

Государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»
ГБОУ ВПО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»

Рабочая программа дисциплины
Б1.Б.Д25 ТЕОРИЯ СОВРЕМЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ

по специальности
53.05.05 «Музыковедение»
(уровень специалитета)

Квалификация
«Музыковед. Преподаватель»

Уровень образования – высшее образование
Нормативный срок обучения – 5 лет

Челябинск 2019

Рабочая программа дисциплины «Теория современной композиции» разработана на основе Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по специальности 53.05.05 «Музыковедение» ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского» / Челябинск, 2019.

Разработчик: Титова С.С., преподаватель кафедры «История, теория музыки и композиции» ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского.

Рассмотрена на заседании кафедры «История, теория музыки и композиции»

Протокол № 11 от «26» июня 2019 г.

Зав. кафедрой  /А.Д. Кривошей/

1. Паспорт программы учебной дисциплины

1.1. Пояснительная записка

1.1.1. Цели и задачи освоения учебной дисциплины

Целью данной дисциплины является выполнение научных исследований в области новейшей композиции, определение и разъяснения ее специфики с учетом общекультурных и социально-политических процессов; обучение преподаванию дисциплины «Теория современной композиции» в специальных профессиональных учебных заведениях.

Задачи дисциплины:

- приобретение практических навыков работы с современными композиторскими техниками и приемами, с особенностями функционального строения партитур различных стилей, написанных в различных композиторских техниках, преподавание дисциплины «Теория современной композиции» в специальных профессиональных учебных заведениях

1.1.2. Место учебной дисциплины в структуре образовательной программы

Дисциплина Б1.Б.Д25 «Теория современной композиции» является дисциплиной обязательной части блока Б1 «Дисциплины (модули)» основной профессиональной образовательной программы высшего образования подготовки студентов по специальности 53.05.05 «Музыковедение» (уровень специалитета).

Дисциплина реализуется на факультете музыкального искусства кафедрой истории, теории музыки и композиции.

Дисциплина «Теория современной композиции» является неотъемлемой структурной составляющей учебных дисциплин, направленных на освоение и всестороннее постижение особенностей современных композиторских техник и приемов композиторского письма.

**1.1.3. Компетенции обучающегося,
формируемые в результате освоения дисциплины
«Теория современной композиции»**

Компетенции	Наименование индикатора достижения компетенций
<p>ОПК -1 Способен применять музыкально- теоретические и музыкально - исторические знания в профессиональной деятельности, постигать музыкальное произведение в широком культурно - историческом контексте в тесной связи с религиозными, философскими и эстетическими идеями конкретного исторического периода</p>	<p>Знать:</p> <ul style="list-style-type: none"> - основные исторические этапы развития зарубежной и русской музыки от древности до начала XXI века; - теорию и историю гармонии от средневековья до современности; - основные этапы развития, направления и стили западноевропейской и отечественной полифонии; - основные типы форм классической и современной музыки; - тембровые и технологические возможности исторических и современных музыкальных инструментов; - основные направления и стили музыки XX – начала XXI вв.; композиторское творчество в историческом контексте; <p>Уметь:</p> <ul style="list-style-type: none"> - анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности; - анализировать произведения, относящиеся к различным гармоническим и полифоническим системам; - выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы; - применять музыкально- теоретические и музыкально- исторические знания в профессиональной деятельности; <p>Владеть:</p> <ul style="list-style-type: none"> - навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины; - методологией гармонического и полифонического анализа; - профессиональной терминологией; практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений; - навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох.
<p>ОПК-6. Способен постигать музыкальные произведения внутренним слухом и воплощать услышанное в звуке и нотном текст</p>	<p>Знать:</p> <ul style="list-style-type: none"> - различные виды композиторских техник (от эпохи Возрождения и до современности); - принципы гармонического письма, характерные для композиции определенной исторической эпохи; <ul style="list-style-type: none"> - виды и основные функциональные группы аккордов; - стилевые особенности музыкального языка композиторов XX века в части ладовой, метроритмической и фактурной организации музыкального текста; <p>Уметь:</p> <ul style="list-style-type: none"> - пользоваться внутренним слухом; - записывать музыкальный материал нотами;

	<ul style="list-style-type: none"> - чисто интонировать голосом; - выполнять письменные упражнения на гармонизацию мелодии и баса; - сочинять музыкальные фрагменты в различных гармонических стилях на собственные или заданные музыкальные темы; - анализировать нотный текст сочинения без предварительного прослушивания; <p>записывать одноголосные и многоголосные диктанты;</p> <p>Владеть:</p> <ul style="list-style-type: none"> - теоретическими знаниями об основных музыкальных системах; - навыками гармонического, полифонического анализа музыкальной композиции с опорой на нотный текст, постигаемый внутренним слухом; - навыками интонирования и чтения с листа музыки XX века.
--	---

1.1.5. Материально-техническое обеспечение дисциплины «Теория современной композиции»

Институт располагает материально-технической базой, обеспечивающей проведение всех видов подготовки обучающегося и соответствующих санитарным и противопожарным правилам и нормам.

Необходимый для реализации дисциплины перечень учебных аудиторий, специализированных кабинетов и материально-технического обеспечения включает в себя:

- библиотеку, читальный зал, фонотеку;
- учебные аудитории для групповых занятий;
- учебные аудитории для индивидуальных занятий.

Институт располагает специальной аудиторией, оборудованной персональными компьютерами. При использовании электронных изданий каждый обучающийся обеспечивается рабочим местом в компьютерном классе в соответствии с объемом изучаемых дисциплин.

При использовании электронных изданий институт обеспечивает каждого обучающегося во время самостоятельной подготовки рабочим местом в компьютерном классе с выходом в интернет, в соответствии с объемом изучаемых дисциплин в объеме не менее двух часов на человека в неделю.

Материально-техническое обеспечение дисциплины составляют компьютеры, мультимедийные средства, материалы методического фонда кафедры и факультета, ресурсы библиотеки и образовательного портала ЮУрГИИ, Интернет-ресурсы, раздаточный материал и т.д.

№ п/п	Наименование дисциплины в соответствии с учебным планом	Материально-техническое обеспечение образовательного процесса (наименование оборудованных учебных кабинетов, объектов для проведения практических заня- тий с перечнем основного оборудования)	Фактический адрес нахождения учебных кабинетов и объектов
1.	Теория современной компо- зиции	Ауд.104 Библиотека.	ул. Плеханова, 41
2.	Теория современной компози- ции	Ауд.103 Читальный зал. Оборудо- вание: компьютер, столы, стулья	ул. Плеханова, 41
3.	Теория современной компози- ции	Ауд. 201 Кабинет слушания музы- ки Оборудование: компьютер, аудио- видео аппаратура	ул. Плеханова, 41
4.	Теория современной компози- ции	Ауд. 202 Фонотека Оборудование: фонды аудио и ви- деозаписей, столы, стулья	ул. Плеханова, 41
5.	Теория современной компози- ции	Ауд. 321 Кабинет математики и музыкальной информатики Оборудование: 6 IBM- совместимых компьютеров с под- ключения к сети «Интернет», аудиосистема, принтер	ул. Плеханова, 41
6.	Теория современной компози- ции	Ауд. 320. Кабинет музыкально- теоретических дисциплин. Оборудование: фортепиано, столы, стулья, доска	ул. Плеханова, 41
7.	Теория современной компози- ции	Ауд. 317. Кабинет музыкально- теоретических дисциплин. Оборудование: фортепиано, столы, стулья, доска	ул. Плеханова, 41
8.	Теория современной компози- ции	Ауд. 314. Кабинет музыкально- теоретических дисциплин. Оборудование: фортепиано, столы, стулья, доска	ул. Плеханова, 41
9.	Теория современной компози- ции	Ауд. 302. Кабинет музыкально- теоретических дисциплин. Оборудование: цифровое фортепи- ано, столы, стулья, компьютер	ул. Плеханова, 41

1.1.6. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины «Теория современной композиции»

Дисциплина «Теория современной композиции» обеспечивается необходимой учебно-методической документацией и материалами. Содержание дисциплины представлено в локальной сети образовательного учреждения.

Библиотечный фонд укомплектован печатными и электронными изданиями учебной, учебно-методической и научной литературы. Литература набирается из расчета не менее 1 экземпляра на двух обучающихся. Период издания – последние 5 лет. Кроме того, обучающиеся обеспечиваются аудио-видео фондами, мультимедийными материалами, отражающими содержание дисциплины.

Фонд дополнительной литературы, помимо учебной литературы, включает справочно-библиографические и специализированные периодические издания.

