Микрокосмоса” контраст эпизодов подчёркнут приёмом метаболы: в первом эпизоде в качестве ЦЭ выступает увеличенное трезвучие, во втором – аккорд секундовой структуры и в третьем – квинтаккорд.

Ладовая комплементарность, способствующая возникновению двенадцатитоновости. По горизонтали связана с хроматическим заполнением интервала суммой диатонических групп (Квартет № 5, ч.П, “Музыка для струнных, ударных и челесты”, ч.Ш). По вертикали – использование двенадцатитоновости на кратких участках времени (“Две элегии” № 2 – каденция перед репризой, “Два румынских танца” № 1 – раздел *Molto agitato*).

Особая роль симметрии, охватывающей разные композиционные уровни: 1. форму, связанную с преобладанием трёхчастности, рондальности, концентричности, использованием зеркальных повторов частей; 2. мелодию,

основанную на прямых и обратных повторах кратких ячеек (“Микрокосмос” № 109, 141 – в основе темы зеркально расходящаяся двухголосная мелодия); 3. ритм – многократный оstinатный повтор кратких формул как по горизонтали, так и вертикали (“Микрокосмос” № 108, 123, 142); 4. тональный план, образующий “систему осей” (Э.Лендваи) (“Музыка для струнных, ударных и челесты”, “Микрокосмос” № 141); 5. ладовую организацию как по горизонтали, так и вертикали: по горизонтали – использование симметричных ладов(1.2; 2.1; 2.2; 1.5), по вертикали – взаимобратимых ладов(мажор–минор, лидийский – фригийский, миксолидийский – дорийский); 6. аккордику, состоящую из однородных интервалов, подчёркивающих прямую симметрию – малых или больших секунд, терций, кварт, квинт, тритонов, – разноинтервальные аккорды зеркально симметричного строения, к ним относятся четырёхзвучное двутерцовое трезвучие и другие аккорды, имеющие оси симметрии(как правило, в качестве центра используются секунды, придающие созвучию резкий характер звучания); 7. интервалику, при этом предпочтение отдаётся малым и большим секундам, терциям, тритонам, делящим октаву на равные части.

Особое значение оstinато: многократно повторенный аккорд может выступать в качестве центра системы, расслоение пластов и образование политональности, полиладовости и полиаккордики.

Тема 16. Гармония Хиндемита сквозь призму его теоретической концепции

Хиндемит – композитор и теоретик. Две стороны деятельности взаимосвязаны. Неоклассические устремления Хиндемита-композитора оказали воздействие на Хиндемита-теоретика. Его концепция, изложенная в “Руководстве по композиции”, отличается стремлением акустического

обоснования гармонии, опирающейся на тональность, основной тон, определяющий не только аккорд, но и интервал.

Характерные свойства гармонии: 1. система соотношений сонансов реконструирует классическую и связана с постепенным переходом от резких к более мягким диссонансам с последующим разрешением в консонанс; 2. монотоникальность, свидетельствующая о прочной тональной основе (доказательством приверженности может служить цикл *Lutus tonalis*), случаи тональной двойственности скорее исключение, чем правило (“Художник Матис” написан в тональностях G – Cis), значение основного тона, закреплённое в теоретической концепции; 3. сохранение функциональной основы гармонии, особая роль субдоминанты и доминанты; 5. широкое использование различных аккордовых средств, в том числе и трезвучий, однако предпочтение отдаётся кварт- и квинтаккордам, поскольку квинта – сильнейший интервал высотной системы; 6. центральный элемент обнаруживает многообразие структурных форм и может быть представлен как одним звуком, так и плотным созвучием, включающим пять-шесть звуков; 7. хроматическая тональность, способствующая активному модуляционному процессу; 8. образование полигармонии; 9. модуляционная, секвентно-остинатная, имитационная политональность (Ю. Паисов), нашедшая в условиях полифонического типа мышления широкое распространение (“Серенады” № 1, “Траурная музыка”, Квартет № 4).

Гармония Хиндемита наглядно отражает основные положения его теории. В этой связи весьма желателен анализ произведений композитора, выполненный по данному методу. Этапы анализа: 1. определение тонального плана; 2. основные тоны аккордов и их последовательность; 3. степень гармонического напряжения через отношение сонантного уровня.

