

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального и хореографического искусства
Кафедра музыкально-теоретических дисциплин

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

 Н.И. Дожина

21 декабря 2022 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 И.М. Громович

26 декабря 2022 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

СОВРЕМЕННАЯ ГАРМОНИЯ

для специальностей:

6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное творчество

6-05-0215-08 Искусство народного пения

6-05-0215-09 Хоровое творчество

Составитель: Н.Н. Ходинская, доцент кафедры музыкально-теоретических дисциплин, кандидат искусствоведения, доцент

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультета музыкального и хореографического искусства
26 декабря 2022 г., протокол № 5.

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Старикова В.В., доцент кафедры народно-инструментальной музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент;

Кафедра художественного творчества и продюсерства частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова»

СОДЕРЖАНИЕ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2.1 Конспект лекций	6
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	876
3.1 Вопросы и литература к семинарским занятиям	876
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	965
4.1 Задания для самостоятельной контролируемой работы студентов и методические указания к их выполнению	965
4.2 Вопросы к зачету.....	105
4.3 Список музыкального материала для прослушивания	107
4.4 Рекомендованные средства диагностики результатов учебной деятельности студентов.....	108
5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	109
5.1 Учебная программа по дисциплине «Современная гармония»	109
5.2 Основная литература	117
5.3 Дополнительная литература	117
5.4 Интернет-ресурсы	118
5.5 Терминологический словарь.....	120

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по дисциплине «Современная гармония» разработан в соответствии с требованиями образовательного стандарта по специальностям 6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное творчество; 6-05-0215-08 Искусство народного пения; 6-05-0215-09 Хоровое творчество и предназначен для использования в качестве вспомогательного учебно-методического материала для самостоятельной работы студентов по этой дисциплине.

Учебная дисциплина «Современная гармония» является продолжением дисциплины «Теория музыки: гармония» и охватывает период XX – начала XXI вв. Сочетание исторического, теоретического и творческого подходов, реализуемых в рамках данной дисциплины, позволяет сформировать у студентов методологические установки для самостоятельного ориентирования в сложных музыкальных процессах указанного периода. Материал курса структурирован в хронологическом и проблемном аспектах, что дает студентам возможность понять эволюцию гармонических средств на протяжении прошедшего столетия, а также ознакомиться с отдельными стилевыми направлениями и техниками композиции в музыке XX века.

Введение курса современной гармонии обусловлено огромными переменами, произошедшими с этим важнейшим компонентом музыкального языка за минувшее столетие. Утрата выработанных веками основ гармонии, связанная с расширением и исчезновением тональности, терцовой структуры аккордов, нарушением баланса диатоники и хроматики, ослаблением формообразующих свойств – все это привело к появлению новых качеств вертикального параметра музыки, новой, современной, гармонии. Изучение этих явлений способствует расширению базового образования выпускника университета культуры и искусств и подготовке высокопрофессиональных образованных специалистов.

Цель учебно-методического комплекса по дисциплине «Современная гармония» заключается в систематизации и структурировании учебно-методических материалов по проблемам гармонии и стилевых направлений в музыке XX-XXI вв., что окажет существенную помощь студентам в изучении современного музыкального языка.

Задачи УМК:

- дать студентам ключ к пониманию исторических видов гармонии и предпосылок формирования современной гармонии в рамках гармонии классической;
- помочь овладеть терминологическим аппаратом современных техник композиции;
- способствовать развитию творческих способностей на основе практического (через сочинение) овладения современными приемами работы с натуральными и искусственными ладами, 12-тоновой серией;

- содействовать расширению кругозора и развитию умения ориентироваться в стилевых направлениях музыки XX- XXI вв.

Требования к уровню освоения учебной дисциплины «Современная гармония» определены образовательным стандартом по специальностям 6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное творчество; 6-05-0215-08 Искусство народного пения; 6-05-0215-09 Хоровое творчество и позволяют выработать систему знаний и умений, составляющих профессиональные компетенции выпускника учреждения высшего образования.

Требования к академическим компетенциям специалиста:

АК-1 – уметь использовать базовые научно-теоретические знания для решения теоретических и практических задач;

АК-4 – уметь работать самостоятельно;

АК-5 – обладать креативностью;

Требования к профессиональным компетенциям специалиста:

ПК-1 – анализировать тенденции развития современного музыкального языка;

ПК-6 – осуществлять поиск и систематизацию информации по проблемам современного музыкального искусства;

ПК-10 – пользоваться современными информационными ресурсами.

Учебно-методический комплекс по дисциплине «Современная гармония» включает следующие структурные части: введение, теоретический раздел, практический раздел, раздел контроля знаний, вспомогательный раздел.

В теоретическом разделе представлен конспект лекций по всем темам учебной дисциплины. Практический раздел содержит творческие и аналитические задания и образцы их выполнения. В разделе контроля знаний приводятся вопросы к семинарским занятиям и зачету. Вспомогательный раздел включает учебную программу и список рекомендованной литературы.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Конспект лекций

Раздел I. Современная гармония как новый этап развития гармонического мышления

Тема 1. Определения гармонии. Виды гармонии: модальная, классическая функциональная, современная

На протяжении истории развития музыки второго тысячелетия нашей эры было несколько значительных смен музыкального склада, происходивших примерно раз в 300-350 лет. Первой важнейшей переменной стал длительно подготавливавшийся переход от одноголосия к полифоническому многоголосию, расцвет которого начался в эпоху *ars antiqva*, в начале XIV века.

На рубеже XVI-XVII вв. утвердился новый склад – гомофонная гармония. Еще через 300 лет, в начале XX века, происходит не менее важная трансформация вертикального параметра музыки: рождается современная гармония.

История гармонии началась с ее *модальной формы* – гармонии доклассического периода, гармонии позднего Средневековья, Возрождения. В ее основе лежит главенство горизонтального, ладового мышления. Эта разновидность гармонии опиралась на древние лады – ионийский, эолийский, дорийский, фригийский, миксолидийский, лидийский, локрийский. Она не имела одной опоры, одного главного тона.

В конце эпохи Возрождения – начале барокко формируется *классическая функциональная гармония*, в основе которой лежит тональность, то есть главенство одного тона – тоники, и господство всего двух ладов – натурального мажора и гармонического минора.

XX век – это эпоха новой, *современной гармонии*. Она отрицает многие законы классической гармонии. Однако она не возникла из ничего, а явилась следствием процессов, медленно и неуклонно развивавшихся в недрах классической гармонии. Современная гармония, по мнению многих авторитетных музыковедов, является естественным продолжением трехвекового развития тональной системы, «результатом перехода многих

количественных накоплений в новое качество»¹. В разных странах Европы и в Америке в начале XX века практически одновременно произошел этот качественный скачок: в России – это творчество А. Скрябина, в Австрии – А. Шенберга, во Франции – М. Равеля, в Америке – Ч. Айвза.

Выдающийся музыковед Ю.Н. Холопов, специалист по современной гармонии, считает этот скачок закономерным следствием спиралеобразного развития музыки. «Эволюция искусства звуков, с равнодушной размеренностью природного процесса завершая свой очередной виток спирали, подошла к очередному же поворотному пункту, то есть к столь же крутой ломке, как и 300 лет назад при переходе от стиля (условно говоря) ренессансного к *nuovo musicale* Нового времени или – если пробежать еще одно трехсотлетие назад – от *ars antique* к *ars nova*. Процесс этот идет столь же незаметно, сколь и неуклонно. И когда наступает время нового витка спирали – например на рубеже XIX/XX веков – спокойное течение эволюции начинает сменяться бурной сумятицей неведь откуда берущихся перемен, традиционные правила красоты вдруг ветшают и девальвируются, взрывообразно возникают новые художественные ценности, вспыхивает яростная полемика вокруг нового, рождается новая гармония – гармония нового мира. Рушатся какие-то сдерживающие преграды, подмываемые и подтачиваемые волнами эволюции. Словно открываются неизвестные доселе музыкально-биологические ниши и начинается кристаллизация новых основ музыкально-художественного мышления»².

С самого своего начала XX век оказался насыщенным грандиозными социальными потрясениями, имевшими пролонгированные последствия. Искусство, в том числе музыкальное, являясь своеобразным барометром, чутко реагирует на все перемены, кризисы, трагедии, потери и завоевания своего времени. Гармония – одно из важнейших выразительных средств музыки – подверглась в XX веке наибольшему изменению, затронувшим, конечно, и другие компоненты музыкального языка – мелодию, ритм, тембр, форму.

В то же время, нельзя сказать, что у современной гармонии нет ничего общего с предшествующими формами гармонии. Чтобы выяснить, что же изменилось в современной гармонии, а что объединяет ее с классической и доклассической, надо уточнить, что вообще понимается под гармонией.

¹ Гуляницкая Н.С. Современная гармония: цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов. Лекция 1: Аккордовый материал. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1977. – С 7.

² Холопов. Ю.Н. Новая гармония: Стравинский, Прокофьев, Шостакович // Русская музыка и XX век: сборник статей / ред.-сост. М. Арановский. – М.: ГИИ, 1997. – С. 433-434.

Античный миф о Гармонии – дочери богини любви и бога войны – свидетельствует о том, что гармония понималась древними как порождение красоты и безобразия. По Аристотелю «гармония есть смесь и соединение противоположностей». Пифагорейцы утверждали: «Гармония возникает из противоположностей. Ибо гармония есть соединение разнообразной смеси и согласие разногласного».



Жак-Луи Давид. «Арес и Афродита»

С развитием в музыке многоголосия понятие гармонии стало связываться с вертикалью: «гармоническая музыка – это ... согласование нескольких звуков и их одновременное соединение» (Исидор Севильский, VII в.).

В модальной и классической гармонии то единство противоположностей, о котором пишут древние ученые, создается взаимоотношением консонансов и диссонансов. Вот как об этом пишет Джозеффо Царлино (итальянский теоретик музыки, педагог, композитор, 1517-1590): «Каждая гармония состоит главным образом и сперва из консонансов, тем не менее, для большей красоты и приятности употребляются также во-вторых и иногда диссонансы. Они хотя сами по себе не слишком приятны для слуха, однако, когда размещены правильным образом и согласно указаниям, которые мы дадим, тогда настолько хорошо переносятся, что не только не оскорбляют слуха, но *даже доставляют большое удовольствие и наслаждение*»³.

Близкую к современной трактовку сущности гармонии дает Жан-Филипп Рамо (1683-1764): он указывает на «единицу движения» – аккорд – и связь этих единиц, гармоническую логику. Такое понимание гармонии

³ Все цитаты по кн.: Бершадская Т. Лекции по гармонии. 2-е изд., доп.– Л.: Музыка, 1985. – С. 7-9.

находим у многих современных теоретиков музыки. По сути это и есть то общее, что объединяет классическую и современную гармонию.

Итак, гармония – это структура звуковысотной системы, определяемая составом гармонических единиц (тонов, интервалов, аккордов) и их функциональными отношениями. **Основные понятия гармонии: аккорд, функциональность (связь аккордов, соподчинение, иерархия), лад, тональность.** Все эти элементы подверглись в XX веке значительным изменениям. Однако сами понятия не исчезли. Возникли новые качества этих явлений, потребовавшие и новых формулировок, новых названий.

В отечественном музыкознании существует и более обобщенное определение гармонии, учитывающее кардинальные изменения, произошедшие в музыке XX века (серийность, двенадцатитоновость, микрохроматика, экмелика, алеаторика). Так, Ю.Н. Холопов считает, что «к музыке XX века в целом неприменимо традиционное определение гармонии из XIX века – «наука об аккордах и их связях»⁴. По мнению ученого, для того, чтобы категорией «гармония» можно было бы объединить музыку прошедших столетий и XX века, достаточно определения гармонии как *звуковысотной структуры многоголосной музыки.*

Однако, учитывая актуальность приведенного выше определения гармонии для многих явлений музыки XX века, мы будем придерживаться более распространенного ее понимания.

Чтобы понять суть изменений, произошедших в современной гармонии, сравним три исторических вида гармонии – модальную, классическую и современную – по основным позициям (аккорд, функциональность, лад, тональность).

Модальная гармония	Классическая гармония	Современная гармония
Диатоника	Диатоника + хроматика	Хроматика
Строение аккордов – терцовые трезвучия, преобладают консонансы, диссонансы (неаккордовые звуки) подготовлены и разрешены	Строение аккордов – терцовые трезвучия, септаккорды, редко – нонаккорды, диссонансы в основном разрешаются в консонансы	Строение аккордов многообразно, индивидуально, аккорды включают секунды, септимы, тритоны, диссонансы не разрешаются в консонансы
Связь аккордов в основном мелодическая, за любым аккордом может следовать любой аккорд	Связь аккордов подчиняется функциональной системе, тяготениям неустоев в устой	Связь аккордов мелодическая, за любым аккордом идет любой аккорд

⁴ Холопов Ю.Н. Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть II: Гармония XX века. 2-е изд., испр. И доп. – М.: Издательский Дом «Композитор», 2005. – С.4.

Особые диатонические лады, пентатоника, ладовая переменность	Два лада: натуральный мажор и гармонический минор	Основной звукоряд – хроматическая гамма, «искусственные лады», полиладовость
Слабая централизация, отсутствие единой тональности	Тональность с сильной тоникой, единая для одного произведения	Расширенная, хроматическая тональность со слабой тоникой, с возможностью построения аккорда на любом из 12 тонов; атональность с отсутствием главного тона

Таким образом, очевидно, что современная гармония содержит как общие признаки, свойственные гармонии в целом, так и специфические признаки, кардинально отличающие ее от гармонии предшествующих этапов. Для современной гармонии характерно:

- образование новой аккордики;
- возникновение новых форм аккордовых связей (активизация мелодических связей, свободная трактовка диссонанса);
- создание новой звуковысотной системы – 12-тоновой, представленной как расширенной тональностью, так и атональностью;
- расширение роли модальности, появление разнообразных новых ладов.

Все эти метаморфозы вызревали уже в недрах классико-романтической гармонии.

Тема 2. Эволюция хроматики. Виды хроматики. Предпосылки современной гармонии в эпоху романтизма

В своем развитии гармония постепенно продвигалась от чистой диатоники к хроматике. Однако, если вплоть до XX в. хроматика представляла собой лишь надстройку над диатоникой, обогащающую ее новыми красками, то XX век не случайно называют веком тотальной хроматики. Отношение к хроматике кардинально изменилось. В то время, как «классическая тональная система базировалась на представлении о семиступенности основного звукоряда», современная музыка предполагает «возможность самостоятельного основного тона на каждой из двенадцати ступеней хроматической гаммы»⁵.

Интересно проследить «взаимоотношения» диатоники и хроматики от начала их существования. Слова «диатоника» и «хроматика» имеют древнегреческое происхождение. Древнегреческая музыка основывалась на трех основных тетра хордах: это диатон, хрома и энгармоника. Диатонические мелодии, составленные из диатонов (например, *e-d-c-h*), воспринимались как суровые, мужественные, строгие. Есть сведения, что для классических трагедий подбирались именно диатонические мелодии. По мнению Платона, воинам надлежало слушать и петь только музыку диатоническую. Тетра хорд «хрома» включал ув.2 и два полутона (*e-des-c-h*) и представлялся основой музыки «сладчайшей и плачевной». Многие древнегреческие писатели и ученые считали хроматику приспособленной к выражению разнообразных сильных чувств – от нежности до безудержного веселья. Третий тетра хорд – энгармоника – содержал уже микрохроматику (или микроинтервалику), т.е. два четвертитона (*до, до-полдиеза, до-диез, фа*). Четвертитоновый интервал назывался «диеса» (отсюда произошло позже слово «диез»). Энгармоника описывалась в трактатах античности как род утонченный, изысканный и изнеженный.

Известно, что определенным характером наделялись в древнегреческой эстетике и отдельные лады. Так, дорийский лад, соединяющий 2 дорийских тетра хорда (*e-d-c-h* и *a-g-f-e*), имел характер мужественный, нравоукрепляющий. Фригийский лад (*d – d^l*), наоборот, считался ладом возбуждающим, чувственным, экстатическим. Лады ионийский и лидийский

⁵ Холопов Ю.Н. Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть II: Гармония XX века. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Издательский Дом «Композитор», 2005. – С. 6.

Платон не рекомендует к «употреблению среди воинов» ввиду их расслабляющего характера.

Если античная эстетика считала хроматический род «изящным» и «обладающим нежной прелестью», то отношение к нему отцов церкви в Средние века уже совершенно иное: хроматика трактуется как «разнузданная и безобразная» музыка. «Хроматическое театральное пение смягчает дух и помыслы, ведет к плотской любви, пение же в церкви и народный глас во хвалу бога благочестивые желания питают» (Амвросий. «Hexameron», 340-397 гг.). Чисто инструментальная музыка, представленная виртуозной игрой на музыкальных инструментах, импровизацией, в которой использовалась хроматика, рассматривалась отцами церкви как нравственно неполноценное искусство, которое «влияет на развитие склонности к жизни бездеятельной и беспорядочной... Разнеживающие звуки хроматической музыки поэтому мы предоставим людям, устраивающим грязные кутежи, и гетерам...» (Климент Александрийский. «Педагог», конец II – начало III века)⁶.

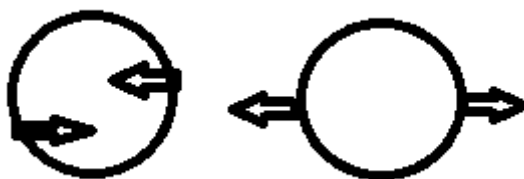
Так, практически на целое тысячелетие хроматика была вытеснена из официальной, церковной музыки. Лишь в эпоху Возрождения, в XVI в. появляется т.наз. «экспериментальная хроматика», или хроматика «лабиринтов» (Орландо ди Лассо, Карло Джезуальдо ди Веноза). Связь аккордов в этих творческих опытах осуществлялась в основном мелодически, лишь в каденционных участках возникают функциональные связи аккордов, наблюдается разрешение доминант в местные тоники. Единой тоники в произведении не существует.

Как только в музыке утвердилась единая для произведения тональность, композиторы незамедлительно начали осваивать разные формы кратковременного или долгосрочного выхода из нее и возвращения к ней. Так возникли отклонения и модуляции.

В процессе исторического развития диатонической музыкальной системы значение хроматики постепенно возрастало. Наиболее ранними и максимально распространенными в мировой художественной практике начиная с эпохи барокко и по сей день являются два вида хроматики – *альтерационная* и *модуляционная*. Они представляют два основных первичных предназначения хроматики – усиление тяготения к тональному центру (альтерационная) и достижение временных (местных) тоник (модуляционная). Если тональность изобразить в виде круга, то

⁶ Цит. по: Шестаков В.П. Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения: Хрестоматия. – М., 1966. – С. 5 – 92.

альтерационная хроматика будет ассоциироваться с центростремительным вектором движения, а модуляционная – с центробежным:



Эпоха барокко овладела весьма разнообразными видами хроматики: от «старинной», основанной на линейном голосоведении и смешении ладов, до классической – альтерационной, модуляционной. Бах демонстрирует в своем творчестве развитую систему отклонений, постепенные и внезапные энгармонические модуляции (через энгармонизм уменьшенного септаккорда), эллиптические последовательности доминантовых аккордов, принадлежащих разным тональностям, альтерацию аккордов субдоминантовой группы («неаполитанскую» гармонию, септаккорды II и IV ступеней с повышенными терцией, примой).