Электронно-библиотечная система обеспечивает возможность индивидуального доступа для каждого обучающегося из любой точки, в которой имеется доступ к сети интернет.

Оперативный обмен информацией с отечественными и зарубежными ОУ и учреждениями культуры осуществляется с соблюдением требований законодательства Российской Федерации об интеллектуальной собственности и международных договоров Российской Федерации в области интеллектуальной собственности.

Каждому обучающемуся обеспечен доступ к комплектам библиотечного фонда или электронным базам периодических изданий.

Список основной и дополнительной литературы

Основная литература

1. Гуляницкая, Н. Введение в современную гармонию [Текст] / Н.В. Гуляницкая. – Москва : Музыка, 1984 – 253 с.
2. Дьячкова, Л. Гармония в музыке XX века [Текст] / Л. Дьячкова. – Москва, 1993. – 102 с.
3. Денисов, Э. Современная музыка и проблемы эволюции современной композиторской техники [Текст] / Э. Денисов. – Москва : Музыка, 1986. – 205 с.
4. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века [Текст] / Ц. Когоутек – Москва : Музыка, 1976. – 366 с.
5. Холопов, Ю. Соноризм [Текст] / Ю. Холопов / Муз. энциклопедия. – Москва: Сов.энциклопедия, 1981. – Т.3. - С.207– 211.
6. Холопова, В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм: учеб. пособие [Электронный ресурс] : учеб. пособие / В.Н. Холопова. - Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2010. — 368 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/1978>.

Дополнительная литература

1. Катунян, М. К изучению новых тональных систем в современной музыке [Текст] / М. Катунян // Проблемы музыкальной науки. – Москва, 1983. – Вып.5. – С.40 – 52.
2. Гнессин, М.Ф. Начальный курс практической композиции [Текст]/ М.Ф. Гнессин. – Москва: Музгиз, 1962. – 215с.
3. Теория современной композиции [Текст]/ отв. Ред. В.С. Ценова. – Москва: Музыка, 2007. – 624с.

Перечень ресурсов информационно-коммуникационной сети Интернет для освоения дисциплины

(Подписные электронные ресурсы)

1. **Рукопт** [Электронный ресурс]: вузовская электронно-библиотечная система (ЭБС) на платформе национального цифрового ресурса «РУКОПТ». – Москва, 2010. – Доступ к полным текстам с любого компьютера, после регистрации из сети ЮУрГИИ. – URL: <https://www.rucont.ru/>
2. Издательство **Лань** [Электронный ресурс]: электронно-библиотечная система (ЭБС). – Санкт-Петербург, 2010. – Доступ к полным текстам с любого компьютера, после регистрации из сети ЮУрГИИ. – URL: <http://e.lanbook.com/>
3. **Юрайт** [Электронный ресурс]: электронно-библиотечная система (ЭБС) / ООО «Электронное издательство Юрайт». – Москва, 2013. – Доступ к полным текстам с любого компьютера, после регистрации из сети ЮУрГИИ – URL: www.biblio-online.ru <https://www.biblio-online.ru/viewer/52DB7140-0362-4719-96FE-9591372B4CF6#page/1>

Сайты, порталы, базы данных (Ресурсы свободного доступа)

1. **Единое окно доступа к образовательным ресурсам** [Электронный ресурс]: информационная система / ФГАУ ГНИИ ИТТ «Информика». – Москва, 2005-2017. – Режим доступа: <http://window.edu.ru/>
2. **eLIBRARY.RU** [Электронный ресурс] : электронная библиотека / Науч. электрон.б-ка. База данных научных журналов. – Москва, 1999 – Режим доступа: <http://elibrary.ru/defaultx.asp>.
3. **Российская государственная библиотека искусств** [Электронный ресурс]: федеральное государственное бюджетное учреждение культуры / РГБИ. – Москва, 1991-2017. – Режим доступа: <http://liart.ru/ru/>
4. **Электронная библиотека по истории, культуре и искусству** [Электронный ресурс] : электронная библиотека нехудожественной литературы для учащихся средних и высших учебных заведений. – Москва, 2006-2016. - Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru>
5. **Энциклопедия искусства** [Электронный ресурс]: энциклопедия всемирного искусства / ARTПРОЕКТ. – 2005-2017. – Режим доступа: <http://www.artprojekt.ru/>

1.1.7. Перечень информационных технологий, используемых при освоении дисциплины «Теория современной композиции»

Перечень лицензионного программного обеспечения

1. Windows XP(7)
2. Microsoft Office 2007(2010)
3. CorelDRAW Graphics Suite X4(X6) Education
4. Adobe Audition 3.0
5. Adobe Photoshop Extended CS5
6. Adobe Premiere Pro CS 4.0
7. ABBYY Fine Reader 10
8. Finale studio 2009
9. Антивирус Kaspersky Endpoint Security
10. Система автоматизации библиотек ИРБИС 64
11. Программная система для обнаружения текстовых заимствований «Антиплагиат.ВУЗ»

Перечень информационно-справочных систем

1. Электронный справочник «Информио»<http://www.informio.ru/>
2. Некоммерческая интернет-версия КонсультантПлюс
http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=home&utm_csource=online&utm_medium=button
3. Некоммерческая интернет-версия системы ГАРАНТ
<http://ivo.garant.ru/#/startpage:0>
4. Электронный каталог Библиотеки ЮУрГИИ

1.1.8. Объем дисциплины

Общая трудоемкость дисциплины– 144 часа (4 зач. ед.):

–Контактная работа – 70 часов, из них:

лекционных – 50 часов;

практических групповых – 20 часов.

–Самостоятельные занятия – 74 часов

Время изучения – 7-8 семестры.

Форма промежуточной аттестации – зачет в 8 семестре.

1.2. Структура и содержание учебной дисциплины

1.2.1. Тематический план: разделы дисциплины, виды учебной работы, объем занятий и формы контроля

Номер раздела, темы	Наименование разделов, тем дисциплины	Семестр	Объем в часах по видам учебной работы				Формы контроля успеваемости
			Всего	Л	ГПЗ	СРС	
1	Серийность и сериализм	VII	34	14	4	16	Устные ответы, сообщения, практические работы
2	Алеаторика	VII	38	14	4	20	Устные ответы, сообщения, практические работы
	Итого	VII	72	36		36	
3	Сонористика	VIII	26	8	4	14	Устные ответы, сообщения, практические работы
4	Электронная музыка	VIII	26	8	4	14	Устные ответы, сообщения, практические работы
5	Минимализм	VIII	20	6	4	10	Устные ответы, сообщения, практические работы
	Итого	VIII	72	34		38	зачет
				Л 50	ГПЗ 20	74	
	Всего	VII-VIII	144	70		74	4 ЗЕТ

1.2.2. Содержание лекционных занятий

1.Серийность и сериализм

Новые принципы серийного метода – «метода сочинения двенадцатью лишь между собой соотнесенными тонами», как определил его А.Шёнберг, утвердились в начале 30—40-х годов в творчестве А.Шёнберга, А.Веберна. На формирование этого метода повлияло нарастание кризисных явлений в мажорно-минорной тональной системе на рубеже XIX-XX веков, возникновении атональности. Предпосылками ее возникновения была полная эмансипация диссонанса и ослабление организующей силы тональности или даже полная ее утрата, заставившие композиторов искать новые конструктивные средства. Зарождению додекафонии благоприятствовало все более широкое применение мотивно-тематических связей и вошедшая в обиход техника дополнительных конструктивных комплексов интервалов и других звуковых групп (предформ серии). При этом рационально—конструктивном методе была достигнута инте-

грация звуковысотной ткани, единство которой теперь осуществлялось одной 12-тоновой последовательностью звуков и образованных из этой последовательности звуковых рядов.

После второй мировой войны серийная техника переживает период подъема, получая индивидуальное воплощение у композиторов ряда стран: П. Булеза, А. Кршенека, В. Лютославского, О. Мессиана, И. Стравинского, К. Штокхаузена, С. Губайдулиной, Э. Денисова, С. Слонимского, А. Шнитке и др.

В развитии додекафонной техники обычно намечают два направления. Одно из них было связано с перенесением принципа ряда на все элементы музыкального языка, т.е. доведения до логического конца принципа, положенного в основу реформы А. Шёнбергом. Именно сериализм был в центре внимания западных авангардистов первого послевоенного десятилетия (П. Булез, А. Ноно, А. Кршенек и др.) оказался менее жизнеспособным. Более перспективным стало направление, которое ориентировалось на свободное использование технических норм серийности.