Тема 17. Полиmodalная техника Мессиана

Модальность – характерная черта звукоорганизации Мессиана. Как Хиндемит, Мессиаан обосновал основные принципы гармонии в труде

“Техника моего музыкального языка”. В раннем периоде творчества заметно воздействие импрессионизма (Прелюдии для фортепиано “Голубь”, “Спокойная жалоба”), что нашло отражение в использовании целотоновых ладов, ладов тон-полутон, а также специфической альтерированной аккордики терцовой структуры. Особенности гармонического письма: 1. симметричные лады (“лады ограниченной транспозиции” О.Мессиа́н), сообщающие его произведениям характер отрешённый, внеличностный (“20 взглядов”, “Песни земли и неба”); 2. полимодальная техника, основанная на одновременном взаимодействии двух или более симметричных ладов (“Три маленькие литургии”); 3. многоплановая линейная фактура, где каждый пласт опирается на индивидуальный модус, который может быть изложен по горизонтали(в виде гаммообразных линий), вертикали(в форме аккордов), диагонали(одна часть модуса излагается по горизонтали, другая по вертикали); 4. широкое использование колористических остинато, органных пунктов, педали(“20 взглядов”: “Взгляд младенца”, “Взгляд девы”); 5. сложная ритмическая организация пластов, образование ритмических канонов в полуторном увеличении; 6. модальная модуляция и метабола (термины Ю. Холопова) как способы свободного перехода одного симметричного модуса в другой (“Пьеса для органа”) и как средство организации формы – смена модусов становится знаком окончания разделов; 7. диссонантная основа центрального элемента, широкое использование аккордов нетерцовой структуры; 8. усиление роли “музыкальной живописи” (О.Мессиа́н) при относительной ритмической нейтральности(“Месса на день Пятидесятницы”, ч.1У “Птицы и источник” – в основе транспозиция лада 1.2 от звуков а, е, g); 9. ленточное движение трезвучий, сектаккордов и квартсектаккордов, имеющих резульативный характер вследствие соединения по горизонтали разных модусов.

Тема 18. Серийная техника Шёнберга, Берга, Веберна

С именами Шёнберга, Берга и Веберна связан классический период додекафонии. У каждого из композиторов разный подход к серийной технике: у Шёнберга – единство всех серийных транспозиций, неизменность их характеристик, у Берга отклонения от строгих правил, трансформирование серии, взаимодействие серийных и несерийных принципов, у Веберна – техника микроструктур.

Техника Шёнберга: 1. сегментация серии на двух-, трёх-, четырёх- и шестизвучные группы (“Квартет” № 4); 2. иерархичность составляющих серию групп, выделение ЦЭ, ПЭ, ГЭ; 3. трактовка серии как полифонической темы, играющей роль источника мотивных образований; 4. предельно насыщенная, плотная полимотивная ткань, имеющая точки соприкосновения с Брамсом, Вагнером, Рegerом, Малером; 5. аккорд как главная единица вертикали, структурно производная от 12-ти тонового ряда; 6. комплементарный метод построения вертикали, где каждый аккорд составлен из недостающих тонов серии (“Сюита для фортепиано”, “Прелюдия” op.25); 7. частичное воспроизведение закономерностей тональной гармонии, проявляющейся в кварто-квинтовых сопоставлениях сегментов серии (в “Квинтете для духовых инструментов”, ч.Ш, op.26 два сегмента серии находятся в квартовом отношении), в использовании аккордов терцовой структуры – трезвучий, септаккордов, данный процесс назван “тоникализирующим” (Х.Елинек); 8. ориентация мелодии на классико-романтический тип (“Квартеты” № 3, 4); 9. проведение серии на всех 12-ти высотах; 10. обращение к монограммам, играющим роль дополнительной информации – AeSCH, BACH (“Сюита для фортепиано”, op.25); 11. использование “твёрдых” (А.Шёнберг) структур, создание крупных форм “неоклассического” образца, тяготение к периодичности, гомофонным формам.

Техника Берга: 1. опора на тональную организацию, благодаря чему на уровне двенадцатитоновой музыки ощущается смена определённых

высотных систем (“Концерт для скрипки с оркестром”); 2. свободное обращение с серией и нарушение основного правила додекафонии – одна серия на всё произведение. В результате многочисленных преобразований первоначальная серия обнаруживает способность к превращению в квинтовый ряд или хроматическую гамму (“Лирическая сюита”); 3. наряду с кватернионом, используется пермутация, способствующая кардинальным преобразованиям начального серийного ряда; 4. взаимодействие серийных эпизодов с несерийными (“Лулу”); 5. тенденция к симметричности, обращение к всеинтервальным сериям (“Лирическая сюита”, ч.1); 6. обращение к программности через использование монограмм (BAFH = Berg Alban, Fuchs Hanna “Лирическая сюита”, ч.Ш); 7. опора на крупные гомофонные жанры и формы.