В эпоху классицизма хроматика продолжает расширять свое влияние, распространяя его как на аккордику, так и на тональные планы. Энгармоническая модуляция становится гораздо более частым явлением. Приобретает все большее значение альтерационная хроматика. Появляется мажоро-минорное сопоставление тональностей, изредка – модуляции через аккорды мажоро-минора – одноименную тонику, трезвучие $\flat VI$ и др.

Творчество композиторов-романтиков – настоящая «лаборатория», где изобретаются и внедряются новые изысканные формы хроматики, что создает порой значительные трудности в определении структуры аккорда или тональности. Энгармоническая модуляция через малый мажорный септаккорд, увеличенное трезвучие, альтерированные аккорды становится обычным явлением, огромную популярность у многих композиторов (особенно у Листа, Шопена, Грига) приобретает «ускоренная» модуляция в тональности третьей степени родства через аккорды-«ускорители»: гармонические S и D, аккорды мажоро-минора (одноименную T, $\flat VI$, $\flat III$ и др.).

Одним из наиболее ярких и красочных видов хроматики, осваиваемых романтиками, стал *мажоро-минор*. Сопоставляя мажорную и минорную тоники, вводя в мажор трезвучия на пониженных ступенях (взяв их из одноименного минора), а в минор – трезвучия из одноименного мажора, помещая привычные аккорды на необычных «местах», многие романтики

(Шуберт, Лист, Шопен, Чайковский и др.) прокладывают дорогу будущей «хроматической тональности», тональности XX века, в которой «позволены» любые хроматические созвучия на любой ступени.

В XIX в. появляются и первые «искусственные» лады, соединяющиеся с классической гармонией. Они используются в основном в горизонтальной проекции – т.е. в мелодии.

В эпоху романтизма, изменившего эстетические установки классицизма, поколебавшего убежденность в разумном устройстве мира, сменившего идеализацию нормы культом чувства, эмоции, музыка становится все более индивидуализированной, непохожей у разных композиторов. Тенденция к индивидуализации усиливается во второй половине XIX века. Если композиторы-классики разных национальных культур (например, Моцарт и Бортнянский) достаточно близки по средствам выражения, то музыка композиторов-романтиков одной национальности (например, Мусоргского и Римского-Корсакова, Брамса и Вагнера) различается гораздо сильнее.

Стремление передать эмоцию как новая эстетическая установка романтической эпохи привело к значительным изменениям не только гармонии, но и мелодии. Классический тип мелодии опирается на тоны аккордов, используя, конечно, и их опевания (Бетховен: сонаты №№1, 5, Аппассионата, Моцарт: «Мальчик резвый», Турецкое рондо). Некоторая общность интонаций, возникающая вследствие этого, индивидуализировалась за счет ритма и фактуры. Ближе всех к индивидуализации мелодии подходит Моцарт (главная партия Симфонии соль минор).

Индивидуализация мелодики происходит благодаря двум основным источникам. Интонационные истоки романтической мелодии – это: а) национальные народные песни с их ладами, отличными от натурального мажора или гармонического минора; б) речевые интонации, но не ораторского типа, как в классическую эпоху, а интонации живого общения, взволнованной речи (Шуман «Карнавал» – «Признание»)⁷.

В гармонии эпохи романтизма начинают происходить следующие процессы, постепенно подводящие к тем радикальным переменам, которые произошли в XX веке:

1) переключение внимания с классических гармонических формул с обязательным разрешением неустойчивых аккордов в устойчивые – на отдельные созвучия. Их фонические свойства (окраска звучания) усиливаются. Появляются «именные» гармонии – Шубертова VI, шопеновский D₇⁶, рахманиновская гармония, «Тристанов аккорд»,

⁷ Об этом см.: Бершадская Т. Лекции по гармонии. 2-е изд., доп.– Л.: Музыка, 1985. – С. 183-184.

«Прометеев аккорд». Такие аккорды могут приобретать значение стилиобразующих средств.

The image shows a musical score with three measures, each illustrating a different chord. The first measure is labeled 'Шубертова VI' and shows a chord with notes G, B, D, F, A in the bass clef and G, B, D, F, A in the treble clef. The second measure is labeled 'Рахманиновская D' and shows a chord with notes G, B, D, F, A in the bass clef and G, B, D, F, A in the treble clef. The third measure is labeled '"Прометеев" аккорд' and shows a chord with notes G, B, D, F, A in the bass clef and G, B, D, F, A in the treble clef.

2) изменение функциональных связей аккордов: возрастает роль неустойчивых аккордов, которые переходят друг в друга, избегая разрешения в тонику (Чайковский – тема финала 6 симфонии, Вальс-скерцо). При этом их связь регулируется плавностью линейного голосоведения.

3) усиление значения ладовой переменности: активное использование III, VI, II, VII ступеней приводит к децентрализации лада, к ощущению исчезновения единой тоники (Глинка – «Руслан и Людмила», Мусоргский – «Картинки с выставки»: «Прогулка»).

4) хроматизация аккордов, обильная альтерация неустойчивых аккордов при избегании разрешения этих аккордов как проявления общей тенденции развития гармонии в XIX в. – *эмансипации неустоя* (Т. Бершадская) (Скрябин – Поэмы ор.32: Поэма №2). Джазовая гармония активно развивает эти тенденции.

5) непрерывное модулирование, которое приводит к потере ощущения главной тональности (Римский-Корсаков – «Царская невеста», 2 д., Вагнер – «Тристан и Изольда»)

б) широкое использование взаимопроникновения ладов (одноименных, затем параллельных). Образуются мажоро-минорные системы – одноименная, параллельная, в XX веке – однотерцовая. Помимо своей непосредственной задачи – обновления, освежения звуковой палитры, эти системы расширяют арсенал аккордовых средств и подводят к хроматической тональности, допускающей употребление любых вертикальных единиц на любой из 12 ступеней лада.

7) включение признаков разных диатонических ладов, их смешения, что также дает ощущение хроматизации, хотя и на диатонической основе.

В XIX в. происходит и эволюция *структуры аккордов*. Причину этого процесса Т. Бершадская объясняет так: «По мере увеличения роли мелодии как ладового организатора и, параллельно этому, постепенного уменьшения собирающего значения центра, ладовая функция аккорда становится менее

активной и однозначной, а отсюда возрастает его фоническая роль. Естественно, что характер вертикали начинает сильно меняться»⁸.

1) Возрастает роль септаккордов, которые классиками мало использовались – побочных диатонических септаккордов I, IV, VI, III ступеней (Шуман «Я не сержусь», Рахманинов «Вокализ»). Эти аккорды имеют специфическую окраску и функциональную слабоопределяемость.

2) широко используются нонаккорды, реже – ундецимаккорды, терцдецимаккорды, чья функциональность еще менее определена.

3) появляются аккорды с побочными тонами, нетерцовые аккорды – у Бородина, Мусоргского («Бородинские секунды» a-h d-e-g-a).

А. Бородин. Князь Игорь



Таким образом, сфера влияния и роль хроматики усиливается в романтическую эпоху, что непосредственным образом связано с новыми эстетическими установками и тенденциями музыкального мышления. Результатом этих перемен стало, прежде всего, усиление диссонантности гармонии, приведшее в XX веке к полной «эмансипации диссонанса»⁹, превращении его в норму гармонического мышления. Ослабление функциональных связей, расшатывание и разрушение привычных классических оборотов, основанных на паритетных отношениях диссонансов и консонансов, постепенно подводит к господству мелодических связей и, как следствие, полифонизации фактуры, что и произошло со звуковысотной структурой музыки XX века.

⁸ Бершадская Т. Лекции по гармонии. 2-е изд., доп.– Л.: Музыка, 1985. – С. 193.

⁹ Термин Ю. Холопова, ему же принадлежит определение диссонансов в музыке XX века как «новых консонансов»

Раздел II. Гармония в традиционных и авангардных направлениях первой половины XX в.

Тема 3. Неомодальность. *Натуральные, «искусственные» лады*

Модальность отличается от классической тональности тем, что в ее основе лежит горизонтальный принцип, ладовый звукоряд, в то время как тонально-функциональная система опирается на вертикальное образование – аккорд. Модальность исторически предшествует тональности. Переход от модальности к тональности был очень важным историческим шагом в музыке. «Возникновение категории вертикального созвучия-устоя и освоение вертикального измерения музыки – событие в истории ладового мышления столь же значительное, как переход прачеловека к вертикальному положению»¹⁰.

Отличие модальности от тональности заключается также в том, что если для модальности характерна опора на определенный ладовый звукоряд, то для тональности самым существенным является тяготение к определенному основному тону, т.е. наличие тоники.

Модальное одноголосие было древнейшей ладовой структурой. Оно тысячелетиями развивалось в народной, придворной, культовой музыке древних стран (Китая, Индии, Японии, Греции, Рима), в грегорианском хорале, русском знаменном распеве. В истории музыки в целом модальная монодия – количественно преобладающий тип ладовой организации. Лишь в конце эпохи *Ars antiqua* (XIII в.) с появлением трехголосного органума зародилась *модальная гармония*, в свою очередь уступившая свое место *тональной гармонии* примерно в XVII в. Со второй половины XIX в. и в XX в. можно говорить о новом качестве модального мышления – о *неомодальности*.

По характеру ладового звукоряда весь музыкальный материал может быть представлен следующими типами ладовых систем:

- экмелика
- ангемитоника
- диатоника
- гемиолика
- хроматика
- микрохроматика.

¹⁰ Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс: Учебник для студентов историко-теоретических отделений музыкальных вузов. – М: Музыка, 1988. – С. 33.

Экмеликой (от греч. ἐκμελής – внемелодический, неблагозвучный) называют такой тип ладового мышления, который использует звуки не точно фиксированной высоты, скользящую интонацию, элементы речевого интонирования. Такой была, как считается, первобытная вокальная музыка. В ней, по мнению исследователей, использовались большие скачки, глиссандирование, тремоло, трели, форшлаги, вызывающие ассоциации со звуками, издаваемыми животными и птицами. Экмелика и сейчас встречается в некоторых народных культурах (например, в пении армянских курдов, в якутском пении). Элементы экмелики присутствуют и в русской народной песне (выкрики, глиссандирующие окончания фраз, экспрессивные интонации в плачах и причетах). В джазовом интонировании также нередко применяется нечистый звук (dirty tones – «грязные тоны»). В XX веке широко используются звуки неопределенной высоты, многоголосные глиссандо. В качестве примера экмелики в XX в. можно привести шенберговское Sprechgesang (говорное, или речевое пение) (например, в вокальном цикле А. Шенберга на стихи бельгийского поэта Альбера Жиро «Лунный Пьеро»).

Ангемитоника (от греч. ἄ – не, ἡμιτόνιον – полутон) – это бесполутоновая пентатоника, свойственная многим древним народам Азии и Европы (китайцы, корейцы, вьетнамцы, монголы, татары, буряты, башкиры, чувашаи), а также и древним пластам русской народной песни. Типичная интонация ангемитоники – трихорд (ми-соль-ля, ре-ми-соль). Существует и полутоновая пентатоника (си-до-ми-фа-ля), встречающаяся, например, в японской традиционной музыке.

Диатоника (от др.-греч. διατονικός : δια... – через и τόνος – целый тон) семиступенная система, звуки которой могут быть расположены по чистым квинтам. К диатонике принадлежат древнегреческие диатонические лады, лады европейской народной музыки, средневековые грегорианские лады, лады европейского многоголосия Средневековья и Возрождения, мажор и минор в музыке классицизма и романтизма.

Гемиолика (от греч. ἡμιόλιος – полуторный) – лады, включающие увеличенную секунду (или две). Имеют широчайший ареал распространения: в древнегреческой, индийской музыке, у многих народов Ближнего Востока, в еврейской, арабской, венгерской, испанской, цыганской, армянской народной и культовой музыке. К ним принадлежат т.наз. «венгерская» («цыганская») гамма (a-h-c-dis-e-f-gis), доминантовый, или андалузский лад (a-b-cis-d-e-f-g).

Лады могут быть смешанными: например, лидийско-миксолидийский лад – т.наз. подгалянская гамма (c-d-e-fis-g-a-b); гемиольный + дорийский – гуцульский (или думный) лад (a-h-c-dis-e-fis-g).

Хроматика (от др.-греч. χρῶμα – цвет, краска) – многообразная система, включающая альтерацию, отклонения, мажоро-минор, энгармонизм, симметричные лады, серийно-додекафонные структуры.

Микрохроматика использует микроинтервалы: четвертитоны, трететоны, шестинатоны. Древнегреческий тетрахорд энгармония содержал в себе два четвертитона. Считается, что они были вполне рядовыми интонациями в пении греков. В музыке ряда стран Востока (Индия, Индонезия) микроинтервалы применялись весьма широко. Таковы шрути в индийской классической музыке. В октаве может быть 22 шрути. Микроинтервалика характерна и для арабской музыки. В XX в. микрохроматика распространилась и в европейской музыке.

В музыке эпохи классицизма появление оборотов старинных диатонических ладов – большая редкость. Неестественность их звучания для классиков очевидна из такого примера: произведение, в котором Моцарт применил лидийский лад, имеет выразительное название «Музыкальная галиматъя».

В романтическую эпоху, особенно во второй половине XIX в., интерес к диатоническим ладам и к модальной гармонии вспыхивает с новой силой. Это было обусловлено появлением в музыке новых содержательных сфер, связанных с отражением жизни простого народа, образов далекой старины, интересом к церковной музыке. Гармония натуральных ладов получает широкое распространение, в первую очередь, в молодых национальных школах – русской, польской, испанской, норвежской. Одним из первых композиторов, обратившихся к народным ладам в XIX в., был Шопен (мазурки op.24 №2, op.56 №2). Ярче всего новая модальность проявила себя в творчестве русских композиторов – Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина. Глинка был первым русским композитором, кто стал широко применять лады народных песен.

Применение старинных натуральных ладов в музыке XIX-XX веков принято относить уже к области *неомодальности*, а гармонию, опирающуюся на эти лады называть неомодальной (новомодальной) гармонией. Она не порывает с принципами классической функциональной гармонии, особенно на ранних этапах своего развития, когда эти два вида музыкального мышления благополучно сосуществуют. При господстве тонального мышления, в музыке композиторов национальных школ (особенно Мусоргского и Бородина) возрождаются такие принципы старинной модальной гармонии, как

- ориентация на определенный ладовый звукоряд;
- нецентрализованность лада, переменность устоя;

- отступления от классической функциональной логики связи аккордов.

Примером подобной трактовки модальной гармонии может послужить тема «Прогулки» из «Картинок с выставки» Мусоргского:



Мелодия одноголосных фрагментов «Прогулки» опирается на пентатонику с ее ключевыми интонациями трихордовых попевок в диапазоне кварты и квинты (es-f-as, b-c-es, b-as-f, b-f-es и др.). Тональный центр (устой) колеблется между as и es. Широкий спектр натуральных трезвучий включает нетрадиционные, неклассические последовательности (D-II, D-S, II-VI).

Неомодальность в музыке XX века воплощается в двух разновидностях, в основе которых лежат: а) натуральные лады (лады народной музыки); б) «искусственные» лады.

Искусственные лады целиком относятся к области хроматики. Но способы применения натуральных ладов в XX веке таковы, что этот вид модальности также ведет к расширению состава звукоряда вплоть до полной 12-звучности.

А. Неомодальность на основе натуральных ладов

Неомодальная гармония, опирающаяся на национальные лады, стала основной приметой стиля многих композиторов республик Советского Союза, сделавшего сохранение национального своеобразия основной идеологической установкой. Это представители республик Закавказья, Средней Азии, Прибалтики, Украины, Беларуси, России: А. Хачатурян, А. Бабаджанян, О. Тактакишвили, А. Эшпай, Кара Караев, Ю. Юзелянас, А. Штогаренко; Г. Горелова, Л. Шлег, В. Войтик, Г. Сурус, Д. Каминский; В. Гаврилин, А. Свиридов, Б. Тищенко, Р. Щедрин.

В Европе и Америке народные лады использовали Б. Барток и З. Кодай (Венгрия), Л. Яначек (Чехия), К. Шимановский, В. Лютославский (Польша), Я. Сибелиус (Финляндия), Б. Бриттен (Англия), А. Казелла, О. Респиги (Италия), М. де Фалья, Х. Турина (Испания), Э. Вилла-Лобос (Бразилия), Ч. Айвз, Дж. Гершвин (США), К. Дебюсси, М. Равель, Д. Мийо, Ф. Пуленк, А. Онеггер (Франция), П. Хиндемит, К. Орф (Германия).

Разнообразие ладов и способов работы с ними представляет творчество венгерского композитора Белы Бартока (1881-1945). На примере его музыки можно ознакомиться с явлением неомодальной гармонии XX века.

Барток был не только талантливым композитором, но и увлеченным фольклористом. Всю жизнь он занимался изучением фольклора и претворением его в своем творчестве. При этом в круг его исследовательских и творческих интересов входила не только венгерская, но и румынская, болгарская, словацкая, украинская, арабская, сербская, турецкая музыка и даже музыка американских негров и индейцев. Вместе с другим выдающимся венгерским композитором и музыкально-общественным деятелем Золтаном Кодаем (1882-1967), он создал новую методику исследования и более совершенной, точной записи мелодий словацких, венгерских, румынских, турецких народных песен и инструментальных наигрышей, многие из которых, как обнаружил Барток, используют четвертитоны, трететоны.

Композитор писал: «Ознакомление с крестьянской музыкой имело для меня исключительно важное значение, ибо оно помогло мне освободиться из-под единовластия мажорно-минорной системы. ...Оказалось, что старинные, уже не употреблявшиеся в нашей профессиональной музыке звукоряды не утратили своей жизненности и сделали возможным новые гармонические эффекты. Таким образом, использование диатонических звукорядов привело в конечном итоге к свободному применению всех 12 ступеней гаммы». И далее: «...венгерские крестьяне и крестьяне других национальностей, живших на территории Венгрии до войны (румыны и словаки, например), сохраняют в своих народных песнях бесценные музыкальные сокровища. В нашем распоряжении богатый и великолепный материал, достаточно только протянуть руку, чтобы его „собрать“. Этот материал мы можем использовать в произведениях короткого дыхания, сочиняя аккомпанементы к этим мелодиям, полным вдохновляющей красоты...»¹¹.

В своей музыке он впервые претворил эту ладогармоническую свежесть и своеобразие народной музыки в «Варварском аллегро» (1911 г.). С 1926 по

¹¹ Цит. по: Гуляницкая Н.С. Современная гармония: цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов. Лекция 2: Ладозвукорядный материал. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1977. - С. 5.

1938 г. композитор работает над фортепианным циклом «Микрокосмос», куда вошли 153 пьесы, отражающие в небольших формах огромное многообразие образов и средств современной музыки. «Микрокосмос» задуман как пособие начинающему музыканту с целью расширить его музыкальный кругозор с помощью современных звучностей и ритмов.

В первой половине XX века это была не первая проба приобщения детей к новому музыкальному языку: уже были созданы такие произведения, как «Детский уголок» Дебюсси, «Сказки Матушки-Гусыни» Равеля, «Петя и волк» Прокофьева и др. Но цикл Бартока стал беспрецедентным пособием как по объему сочинения, так и по его целям. Композитор постепенно, от тетради к тетради, вводит все новые музыкальные «сложности»: строит пьесы из больших и малых секунд, кварт, септим, тритонов, вводит политональность и полиладовость, целотоновый лад, составные, переменные метры, полиритмию и иные ритмические «эксперименты». Большое значение он придает полифонии – во многих пьесах есть каноны, имитации, разные виды сложного контрапункта. При этом для большинства пьес характерны лаконичная и прозрачная фактура, ясные и в основном простые формы. Образовательно-педагогические цели, поставленные в этом цикле, не препятствуют, скорее, способствуют созданию выразительных, остроумных, ярких образов фортепианных миниатюр «Микрокосмоса».