Додекакофония — строго регламентированная система, организованная с помощью ряда или серии последовательно неповторяющихся 12 звуков, образующих основу сочинения. Как известно, додекафония существовала в двух вариантах: ортодоксальном и неортодоксальном. Вся композиция заключается в повторности серии, хотя ее структурные рамки не определяют ни закономерностей синтаксического, ни композиционного уровня. Серия — это основополагающая звуковая группа, которая содержит двенадцать не повторяющихся тонов, расположенных в строгой последовательности. Серия предкомпозиционна, она оформлена в регистровом, ритмическом, динамическом, артикуляционном отношении, не являясь темой в традиционном понимании, несет тематические функции, т.е. создает интонационное единство звучащего материала, устанавливает взаимосвязи элементарных частиц музыкальной ткани. Серия, таким образом, это формирующее средство: особая формула, призванная обеспечить воспринимаемость музыкальных мыслей.

Серия — единый интонационный источник, из которого произрастает вся ткань сочинения. Ее индивидуальность связана со структурой звукового ряда и определяется звукорядной основой, интервальным составом, содержанием структурных групп. Звукоряд чаще всего придает серии ладовую индивидуальность, выявляет ее диатонические и хроматические свойства. Соответственно различаются тональные и атональные виды. Если серии Веберна принципиально хроматичны и атональны, то серии Стравинского, Берга, Слонимского обладают диатонизмом, допускают тональную трактовку.

В основе серии может лежать определенный интервальный принцип. Существуют так называемые всеинтервальные серии, которые содержат все 11 интервалов, возможных между 12 различными звуками. Таковой, например, является начальная серия «Лирической сюиты» Берга.

Серии могут быть разбиты на определенное число равно- и разновеликих групп или сегментов, которые выступают в качестве интонационных фор-

мул. На этой основе строятся интервальные и мотивноструктурные отношения в додекафонной композиции. Соотношение групп, их общность и контраст образуют своего рода интонационный рельеф серии, ее гармонический потенциал и шире формируют интонационную систему сочинений. С этих позиций различают симметричные, частично симметричные и ассиметричные серии.

В симметричных сериях все группы имеют единую интервальную структуру. К ним относятся привилегированная форма, когда серия состоит из 4-х комбинаций группы (P, I, R, RI). Зеркальная симметрия встречается в сериях Веберна, Лютославского, Мессиана. В частично симметричных сериях сходную структуру имеют отдельные группы.

Сегментная структура серии может сохраняться на протяжении всего произведения, темы, но может постоянно видоизменяться, стимулируя процесс активного интонационного развития.

Четыре основных формы серии составляют так называемый «кватернион»: прима (P) – исходная форма серии, обозначает также «О» (оригинал); инверсия (I) — последование звуков, полученное путем замены восходящих интервалов оригинала серии на нисходящие и наоборот; ракоход (R) – прочтение звуков инверсии от конца к началу.

Каждая серийная форма имеет 12 высотных позиций, то есть может быть построена от любого звука хроматической гаммы. Серийные формы в двенадцати транспозициях дают в сумме 48 (4x12) версии одной серии или 48 серийных рядов, схематическая запись которых обозначается как «квадрат транспозиций». Особенно удобно пользоваться так называемым «магическим квадратом», одна сторона которого (горизонталь) составлена P и R, а другая (вертикаль) из I и RI. Диагональ (слева направо) демонстрирует исходный звук оригинального ряда. Такого рода серийный комплекс может стать строительным материалом для всех гармонических и мелодических образований.

Наряду с основными существуют производные формы серии. Строгая последовательность звуков являлась препятствием к вариантному развитию. Это обусловило введение различных производных форм серии, допускающих в ней перегруппировку тонов. К наиболее употребительным из них обычно относят пермутацию, ротацию и интерполяцию.

Пермутация — перестановка звуков серии: 1) по принципу перестановки каждого второго, третьего и т.д.; 2) путем избрания отдельных звуков из серии. Такую пермутацию исследователи называют циркулярной и обнаруживают её в творчестве Берга, Булеза; 3) путем добавления к каждой группе соседних произвольно избранных звуков её ракоходного варианта.

Ротация – метод «вращательного» перемещения звуков сегмента, либо целого ряда, либо его гексахорда, при котором элементы данной группы систематически меняют свою относительную позицию.

Интерполяция – процесс проникновения звуков одного ряда в другой.

Основные способы изложения серии обычно сводятся к трем: горизонтальному, что предполагает последовательное мелодическое изложение звуков серии, например, в сюите Шенберга op.25 № 1, вертикальному, где она пред-

ставлена как гармоническая одновременность, и смешанному со свободным распределением звуков по разным регистрам и голосам.

Момент сочинения серии является чрезвычайно важным для серийной композиции, так как серия выполняет функции главной конструктивной единицы композиции. Во всех сложных случаях необходимо отыскать горизонтальное мелодическое положение серии или одной из её форм, что позволит внести соответствующие коррективы в структуру звукового ряда. Основной комплекс серийных рядов (форм, позиций) может быть выявлен с помощью следующих характеристик серии: формы (основной или производной), высотной позиции (центральной, стержневой и побочной), а также с помощью способа изложения (горизонтального, вертикального, смешанного). Характер и выбор гармонических единиц диктуется как художественной идеей музыкального произведения, так и особенностями серии. Гармонический потенциал ряда достаточно высок и определяется его интервальным, аккордовым, звуковысотным и ладозвукорядным составом. Следовательно, гармонические элементы во многом зависят от вида серии. Показательна с этой точки зрения структура серии, которая может быть симметричной, частично симметричной, ассиметричной. Гармоническое содержание серии и её сегментов претворяется в интонационных формулах, которые становятся конструктивными единицами интонационного процесса.

Особенности интонационного материала серии проецируются на произведение в целом, где они обогащаются рядом новых признаков. К ним относятся интервальная структура групп и серии в целом, регистровая позиция звуков, интервальная плотность серии, звуковысотная сторона серии, ритмическое оформление, фактура, тембр, динамика. Все эти параметры могут быть объектом целенаправленного изменения. Серийная техника ориентирована на единый устойчивый комплекс приемов развития, ведущее значение в котором имеют фактурное, ритмическое, интонационное звуковысотное преобразования высотного материала.

К видам ритмического развития относится ритмическое увеличение или уменьшение отдельных звуков, смещение ритмических акцентов.

Интонационное обновление серии связано с введением повтора звуков, регистровым смещением звуков, которые способствуют объединению не соседних звуков серии и, следовательно, возникновению новых интонационных единств, а также с использованием основных и производных форм серии.

Гармоническое развитие предполагает изменения в звуковысотной, интервальной плотности серий, в «перегармонизации» серии, когда на основе её переинтонирования происходит функциональное перераспределение между звуками, способствующее ладотональному варьированию серии.

Одно и то же средство развития может обладать многозначностью. Так, один из наиболее специфичных приемов серийной техники — регистровое смещение — звуков может трактоваться и как средство мелодической и гармонической динамизации, связанное с изменением интервальной плотности серии. Все это свидетельствует о достаточно широких возможностях развития серийных структур и многообразии интонационной системы в серийной композиции.

Каждому серийному произведению присущ основной комплекс серийных рядов, который формируется на базе определенных гармонических закономерностей. Их можно разделить на две группы. Одна из них связана с принципами интеграции, другая с моментами дифференциации. Комбинаторика гармонических единиц, определяемая структурой серии, находится в прямой зависимости от трактовки этих единиц. В качестве последних могут выступать интервал, аккорд, а также сегмент серии. Обладая определенным звуковым составом, сегмент содержит возможности внутренней реорганизации, вариантности, аккордообразований. Здесь заложено зерно единства в многообразии. Другой уровень проявления тенденции к интеграции находит выражение в наличии перекрестных связей в серийных рядах. Композиторы активно используют их в целях ограничения гармонического материала композиции, повышения его гармонической характерности, сохранения интонационной индивидуальности.

Гармоническая организация серийного материала в масштабах целого опирается и на серийный план: закономерное чередование и комбинирование серийных рядов. Серийные планы играют определенную роль в формировании целого, подчеркивают грани разделов, влияя на интонационное развитие, обеспечивая интонационные контрасты, Специфика организации серийных планов с тональными вполне обоснованная: строгим вариантным и высотным ограничениям серии в экспозиционных и репризных участках формы противопоставлено их разнообразие в развивающих разделах.

Общие закономерности серийных планов регулируются действием принципа звуковысотной общности, преемственности, реализуемых на уровнях серийных рядов разделов, что обуславливает соответствующие арки в форме, и наличием центральной стержневой высотной позиции серии, своего рода главной тональности.