Техника Веберна: 1. серия как совокупность микроструктур, среди которых выделяется “веберн-группа” – 1.3 (“Струнный квартет” ор.28). В отличие от Шёнберга, работавшего с серией как с цельным образованием 12-ти тонов, техника Веберна опирается на мельчайшие интонационные элементы; 2. опора на гемитонику; 3. симметрия как основа звукоорганизации, так и других параметров – ритма, тембра, динамики, формы; 4. “многопараметровая” (С.Курбатская) гармония, включающая средства выразительности, не связанные с высотной структурой (“Симфония” ор.21, ч.1, П); 5. образование 12-ти тоновых полей, объединяющих горизонталь, вертикаль, диагональ; 6. особая роль интервала, значимость отдельно взятого тона, что отличает Веберна от Шёнберга и Берга, опиравшихся на аккордовую вертикаль (“Концерт для оркестра”, ч.Ш, ор.24); 7. полифонический способ мышления, тяготение к полифоническим формам; 8. предельная плотность времени, миниатюрность произведений.

Тема 19. Звукоорганизация музыки второй половины XX века:

Булез, Штокхаузен, Денисов, Шнитке

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. II).

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 ВАСН).

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 экзамена за полный курс обучения по данному предмету.

Основным формам проверки знаний студентов являются: зачет, экзамен, контрольная работа, тестирование.

Критерии оценок

Курс «Современная гармония», который проводится в третьем семестре, заканчивается зачетом. На зачет выносятся вопросы, связанные с историей гармонии 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 звуковысотной организации 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 Современной гармонии 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., видеоманитофон «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 – 17шт., 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

Основная

1. Можжевелова, О.Б. Гармонические задачи и образцы решений. Для музыкальных училищ и вузов [Электронный ресурс]: учебное пособие / О.Б. Можжевелова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург: Композитор, 2014. — 120 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/63279>. — Загл. с экрана.
2. 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.
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.

Дополнительная

1. *Вихорева, Т.Г.* Гармония эпохи романтизма [Текст]: Учебно-методическое пособие по гармонии для студентов специальности 070111 «Музыковедение» / Т.Г. Вихорева. – Волгоград, 2011. – 40 с.
2. *Вишневская, Л.А.* Рабочая тетрадь по вузовскому курсу гармонии. Западноевропейская гармония Средневековья, Возрождения, Барокко [Текст]: учебно-методическое пособие / Л. А. Вишневская. - Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2015. - 132 с.: нотные примеры.
3. *Луконина, О.И.* Гармония в музыке XX века [Текст] : Методические указания для студентов, обучающихся по специальности 070101 "Инструментальное исполнительство" (специализации "Фортепиано", "Оркестровые инструменты") / О. И. Луконина. - Волгоград : Волгоградское научное издательство, 2008. - 36 с.
4. Мясоедов, А.Н. Задачи по гармонии [Электронный ресурс]: учебное пособие / А.Н. Мясоедов. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург: Лань,

- Планета музыки, 2018. — 112 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/103883>. — Загл. с экрана.
5. Мясоедов, А.Н. Учебник гармонии [Электронный ресурс]: учебник / А.Н. Мясоедов. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2017. — 336 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/97096>. — Загл. с экрана.
6. Саввина, Л.В. Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики [Текст]: Монография / Л.В.Саввина. - Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009. - 316 с.: илл.
7. Чайковский, П.И. Руководство к практическому изучению гармонии [Электронный ресурс] : учебное пособие / П.И. Чайковский. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2018. — 168 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/103720>. — Загл. с экрана.

НОТНАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- Веберн А. Твори для оркестру. Київ: Музична Україна, 1978.
- Губайдулина С. Симфония «Слышу... Умолкло...». – М.: Музыка, 2005.
- Екимовский В. Бранденбургский концерт. – М.: Музыка, 2010.
- Екимовский В. Траурный марш. – М.: Композитор, 2008.
- Кейдж Д. Living Room Music. – М.: Лань, 2011.
- Кейдж Д. Four Walls. – М.Лань, 2012
- Лурье А. Формы в воздухе (звукопись). М.: Музиздат, 1922.
- Мясковский Романсы. Т.1,2. – М.: Музыка, 1985.
- Райх С. Музыка для ударных инструментов. - Hendon Music. Boosey and Hawkeys: New York, 2011.
- Райх С. Фаза. - Hendon Music. Boosey and Hawkeys: New York, 2012.
- Рославец Н. Сочинения для фортепиано. М.: Музыка, 1989.
- Современная фортепианная миниатюра. – М.: Музыка, 1974.
- Вып.1.Современная фортепианная миниатюра. – М.: Музыка, 1975. Вып.2.
- Шёнберг А. Избранные вокальные сочинения. – М.: Музыка, 1974.

Шёнберг А. Избранные пьесы для фортепиано. – Л.: Музыка, 1976.

Шнитке А. Жизнь с идиотом. – Musikverlag Sikorski: Hamburg, 2009

Morgan R. Anthology of twentieth-century music. – New York, London: W.W. Norton & Company, 1991.

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.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

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.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов

Для наиболее полного освоения курса «Современная гармония» 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.