Во многих пьесах «Микрокосмоса» Барток использует натуральные лады. Но если в XIX в. народные лады в основном применяются в целостном виде, то для XX в. характерно смещение специфических ладовых признаков, ладовая переменность, полимодальность (полиладовость). Можно выделить следующие способы работы композитора с ладами:

- ладовая стабильность (неизменность лада на протяжении произведения);
- ладовая переменность (переход из одного ладового наклонения в другое);
- ладовые «микстуры» (частая переменность ладов на близком расстоянии);
- полиладовость.

Полиладовость применяется разными способами:

- одновременное звучание разных ладовых наклонений мажора или минора;
- вертикальное соединение мажорного и минорного ладов;
- соединение натуральных и искусственных ладов;

- политональная полиладовость.

Ладовая переменность и нестабильность, свойственные народной ладовой системе, проявляются в музыке Бартока и других композиторов XX века как «мозаика» из небольших фрагментов различных ладовых звукорядов либо как соединение голосов, пластов фактуры, каждый из которых находится в своем ладу. Так образуется довольно жесткая по звучанию, но возникшая на диатонической основе хроматика, *миксодиатоническая модальная хроматика* (термин Ю. Холопова). Ее специфическая особенность, как отмечает Ю. Холопов, – избегание прямого хроматизма альтерируемых натуральных ступеней (типа c-cis-d), но хроматизм на расстоянии, «в разбивку» весьма характерен для такой модальной хроматики.

Б. «Искусственные лады» (симметричные лады, лады ограниченной транспозиции)

Искусственные лады – лады, созданные композитором с определенной художественной целью. Самыми распространенными искусственными ладами являются симметричные лады. Звукоряд симметричных ладов основан на делении октавы на равные части с заполнением каждой части одинаковым интервальным «набором». Под симметрией здесь имеется в виду не зеркальная симметрия, а периодическая повторность звуковой конструкции.

Тоникой таких ладов (или, по Ю. Холопову, центральным элементом) является созвучие, получающееся в результате деления 12 полутонов октавы на равные части: 12/6, 12/4, 12/3, 12/2 (целотонаккорд, уменьшенный септаккорд, увеличенное трезвучие, тритон). Соответственно эти лады делят на 4 типа: целотоновый, уменьшенные, увеличенные и тритоновые (или дважды-лады – термин Б. Яворского).

Основной целью применения таких ладов является создание нового фонизма, необходимого для воплощения весьма колоритных образов. Прежде всего это сказочные, фантастические, причудливые образы (Леший, Черномор, Жар-птица, Петрушка) в операх Глинки («Руслан и Людмила»), Римского-Корсакова («Садко», «Снегурочка», «Ночь перед Рождеством», «Золотой петушок»), в сказочных симфонических картинах Лядова, балетах Стравинского. Это зловещие образы из «потустороннего мира», такие как призрак графини из «Пиковой дамы» Чайковского, «Каменный гость» Даргомыжского. Это также мистическая, религиозная образность (сочинения Мессиана, «Из Апокалипсиса» А. Лядова), яркие живописные пейзажные зарисовки (Дебюсси, Мессиаан) и другие образные сферы, чаще всего нерядового характера.

Первые исторические сведения об одном из симметричных ладов дошли до нас из теории музыки древнего Китая, где в звуковой системе «люй-люй» 12 звуков были разделены на 2 группы, символизирующие два противоположных начала – ян и инь (ян – f-g-a-h-cis-dis, инь – fis-gis-ais-c-d-e). Первые известные в европейской музыке образцы симметричных ладов – гамма полутон-тон в Третьей английской сюите Баха (сарабанда), целотоновая гамма в «Музыкальной шутке» Моцарта, исполненная на скрипке как бы неумелым скрипачом с целью создания юмористического эффекта.

В XIX веке искусственные симметричные лады применяются очень широко: лад тон-полутон на фоне уменьшенного септаккорда в Этюде № 9 Шопена, гамма Черномора Глинки, гамма Командора Даргомыжского (целотоновый лад); целотоновый и уменьшенные лады в сочинениях Р. Вагнера, Ф. Листа, К. Дебюсси, П. Чайковского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, В. Ребикова, А. Скрябина.

Неомодальность на основе искусственных ладов стала одним из ярких элементов музыкального языка русских композиторов. Ю.Н. Холопов объясняет причины такой склонности к этому выразительному средству. «Развитие национально-русской музыкальной самобытности выразилось не только в прямом обращении к различным пластам фольклора, но также в смелом стремлении избегать общеевропейских – «немецких» – нормативов музыкального языка, и смыкалось с пристальным вниманием к тому, что этому языку чуждо, – к асимметричным ритмам и симметричным ладам»¹².

В XX веке симметричные лады активно применяли О. Мессиан, И. Стравинский, А. Черепнин, Б. Барток, З. Кодай, Д. Шостакович, Д. Смольский, Е. Глебов.

Наибольший вклад в разработку симметричных ладов внес Мессиан. Семь ладов Мессиана описаны в его труде «Техника моего музыкального языка», подробно проанализированы Ю. Холоповым, Н. Гуляницкой.

Mode 1 Mode 2 Mode 3

2 2 2 2 2 2 1 2 1 2 1 2 1 2 2 1 1 2 1 1 2 1 1

Mode 4 Mode 5

1 1 3 1 1 1 3 1 1 4 1 1 4 1

¹² Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс: Учебник для студентов историко-теоретических отделений музыкальных вузов. – М: Музыка, 1988. – С. 211-212.



Возможны и другие симметричные лады, например, лады, делящие октаву на 3 части по звукам увеличенного трезвучия: 31 31 31; тритоновый лад, использованный Черепниным: 15 15, другие тритоновые лады.

Лады Мессиана внесли много нового в гармонию и мелодику. Они складываются из нескольких одинаковых по интервальному составу групп; последняя нота каждой группы является первой нотой следующей группы. Эти лады называют ладами ограниченной транспозиции. Их отличительной особенностью является то, что число их транспозиций ограничено: после определенного количества транспозиций (например, по полутонам вверх) каждая последующая будет совпадать с уже имеющимися, и таким образом будет повторяться звуковой состав лада.

Первый лад – целотоновая гамма – имеет всего две транспозиции. Он встречается в музыкальной практике множества композиторов. Второй лад Мессиана (полутон-тон) можно найти уже у Римского-Корсакова, Скрябина, Равеля, Бартока, Стравинского. Он может быть транспонирован три раза. Третий лад Мессиана, включающий три одинаковых интервальных группы, может быть транспонирован четыре раза. Остальные лады транспонируются шесть раз.

Во многих случаях использование симметричных ладов носит мелодический характер (Глинка, Даргомыжский). Римский-Корсаков гармонизует лад тон-полутон с помощью секвенций из трезвучий, движущихся по малым или большим терциям.

Используется и сочетание диссонирующего аккорда с разрешением (переходом) в трезвучие:



У многих композиторов XX века модальная техника, основанная на искусственных ладах, связана с созданием специфической аккордики, «вырастающей» из лада (Дебюсси, Мессиаан, Скрябин). Это может происходить следующим образом: мелодия в выбранном ладу дублируется

интервалами, трезвучиями, септаккордами, либо каждый голос многоголосного пласта движется по звукам одного или разных ладов.

Это особенно характерно для Мессиана.

О. Мессиан. «Бесплотные звуки сна»

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of two staves: a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The music is in 4/4 time and features complex, multi-voiced chords. The first system is marked 'Moderé' and 'pp stacc.' in the right hand, with a 'p' dynamic in the left hand. The second system includes a 'p' dynamic in the left hand and a note marked with an asterisk (*). The third system continues the complex harmonic texture. A bracket in the first system indicates '(cuivres la partie supérieure)' for the upper part of the brass section.

В этом произведении пласт аккомпанирующий (правая рука) и более выразительная партия левой руки выдержаны в разных симметричных ладах. Аккорды образуются здесь не путем «утолщения» мелодии, когда используется единая аккордовая конструкция. Структура каждого аккорда различна и подчиняется следованию по звукам лада.

Модальная пьеса может быть выдержана в одном ладу или даже в одной позиции лада (Этюд Черепнина: лад 1-5 1-5).

Но в XX веке чаще используются модуляции из одного лада в другой, сочетание разных ладов (полиmodalность), переход из модальной системы в мажоро-минорную, в свободную 12-тоновость.

Тема 4. Новая аккордика. Принципы построения вертикали. Хроматическая тональность. Политональность

Слово «аккорд» (от позднелатин. – согласовывать), в значении консонирующего созвучия, появилось уже в XV в., а закрепился термин в эпоху барокко. Широкое употребление термин «аккорд» получил в XVIII веке, в классическом учении о гармонии.

Учение об аккордах всегда было в центре внимания всех пособий и курсов гармонии – П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, А. Аренского, Ю. Тюлина, И. Способина, С. Скребкова, Т. Бершадской, Т. Мюллера, В. Григорьева, Н. Гуляницкой, Ю. Холопова и др. Количество терминов, обозначающих сейчас гармоническую вертикаль, увеличилось: аккорд, созвучие, полиаккорд, сонор.

Традиционное определение понятия «аккорд» неадекватно для современной музыки. Терцовость строения аккорда перестает быть нормативом, становится частным случаем, даже не преобладающим. Практически все виды строения аккордов находят применение в неповторимой, индивидуальной форме. Терцовость, как и другой любой структурный признак, уступает место *одновременности*, включающей не менее трех звуков.

Однако двузвучия, т.е. интервалы, также играют в современной гармонии большую роль. Их деление на консонансы и диссонансы в современной музыке пересматривается: малая септима, большая секунда и тритон ощущаются как мягкие диссонансы. Ю. Холопов и вовсе называет диссонансы «новыми консонансами». Все более частое использование сложных аккордов, особенно содержащих большое число секунд, септим и тритонов, привело, по сути, к стиранию границ между акустическими консонансами и диссонансами. «Спокойные» диссонансы (м. 7 и б. 2) стали употребляться в качестве консонансов.

Разнообразие фони́зма интервалов хорошо представлено в «Микрокосмосе» Бартока. Композитор постепенно знакомит учащегося с интервалами, начиная с октавы (№№ 1-9, 18-21), квинт (№ 65), терций и секст (№№ 67, 71, 110, 129), затем кварт (№131), секунд и септим (№№ 132, 140, 144). Так, постепенно – от 1 к 6 тетради – Барток раскрывает тонкие градации разнообразных звучаний: строгость и сухость октав и квинт, мягкость и благозвучие терций и секст, сдержанную напряженность больших секунд, жесткость и остроту малых секунд и больших септим. Например, на основе больших и малых секунд, складывающихся в симметричные полиаккорды, создана замечательная «Сказка о маленькой мухе» (№ 142).

Итак, в гармонии XX в. категория аккорда сохраняет свое значение основной категории гармонической вертикали (особенно в первой половине века). Но две стороны аккорда – его интервальное строение и его целостная краска (фонизм) – получают в XX веке существенное развитие.

В современной музыке вообще необычайно возрастает значение тембра во всех его проявлениях (разнообразные необычные составы оркестра, поиски новых способов звукоизвлечения, использование говора, шепота, Sprechstimme и Sprechgesang – «речевой голос, речевое пение»). В том числе возрастает и значение фонизма аккорда.

Фонические свойства аккордов возрастают по мере ослабления ладовых связей внутри тональности. Эту закономерность обратной пропорциональности ладовой и фонической сторон аккорда отметил теоретик Ю.Н. Тюлин уже в отношении музыки романтиков. В музыке классиков внимание на фонизме аккордов практически не фиксируется. Но стоит изменить привычные аккордовые сочетания, внести в последовательность аккордов какую-то необычность, и сразу краска аккорда привлекает к себе внимание. Например, в последовательности t-s-D-t в миноре мажорность доминанты не выделяется, так как это обычная, привычная последовательность. Но если сыграть наоборот, t-D-s-t, то ярко выделится минорность субдоминанты, то есть ее краска, потому что эта последовательность менее привычна¹³.

«Одна из наиболее общих тенденций в развитии гармонического мышления от классицизма к современности – постепенно возрастающее внимание к красочности, тембральной стороне гармонии, т.е. тем ее качествам, которые в первую очередь зависят от фонических свойств аккорда»¹⁴.

Если в классической гармонии структурный принцип был один – терцовый, и аккордовых структур было немного, то в современной гармонии ситуация изменилась. Поэтому классификация будет гораздо сложнее.

Выделим три способа образования аккордов в современной музыке. Первый – интервальный, который лежит в основе классификации большинства аккордов. В результате второго способа аккорды образуются из отрезков тех или иных звукорядов. Третий способ позволяет создавать аккорды, включающие звуки неопределенной высоты, микроинтервалы, электронное звучание.

¹³ Этот пример приведен в «Лекциях по гармонии» Т. Бершадской (с.37).

¹⁴ Бершадская Т. Лекции по гармонии. 2-е изд., доп.– Л.: Музыка, 1985. – С. 38.

1. Первый способ аккордообразования – по составу интервалов, входящих в аккорд, позволяет классифицировать такие аккорды как *моноаккорды* и *полиаккорды*¹⁵.



Современные аккорды могут быть построены по любому интервальному принципу, однако терции, кварты и секунды преобладают над секстами, септимами и квинтами.

Вертикаль может состоять из *однородных* интервалов, которые образуют:

- терцовые аккорды,
- квартаккорды,
- квинтаккорды,
- секундовые аккорды (кластеры).

Такие аккорды называют *одноинтервальными* (моноинтервальными).

Разноинтервальные (полиинтервальные, смешанноинтервальные) аккорды – класс аккордов, который из-за предельного многообразия не поддается четкой систематике, хотя попытки классификации современных аккордов по гармоническому напряжению, степени диссонантности были – у П. Хиндемита, Э. Кшенека и др.

Обладая структурной монолитностью, и те, и другие аккорды являются моноаккордами (в отличие от полиаккордов).

Терцовые трезвучия не исчезли из арсенала современных композиторов. Так, например, обычные трезвучия в соединении с особыми ладовыми, ритмическими средствами вносят новые яркие краски в пьесе Бартока «Трезвучия» (№ 120) из «Микрокосмоса»:

Б.Барток. «Микрокосмос», № 120 («Трезвучия»)

¹⁵ Гуляницкая Н.С. Введение в современную гармонию: Учеб.пособие. – М.: Музыка, 1984. – С. 30-60.

Allegro



The musical score for 'Allegro' consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The time signature starts as 5/4 and changes to 4/4. The music features a series of chords, some of which are septimic and nonimonic, as described in the text. The chords are often stacked in a way that creates a dense, complex harmonic texture.

Септ- и нонаккорды различных структур свободно соединяются друг с другом и с новыми аккордами. Пример из Пятой сонаты для фортепиано Скрябина, где нонаккорды свободно переходят друг в друга, весьма напоминает джазовую гармонию:

А.Скрябин. 5 соната



The musical score for 'A. Scriabin. 5 соната' is presented in two systems. The first system shows the right and left hands in 6/8 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with accents and a dynamic marking of *f* (forte). The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the piece, showing a transition to a different harmonic structure with a dynamic marking of *p* (piano).

Ундецим- и тердецимаккорды приобретают особую колористичность, плотность, особенно в тесном расположении:

Н.Сидельников. «Романсеро», № 4

Lento assai



The musical score for 'N. Sidelnikov. «Романсеро», № 4' is in treble clef and features a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked 'Lento assai'. The music is characterized by quartal chords, which are chords built from intervals of a fourth. The chords are often stacked in a way that creates a dense, complex harmonic texture.

Квартовые аккорды могут включать от 2 до 11 кварт. Квартаккорды встречаются у Бородина, Мусоргского, в народной русской песне, характерны для грузинской народной музыки. Квартаккорды практически лишены основного тона, поэтому чаще всего соединяются друг с другом, образуя квартовые цепи.

В XX веке квартовая гармония стала очень популярной. Ее используют русские композиторы – С. Прокофьев, Р. Щедрин, А. Эшпай, Э. Денисов, среди зарубежных – Ч. Айвз, И. Стравинский, Б. Барток, П. Хиндемит, А. Онеггер, Л. Бернстайн. Среди белорусских композиторов квартаккорды охотно применяет Л. Шлег (оратория «Слово о полку Игореве», реквием «Помните!», поэма «Гуканне вясны»).

Л.Шлег. Прелюдия и фуга «Гарэзлівыя прыпеўкі»

Прелюдия Фуга

Секундовые аккорды могут состоять из больших и малых секунд. Кластеры – тип секундовой гармонии, состоящий из плотно расположенных секунд. Расстояние между звуками кластера не превышает большой секунды. Кластеры могут быть диатоническими, хроматическими, целотоновыми, смешанными. Разнообразие кластеров представлено, например, в пьесе Д. Лигети «Columna infinita» («Бесконечная колонна»), созданной под впечатлением от необычных скульптур Константина Бранкузи.

Кластеры широко используются в сочинениях Д. Шостаковича, Р. Щедрина, Я. Ряэса, Т. Хренникова, Э. Денисова, С.Губайдулиной, Г. Канчели, Ч. Айвза, А. Берга, Б. Бартока, Э. Вареза, В. Лютославского, К. Пендерецкого, Д. Лигети и других. В белорусской музыке кластеры применяют В. Кузнецов, А. Литвиновский, А. Безенсон и др.

Полиинтервальные аккорды – это в основном аккорды с побочными тонами, добавленными тонами, интервалами, часто это кварто-секундовые образования:

Барток «Микрокосмос» № 122

[Molto vivace] sf sf

Часто к терцовым аккордам добавляются секундовые гроздья:
В.Серых. Прелюдия и фуга. Прелюдия



Полиинтервальные аккорды образуются и в результате расщепления (раздвоения) тонов терцовых аккордов.

В финале Седьмой сонаты для фортепиано Прокофьева в тоническом трезвучии соединяются мажорная и минорная терции. Эта «расщепленная» терция в трезвучиях, септаккордах и нонаккордах стала характерным признаком джазовой гармонии.

Симметричные аккорды с осью симметрии, образованной средним звуком, характерны для Бартока («Микрокосмос» № 141, 3 стр., № 142, № 144).

Компонентом вертикального образования может быть не только интервал, но и сам аккорд. Так образуются *полиаккорды*. Если в моноаккордах преобладает гомогенность структуры, то в полиаккордах его единицы (аккорды) четко разделяются на два или более пласта. В состав полигармонии могут входить единицы с разной структурой: терцовые, квартовые, секундовые, полиинтервальные.



Однородные полиаккорды встречаются наиболее часто. Среди них большое распространение получили трезвучные полиаккорды, состоящие из 2, 3 и более «этажей» («Бразильские танцы» Д. Мийо, Вариации В. Лютославского).

Чаще всего используются полиаккорды из двух трезвучий, причем тритоновое соотношение этих трезвучий находит самое широкое применение (тема Петрушки из балета Стравинского).

Неоднородные полиаккорды состоят из терцовых и нетерцовых компонентов, либо из нетерцовых аккордов разного наполнения (Щедрин, Шнитке и др.).