Итак, гармонические закономерности серийной композиции определяются в основном моментами централизации, интеграции, в меньшей степени предусмотренные нормами техники. Моменты звуковысотной централизации и интеграции обеспечивают тонально—гармоническое единство формы и проявляются на разных иерархических уровнях композиции.

Принципы дифференциации, проявляющиеся в гармонических закономерностях серийной композиции, опираются на звуковое и интервальное различие взаимодействующих форм серий, что предполагает отсутствие в них общих звуков. В результате соединение серийных форм подчиняется принципу звуковой комплиментарности, что используется как средство интонационного обновления, контраста.

Другая разновидность додекафонии известна как неортодоксальная. В сущности, распад начался уже тогда, когда была допущена возможность повторения последовательностей тонов внутри серии. Количество различных операций с серией было увеличено за счет новых операций, таких, как контрротация, селекция. Такие композиторы, как Э.Кршенек и А.Веберн используют сегментированные серии и селекцию.

Иногда серийные принципы организации материала совмещаются с фольклорными элементами. Исследователи отмечают органичный синтез народно-жанрового интонационного материала с современной серийной техникой в творчестве Б.Бартока, А.Бабаджаняна, С.Слонимского.

В отличие от серийности, которая распространяется лишь на звуковысотность, сериализм затрагивает ритм, динамику, тембр, темп, артикуляцию и т.д. Ю.Холопов определяет сериализм как «одну из разновидностей серийной техники, при которой применяются серии различных параметров, например, серии высот и ритма или высот, ритма динамики, артикуляции, агогики, и темпа». Итак, Ю.Холопов понимает сериализм как метод композиции, основанный на детерминированности музыкального текста предкомпозиционной серией, шкалой определенных высотных и невысотных элементов.

Основы сериализма вызревали в недрах серийности. Среди них отметим сегментирование серий и более свободное применение звукового состава сегмента. Перерасположение серии. Симметричные структуры, которые являются эмбрионом для дальнейшего развития.

В связи с техникой сериализма закономерно возникает вопрос о содержании и художественной ценности произведения. Ценность сериальных композиций с точки зрения музыкальной поэтики. Единство и целостность, мыслимые на уровне предкомпозиции оборачиваются противоположностью в восприятии слушателя. Полностью предкомпозиционно детерминированное произведение порой лишается художественного смысла, поскольку структурирование как соотношение «чистых», замкнутых в себе форм является реализацией технического, а не художественного задания. Закономерно, что сериализм, основанный на детерминизме и рационализме оказался нестойким течением: его вскоре начали вытеснять антирационалистические течения, в частности, алеаторика с её диаметрально противоположными установками к индетерминизму, импровизационности и варибельности.

2. Алеаторика

Алеаторика (от лат. *alea*—жребий, игральная кость) техника, связанная с незакрепленностью текста, допускающая множество вариантов реализации заданной структуры. Принцип случайности становится при этом главным формирующим элементом в процессе творчества или исполнительства.

Исторических предшественников алеаторики можно обнаружить в восточной и народной европейской музыке со свойственной ей импровизационностью. В традиционном творчестве неевропейских народов (Индия, Африка, Индонезия) зачастую создание произведения неотъемлемо от его исполнения. Импровизированная сольная каденция в классических инструментальных концертах, неполный текст в партии цифрованного баса, вставную арию и д. Варибельность динамических величин и соотношений, темповых характеристик речитативов, длительность фермат. Элемент случайности может вноситься различными методами. Так, музыкальная композиция может строиться на осно-

ве ходов шахматной игры, числовых комбинаций, разбрасывания чернил на бумаге и т.п. В результате возникает некая стабильная запись, предлагаемая исполнителям.

Другой метод можно охарактеризовать как исполнительскую алеаторику, поскольку импровизируемые элементы вносятся в процесс исполнения пьесы с помощью перемещения по воле исполнителя отдельных блоков композиции или перетасовкой перед каждым исполнением карточек, на которых написаны отдельные фрагменты музыки. Алеаторика при сочинении и алеаторика при исполнении.

Сама структура, допускающая множественность реализации, называется мобильной в противоположность стабильной структуре, не допускающей отклонений. Несколько вариантов взаимодействия стабильности и мобильности музыки, беря за основу соотношение формы и ткани: 1. Стабильна форма и ткань; 2. Форма стабильна, ткань мобильна; 3. Форма мобильна, ткань стабильна; 4. Мобильна и форма и ткань.

Алеаторику принято дифференцировать на два основных вида: ограниченную (малую, относительную, контролируруемую) или неограниченную (абсолютную).

Ограниченная алеаторика — введение «свободных построений», при котором композитор полностью контролирует драматургию композиции. Такой тип алеаторики получил достаточно широкое распространение в произведениях современных композиторов, поскольку он позволяет сохранить власть над художественным результатом произведения. Напротив неограниченная или большая алеаторика позволяет исполнителю каждый раз по своему усмотрению реализовать намеченную композитором схему.

Ограниченная алеаторика (термин В. Лютославского) и её применение основано на индивидуальном способе обращения со «случайностью», когда неопределенно большое число комбинаций предусматривается и рассчитывается композитором.

Алеаторика является мощным средством реализации создания конфликтной драматургии. Она дает возможность разделить пласты по вертикали и сопоставить их по горизонтали. Сопоставление стабильности и мобильности — сильное средство контраста, так как совмещаются два различных типа организации материи, взаимодействие же их в одновременности позволяет определять параллельные пласты по-разному организованной материи, создавая большую объемность объекта.

Неограниченная алеаторика. Данный вид основан на вариативности, изменчивости, неопределенности формы в целом. Здесь «случай» определяет структуру произведения, вызывая к жизни новую форму, не зависимую от воли автора. Структура как определенная целостность нарушается. Композиция может строиться, например, с помощью «жребия», на основе ходов шахматной игры, числовых комбинаций, разбрызгивания чернил по бумаге. Интересен концерт Д. Кейджа, партитура которого отсутствует, существуют лишь независимые голоса. Фортепианная партия записана на 63 страницах, которые можно

исполнять в произвольном порядке, причем соло или вместе с оркестром. «Шахматная пьеса» Д. Кейджа исполняется ходом любой шахматной фигуры. Целое зависит от инициативы исполнителей, поэтому данный вид алеаторики называют иногда алеаторикой исполнительского процесса.

Встретившись с трудностями записи недетерминированных структур, композиторы приходят к необходимости видоизменения традиционной нотации. Некоторые способы записи, являющиеся изобретением какого-либо композитора, употребляются только в его сочинениях и пока не вошли в широкую композиторскую практику. Постепенно рациональная мысль об усовершенствовании нотации доводится композиторами до обоснования возможности самостоятельного существования «музыкальной графики». Партитуры, испещренные синусоидными линиями, квадратами, треугольниками и кружками, способны вызывать интерес любителей и профессионалов музыки. Рождается новое направление, которое называют «графической музыкой».

3. Сонористика

Сонористика (от лат. *sonore* – звонкий, звучный, шумный) – музыка звучностей или «композиция красочных пластов» (Д.Лигети). Сонористика формируется в рамках общей для художественной культуры XX века тенденции синтеза – совмещение принципов и элементов различных искусств. Эта тенденция проявляется в кино—, теле— и радиоискусстве, где ассоциативный ряд под воздействием звуковых, пластических и иных эффектов. Очевидна близость сонористики к абстракционизму, где происходит отказ от традиционной конкретности наблюдаемой реальности и предметности изображения связан с новым звучанием элемента в живописной или графической композиции.

Возрастание роли окраски звучания в сфере сонорности обусловлено стремлением воплотить новые типы образности – картины естественно-природных ландшафтов или атмосферу урбанистической среды, безграничность, таинственность космического пространства или процессы микромира.

Возникновение сонористики как вида техники обусловлено определенными тенденциями музыкально-исторического процесса. Среди них отмечают усиливающуюся роль фонических, колористических принципов организации материала, открытие в конце XIX века музыки Востока с ее эмансипированной функцией красочного звучания и многое другое.

Логически первый этап автономизации сонорики – сонорно трактованная гармония, где происходит заметное смещение внимания с восприятия высотно-дифференцированных звучаний на восприятие высотно-недифференцированных «тембров звуков» (параллельные созвучия произведений К.Дебюсси). Развитая Дебюсси техника параллелизмов показывает эволюцию этого процесса: аккордовая цепь воспринимается как одноголосное последование темброво окрашенных звуков. Примеры сонорно окрашенной гармонии встречаются в произведениях Равеля, Стравинского, Дебюсси. В их оркестровых сочинениях большую роль начинает играть тембро-сонористическая фак-

тура, которая проявляет себя наиболее ярко в кульминационных разделах произведений. Музыкальная ткань в таких местах часто носит пластовый характер.