2. Второй вид аккордов по способу образования – это *аккорды, образуемые из отрезков звукорядов* (например, тон-полутон, полутон-полтора тона), из звуков симметричных ладов (см. «Бесплотные звуки сна» Мессиаана), из *фрагментов серии*.

3. Третий специфический вид аккорда XX века – *сонор*, который чаще всего создается с помощью кластеров, секундового и септимового диссонирования. В сонорах на первый план выступает недифференцированность целого, неслышимость деталей, незначительность роли отдельных тонов и интервалов. Возникают звуковые массы, облака, волны, потоки и т.п. Соноры занимают промежуточное положение между аккордами и совершенно особым родом звучности – электроникой, экмеликой с ее скользящими, не имеющими точной высоты звуками, конкретной музыкой, оперирующей внемузыкальными звуками. К примеру, соноры разной плотности, перетекающие друг в друга, составляют особенность вертикального параметра сочинения Д. Лигети «Атмосферы».

Связь аккордов в музыке XX века также подверглась значительным изменениям. Если для аккордовой фактуры классиков характерен выдержанный регистр, плавность переходов от аккорда к аккорду (неслучайно ее называют еще хоральной), то для современной музыки специфична «рваная» фактура с быстрыми перебросками из октавы в октаву без какой-либо скрытой связи в плане голосоведения. Такая «разорванная» фактура называется *пуантилистической*.

Второе отличие от классической гармонической фактуры: любимым приемом в XX веке становится параллельное аккордовое движение, т.е. «утолщение» мелодии. Это одно из проявлений линейности, полифоничности современного композиторского мышления. Мелодизация фактуры во всех ее голосах, слоях – явление, идущее от музыки XIX века.

Д. Смольский. Третья симфония

Moderato



The image shows a musical score for a piece titled 'Moderato'. It consists of two staves, a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music is characterized by dense, complex chords and textures, typical of modernist or postmodernist styles. The chords are often dissonant and feature intervals that are not traditional triads. The bass line is more rhythmic and provides a foundation for the complex harmonic structures above it.

А. Онеггер. Пятая симфония, I часть



Полифония и гармония в современной музыке нередко сосуществуют в одновременности в *полипластовой фактуре*.

Хроматическая тональность. Политональность

В музыке XX века тональность не утратила своей организующей роли. Под тональностью, согласно Н. Гуляницкой, понимается «централизованная звуковысотная система, в функциональной структуре которой ведущее значение имеет тоника как главенствующий элемент»¹⁶.

Классическое понятие тональности означает наличие в музыке следующих признаков:

- двудадовая система (мажор и минор);
- диатоническая звукорядная основа;
- сильный и единый центр тяготения – тоника;
- тоника – консонирующее трезвучие;
- преобладание кварто-квинтовых связей аккордов;
- существование функциональной системы, основанной на тяготении неустойчивых гармоний в устойчивые.

В XX веке единого структурного типа тональности не существует. Законом современной музыки становится многообразие всевозможных звуковых структур.

Характерными признаками современной тональности являются:

- многообразие ладов (натуральных, «искусственных», ладовые «микстуры»)
- расширение звукового материала вплоть до 12-тоновости;
- ослабление централизованной роли тоники;
- изменение строения тонального центра – допущение диссонирующих комплексов в качестве устойчивых;
- изменение функциональных связей между тоникой и периферией, усиление роли терцовых, секундовых, тритоновых связей аккордов, появление однотерцовых связей аккордов.

¹⁶ Гуляницкая Н.С. Введение в современную гармонию: Учеб.пособие. – М.: Музыка, 1984. – С. 116.

- усиление роли мелодических связей аккордов.

Однако общий признак, сохраняемый в процессе эволюции тональности существует – это принцип основного тона, т.е. тоники. Главным признаком тональности, как классической, так и современной, является наличие тонального центра. В современной музыке он может быть представлен не только консонирующим трезвучием.

По П. Хиндемиту, тоника в современной музыке может выделяться благодаря трем факторам: 1) структурному местоположению – в начале, в конце, в каденциях, на гранях формы; 2) частоте появления; 3) поддержке, получаемой от других тонов, главным образом, от квинтового и ближайших вводных тонов.

Не исключены разделы, в которых наблюдается тоникальная неоднозначность и даже отсутствие тоники. Это случается чаще во вступительных, связующих, разработочных, предыктовых разделах. Тональная определенность зачастую проявляется лишь в начале и конце (в виртуозной фортепианной пьесе Прокофьева «Наваждение» – в конце), а в других местах создается тональная неопределенность.

Современной тональности свойственна ладовая нестабильность, переходы в 12-тоновость, слабая централизованность, действительность ладовых звукорядов на микроучастках. Тоника легко смещается, и любое подчеркивание с помощью ритма, динамики, повторов может придать тоникальность какому-нибудь тону, интервалу или аккорду. **Центральное созвучие становится центральным прежде всего в силу своего повторения.**

Активный процесс расширения ресурсов лада, происходивший на протяжении всего XIX и продолжившийся в XX веке, – альтерация, смешение ладов, симметричные лады, тритоновые, вводнотоновые, однотерцовые связи – все это привело к тому, что практически любые гармонии на каждом из 12 звуков хроматической гаммы могут стать возможными в современной тональности. Такое расширение тональности выдвигает новый (вернее, хорошо забытый старый) принцип функциональной связи аккордов: **можно брать любой аккорд после любого.** Практически это было свойственно и модальной, доклассической гармонии, с той огромной разницей, что структура аккордов тогда была жестко ограничена консонантностью.

Примечательно, что отсутствие стабильной и единой тоники, ее постоянное «ускользание» сказывается на форме. «Форма лишается активного, цементирующего начала, что приводит к необходимости сокращения ее масштабов – в противном случае она начинает распадаться,

становиться рыхлой»¹⁷. Это ощущали сами композиторы, поэтому, вероятно, у Веберна самые крупные сочинения длятся всего 6-10 минут.

Вместо классического типа структуры, где тональность играла роль стержня, а членение формы определялось каденциями и их связью на расстоянии, появляется тип структуры, подобный доклассическому, времен модалльной гармонии XV-XVI вв., когда форма складывалась из построений, определяемых только окончанием фразы.

Необходимость иметь «точки опоры» в порой хаотичном диссонантном потоке хорошо осознавалась композиторами XX века, поэтому особое внимание уделялось и уделяется поискам в области структуры аккордов и их связей. Найденные структуры и выбранные соотношения аккордов композитор стремится многократно повторять в точном или, чаще, измененном виде, отсюда частые секвенции, оstinатные или варьированные повторения. Сочетание же аккордов управляется уже не функциональными связями, а линейностью, что находит выражение в обилии аккордовых параллелизмов в современной музыке.

Особенности современной тональности становятся очевидными при сравнении ее основных параметров с классической тональностью:

Классическая тональность	Современная расширенная (хроматическая) тональность
Двуладовая система (мажор и минор)	Ладовая нестабильность, смешение ладов, использование искусственных симметричных ладов, натуральных старинных ладов
Диатоническая звукорядная основа	Хроматический звукоряд, возникающий благодаря использованию аккордов мажор-минорных систем, усилению роли альтерации, искусственных ладов
Определенный состав аккордов	Множественность принципов построения аккордов
Преобладание кварто-квинтовых связей аккордов	Усиление роли терцовых, секундовых, тритоновых связей аккордов, появление однотерцовых связей аккордов
Связь аккордов регулируется функциональной системой, основанной на тяготении неустойчивых аккордов в тонику,	Усиление роли мелодических связей аккордов, аккордовых параллелизмов,

¹⁷ Бершадская Т. Лекции по гармонии. 2-е изд., доп.– Л.: Музыка, 1985. – С. 216.

соподчинении аккордов разных ступеней, разрешении диссонансов в консонансы	Новая функциональная концепция: можно брать любой аккорд после любого, освобождение диссонанса от разрешения
Тоника – консонирующее трезвучие	Изменение строения тонального центра – допущение диссонирующих комплексов в качестве устоев
Тоника – сильный и единый центр тяготения	Слабая централизованность, частые смены центрального элемента, тональная неопределенность
Тоника отличается устойчивостью, выделяется тяготением к ней других гармоний	Тоника неустойчива, выделяется главным образом частотой повторения, местоположением (в начале, конце, на границах разделов), другими факторами (ритм, динамика, фактура, тембр, штрихи)
Классический тип структуры со сквозным тональным тяготением, вопросо-ответная связь каденций, объединяющая построения в периоды	Членение формы диктуется только дыханием фразы, отсутствие тональной централизации приводит к сокращению масштабов, подробности формы

Политональность, как одновременное сочетание двух или более тональностей, не образует какой-то новой системы, а является лишь ярким выразительным приемом современной музыки. Выразительные возможности политональности широко представлены в творчестве И. Стравинского, А. Казеллы, Д. Мийо, Б. Бриттена, П. Хиндемита, М. де Фальи, А. Онеггера, К. Шимановского, В. Лютославского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, С. Слонимского, Д. Смольского. Истоки политональности в органном пункте, полиаккордике, переменности функций.

Различают а) гармоническую политональность, состоящую из двух и более аккордовых пластов:

Д. Мийо. Бразильский танец «Копакабана»

[Calme]

б) мелодическую политональность (контрапунктическую или имитационную):
Б. Барток. Багатель № 1

Molto sostenuto

в) смешанную – мелодико-гармоническую политональность:
Д. Мийо. Бразильский танец «Копакабана»

Calme

Особенно эффектно и диссонантно звучат мажорные тональности, отстоящие на тритон. К этому приему часто обращаются композиторы (Мийо в «Бразильских танцах», Барток в «Микрокосмосе»).

Для того, чтобы ощущение политональности было полным, необходимо, чтобы в каждом из пластов тональность была представлена как минимум двумя разными функциями (так, в приведенном примере Бразильского танца

Мийо оба звуковых пласта содержат тоническую и доминантовую гармонию). Если при этом соединяются и разные темы, контрастирующие ритмом, даже порой метром, динамикой, тембром, регистром, прием политональности становится наиболее эффективным. Таково объединение двух тем – Арапа и Балерины – из 3 картины балета «Петрушка» Стравинского: каждая тема в своей тональности, своем метре (трехдольном и двухдольном), регистре.

Тема 5. Атональность. Серийная техника, додекафония. Сериализм

Атональность – новая звуковысотная система, сформировавшаяся в первое десятилетие XX века в результате отказа от тонального центра, от тональных функций, от иерархии тонов. Уже в конце XIX века в музыке Р. Штрауса, Г. Малера, А. Скрябина, раннего А. Шенберга тональность стала настолько туманной и неопределенной, что до ее полного исчезновения было совсем недалеко.

Истоки атональности, предельной хроматизации музыки заключаются не только в эволюции языковых средств, но и в эстетических, мировоззренческих факторах. Атональность появилась у композиторов, принадлежащих в основном к художественному направлению экспрессионизма.

Экспрессионизм – одно из наиболее значительных и масштабных явлений первой трети XX века. Он сформировался в Германии и Австрии как отклик на такие события и явления, как первая мировая война, политический и экономический кризисы, распад империи, фашизация общественного строя. В темах и образах экспрессионизма доминировали тревожное предчувствие и ожидание катастрофы, страх, депрессия, страдания, экзальтированный протест против насилия. Вера в светлое будущее смешивалась со страхом перед угрозой войны, социального гнета, с безысходностью. Творчество экспрессионистов отмечено напряженностью переживаний и остротой реакции на окружающий мир, на атмосферу тревоги, предчувствия страшных социальных катаклизмов.

В то же время, экспрессионизм был лишь одним из направлений в музыкальном искусстве начала XX века. Общие для всех композиторов поиски новых средств, нового языка приводили к совершенно различным результатам. В 10-20-е годы XX века практически одновременно сосуществуют такие далекие по стилистике направления, как экспрессионизм нововенской школы, опирающийся на атональность; неоклассицизм И. Стравинского; неофольклоризм с опорой на новую модальность венгерских композиторов Б. Бартока и З. Кодая, чеха Л. Яначека; необарокко на базе хроматической тональности немца П. Хиндемита; тональная музыка французской «шестерки» (А. Онеггер, Д. Мийо, Ф. Пуленк, Ж. Орик, Л. Дюрей, Ж. Тайфер); неомодальность искусственных ладов в музыке О. Мессиана; $\frac{1}{4}$ -тоновые, $\frac{1}{3}$ -тоновые и $\frac{1}{6}$ -тоновые композиции чеха А. Хабы; футуристические эксперименты американского композитора Э. Вареза, итальянца Л. Руссоло. Последний уже в 1914 году создал «Четыре пьесы для 19 шумовых инструментов», уверяя, что «гораздо большим наслаждением

было бы услышать идеальную комбинацию шумов трамвая, поршневых двигателей, автомобилей, гудящей толпы, чем в который раз слушать «Героическую» или «Пасторальную»...»¹⁸.

Борьба с традиционным мышлением проявилась не только в музыке. Много общего можно найти в музыке и живописи этого времени. В живописи неизмеримо выросло значение линии и цветового пятна, и, напротив, утратили значение «сюжетность», «тематизм», соответствие предметному миру, произошел переход от конкретики к абстракции (В. Кандинский, П. Клее, Ф. Марк).

Датой рождения абстракционизма считают 1910 г., когда В. Кандинский выставил в Мюнхене первое в истории искусства абстрактное произведение (акварель) и написал трактат «О духовном в искусстве», в котором связывал свой творческий метод с открытиями науки. Вскоре абстракционизм становится популярным направлением, в рамках которого возникают такие его разновидности, как лирическая абстракция (картины Кандинского и мастеров объединения «Синий всадник» с их текучими, плавными формами и эмоциональной выразительностью цвета) и геометрическая абстракция (К. С. Малевич, П. Мондриан, отчасти Р. Делоне, композиции которых содержат сочетания элементарных геометрических фигур: квадратов, прямоугольников, кругов). Программным произведением Малевича стал его знаменитый «Черный квадрат» (1915). Свой метод художник назвал супрематизмом (от лат. *supremus* – наивысший).

Между музыкальным и изобразительным искусством этого периода можно найти много точек соприкосновения, несмотря на разницу средств:

Музыка	Живопись
Отказ от связной мелодии, строгой метрики	Отказ от определенного сюжета, темы, беспредметность
Отказ от квадратности, периодичности, секвенций, использования классических форм	Свободная композиция, текучесть форм
Возрастание роли тембра, фонизма, краски	Возрастание роли цветовых пятен
Усиление линейного начала в построении вертикали	Активное использование линий, точек, геометрических фигур
Стремление к диссонантности, напряженности звучания	Повышенная эмоциональность, экспрессивность контрастов цвета, форм

¹⁸ Цит. по кн.: Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976. – С. 37.



Василий Кандинский. Композиция VIII (1923 г.)

Атональность представляет собой наиболее радикальный отрыв от традиций в музыке. Вокруг термина «атональность» шли длительные дебаты. Шенберг считал его бессмысленным («музыка без звуков»), Стравинский – и вовсе бранным. И все же термин прижился и означает тонально-ацентрическую организацию, т.е. отсутствие тонального центра и равноправие 12 хроматических звуков.

Различают «свободную» атональность и *серийно-организованную*. Так называемая «свободная» атональность (с конца 1900 до начала 1920-х гг.) появилась в творчестве А. Шенберга, А. Берга и А. Веберна практически одновременно. В это же время к атональности вплотную подошли А. Скрябин, И. Стравинский, С. Прокофьев.

Музыка Шенберга, Берга, Веберна вызывала ожесточенные споры. Ее называли «музыкальной абракадаброй», «обанкротившимся искусством». Кого-то, напротив, привлекало упразднение тональности, считавшееся проявлением идейной, «духовной» свободы и стремления к новому.

Борясь с традиционностью музыкального обучения и концертного репертуара, Шенберг и его ученики постепенно пришли к отрицанию всех действовавших до сих пор музыкальных законов, положив в основу своего стиля новую музыкальную эстетику – «эстетику избегания» («*Aesthetik des Vermeidens*»). «Особенностью этого стиля, – пишет Шёнберг в своей работе «Композиция с двенадцатью тонами» («*Composition with Twelve Tones*»), – является обращение с диссонансами, как с консонансами и отказ от тонального центра. В результате *избегается тоника, исключается модуляция*, так как модуляция есть переход от утвердившейся тональности к установлению другой тональности»¹⁹.

¹⁹ Цит. по кн.: Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976. – С. 104.

Был *отвергнут терцовый принцип* построения аккордов. Появились созвучия из самых различных интервалов, особенно септим, секунд, кварт и тритонов. Были *упразднены октавы*, поскольку «удвоенный тон стал бы доминировать над всеми остальными, превращаясь тем самым как бы в основной тон»²⁰.

В области метроритма также произошли огромные изменения: атоналисты *избегают использования классического симметричного ритма*, добиваясь полиритмии путем соединения нерегулярного деления нот (на триоли, квинтоли и т. п.) с делением регулярным. Акценты на слабых долях, острые ритмические рисунки (ноты с двумя точками), частая метрическая переменность – все это придавало их музыке нервный, непредсказуемый, спонтанный характер. Установка на нетривиальность диктовала *тщательно избегать даже намека на ритмы народных песен и танцев*.

Строительным материалом композиции становится не тема, а интервал, основой развития – принцип свободного варьирования мотивов (*entwickelnde Variation*), при котором *ни один мотив не повторяется точно*.

Таким образом, атональность – это сознательный отказ от специфических признаков классической модели тональности и установление новых закономерностей:

- 1) опора на один-единственный звукоряд – хроматическую гамму;
- 2) избегание повторности тонов, которая приводит к превосходству одних тонов над другими, т.е. к тоникализации;
- 3) эмансипация диссонанса, освобождение его от разрешения в консонанс, а отсюда – создание атмосферы напряженного фонизма;
- 4) сознательное избегание любых ассоциаций с тональной системой;
- 5) стремление к единству вертикали и горизонтали;
- 6) усиление роли линейного начала в создании вертикали.

Изменения коснулись и конструктивной стороны атональных произведений. Возникла проблема создания крупной формы, которая в классический период создавалась с помощью тональных законов. «Несмотря на то, что традиционные формы не отрицались (период, 8-тактовое предложение, вариации и проч.) и задача изобретения новых форм не ставилась, возникла проблема поддержания существования целого, которое вне тональных законов грозило распадом. Крупная форма – вот что было предметом особых волнений композиторов. Шенберг пошел по линии привлечения внемузыкальных факторов, в частности формообразующей роли текста («Ожидание», «Счастливая рука»); Веберн пытался сочинить

²⁰ Там же.

циклическое произведение, а именно Сонату для виолончели, но дальше I части не пошел»²¹. Поэтому особое место в творчестве атоналистов стала занимать малая форма.

Один из изобретателей серийной техники, верный сторонник атональной и атематической музыки, чешский композитор А. Хаба дает следующие рекомендации по структурированию музыкальной композиции.

1. «Последовательно отказываться от использования и комбинирования уже известных форм (сонаты, рондо, скерцо, фуги, канона и т. д.);

2. Не применять в композиции прежние приемы, то есть периодически члененную мелодику, тематическую работу, повторение мотивов и мелодическую периодичность, отказаться от секвентных перемещений, от всего того, что было уже реализовано в качестве формообразующих компонентов.

3. Осознать, что основной признак музыкальной формы – ее абстрактность, и создать новую реализацию этого понятия. Следовательно, *чувствовать и мыслить в новых пластичных ритмах*, формировать в отличающихся друг от друга вариациях три основных характера мелодического движения: подъем, пребывание на одной высоте и спуск, – создавать нерегулярно члененную мелодику, не слеплять друг с другом и не повторять часто небольшие мелодические фрагменты, а *образовывать единый, непрерывно стремящийся вперед мелодический поток*, то есть делать цезуры в соответствии с идеей, а не по шаблону»²².

При преобладании линейной, полифонической фактуры аккордовый материал в атональной музыке все же существует. Вертикальные созвучия могут быть как моноинтервальными, так и (чаще) полиинтервальными с характерным жестким фонизмом (подчеркивание секунд, септим, кварт).

Для произведений Шенберга, Берга, Веберна и других авторов атональной музыки начала XX века характерны резкие динамические контрасты и внезапные агогические изменения, необычная трактовка инструментов, применение в вокальных партиях *Sprechgesang*, то есть ритмически, динамически (но не звуковысотно) нотированная речь.

Вообще интонационная природа атональной музыки – с ее колючим ритмом, короткими, рваными фразами, скачками на широкие интервалы, использованием неточно фиксированной высоты, глиссандо – отражает стремление приблизить собственно музыкальную интонацию и ее речевому прообразу.

²¹ Гуляницкая Н.С. Введение в современную гармонию: Учеб.пособие. – М.: Музыка, 1984. – С. 170.

²² Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976. – С. 106.

Все перечисленные особенности атональной музыки очень точно рисуют портрет своего времени – тревожного, неуравновешенного, нервного.

Свободная атональность просуществовала примерно с 1908 года (2 квартет Шенберга) по 1922 г. (когда произошло открытие Шенбергом серийного 12-тонового метода). В этот период входят:

- сочинения А. Шенберга: ор. 11 и 19 для фортепиано, цикл песен «Книга висячих садов» («Das Buch der hangenden Garten») на тексты Штефана Георге, ор. 15, пять оркестровых пьес ор. 16, монодрама «Ожидание» («Erwartung») ор. 17, музыкальная драма «Счастливая рука» («Die gliickliche Hand») ор. 18, мелодраматический цикл «Лунный Пьеро» («Pierrot lunaire») ор. 21;

- песни А. Веберна ор.3;

- «Прометей» А. Скрябина (1909);

- песни А. Берга ор. 2, 4;

- «Три сочинения» на слова русских поэтов Н. Рославца;

- Струнное трио, «Ледяная песня» Е. Гольшева;

- оратория «День существования» И. Вышнеградского;

- «Атональная музыка», «Атональные этюды» Й. Хауэра;

- пьеса для фортепиано «Машина – внетональная самосатира» Ф.Х. Кляйна и др.

Серийность, додекафония

Постепенно Шенберг и другие композиторы пришли к идее упорядочить, организовать атональность. Так появляется серийная техника, т.е. «метод композиции на основе двенадцати тонов, соотнесенных друг с другом», как характеризовал свой метод Шенберг. Задача сцементировать атональность выпала на долю серии, или ряда (die Reihe). «Я всегда преследовал цель сознательно базировать структуру моей музыки на унифицирующей идее, которая генерирует другие идеи, включая аккорды, гармонию, – писал Шенберг. «Ряд – это и есть закон, который мы устанавливаем... Мы сочиняем на основе ряда, состоящего не из семи, а из двенадцати тонов, причем тонов, идущих в определенной последовательности»²³. Таким образом, серия – это основа произведения, ряд из 12 неповторяющихся равноправных звуков, расположенных в определенном порядке.

Как в полифонической музыке строгого письма, серия может быть представлена в четырех формах:

²³ Цит. по кн.: Гуляницкая Н.С. Введение в современную гармонию: Учеб.пособие. – М.: Музыка, 1984. – С. 196.

- в оригинале, изначально сочиненном композитором (P),
- обращении, или инверсии (I),
- ракоходе (R),
- ракоходе инверсии (RI).

При этом каждая из этих форм имеет 12 транспозиций, что в сумме дает 48 вариантов одной серии. Постепенно количество возможных операций с серией стало увеличиваться. Стали перегруппировывать тоны серии, например: 1 3 5 7 9 11 2 4 6 8 10 12; делить серию на два гексахорда, в которых последовательно каждый первый звук становится последним (эти приемы называются пермутация и ротация). С помощью этих приемов образуются, по сути, новые серии.

Ц. Когоутек различает несколько видов серийной техники: 1) техника рядов, в которой сочиненная серия и ее формы используется мелодически; 2) серийная техника I степени, в которой серия распространяется также на вертикаль, на гармонию, причем количество звуков в серии может быть от 3 до 12; 3) додекафонная, т.е. 12-тоновая техника, где серия имеет строго 12 звуков; 4) серийная техника II степени, где применяются перераспределения тонов серии, ротации, деление серии на микросерии, другие манипуляции с серией, в результате чего серийная техника приближается вновь к свободно-атональной музыке.

Основателями серийной техники считается А. Шенберг и его ученики А. Веберн и А. Берг (так называемая «нововенская школа»). Первым произведением, полностью относящимся к технике додекафонии, стала Сюита для фортепиано ор. 25 Шенберга (1921-1924). Однако практически одновременно с нововенцами (а то и раньше) серийная техника появилась и у других композиторов. Художник и композитор Ефим Голышев еще в 1914 году создал струнное трио, техника композиции которого близка тому, к чему пришла двенадцатитоновая система. Упорно работал над своей собственной двенадцатитоновой системой Й.М. Хауэр (уже примерно с 1908 года). Свои произведения того времени, и прежде всего фортепианное сочинение «Ном» (от греч. – закон) 1911 года, он считал уже двенадцатитоновыми. По теории Хауэра, подчеркивание отдельных тонов ритмикой, динамикой, повторением и т.п. делает музыку уже тональной. Строгая 12-тоновость должна основываться на полном равноправии всех тонов.

Сочинение серии – отправная точка создания произведения. Ей придается большое значение, так как из нее, по сути, вырастает вся музыка – ее горизонтальный и вертикальный параметры. Шенберг дает рекомендации к сочинению серии. Из приведенных правил, однако, «только первые два, касающиеся самой сути додекафонии, никогда не нарушаются:

а) серия не должна быть тождественна хроматической гамме, квартовому или квинтовому кругу;

б) каждый тон в этом схематическом образовании появляется только однажды;

в) серия должна иметь определенный план и композиционную направленность, должна подчеркивать некоторые интервалы, характерные для данного ряда, и этим достигаются отличия от других серий;

г) серия не должна слишком выходить за рамки диапазона октавы или ноны;

д) скачки больше чем на октаву, учитывая возможные октавные транспозиции тонов, не имеют смысла;

е) не больше двух одинаковых интервалов могут следовать подряд друг за другом;

ж) малые и большие (широкие) интервалы лучше чередовать;

з) не допускаются мелодические ходы, создающие арпеджио по звукам диатонических аккордов (особенно трезвучий)²⁴.

Приверженец додекафонии Э. Кшенек в своем учебнике также не рекомендовал использовать последования звуков, принадлежащих одной диатонической шкале; повторения одного и того же интервала, что приводит к монотонии; таких последований нот, которые ассоциируются с каденционными оборотами.

Композиторы-додекафонисты не всегда строго подчинялись этим правилам. Так, в поздних сочинениях Шенберга отмечаются тональные ассоциации, как и у Берга. Берг применял такие разнообразные модификации серии, что ему хватило одной серии для создания целой оперы («Лулу»). Многие композиторы использовали не 12-тоновую (недодекафонную) серийность, например, Стравинский. Строго придерживался правил только Веберн.

Большое значение в серийной музыке имеет фактура. Она может быть относительно традиционной, унаследованной от предшествующих эпох, и нетрадиционной, появившейся уже только в этом направлении.

Наиболее разработанный вид фактуры в додекафонной технике – полифония. Она является основой этой системы, из нее была выведена и большая часть основных правил. Применяется как имитационная полифония, так и различные виды сложного контрапункта (например, зеркально-обратимый в ряде произведений Веберна).

²⁴ Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976. – С. 124.

Гармонический (вертикальный) компонент в додекафонии значительно уступает ее горизонтальной составной части. Обычно аккордовые созвучия возникают случайно, от слияния самостоятельных голосов. Эти созвучия совершенно не зависят от взаимного положения тонов. Обращений аккордов в прежнем смысле слова не существует. Гармоническое напряжение достигается чередованием остро-диссонантных и умеренно-диссонантных созвучий. Одним из распространенных способов создания аккордов является *вертикализация элементов серии*.

У некоторых композиторов были свои излюбленные аккорды: так, для Веберна характерны квартаккорд с тритоном, нонаккорд с нижней и верхней терцией, симметричные аккорды.

А. Веберн. Концерт ор. 24



К нетрадиционному виду фактуры в серийной технике относится *пуантилизм* – рассредоточение в музыкальном пространстве отдельных элементов (единичных звуков, интервалов, аккордов, фрагментов серии). Пуантилизм был последовательно разработан в творчестве Веберна, музыке которого присуща особая утонченность и выразительность.

А. Веберн. Вариации ор. 27, ч. III



Существенна роль полифонии пластов – фактурной организации, в которой сочетаются не мелодические голоса, а целые звуковые партии.

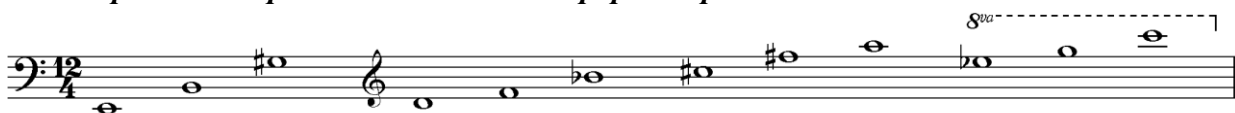
Важным элементом, организующим и «оживляющим» схематизм серийной техники, является ритм. С помощью ритма (а также применяя различные темпы, динамику, инструментовку, способы инструментальной игры) композиторы не только достигают большого разнообразия, но и ясных мотивных и тематических связей. Разнообразная ритмизация одной формы серии позволяет создать совершенно противоположные по характеру музыкальные темы. Так, в Вариациях Э. Денисова с помощью ритма создаются отчетливые жанровые ассоциации – с вальсом, скерцо и т.д.

По сравнению со свободно-атональными композициями, в серийных произведениях возрождаются крупные формы: например, у Шенберга – Концерт для скрипки с оркестром, кантата «Уцелевший из Варшавы»; у Берга – Скрипичный концерт, опера «Лулу»; у Веберна – Симфония ор. 21, Концерт ор. 24, Кантата ор. 29, Вариации для оркестра ор. 30. Крупные формы (оперы, произведения для оркестра и др.) были у Э. Кшенека, Л. Даллапикколы, В. Лютославского, И. Стравинского.

Возникнув в начале 1920-х гг., серийная техника получила распространение после 2 мировой войны в Европе (Италии, Франции, ФРГ, ГДР, Польше, Англии, Чехии, Румынии, Югославии), США, Латинской Америке (композиторы Э. Кшенек, К. Штокхаузен, Л. Даллапиккола, О. Мессиаи, К. Сероцкий, В. Лютославский, И. Стравинский). В начале 1960-х гг. серийность появилась и в СССР (Э. Денисов, Г. Дмитриев, Кара Караев, Н. Каретников, Р. Леденев, Я. Рязтс, В. Салманов, Н. Сидельников, В. Сильвестров, С. Слонимский, Б. Тищенко, А. Шнитке, Р. и Щедрин и др.).

Среди композиторов, работающих в технике додекафонии, есть более традиционалистское и более радикальное крыло. Композиторы-традиционалисты (В. Циллиг, М. Шейбэр, Р. Либерман и другие) стремятся к тому, чтобы произведения, написанные при помощи серийной техники, были доступны для восприятия. В их сериях появляются традиционные мелодические обороты. Такой вид додекафонии получил название *тональной додекафонии*. Например, серия из симфонии Р. Либермана состоит из четырех звеньев, звуки которых образуют трезвучия (или их обращения):

Р. Либерман. Симфония № 1. Основная форма серии



К радикальному крылу относят «вебернистов», приверженцев строгой техники додекафонии Веберна, – это П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Ноно, Э. Кшенек и другие. Развивая эту технику, они приходят к созданию такой тотально детерминированной организации, как сериализм.

Сериализм

Сериализм, или сериальная техника – это распространение серийного метода не только на высоту звуков, но и на ритм, динамику, инструментальные тембры, способы артикуляции, темп, агогику, регистры и др. Сериализм, таким образом, представляет собой тотальную организацию всех компонентов музыки. В литературе эту технику относят к *структурализму*, направлению,

характерному для ряда гуманитарных наук, основу которого составило использование структурного метода, моделирования, элементов формализации и математизации.

В произведениях композиторов-структуралистов чаще всего использовались серии:

- а) динамических оттенков (например: *pp-mf-f-ff-ppp-fff-p-mp-f* и т. д.);
- б) инструментальных тембров;
- в) способов артикуляции;
- д) агогических и темповых изменений.

В сериальной технике каждый компонент заранее просчитывается. Перед сочинением композиции придумываются формулы, математические схемы, графики (графическая, алгоритмическая музыка), устанавливаются организующие числа, транспозиционные таблицы и т.д.

Что касается гармонии, вертикального параметра сериальной музыки, то, как отмечает исследователь современной гармонии Н. Гуляницкая, она фактически подвергается распаду. Организующие функции передаются иным параметрам. Аккордика образуется или в результате вертикализации сегментов серии, или как «застывание», педализация тонов линейного последования. Преобладает же рассредоточенное, точечное «распыление» музыкального материала (фактура пуантилизма).

Сериализм возник в 1950-е годы, по сути, ими же и ограничилось его существование. Строгость и тотальная просчитанность сделали эту технику нежизнеспособной. В Европе первый опыт сериализма продемонстрировал О. Мессиа́н, который никогда не был последовательным сторонником атонально-сериальной и сериальной техник. В последнем из «Ритмических этюдов» (1949 г.) Мессиа́н создает серии из двенадцати тонов, шести регистров, шести ритмических длительностей, пяти динамических величин и трех видов артикуляции.

По пути, открытому Мессиа́ном, пошли ученик Мессиа́на П. Буле́з, немец К. Штокхаузен, итальянцы Л. Ноно, Л. Берно. В знаменитых «Структурах» для двух фортепиано П. Буле́за (1952 г.) есть серия из 12 звуков, 12 длительностей, 12 единиц громкости, 10 единиц артикуляции. Отдельные звуки (или интервалы) фортепианных партий максимально удалены друг от друга в пуантилистической фактуре.

В технике сериализма написано одно из самых известных авангардных произведений Буле́за «Молоток без мастера» (1954 г.). Это девятичастный вокально-инструментальный цикл для контральто, альтовой флейты, ксилоримбы (ксилофона с расширенным диапазоном), вибратона, ударных,

гитары и альты на слова французского поэта-сюрреалиста Рене Шара. Небольшой фрагмент текста может дать представление о его необычной образности:

У ног моих морская мертвая стихия
Вздымает волны...
Во мне – ребенок, что подобен молу,
И мужчина, чужих иллюзий полный.
А чистые глаза в лесу,
Рыдая, ищут голову, где можно было б жить...

Высоко оценил произведение Булеза Стравинский, сравнивший звучание этой музыки с тем, как кубики льда звенят, сталкиваясь в стакане. До сих пор «Молоток без мастера» считается одним из самых изысканных и утонченных авангардных сочинений. Идея произведения заключается в том, что человек бессилён перед натиском техногенной «машинной» цивилизации.

Немецкий композитор К. Штокхаузен также отдал дань сериализму. В пьесе «Перекрестная игра» («Kreuzspiel») для гобоя, бас-кларнета, фортепиано и ударных (1951 г.) есть серии высот, длительностей, динамических оттенков и тембров; «Контрапункты» – сочинение для десяти инструментов – имеет, кроме уже обычных звуковысотных, ритмических и динамических серий, также серия из шести тембров (флейто-фаготный, кларнето-бас-кларнетный, трубно-тромбовый, фортепианный, арфовый и скрипично-виолончельный), а также серия темповых изменений.

Сериальные сочинения второй половины 1950-х годов итальянского композитора Л. Ноно («Встречи», «Варианты») и особенно его кантата «Прерванная песня» для сопрано, альты, тенора, смешанного хора и оркестра (1955-1956) на тексты отрывков из писем десяти партизан и антифашистов из разных стран, приговоренных к смерти, – представляют собой настоящие художественные ценности.

Интересна конструкция сочинения Л. Ноно «Встречи» («Incontri») для 24-х инструментов, организованного по строгому сериальному принципу: оно имеет симметричную форму, вторая половина которой является ракоходом всего предшествующего музыкального материала. Сериальной организации здесь подверглись высота и длительность звуков, динамика, плотность звучания (количество одновременно звучащих тонов), артикуляция, темп, группировка тактов и регистров.

Не прошел мимо сериализма и И. Стравинский в последнем периоде своего творчества: в произведениях «Плачи» («Threni») для солиста, смешанного хора и оркестра (1957–1958) и «Движения для фортепиано и

оркестра» («Movements for Piano and Orchestra», 1958–1959) он применил элементы этой организации.

Приемы сериализма, соединенные с достаточно высокой степенью художественности, можно встретить у Д. Шостаковича («Страхи» из Симфонии № 13 «Бабий Яр»), А. Пярта, С. Губайдулиной, В. Сильвестрова, Э. Денисова, В. Салманова, Кара Караева.

Сериализм сложен для восприятия. Эта сложность не приносит ожидаемых результатов: комбинирование разнообразных сериальных процедур недоступно для слуха. «Сериализм, – пишет Н. Гуляницкая, – не оправдал возлагавшихся на него надежд в отношении «переустройства» музыкального мира. Единство и целостность, мыслимые в композиционном акте, как ни парадоксально, обернулись противоположностью в восприятии слушателя. Полностью ... детерминированное произведение не имело художественного смысла, образного содержания. Но это и не входило в задачи композитора. «Это заблуждение, – говорил Штокхаузен, – что ноты должны что-то выражать»²⁵.

Возможно, этим объясняется тот факт, что сериализм с его тотальной просчитанностью всех деталей просуществовал недолго, уступив место случайности, свободе, непредсказуемости, реализуемым в техниках алеаторики, сонорики, конкретной и электро-акустической музыки.

²⁵ Гуляницкая Н.С. Введение в современную гармонию: Учеб.пособие. – М.: Музыка, 1984. – С. 250-251.

Раздел III. Техники композиции и звуковысотные структуры в музыке второй половины XX – начала XXI вв.

Тема 6. Алеаторика. Сонорика

Алеаторика и сонорика (сонористика) – музыкальные явления, относящиеся к авангардному искусству второй половины XX века. В литературе принято делить авангард XX века на две волны.

Первая волна авангарда приходится на 1900-1920-е гг. Он представлен именами А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, Й. Хауэра, Э. Вареза, П. Хиндемита, И. Стравинского, Б. Бартока; И. Вышнеградского, Н. Рославца, А. Мосолова, Е. Гольшера, ранних С. Прокофьева, Д. Шостаковича. Чертами «новой музыки» этой волны авангарда являются новая тональность (хроматическая, расширенная тональность), новая ритмика, опыты с микрохроматикой, серийно-додекафонный метод.