Закономерно следующим этапом можно считать применение кластерных формаций, сонорики линий, аккордов (Шостакович. Четырнадцатая симфония, Прокофьев. Вторая симфония).

Эстетическая цель сонористики во многом обусловлена стремлением сделать основной субстанцией сочинения тембр, наиболее «неаналитичный», «алогичный» параметр звучания. Звук сочиняется с применением необычного сочетания музыкальных инструментов, способных «генерировать» сонорные звучания, и нетрадиционных приемов игры. В современной творческой практике значительно расширяется диапазон звукокрасочных элементов: во-первых, привлекаются самые разнообразные источники звука; во-вторых, изобретаются способы звукоизвлечения на обычных инструментах и, наконец, в нетрадиционных сочетаниях объединяются инструменты.

Сонор (термин Ю.Холопова) — определенный тип темброкрасочной звучности, воспринимаемый как слитная внутренне недифференцируемая краска.

Сонорность — это качество определенных звучаний, выражающееся в подчеркнутом усилении красочной стороны музыки. Специфическим признаком сонорного звучания является высотная недифференцированность тонов при слуховом восприятии. Звуковой комплекс ощущается как целостный, неделимый на составляющие элементы. Сонорность производна от тембра, что проявляется в подобии их внутренней организации: тембр служит моделью для сонорных звучаний, его многофакторность преобразуется на более высоком структурном уровне в многосоставность звуковой краски. Среди видов сонорности исследователи различают звучания конкретно-изобразительного характера, шумовую и собственно сонорную звучность.

Термин *сонорика* обычно трактуется более узко как вид современной техники композиции, оперирующей темброкрасочными звучаниями. Сонорная техника возникла в 60-е годы в творчестве Лигети, Лютославского, Пендеревского. Она знаменовала переход к новому тембровому типу мышления, в котором темброзвук и темброфактура репрезентировали музыкальное целое.

К регуляторам сонорной качества звучания относятся звуковая и временная организация, тембр, динамика, артикуляция. Степень сонорности звучания существенно зависит от характера отбираемых инструментальных тембров и способа звукоизвлечения. Монотембровый принцип отбора инструментов и способов звукоизвлечения является важной предпосылкой для значительного усиления сонорности звучания. При максимальной слитности исполнительского штриха у однородных инструментов выделяемость тонов значительно снижена.

Дальнейшее углубление сонорности связано с полным отказом от высотной дифференцированности и обращении к сонорно трактованному шуму. Синтезированный шумовой материал включает два элемента: музыкальные шумы (неозкмелика) и внемзыкальные шумы (конкретная музыка).

Единицы сонорной композиции «сонор» и «сонорное поле». Если представить сонор как звучащую область в сонорном пространстве, то его поле имеет четыре показателя: граница, ширина (высотный рельеф сонора), интенсивность, плотность (указатели структуры поля). При этом границы определяются крайними точками поля, а интенсивность – показатель интервальной заполненности поля, а плотность параметров – показатель густоты звучания, тесно связанный с высотным положением сонора и его регистром. Специфика сонорного материала может быть выяснена с учетом основных форм и параметров, выявленных в масштабе целого и частей.

Шесть основных фактурных типов: точка, россыпь, линия, пятно, поток, полоса. Под точкой понимается отдельно взятый краткий звук, «россыпь» — одноголосное последование точек, создающее эффект единой звучности (хроматические россыпи из «Силуэтов» Э.Денисова); «линия» — одноголосно звучащее звучание (неуловимо струящиеся гладкие нити во второй части фортепианного трио Э.Денисова); «пятно» — многоголосная недлящаяся звучность (III часть концерта для флейты с оркестром Денисова), «поток» — многоголосное длящее—пульсирующее звучание (движущаяся звуковая масса, то сгущающаяся, то разрежающаяся в «Атмосферах» Лигети), наконец, «полоса» — многоголосное непрерывное звучание как комплекс множества линий («Пианиссимо» А.Шнитке).

Классифицируются на малозвучные (микротоновые соноры в Квинтете А.Шнитке), многозвучные (шесть-двенадцать высот: соноры в «Солнце инков» Э.Денисова), сверхмногозвучные (более двенадцати высот: Сидельников «Русские сказки» ч.IV).

Особая область соноров – звучаний с неопределенным характерным высотных отношений, связанные с алеаторическим принципом организации (алеаторные соноры: «Концерт—буфф» С.Слонимского, заключении 1 ч.).

Одним из распространенных видов соноров является *кластер* – аккорд, расположенный по секундам либо микроинтервалам. Генетически он вытекает из определенных тенденций в классико-романтической гармонии (аккорды с побочными тонами, многотерцовые созвучия, отдельные виды колористических фигураций). Основными параметрами для кластера являются его пространственно-временные характеристики. Внутренняя структура определяется степенью плотности кластера, его шириной, регистром, продолжительностью звучания. Степень плотности зависит от расстояния между соседними по высоте звуками, то количества звуков в аккорде, от его регистровой позиции. Встречаются кластеры различной плотности: целотоновые, полутоновые, четвертитоновые. Особое место с точки зрения насыщенности (плотности) занимают кластеры четвертитонового наполнения.

Основные средства формообразования сонорной композиции достаточно универсальны, но специфично применяются в связи с материалом этой техники композиции. Деление целого на части определяется сменой соноров как единиц сонорной композиции, которые могут быть собраны в группы соответственно частям композиции. Не менее важным является выявление характера

перехода, перетекания как средства создания особой звукоколеристической красочности или выявления характера целенаправленных изменений. Следует учитывать и характер следования частей, их соотношения (вступительные, развивающие, заключительные разделы). Следовательно, с одной стороны целое может монтироваться из контрастных образно—тематических «кусков», с присущим ему обновлением музыкального материала и дискретностью звукового потока. С другой стороны, как уже упоминалось, процессы интеграции могут проявляться в объединении сонорных комплексов, обладающих относительной логической завершенностью.

Сонорная композиция как целостная форма может складываться двумя способами: когда структура имеет особый облик, характерный только для данного сочинения – индивидуализированная форма (например, «Крещендо и диминуэндо» Э.Денисова) или как типизированная форма, когда структура приближается к классической (например, «Час души» Губайдуллиной).

4. Электронная музыка

Электронной называется музыка, которая создается и исполняется с помощью акустической и воспроизводящей аппаратуры .

Развитие электронной музыки прошло несколько этапов. Первый этап — появление систем и звуковых устройств, возникновение студий электронной музыки в США, Франции, Германии. После второй мировой войны во Франции оформляется направление "конкретной музыки", авторы которого активно пользовались звуковоспроизводящей и записывающей аппаратурой. Чуть позже утверждается направление собственно электронной музыки. Почти одновременно с ним в США, Италии все более активно проявляют себя новые разновидности — живая электронная музыка и магнитофонная музыка. Компьютерная музыка, зародившись в рамках электронной, развилась в совершенно самостоятельное направление. Она предполагает использование её авторами метода и языка цифрового синтеза музыкальных звуков, средств электронного редактирования партитур, программирование компьютерной техники, моделирование типов исполнительства и ансамблевого музицирования. Начало XX века — создание предпосылок для появления электронной музыки в результате изобретения систем и отдельных инструментов, позволяющих получить звук с помощью электричества. Устойчивый интерес к средствам музыкальной электроники поддерживается заманчивой перспективой создать оригинальный мир неизвестных ранее звучностей.

Стремление материализовать окружающую среду было прежде всего антитезой к изысканности музыки предшествующего периода. Музыка, по мнению многих композиторов и идеологов этого времени (Ф. Маринетти, Д. Руссоло, Ф. Бузони), должна отражать урбанизм современной жизни с её стремительными темпами и культом машинизма, её агрессивный динамизм, напряженный пульс и стремительную смену воздействующих на сознание факторов. Погружению в содержание явления, пребыванию в одном состоя-

нии разностороннему рассмотрению одного явления противопоставляется динамизм, стремительная смена впечатлений, утопичному психологизму — трезвая упрощенность психики без рефлексий, физически здоровый, полный жизненных сил духовный примитив, спортивная собранность и целенаправленная энергия.