Вторая волна авангарда начинается после Второй мировой войны и длится до конца 1960-х гг. Эту музыку называют «новейшей музыкой». Ее представители – Л. Ноно, Л. Берио, К. Штокхаузен, П. Булез, Д. Лигети, Дж. Кейдж, К. Пендерецкий, В. Лютославский, Я. Ксенакис, А. Волконский, Э. Денисов, А. Шнитке, С. Губайдулина. К «новейшей музыке» относятся сериализм, алеаторика, стохастическая музыка²⁶ (Янис Ксенакис), сонорика и сонористика, электронная музыка, хэппенинг²⁷ и др.

С конца 1960-х гг. формируется эстетика *постмодерна*, как реакция на чрезмерность радикальных новаций и на утрату в значительной степени коммуникативной связи музыки и слушателя. Музыкальное творчество стало обращаться к истории, к прошлому культуры. Появляются течения *полистилистики*, «новой простоты», *эклетики*. Особенность современного этапа развития музыкального искусства – в парадоксальном соединении несоединимого, индивидуальном сочетании всевозможных техник, направлений, стилей.

Алеаторика

Алеаторика (от лат. *alea* – игральная кость, жребий, случайность) – это техника музыкальной композиции второй половины XX века, при которой процесс создания и исполнения музыкального произведения допускает определенную степень случайности, предполагает неполную фиксацию нотного текста, возможность переструктурирования музыкальной формы.

²⁶От греч. – догадка. Композиторская практика XX в., в которой организация звукового материала основана на методе статистического распределения элементов (параметров звука, частей формы и т.д.).

²⁷От англ. – случаться, происходить. Театрализованное сиюминутное действие на импровизационной основе с активным участием в нем зрителей, направленное на стирание границ между искусством и жизнью.

Алеаторика возникла как реакция на крайности сериализма, полной детерминированности всех элементов музыкальной ткани. Алеаторика открыла новые возможности в области исполнительства: нотный текст как бы досочиняется в процессе исполнения, интерпретируется каждый раз по-разному.

Эта техника получила распространение начиная с середины XX века, причем не только в музыке, но и в живописи (например, «живопись действия» американского художника Джексона Поллока). Однако предвосхищение алеаторики можно найти и в более ранних исторических практиках. Так, в XVIII в. широкое распространение получили музыкальные игры *Ars combinatoria*, когда с помощью выбрасывания игральных костей определялся порядок построения той или иной пьесы. Моцарту приписывают изобретение музыкальной игры для сочинения контрдансов, менуэтов, вальсов. Для этой игры требовались две игральные кости, цифровая таблица, музыкальная таблица со 176 независимыми друг от друга тактами музыки, которые перетасовывались в соответствии с тем, что показывают игральные кости и цифровая таблица²⁸. «С помощью этого набора «сделай сам» можно составить тысячи менуэтов»²⁹.

В эпоху барокко существовал способ записи музыки, когда гармония не выписывалась в отдельных голосах, а обозначалась цифрованным басом. Всем известно, что в классических инструментальных концертах имелись импровизационные сольные каденции. Недостаточно точная нотная запись есть в джазовой музыке.

В XX веке основы понятий *open form*, или *mobile form* заложили американцы Чарльз Айвз и Генри Кауэлл. Так, 5 частей квартета Кауэлла «Mosaic Quartet» (1935 г.) могли быть сыграны в любом порядке и с любым количеством повторений.

Термин «алеаторика» принадлежит П. Булезу, как и один из первых теоретических трактатов об алеаторике в музыке. Он был напечатан под названием «Алеа» в периодическом издании «Дармштадтский вестник новой музыки» в 1958 году. Интересно, что еще в начале 50-х гг. Булез занимался радикальными экспериментами по тотальному структурированию различных элементов музыки, т.е. сериализмом («Структуры», «Молоток без мастера»). В одном из выступлений 1952 года он объявил, что современный композитор, не ощутивший необходимости серийной техники, просто-напросто «никому не нужен». А уже к концу 50-х он приходит к алеаторике и

²⁸ Об этом см. Переверзева М. Музыкальные игры прошлого и настоящего // Opera musicological. – 2015. - № 4 (26). – С. 48-68 (http://old.conservatory.ru/files/OM_26_Pereverzeva.pdf).

²⁹ Там же, с. 53.

создает теоретическое обоснование этой техники. Произошло это не без влияния экспериментов с мобильностью формы Джона Кейджа.

Родоначальником современной алеаторной музыки считается Джон Кейдж, который около 1952 года применил в своих композиционных построениях, например в фортепианном концерте «Музыка перемен» («Music of Changes»), разные элементы случайности и переменности формы.

В Европе распространению новых методов композиции способствовали произведения К. Штокхаузена, П. Булеза. Так, в 1957 г. в Дармштадте была исполнена «Фортепианная пьеса XI» К. Штокхаузена. Графическая запись этой пьесы выглядела так: на большом нотном листе (почти полметра на метр) отпечатано 19 отдельных нотных фрагментов с полной фиксацией нотного текста. По указаниям автора, исполняется пьеса следующим образом: «Исполнитель смотрит на лист без заранее избранного намерения и начинает с первой группы, на которую упадет его взгляд, он сам избирает темп, основной динамический уровень и способ атаки. Когда первая группа сыграна, он читает обозначение темпа, динамики и способа атаки (...), затем смотрит, без заранее избранного намерения, на одну из других групп и играет ее в соответствии с тремя этими указаниями»³⁰. Он может сыграть все фрагменты или только несколько, может повторять какие-то из них, таки образом, форма каждый раз будет совершенно новая.

Различают несколько типов алеаторики по соотношению в произведении стабильных и мобильных элементов:

- музыкальная ткань мобильна – форма стабильна;
- музыкальная ткань стабильна – форма мобильна;
- музыкальная ткань мобильна – форма мобильна.

Первый вид называют ограниченной, контролируемой алеаторикой. Мобильность музыкальной ткани осуществляется разными способами: 1) неопределенное количество повторений какого-либо мелодического рисунка на протяжении обозначенного в секундах отрезка времени; 2) импровизация на основе заданных звуковых комплексов в примерно обозначенном регистре и приблизительном ритме. Эти фрагменты обрамляются рамками или знаками репризы, за которыми тянется волнистая линия с указанием времени звучания. Этот прием получил большое распространение в творчестве К. Пендеревского, В. Лютославского, С.Слонимского, А. Шнитке, Р. Щедрина, С. Губайдулиной и др.

³⁰ Цит по кн.: Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Советский композитор, 1986. – С. 128-129.

Мобильность формы (неограниченная алеаторика) создает изменчивость, вариативность формы в целом, когда каждое новое исполнение приводит к созданию нового существенно отличающегося звучания. К алеаторике формы относятся «Фортепианная пьеса XI» К. Штокхаузена, Третья фортепианная соната П. Булеза, «A piacere» для фортепиано К. Сероцкого (1962-1963), «Duel» и «Strategie» для двух оркестров Я. Ксенакиса (1958-1962).

Фортепианное сочинение «A piacere» (в переводе с итальянского – «свободно, по вкусу, сколько душе угодно») Сероцкого состоит из 30 нотных структур, сочиненных в основном в пуантилистической фактуре; их продолжительность по времени приблизительно обозначена в секундах. Все произведение должно длиться шесть-восемь минут. Выбор последовательности отдельных структур, ни одна из которых не должна повторяться, полностью предоставлен исполнителю.

К. Сероцкий. A piacere (фрагмент)

Мобильность формы и ткани представляет собой крайнюю степень алеаторической свободы, когда роль исполнителя значительнее, чем роль автора. Такую свободу культивировал Дж. Кейдж. Примером может послужить его Концерт для фортепиано с оркестром. В нем не определен даже состав участников и количество инструментов; последовательность, комбинация, длительность звучания фрагментов избирается исполнителем. Сами фрагменты записаны в партитуре нетрадиционной графической

нотацией с подробными инструкциями автора в предисловии. Ритмика и звуковысотность фрагментов указаны очень условно. Графическое изображение, по мнению Кейджа, должно служить лишь стимулом к импровизации.

Принцип творчества Кейджа, заключающийся в недетерминированности, культе случайности, не всегда находил поддержку у исполнителей. Не все исполнители хотели брать на себя выбор решения. Дело доходило до открытого выражения протеста: так, оркестранты Нью-Йоркского симфонического оркестра саботировали исполнение «Эклиптического атласа» Кейджа.

Каждый современный композитор, обращаясь к технике алеаторики, реализует ее по-своему, в рамках индивидуального стиля. Например, В. Лютославский в начале 1960-х гг. разработал сонорно-алеаторную технику (в рамках ограниченной алеаторики), назвав ее техникой *алеаторного контрапункта*. Его партитуры делятся на секции (построения, фрагменты). При этом чередуются секции стабильные – со строго выписанными высотами, длительностями и т.д., которыми дирижер дирижирует (*a battuta*, т.е. под палочку) – и мобильные (*ad libitum* – «по желанию»), в исполнении которых дирижер не участвует. Здесь он лишь указывает момент начала раздела, после чего каждый музыкант играет свою партию в свободном метроритме до следующего знака дирижера. Эту технику композитор ввел, начиная с оркестрового сочинения «Венецианские игры» (1961). В ней написаны такие значительные сочинения Лютославского, как «Три поэмы Анри Мишо» (1963) и «Книга для оркестра» (1968).

В «Трех поэмах» для ансамбля инструментов и хора на слова французского поэта и художника Анри Мишо композитор использует все возможности человеческого голоса – от шепота до крика. 18 инструментов (духовые и ударные) и 20 голосов хора образуют сложнейшую партитуру, исполняемую двумя дирижерами. Сочинение «Три поэмы Анри Мишо» считается образцом хорового авангарда XX века. Особенно впечатляет II часть («Великая битва»), где использована 20-голосная алеаторная декламация текста без точной фиксации музыкальной высоты. Эта часть – яркая батальная картина, созданная с помощью хоровых возгласов, криков, глиссандо, буйства ударных инструментов, пронзительного звучания медных духовых. Композитор использует здесь и микрохроматику.

Лютославский не стремился к эпатажу. Посредством алеаторики он хотел разбудить самостоятельную активность музыки, подобную активности в мире природы. «Он радовался, когда эту увлеченность разделяли другие. Дирижер Виктор Десарзан после исполнения «Трех поэм» сказал: «Очень

приятно работать над такими сочинениями. Такой труд – словно труд садовника. Высадив растения, садовник уже только с удовлетворением поглядывает на свой сад: растения растут сами, развиваются и цветут. Аналогично действует и дирижер во время концерта, когда уже только подает знак начинать следующую часть (*ad libitum*. — М.Г.), а музыка развивается сама, как растения или цветы»³¹.

Одно из самых известных сочинений Лютославского – монументальная слитно-циклическая симфония «Книга для оркестра» (1968). Она состоит из четырех частей – четырех глав, соединенных тремя интермедиями. Интермедии исполняются *ad libitum* и не дирижируются. Вертикаль и горизонталь трактуются исполнителями относительно свободно. Используется микрополифония, микроинтервалика, в результате чего звуки конкретных инструментов сами по себе не выделяются, но сочетание множества звуков в единое целое создает неповторимую окраску.

Кроме алеаторики, ограниченной (управляемой, контролируемой) и неограниченной (абсолютной, ортодоксальной), различают алеаторику творческого процесса и исполнительского (репродукционного) процесса³².

Один из самых известных композиторов, ставивших во главу угла своего творчества принцип случайности, основатель алеаторики – американский композитор Джон Кейдж, известный, прежде всего, своей парадоксальной композицией «4'33"» 1952 года, во время исполнения которой не играет ни один звук.

Кейдж активно практиковал алеаторику творческого процесса. Увлеченный восточной философией и дзен-буддизмом, Кейдж применял в творческом процессе китайскую «Книгу перемен» («И Цзин»), по которой можно было гадать с помощью монетки. Сам Кейдж и те, кто приходил к нему, часами сидели и подбрасывали монетки. Это была композиционная часть процесса создания произведения. Первой с помощью подбрасывания монет была написана «Музыка перемен» (1951), крупное сочинение для фортепиано в пуантилистической манере.

Чтобы окончательно освободить композиторский процесс от каких бы то ни было предпочтений, вкусов, ассоциаций, сделать его по-настоящему спонтанным, Кейдж изобретал все новые методы создания случайности. Например, он использовал карту звездного неба. Произведение «Эклиптический атлас» для любого состава инструментов (от 1 до 86), партии которых могут исполняться целиком или частями, в любой последовательности, он сочинил следующим образом: наложив карты

³¹ Гайль М. Витольд Лютославский – великий князь музыки // <https://blog.fatramab.ru/academic/9390/>

³² Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976. – С. 241.

звездного неба на большие листы нотной бумаги и отметив на ней ноты там, где располагались небесные тела. Ключи и инструменты он потом выбрал с помощью гадания на И Цзин.

В живописи тоже есть примеры своего рода алеаторики творческого процесса, свойственной Кейджу. Американский художник Джексон Поллок – основатель «живописи действия», особой техники как бы случайного разбрызгивания, разливания краски по холсту, разложенному на полу (его кисти при этом не касаются холста). Стиль его огромных полотен называют стилем абстрактного экспрессионизма, а способ их создания послужил прообразом хэппенинга и перформанса.

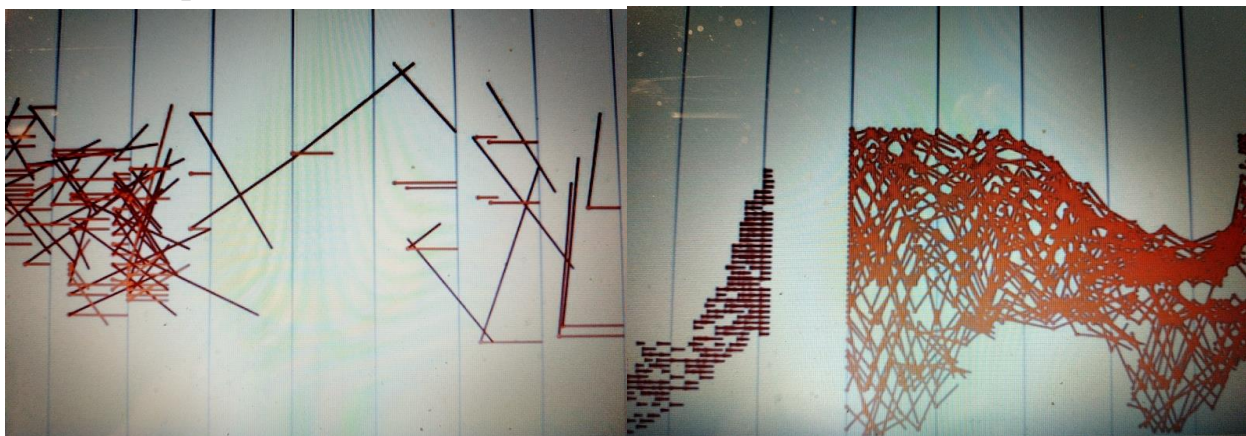


Дж. Поллок. № 25 (1949 г.)

Алеаторика ставит композиторов перед необходимостью изобретения новой, графической нотации. К примеру, Янис Ксенакис, композитор и архитектор, ярый противник сериализма, создает запись своих произведений в виде графических схем, где точками, линиями и другими элементами графики изображены приемы звукоизвлечения и направления движения голосов. Известность Ксенакису принесла его написанная для оркестра пьеса «Метастазис» («Перемещение», 1954 г.), где он активно применяет алеаторику. Глиссандирующие массивы струнных шокировали даже профессиональную аудиторию, ведь в моде тогда был тотальный сериализм. Эта пьеса принесла широкую известность Ксенакису и по праву считается его первым самостоятельным сочинением.

В 1956 г. была исполнена его пьеса для оркестра «Питопракта» («Действие вероятностей») для струнных, ударных и тромбона. В графической партитуре линиями, точками, штрихами разного цвета обозначены не только

инструменты, но и способы звукоизвлечения: arco, pizzicato, col legno, col legno battuto, sul ponticello.



Я. Ксенакис. Питопракта. Фрагменты партитуры

В 1950-60-е гг. Ксенакис создал ряд алеаторных произведений с оригинальными названиями: «*Achorripsis*» («Брошенное эхо», для 21 инструмента, 1956-1957), «*Polla ta dhina*» («Множество чудес в мире», для оркестра и детского хора, 1962), «*Terretektorh*» («Конструирование через действие», для оркестра, 1966).

Сонорика и сонористика

Сонорика (от лат. *sonog* – звон, звук), или музыка звучностей (по Когоутеку «музыка тембров») – одно из ведущих технико-стилевых направлений музыки XX века. Это направление основано на оперировании не отдельными точками, мазками, звуками, а целыми звуковыми пластами, комплексами. В сонорной музыке исходная единица материала – не аккорд, а сонор, который воспринимается как одна краска. Если в классической музыке звуку свойственны определенная высота, громкость, длительность, тембр, то сонорной звучности (по Ю. Холопову «макрозвуку») присущи множественная высота, возможны как определенная, так и неопределенная длительность, сложность тембра.

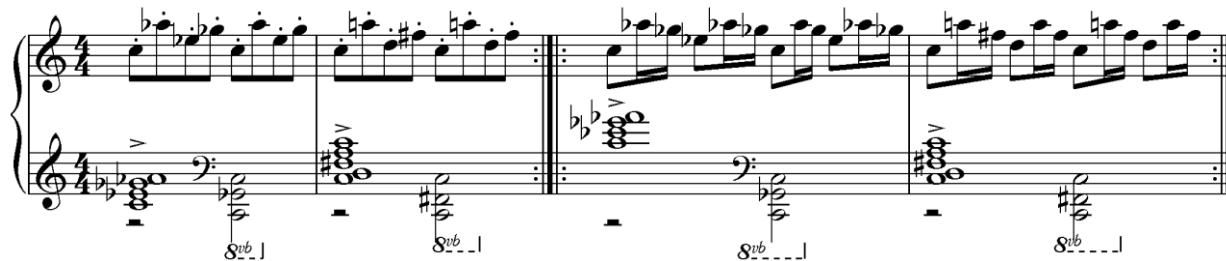
Исследователи этого явления различают три класса сонорики:

- колористика, т.е. тоновая музыка с элементами сонорности, присущая гармонии Шопена, Берлиоза, Листа, Вагнера, Мусоргского, Римского-Корсакова, Рахманинова);
- сонорика, т.е. сонорная музыка с опорой на тоновость (Барток, Скрябин, Дебюсси, Стравинский, Прокофьев, Шостакович, Денисов, Губайдулина и др.);
- сонористика: сонорная музыка вне тоновости, использующая микроинтервалику, внемузыкальные звуки, что сближает ее с электронной, конкретной музыкой. Используется Э.Варезом,

К. Пендерецким, Д.Лигети, А. Шнитке и др. композиторами второй половины XX в.

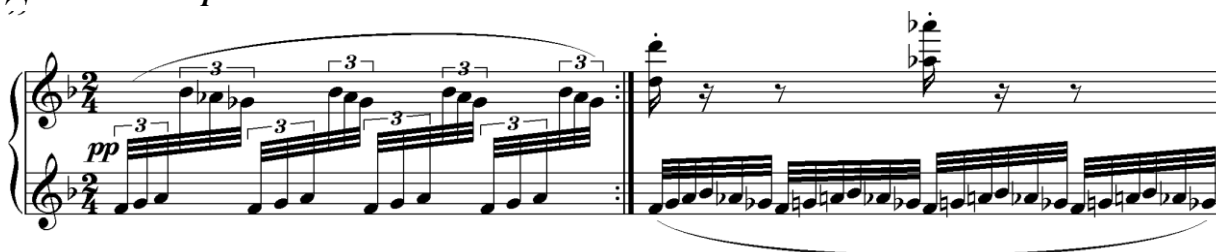
В колористике при четкой различимости тонов и интервалов аккорда подчеркивается его краска.

Мусоргский. «Борис Годунов», 2 картина (колокольный звон)



Сонорика оперирует тонами определенной высоты, но их трудно различить, они сливаются в единую краску:

Дебюсси. 24 прелюдия



Сонорные звучности имеют разные формы: это могут быть пуантилистически разбросанные отдельные точки; микрополифоническое наложение линий, кластерные «облака», «блоки». Особое место в гармоническом материале сонорной музыки занимает кластер. При отсутствии логики гармонических связей, тяготений, в первую очередь, изменения плотности, объема, регистра кластеров, фактурные нарастания и спады создают динамический профиль произведения. Эффектно звучит движущийся кластер, образуемый напластованием имитационных линий.

Характер звучания соноров определяется их интервальным и количественным составом, регистром, фактурными, громкостными, тембровыми и артикуляционными свойствами.

Начало сонорики было положено французско-американским композитором Эдгаром Варезом. Уже в 1920-30 гг. он создает произведения, в которых комбинирует традиционные и необычные тембры. Он отдает предпочтение тембрам ударных инструментов, пришедших из стран Африки, Азии, Латинской Америки. Это народные инструменты восточной музыки (вуд-блок, буддийский колокол, темпль-блок), эстрадно-джазовые маракасы, бонги и др. Сонористическое направление, в котором тембр преобладает над высотностью, а ритмическое начало – над мелодическим, стало охотно вводить в симфонический оркестр экзотические ударные инструменты.

Варез был убежден, что богатство тембра, выразительные возможности ударных инструментов превышают возможности всех других инструментов. Он говорил: «Ударные обладают такой жизненной силой, какой не имеют другие инструменты. Прежде всего они располагают объемом, которого нет у других инструментов, звуковой аспект их более живой. Атака звука ощущается более отчетливая, более быстрая»³³. Звуковысотная организация благодаря применению ударных становится приблизительной, неточной, приближаясь к принципам формирования звуковысотности в африканских, восточных культурах. Так, музыка Вареза, с одной стороны, вводит в западную культуру ориентализм, а с другой – подводит к алеаторическому пониманию звуковысотности.

Первым произведением, в котором ударные инструменты преобладают, стала «Гиперпризма» (1923 г.), исполнительский состав которой весьма экзотичен: флейта, кларнет, 3 валторны, 2 трубы, 2 тромбона, ансамбль ударных, включающий редкие инструменты – индийский барабан, наковальню, хлыст, трещотки, струнный барабан («львиный рык (рёв)»). Музыка этого сочинения наполнена брутальной силой, первобытной агрессивностью, преобладает звучность на «f», лирика практически отсутствует. Ощущение «дикой», природной стихии усиливают звуки экзотических ударных.

В 1931 г. появилось первое в европейской музыке произведение, полностью созданное для ансамбля ударных – композиция Вареза «Ионизация» для 13 исполнителей, играющих на 33 ударных инструментах, фортепиано и двух пожарных сиренах. Сирены – высокая и низкая, – издают восходящие или нисходящие глиссандо, без фиксации отдельных звуков. Большая группа ударных с неопределенной, но стабильной высотой звука включает семейства больших барабанов, китайских блоков (или вуд-блоков), там-тамов, бонго, маракасов и наковален; используются мембранофоны и тарелки, в самом конце – колокольчики, трубчатые колокола и фортепиано. Варез в своих произведениях практически не пользуется струнными инструментами, так как, по его мнению, они не способны выразить дух времени. Композитор сознательно избегает и жанрово-бытовых ассоциаций, и лирического начала. Партитура складывается из полифонического движения пластов, диссонирующих потоков. Как пишет сам композитор: «В моих произведениях можно найти вместо строгого старинного линейного контрапункта движение звуковых масс, варьированных по громкостному уровню и плотности (...) Здесь те же приемы, что и в классическом

³³ Цит. по кн.: Куницкая, Р. Французские композиторы XX века. – М.: Советский композитор, 1990. – С. 39.

контрапункте, но вместо отдельных нот движутся организованные из звуков противоположные массы»³⁴.

Варез был пионером и электронной музыки. В сочинении «Экваториал» (1934) для баса (или хорового унисона), 8 медных духовых, 6 ударных, рояля, органа, он использует два электронных инструмента терменвокса, созданных в сотрудничестве с Львом Терменом. В 1958 г. на всемирной выставке в Брюсселе Ехро'58, в павильоне компании Филлипс, прозвучала его «Электронная поэма» для магнитной ленты, звуковой материал которой был составлен из органного хора, хорового пения, звуков ударных, колоколов, шумов машин и др., обработанных в акустической лаборатории новейшими электроакустическими средствами. Поэма стала неотъемлемой частью авангардной архитектуры павильона, построенного по проекту Ле Корбюзье с участием Яниса Ксенакиса. Это был настоящий триумф композитора, до этого не пользовавшегося успехом у слушателей.

Открытия Вареза в сфере музыки для ударных были развиты композиторами «новой польской школы» во второй половине 1950-1960 гг.

Главой польской школы авангардистов считается Кшиштоф Пендерецкий. В сочинениях 1950-60-х гг. он увлечен сонористикой: используя нетрадиционные способы звукоизвлечения, достигает эффекта электронной музыки. Как и другие композиторы авангарда второй волны, Пендерецкий дает своим сочинениям научные или «квазинаучные» названия: «Эманации» для двух струнных оркестров, «Флюоресценции» для симфонического оркестра, «Полиморфия» для 48 струнных, «Космогония» для солистов, хора и оркестра. У О. Мессиана имеется «Хронохромия», у А. Пуссёра – «Сейсмограмма». Подобные названия произведений есть и у белорусских композиторов: у В. Кузнецова «Лента Мебиуса» (композиция для 7 исполнителей), «Цезий-137» (конструкция для 67 исполнителей и магнитофонной ленты), у С. Бельтюкова «Стронций-90» для инструментального ансамбля. Два последних появились в 1990 году и посвящены трагедии Чернобыля.

Одно из новаторских и широко известных сочинений Пендерецкого – «Трен памяти жертв Хиросимы» (в другом переводе – «Плач по жертвам Хиросимы») для 52 струнных (1960). Его можно отнести к сонористике, так как тоновая звучность здесь сознательно трактуется композитором как немзыкальные звуки без определенной высоты. В «Трене» отсутствуют мелодия и ритм в традиционном понимании. Основу фактуры представляют движущиеся кластеры. Благодаря специфическим приемам игры на струнных

³⁴ Цит. по кн.: Куницкая, Р. Французские композиторы XX века. – М.: Советский композитор, 1990. – С. 41.

(на подставке, за подставкой, вибрато, тремоло, глиссандо, удары ладонью по деке, смычком по корпусу, по пульту) звучание приближается к электронному. Используются и приемы алеаторики, и серийная техника. Как и многие композиторы алеаторно-сонорного направления, Пендеревский вводит в партитуру особые значки для фиксации музыкального материала:

К. Пендеревский. «Трен памяти жертв Хиросимы»

The image shows a musical score for strings, specifically for 24 Violini, 10 Viole, 10 Violoncelli, and 8 Contrabassi. The score is written on multiple staves, with various markings and symbols indicating performance techniques. The score is divided into two sections, marked with '15'' and '11'' at the bottom. The markings include triangles and wavy lines, which are characteristic of Penderecki's cluster technique.

Партитуру «Трена» называют каталогом кластерной техники, представленной здесь многообразно: «в виде сонористических полей, тремолирующих и глиссандирующих пятен, составленных из звуков или флажолетных призвуков (...) микротоновых, движущихся темброкрасочных блоков...»³⁵. Благодаря этой технике мы ощущаем внечеловеческий, адский характер трагедии. Атмосферу крайней степени ужаса передает уже самое начало произведения, оглушающее сонорным потоком высоких струнных, играющих за подставкой. Это сочинение – пример того, как сонорная техника, без применения электроники, может изобразить техногенную катастрофу. Передать такую крайнюю степень эмоциональности было бы сложно средствами музыки тональной. Хотя в эпоху тональной музыки не было и подобных катастроф.

В направлении сонористики выделяют еще один ее вид, представленный творчеством Дьёрдя Лигети. Лигети – один из самых видных западноевропейских композиторов второй половины XX в. К началу 1960-х гг. он выбрал свой путь в реализации сонористики: в оркестровых композициях

³⁵ Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие. – М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2011. – С. 186.

«Видения» (1958-59), «Атмосферы» (1961), «Lontano» (с ит. «Отдаление», 1967), принесших ему мировую известность, Лигети использовал вид полифонической техники, которую назвал «микрополифонией». Микрополифония Лигети – это имитационная техника, где голоса сверхмногоголосия вступают друг за другом с минимальным временным интервалом и на очень близком высотном расстоянии. Композитор использует даже имитации по четвертитонам. Количество голосов при этом всегда большое: например, 48-голосный серийный канон у струнных в «Атмосферах». Несмотря на скрупулезную выписанность всех канонов, имитаций, отдельные голоса, конечно, не прослушиваются. Композитор пишет о своей технике: «Вы слышите непроницаемую структуру, нечто вроде очень плотно сотканной паутины. Я сохранил мелодические линии, и они управляются правилами столь же строгими, как у Палестрины или мастеров фламандской школы (...) Но полифоническая структура фактически не выявляется – ее нельзя услышать, она остается скрытой в микроскопическом, подводном мире, для нас невнятном»³⁶. Исследователи называют этот тип сонористики «статической сонорной композицией», В. Холопова образно определяет его как «движущуюся статику». Сам композитор сравнивает свою музыку с «замороженным, заторможенным временем»: «Закливание времени, уничтожение его текучести, замкнутость в настоящем моменте является моим главным композиторским намерением»³⁷.

Несмотря на живописность своей музыки, Лигети против прямолинейного толкования ее содержания: «Все, что прямолинейно и однозначно, мне чуждо. Я люблю намеки, двойственность, многозначность, всякий подтекст»³⁸. В «Атмосферах» все же можно уловить образ колышущихся, наплывающих «звуковых облаков», которые незаметно меняют свои очертания под воздействием неощутимых на слух внутренних процессов. Это ощущение создается также благодаря специфическому характеру метроритма, избегающего метрической акцентности, подчеркивания сильных долей. Если Пендерецкий сталкивает и противопоставляет контрастные образы, то в технике Лигети преобладают мягкие, плавные, незаметные переходы из состояния в состояние.

Музыкальная форма в сонорной музыке, особенно у Лигети, строится на основе варьирования характера звуковых масс по уровню громкости, плотности, тембровой окраске. Используются приемы контрапункта, канона,

³⁶ Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие. – М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2011. – С. 209-210. ·

³⁷ Там же, с. 209.

³⁸ Там же, с. 211.

но вместо отдельных нот движутся звуковые потоки разной конфигурации, меняющие направление, скорость, «массу».

Тема 7. Техническая музыка: конкретная, электронная (электроакустическая)

Термин «техническая музыка» ввел в музыковедческий обиход чешский композитор и теоретик Ц. Когоутек в своей книге «Техника композиции в музыке XX века» (М.: Музыка, 1976). В этом фундаментальном исследовании Ц. Когоутек относит к «технической» все те виды музыки, которые составляют понятие «электроакустика»: музыку электронную, конкретную, магнитофонную, компьютерную.

Если в первой своей половине XX век основательно поработал над преобразованием тональности, лада, аккорда, мелодии, ритма, то во второй половине XX века одним из основных объектов композиторского творчества стал сам звук. Звукотворчество, синтезирование, структурирование нового звука, становится важнейшей задачей многих композиторов, а сам звук – объектом технической музыки, звуковой инженерии.

Предыстория технической музыки начинается в первой четверти XX века. Поиски новых звуков шли несколькими путями.

- В оркестр вводились всякого рода звучащие предметы: стальной лист в оркестровом сочинении «Завод. Музыка машин» А. Мосолова (1928), пишущие машинки и бутылофон (bouteillophon) в балете «Парад» Э. Сати (1917), электрические звонки и авиамотор в «Механическом балете» Дж. Антейла (1926) и т.д.

- Создавались специальные шумовые инструменты, с помощью которых извлекались шумы разного рода (инструменты Л. Руссолю).

- Шумовые эффекты производились и с помощью нетрадиционных приемов игры на обычных инструментах: кластеры, введенные в музыкальный обиход американским композитором Г. Кауэллом (1910-е гг.), получались в результате нажатия кулаком, ладонью, локтем на клавиатуру фортепиано; подготовленный, или препарированный, рояль, «изобретенный» Дж. Кейджем в 1938 г., позволял кардинально изменять звучание инструмента.

- Увеличивается количество ударных инструментов, в том числе экзотических (Э. Варез);

- Стали появляться новые, механические, а потом и электромузыкальные инструменты.

Стремительное развитие науки и техники, наступившее после первой мировой войны, активизировало поиски в области изобретения новых музыкальных звуков.

Урбанистическая, индустриальная тема зазвучала в творчестве многих композиторов, поэтов, художников первой четверти XX в., особенно итальянских и русских футуристов, стремившихся создать «искусство будущего».

Работа машин, энергичный темп жизни большого города, современный спорт – вот новое содержание таких произведений, как симфонические картины «Pacifik-231» (1923), «Регби» (1928) Артура Онеггера, балет «Стальной скок» (1925) Сергея Прокофьева, балет «Удивительный перелет» (1927) Богуслава Мартину, «Завод. Музыка машин» (оркестровый эпизод к несостоявшемуся балету «Сталь», 1928) Александра Мосолова, «Машина» для камерного оркестра Хуго Хэррмана, «Машина. Внетональная самосатира» Фрица Кляйна и др.

Появилось особое понятие – «*брюитизм*» (*bruitisme*, буквально – «шумофония»), обозначающее шумовую музыку, для сочинения и воспроизведения которой использовались специально сконструированные механические и электрические инструменты, а также динамо-машины, автомобильные клаксоны, моторы, пишущие машинки, пожарные сирены и другие источники звука.

Ученик основателя футуризма в Италии Филиппо Томазо Маринетти, композитор и художник Луиджи Руссоло был ярким представителем этого направления в музыке. В 1913 году он опубликовал манифест «Искусство шумов», в котором писал: «Эта эволюция музыки параллельна увеличивающемуся росту машин, участвующих в человеческом труде», «чистый звук, с его незначительностью и монотонностью, больше не вызывает никаких чувств». «Мы, футуристы, глубоко любили и наслаждались гармониями великих мастеров. На протяжении многих лет Бетховен и Вагнер потрясали наши сердца и щекотали наши нервы. Теперь мы пресыщены и находим больше удовольствия в сочетании звуков трамваев, карбюраторных моторов, экипажей и шумной толпы, чем на репетиции, например, «Героической» или «Пасторальной»³⁹.

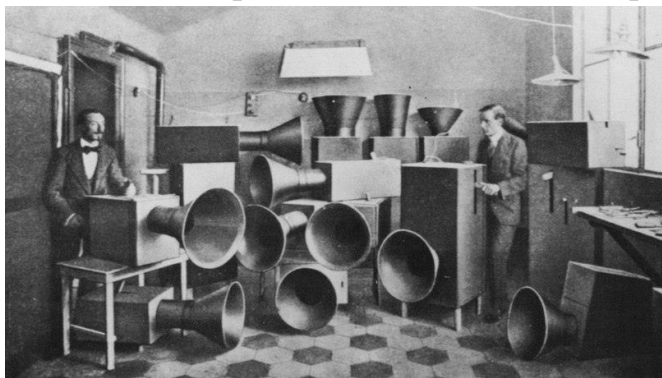
Руссоло приводит классификацию шумов, которые музыканты должны уметь воспроизводить с помощью механизмов:

- громыхания, гром, взрывы, столкновения, всплески, гудение;

³⁹ Итальянский футурист Луиджи Руссоло / Luigi Russolo (1885-1947) // <https://www.liveinternet.ru/users/6318384/post445896002/>

- свист, шипение, фыркание;
- шёпот, мурлыканье, бормотание, рычание, журчание;
- скрежет, скрип, хруст, жужжание, треск, шарканье;
- стук по металлу, дереву, коже, камням;
- голоса животных и людей; крики, визги, стоны, вой, причитания, смех, хрип, плач.

Руссоло создает несколько шумовых инструментов, которые он назвал «интонарумори» (intonarumori – шумовые модуляторы). В 1913 году он продемонстрировал 15 шумовых инструментов, каждый из которых имел свое название, отвечавшее характеру производимого им звука: «Квакун» (Gracidatore), «Треньканыщик» (Stroppiciatore), «Войщик» (Ululatore), «Грохотальщик» (Rumbler), «Скрипун» (Scraper) «Булькальщик» (Gorgogliatore), «Трескун» (Crepitatore), «Ревун» (Rombatore), «Громыхальщик» (Tuonatore), «Свистун» (Sibilatore), «Жужжалыщик» (Ronzatore), «Хрустун» (Crumpler) и др. Несмотря на положительные отзывы таких крупных композиторов, как И. Стравинский, С. Прокофьев, М. Равель, А. Онеггер, Д. Мийо и особенно Э. Варез, ни один из них не включил в свои партитуры ни одного инструмента из серии интонарумори. Реакция же публики на брюитистских концертах была часто очень агрессивной.



Интонарумори Луиджи Руссоло

Механические инструменты, производившие музыкальные звуки, изготавливались и в далеком прошлом. Уже в XIII веке в Европе появились китайские механические колокола, позднее штырьковые и органые автоматфоны, шарманки, музыкальные шкатулки. Автоматфоны – это механические устройства, которые приводились в действие вращением рукоятки или заводных пружин. Они имели валик со штифтиками или листы с вырезанными в них отверстиями. К автоматфонам относятся оркестрионы, симфониумы, аристонны, герофоны, манопаны, механические фисгармонии (гармониумы), многочисленные заводные музыкальные игрушки, часы. Для этих механических инструментов писали почти все композиторы барокко и

классицизма: Гендель, Филипп Эмануэль и Вильгельм Фридеман Бахи, Гайдн, Бетховен, Керубини, Моцарт.

В 1897 году появился первый электромузыкальный инструмент, *телармониум*, создателем которого был американец Тадэуш Кэйхилл. Звуки получались с помощью 145 электрогенераторов. Он был таким сложным и громоздким (весил 200 тонн), что уж через 10 лет был забыт. Однако это был праотец всех электронных инструментов.

Вскоре появились новые электронные инструменты, некоторые из которых стали очень популярными, использовались профессиональными композиторами, чаще всего в музыке к фильмам: терменвокс, волны Мартено, траутониум и орган Хаммонда. В этих инструментах звук генерируется путем электромагнитных колебаний.

Первым электромузыкальным инструментом, зазвучавшим в концертных залах, стал *терменвокс* (1920 г.). Его создатель – русский физик и музыкант Лев Термен. Инструмент представляет собой ящичек с двумя антеннами. Исполнитель играет на терменвоксе, приближая или удаляя свои руки от антенн. Прямая вертикальная антенна регулирует высоту звука, загнутая горизонтальная отвечает за громкостную динамику. Это одноголосный инструмент обладает волшебным звуком, имеющим сходство и с человеческим голосом, и со скрипкой, и с духовым инструментом.