Несколько направлений: собственно электронная музыка, конкретная, магнитофонная, живая электронная и компьютерная музыка. В электронной музыке объектом работы композитора является не только звуковая ткань, но и композиция в целом, так же, как и звуковой материал. Композиторы получают возможность сочинять сам звук — его частотные и спектральные характеристики, преобразовывать их, монтировать и воспроизводить готовый результат. Смеси синусоидных звуков обычно беспредельно разнообразны и осуществляются индивидуально для каждого данного произведения. При этом желательно, чтобы эти смеси не вызывали ассоциаций ни с явлениями реальной жизни, ни с традиционными музыкальными инструментами. Из общего ассортимента всех доступных слуху синусоидных звуков, можно с помощью фильтров создавать разнообразные "смеси" и "блоки". Все эти частичные соединения синусоидных тонов только в немногих случаях являются подобием музыкальных звуков, большая часть их представляет собой по-разному окрашенные шумы.

Исследовательские усилия композиторов—электротехников первоначально сосредоточились в 3-х центрах — Кельнской студии (Аймерг, Штогхаузен, Байер), Миланской студии (Берио), а также Пармской студии (Шеффер, Анри, Пуссер).

Направление, связанное с так называемой *конкретной* музыкой, возникло сразу после второй мировой войны во Франции. Его представители основывались на том, что композитор является создателем звуков, которыми он пользуется в своей практике. Они интересуются морфологией музыкальной материи на макро— и микроуровнях, изучают сложные внутренние закономерности основных параметров звука. Создателями конкретной музыки считают изобретателя и инженера—акустика П.Шеффера и композитора П.Анри.

Звуковые композиции создавались с помощью записи на магнитофонную ленту и воспроизведения различных природных или искусственных звучаний: шума ветра, журчания воды, грохота поезда, человеческих вздохов, криков. Использовались все современные возможности техники: ускорение или замедление движения магнитофонной ленты, смещения, преобразования или монтажа звуков. В произведениях конкретной музыки оказываются задействованными звучания человеческого голоса и музыкальных инструментов, однако основным материалом остаются шумы и звуковые натурализмы. "Открытием" конкретной музыки становится необъятное множество естественных звучаний.

Процесс создания "конкретного" музыкального произведения проходит, по мнению Ц. Когоутека, через следующие стадии : 1. Запись на магнитную пленку исходных звуковых элементов, здесь может быть решительно всё: звук инструмента, удары молотка по стальному листу, удары пальцев по коже литавр, смех, плач, обрывки речи. 2. Деформация исходных элементов, осуществляемая путем: а) трансмутации, меняющей высоту, тембр, длительность звучания; б) трансформации, которая вызывает "изменения интенсивности звука на разных участках его развертывания:" в)"особого способа трансформации, состоящего в том, что пленка переписывается от конца к началу; 3). монтаж и миксаж, т.е. наложение отдельных записей на одну сводную пленку

Одной из разновидностей электронной музыки является *живая электронная музыка*. Это композиция, которая целиком или в значительной степени основана на "живом" (непосредственном) синтезе звучания традиционных музыкальных инструментов, певческого голоса в качестве первичного материала, подвергающегося разнообразным электронным модификациям, а также на звучании электронных музыкальных источников. К живой музыке можно отнести ряд произведений К. Штогхаузена 60-х годов, таких, как "Микрофония", "Мантра", "Процессия", в которых он стремится осмыслить все возможности, предоставляемые различным размещением источника звука.

В 50—е годы в США появилось несколько групп композиторов, пишущих *магнитофонную музыку*. Первыми её представителями были В.Усачевский и Дж.Кейдж. Сгруппировавшиеся вокруг Дж.Кейджа экспериментаторы образовали в так называемой "американской школе" экстремистское крыло. Для монтажа, который проводился в соответствии с заранее продуманными или, наоборот, совершенно случайными группировками, структурами, стали применяться обрезки, излишки магнитофонных пленок. Звуковые источники Кейдж разделил на звуки города, звуки деревни, электронные звуки реализованной рукописной или печатной нотной литературы, звуки голоса и духовых инструментов, незначительные короткие и слабые звуки, которые для использования в композиции нужно сначала обработать.

В магнитофонной музыке наиболее ярко проявились возможности деформации звуковых объектов и образования производных объектов. Любой звук здесь может быть деформирован посредством изменения скорости, изменением его воспроизведения (от конца к началу), либо пропущен через систему фильтров, меняющих по желанию его тембр. Помимо манипуляций с отдельными звуками и звуковыми комплексами, позволяющими выводить бесконечное количество производных, впервые реализована возможность точного музыкального монтажа: звук может быть измерен по всем параметрам и фиксирован с желаемой степенью точности.

Компьютерная музыка — стремительное развитие электроники и вычислительной техники привело к внедрению компьютеров в такую нетради-

ционную для них область как музыка. Термин "компьютерная музыка" предполагает широкий диапазон деятельности — от участия композитора в процессе выстраивания композиции до синтеза звука в цифровой форме, осуществляемой в самом компьютере, преобразовании компьютерных чисел в звуковой сигнал посредством цифро—аналогового преобразователя, усилителя и громкоговорителя. Важным преимуществом цифрового музыкального синтеза стала высокая точность и, следовательно, высокое качество звучания, четкий контроль за всеми параметрами звуковых сигналов, точное воспроизведение "созданных" звуков, ориентация на программное обеспечение.

Оперируя числами, компьютер в соответствии с программой может создавать звуки практически любой высоты, тембра и громкости, а также шумовые звуки, не существующие в природе. Первооткрывателями в этой области в странах Западной Европы являются студии электронной музыки в Стокгольме и Кёльне, Институт физики при Страсбургском университете, Институт исследований и координации акустики и музыки в Париже и др. В настоящее время регулярно проводимые международные симпозиумы углубили понимание специфики компьютерной музыки. Возросло число дискуссий и публикаций, где данный феномен рассматривается не только с позиций техники и технологии, но и в психологическом и социологическом аспектах.

Разнообразен звуковой мир музыки, создаваемой с помощью компьютера, универсальны возможности цифровых технологических систем. Эта сфера творчества, именуемая компьютерной музыкой, связана с применением новейших знаний фундаментальных наук и вычислительной техники. Столь мощное вторжение науки и техники в музыкальное искусство вызвано потребностями решать актуальные творческие и теоретические проблемы: во-первых, осваивать широкий спектр необычных звучаний, недоступных традиционным музыкальным инструментам и вокальным голосам; во-вторых, совершенствовать способы электронного звуко синтеза и, соответственно, модели новых музыкальных инструментов-синтезаторов, снабженных компьютерным устройством; наконец, разрабатывать программы для хранения и обработки больших объемов музыкальной информации с целью углубить наши знания о музыкальном языке. Художественная антитеза "живое-неживое" возрождается в XX веке и побуждает исследователей-электронщиков искать новые формы для того, чтобы восстановить естественную атмосферу коммуникативного акта непосредственного общения исполнителей и слушателей. Таким образом, восхождение к компьютерной музыке некоторым исследователям видится как путь "от поющих автоматов к управляемым компьютерам".

Идея компьютера вызревает уже в середине 50-х годов, конструирование подобного устройства становится целью многих исследовательских лабораторий. Такие параметры, которые группируются в числовые ряды по

закону случайности, затем необходимо декодировать цифровую информацию, чтобы получить соответствующую партитуру.

Если попытаться представить более или менее целостно феномен компьютерной музыки, то можно увидеть, что на фоне наиболее радикальных музыкальных новаций она находится в "эпицентре" экспериментальной деятельности. Весь круг теоретических вопросов, фиксирующих узловые точки в проблемном поле явления, разработка новых форм музыкального материала, формирование семантики найденных фонических и интонационных комплексов — характеризует раннюю стадию развития данного феномена.

Вместе с тем интенсивность экспериментальной деятельности, проводимой в данном направлении, позволяет множеству исследователей прогнозировать её плодотворное развитие в будущем.

5. Минимализм

Термин минимализм (*minimus*—лат.наименьший) обычно трактуется в широком и тесном значении. В наиболее широком значении под ним понимают общехудожественную концепцию, которая родилась в культуре США в 60-е годы и оказала влияние на многие течения некоммерческого искусства.

В более тесном значении он трактуется как совокупность аспектов музыкальной композиции, основанной на "повторении коротких мотивов, которые почти незаметно изменяются или чуть—чуть варьируются».

Данное понятие возникло в качестве характеристики нового направления в изобразительном искусстве 60-х годов. Художники-минималисты постулировали геометрическую ясность, простоту составных элементов своих композиций, понятность их восприятия. "Родственники"минимализма имеют своих представителей в кино к произведениям андеграунда, запечатлевающих процессы и снимающихся подряд, без остановок и монтажа, человеческих состояний. Минимализм эстетически близок многим явлениям хэппенинга, мультимедиа и другим аудиовизуальным представлениям. Подобные зрелища раскрепощают слушателей, высвобождают их естественную, произвольную реакцию. Появление музыкального минимализма в США (Терри Райли, Стив Райх, Филипп Гласе) произошло в рамках "экспериментальной музыки" — самого радикального из направлений мирового авангарда, во главе которого стоял Джон Кейдж и которое полностью противопоставило себя всей европейской музыкальной традиции.

Отсюда прямо проистекает основная идея минимализма — очищения музыкального мышления, перегруженного диссонантностью и хаотичностью авангарда, через создание произведений насыщенных лишь самими первоэлементами музыки — звуками. Отдельный элемент — звук или простейшая звуковая конструкция равен по значению любому другому. Между ними от-

существуют отношения взаимоподчинения, иерархии. Элемент тождественен целому, границы начала и конца условны, музыкальная форма адекватна времени, в котором существует. Онтологическое время приравнивается к психологическому. Время в минимализме, как и во многих других явлениях XX

века, начинает восприниматься не психологически спрессованно, а соответственно течению человеческой жизни. Следовательно, концепция пространства в минимализме иная — нет привычного развития от начала к концу, есть внутреннее погружение в один образ, одно состояние.

Американский исследователь Д.Коул называет основные признаки минимализма, которые воплощаются в технике композиции. Среди них: 1. установка на тишину как основу звукового поля; 2. краткость композиций; 3. большая временная протяженность композиций; 4. повторность или репетитивность — один из самых типичных для минимализма способов развития. Повторность является основой метода, который стал одной из концептуальных основ минимализма. Как известно, разработана та техника минимализма, которую принято называть репетитивной. По определению П.Поспелова, репетитивный метод — это метод организации статичной музыкальной формы циклами повторений коротких блоков на основе метра и тональности. Репетитивный метод открыл прежде всего "музыку постепенных процессов" (Райх). Принцип повторения — основополагающий для жизни природы, где повтор — форма выживания, основа любой природной системы. Диалектическое совмещение неизменности и изменчивости наполняет повторяющиеся модели (паттерны) в минималистских произведениях.

Начало и конец в минималистическом произведении условны. Это "открытые" формы, основанные на сильной деформации естественного ощущения времени, его течение замедляется и произведение воспринимается как "бесконечное». В результате возникает явление адинамической "открытой" формы.

Другой прием, получивший особое распространение в минимализме — это широкая система напластований, при которой каждый голос в оркестре ведет свою изолированную линию. Благодаря напластованию разных слоев создаются сложные минималистские композиции. Каждая линия в таком произведении строится на многократном повторении заданного мотива. По мере прибавления новых линий первые постепенно и незаметно "выключаются", так и происходит мотивное и тональное "перетекание". Статическая тональность — главное свойство минимализма. Пребывание в единой, неизменной звуковой среде — органично» вписалось в круг эстетических и структурных идей минимализма. Принцип классической тональности — устой — нарушение — восстановление. Принцип же статической тональности сводится к модели, которую можно обозначить как

"тянущаяся звучность". В результате в минималистской тональности вырабатывается особый тип композиции, которую можно обозначить как «вариацию на один аккорд» (Термин Э.Артемьева).

1.2.3. Содержание семинарских занятий: планы занятий, перечень учебно-методического обеспечения для самостоятельной работы студентов

Формы самостоятельной работы: изучение теоретического материала по учебникам, пособиям, конспектам, освоение практических заданий (письменные работы, сочинение, импровизация, игра на фортепиано)

Темы и разделы:

1. Типология музыкальных форм в музыке XX века:

- законспектировать учебники и статьи;
- дать сравнение типологий, представленных в учебниках;
- составить краткую методическую разработку по данной теме, включающей статьи Т. Кюрегян, О. Соколова, В. Ценовой;
- сделать анализ ряда произведений.

2. Серийность и сериализм:

- найти серию, выписать ее транспозиции;
- сделать анализ ее структуры, звукоряда, интервалики;
- определить закономерности серийного плана произведения.

3. Алеаторика:

- выявить соотношение стабильных и мобильных элементов в сочинении;
- охарактеризовать тип их взаимодействия;
- установить формообразующее значение алеаторических квадратов.

4. Сонористика:

- найти и определить основные типы темброкрасочных звучностей;
- определить фактурные формы сонорных звучностей;
- дать пространственно-временные характеристики кластерам.

5. Минимализм

- определить главный паттерн произведения;
- выявить особенности фактуры произведения;
- проследить взаимодействие принципов повтора и обновления в произведении.

ТЕМЫ И ПЛАНЫ СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ

Семинарское занятие № 1

1. Новые формы фактурной организации второй половины XX века.

- а) микстовые и утолщенные виды
- б) сверхмногоголосие и его разновидности
- в) пуантилизм

Семинарское занятие № 2

1. Новые виды ритмической организации XX века.

- а) усиление действия нерегулярности в ритмической системе XX века
- б) индивидуальные ритмические системы (О. Мессиа́н, В. Блахер)
- в) прогрессии и серии ритма

Семинарское занятие № 3

1. Музыкальное формообразование в XX веке

- а) попытки классификации музыкальных форм XX века (О. Соколов, В. Ценова, В. Холопова, Т. Кюрегян)
- б) формообразование первой половины XX века
- в) формообразование второй половины XX века.

Формы отчетности: семинарские занятия, подготовка рефератов, написание практических музыкальных работ, зачет.

Формы самостоятельной работы

- анализ и исполнение на фортепиано самостоятельно подготовленного студентом произведения (или завершенного по смыслу фрагмента);
- чтение партитур с листа;
- письменные переложения оркестровых пьес для фортепиано в две руки.
- Такие переложения выполняются в течение обучения в количестве четырех-пяти произведений малой формы или законченных отрывков из крупных оркестровых сочинений.

Музыкальные сочинения, учебный материал

Серийная техника и сериализм.

Музыкальные произведения для анализа:

- С. Губайдулина. Пять этюдов для арфы, контрабаса и ударных
- А. Шнитке. Соната для скрипки № 1
- А. Шёнберг. Сюита ор.25; Пьеса для фортепиано ор.33; Вальс ор.25 №5
- А. Веберн. Вариации ор.21 для оркестра; Вариации ор.27 для оркестра.

Алеаторика

Музыкальные произведения для анализа:

- С. Слонимский. Драматическая песнь для симфонического оркестра
- Б. Тищенко. III симфония, 2—я часть
- В. Лютославский. Три поэмы Анри Мишо
- В. Лютославский. Симфония №2.

Сонористика

Музыкальные произведения для анализа:

Лютославский В. Три поэмы Анри Мишо; Третья симфония; Книга для оркестра II часть
Пендерецкий К. Трен памяти жертв Хиросимы. Полиморфия
Сидельников Н. Русские сказки
Тертерян А. Четвертая симфония, Седьмая симфония
Шнитке А. Четвертая симфония, Пианиссимо
Губайдулина С. Музыка для клавесина и ударных инструментов. Партита для баяна и виолончели.
Денисов Э. Концерт для флейты с оркестром, 3 часть. "Силуэты"
Губайдулина С. Концерт для фагота и низких струнных
Щедрин Р. Третий концерт для фортепиано с оркестром.

Электронная музыка

Музыкальные произведения для анализа:

А. Шнитке "Поток"
С. Губайдулина. "Живое неживое"
Э. Денисов. "Живопись".

Минимализм

Музыкальные произведения для анализа:

Терри Райли «Jn C»
Стив Райх. «Music for Pieces of Wood»
Арво Пярт. «Тривии».

2. Методические рекомендации

2.1. Методические рекомендации преподавателю дисциплины

Охарактеризуйте новые принципы серийного метода – «метода сочинения 12 лишь между собой соотнесенными тонами», утвердившиеся в начале 30—40-х годов. Укажите предпосылки додекафонии, такие как полная эмансипация диссонанса, ослабление централизующей силы тональности, техника конструктивных комплексов интервалов и звуковых групп.

Сосредоточьтесь на двух направлениях в развитии додекафонной техники. Додекафония как строго регламентированная система, организованная с помощью ряда или серии 12 неповторяющихся звуков. Сравните ортодоксальный и неортодоксальный варианты серии. Понимайте серию как основную звуковую группу сочинения, оформленную в звуковысотном, регистровом, динамическом артикуляционном отношениях и как интонационный источник сочинения. Симметричные и несимметричные серии. Подробно остановитесь на

четырёх основных формах серии, составляющих так называемый кватернион и квадрате транспозиций. Опишите производные формы серии такие как пермутация, ротация и интерполяция. Обратите внимание на структуру серии, которая может быть симметричной, частично симметричной, ассиметричной. Учитывайте виды ритмического развития серии – увеличение или уменьшение отдельных звуков, смещение акцентов, а также виды интонационного обновления – повтор звуков, регистровое смещение, возникновение новых интонационных единств.

Не игнорируйте гармоническое развитие, предполагающее изменения в звуковысотной, интервальной плотности, перегармонизацию серии, ее ладотональное варьирование.

Учитывайте моменты дифференциации и интеграции, обеспечивающие тонально—гармоническое единство формы и проявляющееся на разных иерархических уровнях композиции.

Опишите неортодоксальную додекафонию, новые операции такие как контрротация, селекция. Ее совмещение с фольклорными элементами.

Сериализм как метод композиции, основанный на детерминированности музыкального текста предкомпозиционной серией, шкалой определенных высотных и невысотных элементов. Поставьте перед учащимися дискуссионный вопрос о содержании и художественной ценности произведения написанного в сериальной технике. Проследите как единство и целостность, мыслимые на уровне предкомпозиции оборачиваются противоположностью в восприятии слушателя.

Опишите алеаторику как технику, связанную с незакрепленностью текста, допускающую множество вариантов реализации. Отметьте принцип случайности как главный в процессе творчества или исполнительства. Сравните исполнительскую и композиторскую; алеаторику при сочинении и при исполнении. Перечислите несколько вариантов взаимодействия стабильности и мобильности.

Дифференцируйте алеаторику на ограниченную и неограниченную. Контроль над художественным результатом произведения в ограниченной алеаторике. Сопоставление стабильности и мобильности в ограниченной алеаторике — сильное средство контраста.

Вариабельность, изменчивость, неопределенность формы в неограниченной алеаторике. Не упустите нарушения целостности композиции. Подчеркните видоизменение традиционной нотной записи, создание особой «музыкальной графики».

Опишите сонористику как композицию звукоокрасочных пластов. Отметьте близость сонористики к абстракционизму отказом от традиционной конкретной реальности изображения. Подчеркните стремление воплощать новые типы образности вплоть до процессов микромира или космического пространства. Подчеркните учащимся, что в центре сонористики – тембр, наиболее «алогичный» параметр звучания. Расширение диапазона звукоокрасочных пла-

стов с помощью привлечения разнообразных источников звука, и расширения диапазона звукоцветочных элементов.

Отметьте такие регуляторы сонорной качественности звучания как звуковую и временную организацию, тембр, динамику, артикуляцию. Подчеркните важность монотембрового принципа отбора инструментов — предпосылку усиления сонорности звучания. Далее отметьте отказ от высотной дифференцированности и обращение к сонорно трактованному шуму. Остановитесь на единицах сонорной композиции. Учтите четыре показателя сонорного поля: границу, ширину, интенсивность, плотность. Шесть основных фактурных типов: точка, россыпь, линия, пятно, полоса. Уточните классификацию соноров на малозвучные и сверхмногозвучные. Пространно—временные характеристики кластера — широта, регистр, продолжительность звучания.

Основные средства сонорной композиции определяются сменой соноров как единиц сонорной композиции: характер следования частей, их соотношение с помощью акустической и воспроизводящей литературы.

Сосредоточьтесь на сонорной композиции, которая складывается двумя способами как индивидуализированная или типизированная форма.

Выделите несколько этапов развития электронной музыки: конкретная музыка, магнитофонная, живая электронная и компьютерная музыка. Объект работы композитора — звуковая ткань и композиция в целом. Компонование композиции электронной музыки с помощью записи на магнитофонную ленту природных и искусственных звучаний, смешения, преобразования или монтажа звуков. Многоэтапный процесс создания «конкретного» музыкального произведения.

Рассмотрите «живую» электронную музыку, основанную на синтезе звучания традиционных музыкальных инструментов, певческого голоса, подвергающегося электронным модификациям.

Магнитофонная музыка, где проявились возможности деформации звуковых объектов посредством изменения скорости, направления воспроизведения, системе фильтров.

Приступите к рассмотрению феномена компьютерной музыки, предполагающей участие композитора в процессе выстраивания композиции до синтеза звука в цифровой форме, преобразования компьютерных чисел в звуковой сигнал и т.д. Учитывайте разнообразие звукового мира музыки, создаваемой с помощью компьютера; освоение широкого спектра необычных звучаний, недоступных традиционным музыкальным инструментам и вокальным голосам. Отмечайте нахождение компьютерной музыки в эпицентре экспериментальной деятельности наиболее радикальных музыкальных новаций.

Различайте минимализм в тесном и широком значении: как общехудожественную концепцию, зародившуюся в культуре США в 60—е годы, постулировавшую геометрическую ясность, простоту составных элементов композиции, доступность восприятия и как технику композиции. Дифференцируйте минимализм как направление и минимализм как вид техники. Основа минимализма — репетитивный метод организации статичной музыкальной формы

циклами повторений, основанный на диалектическом сочетании неизменности и изменчивости. Проанализируйте систему напластований, где каждый из голосов ведет свою линию и повторяется. Расшифруйте применение статической тональности, основа которой пребывание в единой неизменной звуковой среде.

2.2. Методические указания обучающимся по освоению дисциплины

Самостоятельная работа студентов является одной из важных форм обучения этому предмету. Она включает в себя изучение теоретического, музыкального материала, написание реферата, а также практических работ по темам курса. Последняя форма самостоятельной работы требует от студента творческого, заинтересованного отношения к предмету в целом.

Целью самостоятельной работы студентов является более глубокое усвоение технических и выразительных возможностей оркестрового письма. Данная форма учебной работы способствует решению таких методических задач, как:

- умение создавать разнообразную оркестровую фактуру и развивать её;
- усвоение законов и положений оркестрового письма;
- расширение общемузыкального кругозора;
- углубление теоретических знаний, связанных с оформлением текста оркестровых партитур и партий;
- углубление теоретических знаний о специфике современных исполнительских техниках.

2.3. Методические рекомендации по обучению лиц с ограниченными возможностями здоровья и инвалидов

Освоение дисциплины обучающимися с ограниченными возможностями здоровья может быть организовано как совместно с другими обучающимися, так и в отдельных группах. Предполагаются специальные условия для получения образования обучающимися с ограниченными возможностями здоровья.

Профессорско-педагогический состав знакомится с психолого-физиологическими особенностями обучающихся инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья, индивидуальными программами реабилитации инвалидов (при наличии). При необходимости осуществляется дополнительная поддержка преподавания тьюторами, психологами, социальными работниками.

В соответствии с методическими рекомендациями Минобрнауки РФ (утв. 8 апреля 2014 г. № АК-44/05вн) в курсе предполагается использовать социально-активные и рефлексивные методы обучения, технологии социокультурной реабилитации с целью оказания помощи в установлении полноценных межличностных отношений с другими студентами, создании комфортного психологического климата в студенческой группе. Подбор и разработка учебных материалов производится с учетом предоставления материала в различных формах:

аудиальной, визуальной, с использованием специальных технических средств и информационных систем.

Медиа материалы также следует использовать и адаптировать с учетом индивидуальных особенностей обучения лиц с ОВЗ.

Освоение дисциплины лицами с ОВЗ осуществляется с использованием средств обучения общего и специального назначения (персонального и коллективного использования). Материально-техническое обеспечение предусматривает приспособление аудиторий к нуждам лиц с ОВЗ.

Форма проведения аттестации для студентов-инвалидов устанавливается с учетом индивидуальных психофизических особенностей. Для студентов с ОВЗ предусматривается доступная форма предоставления заданий оценочных средств, а именно:

- в печатной или электронной форме (для лиц с нарушениями опорно-двигательного аппарата);
- в печатной форме или электронной форме с увеличенным шрифтом и контрастностью (для лиц с нарушениями слуха, речи, зрения);
- методом чтения задания вслух (для лиц с нарушениями зрения).

Студентам с инвалидностью увеличивается время на подготовку ответов на контрольные вопросы. Для таких студентов предусматривается доступная форма предоставления ответов на задания, а именно:

- письменно на бумаге или набором ответов на компьютере (для лиц с нарушениями слуха, речи);
- выбором ответа из возможных вариантов с использованием услуг ассистента (для лиц с нарушениями опорно-двигательного аппарата);
- устно (для лиц с нарушениями зрения, опорно-двигательного аппарата).

При необходимости для обучающихся с инвалидностью процедура оценивания результатов обучения может проводиться в несколько этапов.