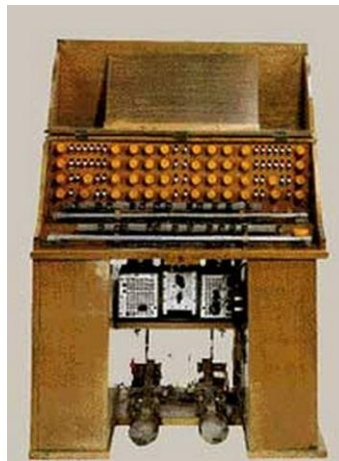
Терменвокс

Позже (в 1928 г.) французом Морисом Мартено был сконструирован инструмент, названный *Волны Мартено*. Он имеет клавиатуру из 7 октав, играть можно на клавишах, а можно натягиванием нити с кольцом, одеваемым на палец. Этот инструмент довольно активно вошел в композиторскую практику. Был даже создан концерт для солирующих Волн Мартено с оркестром (А. Жоливе).



Волны Мартено

В 1930 году появился *траутониум*, изобретенный немецким инженером Фридрихом Траутвейном. Однако прославил этот инструмент другой немецкий изобретатель и композитор Оскар Зала, который всю жизнь посвятил усовершенствованию траутониума и сочинению музыки для него. Музыка Оскара Зала, исполненная на траутониуме, звучит во многих фильмах, в частности в фильме ужасов Хичкока «Птицы». Этот фильм принес Оскару Зала международную славу. В отличие от терменвокса и волн Мартено траутониум – это уже не одноголосный инструмент.



Траутониум

В 1935 году американский инженер и изобретатель Лоуренс Хаммонд создал электромеханический орган, названный *органом Хаммонда*. Он использовался и используется до сих пор в церкви, в джазовой музыке и в музыке других направлений.

Все эти инструменты использовались многими композиторами. Волны Мартено звучат в «Турангалила-симфонии» О.Мессиана, в произведениях А.Онеггера, Д.Мийо, Э.Вареза, А. Жоливе, Б.Мартину, в музыке к фантастическим фильмам; траутониум – в музыке молодого П.Хиндемита, терменвокс – у Вареза. В переложениях классики, джазовых мелодий, в киномузыке особенно популярным стал обладатель волшебного голоса терменвокс.

Изобретение этих инструментов послужило началом технической музыки. Оно стимулировало дальнейший технический прогресс. Появление

первых магнитофонов, синтезаторов позволило композиторам заняться увлекательнейшим делом – созданием новых звуков и новой техники сочинения музыки.

Исторически первыми разновидностями технической музыки были *конкретная музыка* (разрабатываемая Исследовательской группой конкретной музыки, созданной при Французском радио в 1942 г.), *электронная, или электроакустическая музыка* (Кёльнская радиостудия электронной музыки, основанная в 1951-52 гг. при Западногерманском радио), а также *магнитофонная музыка (tape-musik)*, появившаяся в США.

Немного ранее других направлений технической музыки появилась *конкретная музыка* (конец 1940-х гг.). Создатели конкретной музыки не отрицали возможности использования обычных музыкальных инструментов, но выступали за расширение звукового мира музыки с помощью внемузыкальных звуков, так называемых «шумов» (стуки, гудки, удары, грохот, шелест, звуки шагов, шепот, крики и т. д.). Определение «конкретная», как объясняет Ц. Когоутек, обосновано тем, что речь идет о музыке, записываемой в реальной, конкретной звуковой форме непосредственно на пластинку или магнитофонную пленку, и что здесь «обрабатываются все окружающие конкретные звуки, а не только тоновой материал музыкальных инструментов»⁴⁰.

Создателем и активным пропагандистом конкретной музыки был Пьер Шеффер, бывший по профессии инженером, специалистом по электронике и радиотехнике. Увлечшись в 1948 году музыкальными опытами, он организовал при Французском радио и телевидении исследовательскую студию (Studio d'Essay), в которой и стал проводить эксперименты в области звука. По современным меркам студия располагала весьма скромным набором техники – аппаратурой для грамзаписи, несколькими микрофонами, усилителями и репродукторами. С помощью этих приборов записывались и преобразовывались разные звуки, такие как удары по доске, металлическому пруту, колоколам, трубкам, пластинкам и т.д.

Официальным началом конкретной музыки принято считать «Concert de bruits» («Концерт шумов»), прозвучавший по парижскому радио 5 октября 1948 г., составленный из произведений Пьера Шеффера. Среди прозвучавших композиций были «Этюд с турникетом» для ксилофона, колоколов, колокольчиков и двух детских игрушечных машин, «Этюд с кастрюлями», «Этюд с железными дорогами», для которого на парижских вокзалах были

⁴⁰ Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976. – С. 194.

записаны звуки идущего локомотива, перестука колес, воя сирен, толчков вагонов и т. п.

Самым известным сочинением Шеффера, созданным совместно с Пьером Анри, стала «Симфония для одного человека» (1950). Эта композиция наполнена звуками, издаваемыми человеком: крики, шепот, свист, смех, отрывки разговоров, плач, шаги, удары, стуки. Эпизодически звучат инструменты симфонического оркестра и подготовленный рояль.

П. Шеффер, П. Анри «Симфония для одного человека» (1950), фрагмент

Женский голос
Отрывки голоса шепот
un d'hau kotse
Шаги, удары
Стук в дверь
Традиционные инструменты
«Подготовленное» фортепиано
Традиционные инструменты

В 1950-х гг. Шеффер приходит к экспериментам с магнитной лентой, позволяющим преобразовывать и обрабатывать звуки. Кроме сочинения музыки, он пишет теоретические труды, обобщая свой опыт работы в этом направлении. Его последняя композиция «Vilude en Ut» (1979) («Нечто в до») – обработанная прелюдия Баха, прерываемая «конкретными звуками».

Конкретную музыку сочиняли Д. Лигети (его вокально-инструментальные «Приключения» 1962 г. и «Новые приключения» 1965 г. – это алеаторно-сонористические сочинения, использующие такие натуралистические звуки, как крики, визги, шепот, смех, учащенное дыхание, а также необычные способы звукоизвлечения на инструментах⁴¹); Э. Варез («Пустыни» для 14 духовых инструментов, фортепиано, 46 ударных и магнитной ленты, 1954); Дж. Кейдж (ряд произведений 1940-60-х гг. в технике *tape-music*), К. Штокхаузен.

⁴¹ Так, валторнист иногда засовывает в раструб платок, виолончелист, контрабасист и клавишник водят ногтем по струнам. Среди ударных инструментов такие неожиданные, как толстая книга, тугая подушка, картонный чемодан, бумажный пакет и др.

Электронная, или электроакустическая музыка появилась несколькими годами позже конкретной музыки. Ее целью является создание исключительно средствами электроники тонов и звуков, их преобразование и, наконец, исполнение самими электронными приборами.

По своему содержанию, технике и конечным результатам электронная музыка очень близка французской конкретной музыке и ее американской разновидности – магнитофонной музыке (*music for tape*).

Работа по созданию электронной музыки началась в Кельнской радиостудии электронной музыки при Западногерманском радио в начале 1950-х гг. Здесь под руководством композитора и теоретика Херберта Аймерта в разное время работали К. Штокхаузен, О. Зала, французы А. Пуссёр, П. Булез, американец австрийского происхождения Э. Кшенек, итальянец Л. Берлио и другие.

Изобретение новых звуков с помощью электронных инструментов привлекало и продолжает привлекать многих композиторов, усматривающих в электронной музыке целый ряд преимуществ перед обычной музыкой, исполняемой человеком. Прежде всего, она не зависит от физических данных исполнителя и может звучать неограниченно долго – пока есть электричество. Электронная музыка может использовать такие сложные ритмы и быстрые темпы, которые не под силу исполнить человеку. Электронные музыкальные инструменты позволяют композитору свободно пользоваться микрохроматикой, моделировать шумы всякого рода. Таким образом, электронная музыка тесно связана и с сонористикой, и с конкретной музыкой.

Одной из ранних электронных композиций является композиция «Пение отроков» К. Штокхаузена (1956), материалом для которой послужили записи голоса 12-летнего мальчика, препарированные, микшированные таким образом, что производят впечатление фантастического неземного хора. Здесь также была реализована идея пространственной музыки: произведение должно транслироваться из пяти усилителей, расположенных вокруг слушателей в разных концах зала. Сегодня пространственная организация музыкального материала является одной из самых распространенных композиторских практик. В 1950-е гг. к электронной музыке обращается и Д. Лигети. Композиция «Артикуляции» (1958 г.), созданная в Кельнской радиостудии, – одна из немногих у него электронных пьес. О его содержании сам автор написал так: «Это воображаемый разговор, последовательность монологов, диалогов и многоголосых диспутов», «где есть вопрос и ответ,

высокие и низкие голоса, разноязыкая речь и паузы, болтовня и шепот»⁴², различными способами произнесенные лишены смысла слова.

В России основоположником электронной музыки стал Эдуард Артемьев. Это направление в его творчестве стало возможным благодаря изобретению первого в России музыкального электронного синтезатора АНС (Александр Николаевич Скрябин), разработанного инженером Е. Мурзиным, увлеченным музыкой и идеями Скрябина. Синтезатор был установлен в Доме-музее Скрябина, где композиторы могли экспериментировать и создавать электронные композиции. Для АНС сочиняли Э. Артемьев, А. Волконский, С. Губайдулина, Э. Денисов, Ш. Каллош, С. Крейчи, В. Мартынов, А. Шнитке и др.



Советский синтезатор АНС (1958-59)

Первая крупная работа Артемьева в области электронной музыки «Мозаика» (1967) была создана в электронно-сонорной технике. Опробовав здесь приемы электронного синтеза, многоканальной записи, Артемьев стал писать музыку к кинофильмам: «Солярис», «Зеркало», «Сталкер» А. Тарковского, «Сибиряда», «Одиссей» А. Кончаловского, «Раба любви» Н. Михалкова и многим другим.

В Московской электронной студии была создана композиция Э. Денисова «Пение птиц» для магнитной ленты и подготовленного фортепиано (1969). Ю.Н. Холопов, считавший любую конкретную музыку «явлением за пределами собственно музыки», тем не менее относит пьесу Денисова к области музыкального искусства и даже вводит ее описание в свой фундаментальный труд «Гармония. Практический курс». Основой произведения является монтаж звуков русского леса, голосов птиц, т.е. конкретная музыка, на которую композитор накладывает сонорный контрапункт – партию подготовленного фортепиано. Содержание пьесы, пишет Ю. Холопов, – это «погружение в безмятежный лишенный всякого

⁴² Цит. по кн. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие. – М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2011. – С. 165.

драматургического напряжения мир без временного развития, где «здесь и теперь» практически исключают (...) понятия «начала» и «конца». Это *срез вневременности, кусок вечности* в принципиально *открытой звуковой форме*. Строго говоря, такое произведение может длиться столько, сколько тянется «шум леса с голосами птиц»⁴³.

С 50-х годов XX века начался новый этап в развитии технологии электронных звучаний, когда с помощью электронно-вычислительных машин стало возможным программировать звуковые параметры, синтезировать звуки, когда были созданы специализированные музыкальные компьютеры, совмещающие функции электронного инструмента, аранжировщика, студии звукозаписи, нотного издательства⁴⁴. Позже советского синтезатора АНС, в 1964 г. появился американский Муг (Moog), Минимуг (1970), затем английский Синти-100 (Synthi-100), в 80-е годы появились первые полностью цифровые синтезаторы Ямаха (Япония).



Синтезатор Минимуг (Minimoog)



Один из первых синтезаторов Ямаха

⁴³ Холопов Ю.Н. Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть II: Гармония XX века. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Композитор, 2005. – С. 544-545.

⁴⁴ См. статью Сушкевич Н.С. Идеи и технологии электронных звучаний // Весті БДАМ, 2005. - № 7. – С. 102-114.

Одним из течений электронной музыки является *магнитофонная музыка* (tape music). Первые магнитофоны появились перед второй мировой войной в Германии. После войны патент на магнитофон был передан в США в качестве военного трофея, и приоритет в развитии магнитофонной техники стал принадлежать США.

Одним из первых, кто в США стал создавать музыку в технике tape music, был, конечно, Дж. Кейдж. Используя сочетания электроники и обычных инструментов, он создал огромное количество произведений, среди которых «Credo in Us», «Music Walk», «Radio Music», «Rosart Mix» и мн. др.

Эту технику развивали также Э. Браун, К. Вулф, М. Фелдман, В. Усачевский, О. Люэнинг, М. Давидовски, М. Бэббит и др. Вскоре магнитофон стал использоваться и в качестве инструмента оркестра. Например, в 1954 году в Лос-Анжелесе прозвучали композиции Усачевского и Люэнинга «Поэма велосипедов и звонков для магнитофона и оркестра», «Рапсодические вариации для магнитофона и оркестра». Как отмечает Ц. Когоутек, «магнитофон в этих композициях выступает вполне самостоятельно, часто каноном подхватывает мелодические формации, проводимые в оркестре, «играет» одновременно с некоторыми инструментами и группами, имеет специальную магнитофонную каденцию и т.п., то есть выполняет задачи концертирующего солиста»⁴⁵.

Использовал магнитофон и Э. Варез, записывая в основном немзыкальные звуки и встраивая их в общую композицию. В истории белорусской музыки также есть примеры использования магнитофона в сочетании с голосом или акустическими инструментами: «Музыка для гобоя и магнитофонной ленты» С. Бельтюкова (1989), вокально-инструментальные сочинения В. Копытько: «Ein Leutsches Lied» для камерного ансамбля и магнитофонной ленты (1985-86), «3-е Китайское Путешествие», кантата для сопрано, баритона, камерного ансамбля, ударных и магнитофонной ленты (1998), «Пишет Письмо», кантата для мужского голоса и магнитофонной ленты (2000, 2005).

Работа с магнитофоном довольно сложна и состоит из нескольких фаз. Во-первых, композитору необходимо собрать звуковые элементы: записать музыкальные и немзыкальные звуки, производимые музыкальным или электронным инструментом, человеческим голосом, природными явлениями, машинами, станками и т.д.

Магнитофон дал возможность не только сбора, но и деформации звуков. Это вторая фаза работы композитора. Звуки получают новую окраску путем

⁴⁵ Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976. – С. 207.

изменения скорости либо направления (от конца к началу) магнитной ленты, звук также пропускается через систему фильтров, изменяющих его тембр.

Третья, заключительная фаза – компоновка собранных элементов, т.е. монтаж или миксаж (смешивание). Монтаж – это наложение отдельных фрагментов на чистую магнитную пленку. Миксаж – одновременная запись нескольких магнитофонных пленок на одну.

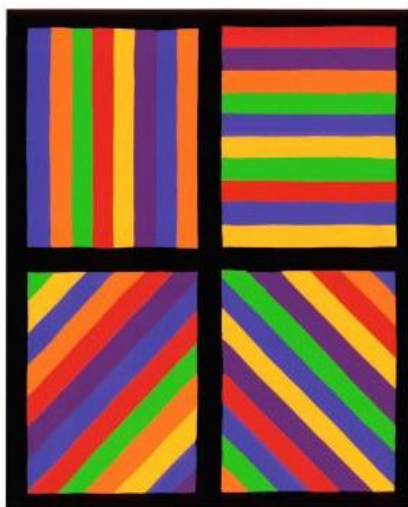
Таким образом, развитие технической музыки прошло несколько этапов, что было обусловлено появлением новых *технических изобретений*, новых инструментов:

- первый этап (до второй половины XIX в.) связан с распространением механических музыкальных инструментов – оркестрионов, шарманок, музыкальных шкатулок и т.д.;
- второй этап (до середины XX в.) характеризуют первые опыты использования электричества для извлечения звуков, появление инструментов, в которых звук создавался путем электромагнитных колебаний – динамофон, терменвокс, Волны Мартено, траутониум, «Звучащий крест» и др.;
- третий этап, который продолжается до сих пор, определяется появлением электронно-вычислительных машин, созданием специализированных музыкальных компьютеров.

Все разновидности технической музыки (конкретная, магнитофонная, электронная) относятся к области, обычно называемой электроакустической музыкой. Значение электроники для развития музыкального искусства трудно переоценить, она дала возможность не только максимально расширить звуковую палитру, но и автоматизировать процесс создания, записи и воспроизведения музыки.

Тема 8. Минимализм. Репетитивная техника. «Новая простота».
Полистилистика

Понятие **Minimal Art**, или **минимализм** возникло в 1960-е гг. применительно к американскому изобразительному искусству этого периода, оперировавшему весьма доступными средствами – простыми композициями, геометрическими элементами (художники и скульпторы Дональд Джадд, Карл Андре, Сол Левитт и др.). До того, как утвердился термин минимализм, существовали и другие его синонимы: ABC-art, neomechanical-art. Минимализм был характерен не только для разных видов искусств 60-70-х гг. XX века, но и для дизайна интерьеров, моды.



Сол Левитт. Цветные полосы в четырех направлениях

Музыкальный минимализм также родился в США и представлен творчеством Терри Райли, Стива Райха, Филиппа Гласса, Ла Монте Янга. Их предшественником был французский композитор Эрик Сати, который уже в 1920-е гг. сочинял так называемую «меблировочную музыку», т.е. фоновую музыку, служащую – как и мебель – для комфортного времяпрепровождения в кафе, магазине. В основе этой музыки лежало многократное повторение несложных построений.

Минимализм Райли, Райха, Гласса был принят не сразу. Он шокировал как крайне «левых» – авангардистов, так и широкую публику. Только с появления опер Гласса и крупных произведений Райха их музыка стала исполняться в концертных залах и театрах.

Минималисты отвергли пути додекафонии, сериализма, алеаторики, сонористики. Они вернулись к тональности, трезвучной гармонии. Основным принципом минималистской музыки стало бесконечное повторение коротких мелодических, ритмических, аккордовых структур, которое может длиться часами. Во многом такой принцип музыкальной организации появился

благодаря увлечению этих композиторов философией дзэн-буддизма и искусством Востока. Отсюда – состояние созерцательности, статика, отсутствие контрастов, однообразие, оказывающее гипнотическое воздействие на слушателя. Не случайно эту музыку называют *медитативной*. Райли, Янг и Гласс были увлечены индийской музыкой, Гласс изучал игру на табла – индийском барабане. Райх увлекался балинезийским гамеланом и игрой на восточноафриканских ударных инструментах, брал уроки игры на ударных у педагога из Ганы.

Обращение минималистов именно к восточной культуре с ее культом ритма и медитативной природой было, как считает автор резко критической статьи «Пластиковый стакан с пустотой», неслучайным: «Поскольку мелодия в «серьезной» музыке XX столетия была табуирована, роль гармонии с упразднением тональности была сведена практически к нулю, а вместе с гармонией исчезла и привычная логика построения формы, то внимание композиторов естественным образом переключилось на ритм и тембр: в этих областях еще можно было куда-то двигаться. И тут атрибуты модной в то время восточной музыки с ее экзотическими инструментами, ритмикой, расцветающей на остинатной основе, и медленно текущим потоком повторяющихся элементов (все вместе вызывало ассоциации с геометрическими узорами арабесок), пришлось очень кстати»⁴⁶.

Кроме индийской, индонезийской, африканской музыки, еще одним источником американского минимализма стали джаз и рок-культура. Янг, Райх и Райли сами исполняли джазовую музыку, поэтому ритмическая пульсация с нерегулярной акцентностью, приемы импровизационного варьирования в джазовых композициях оказали влияние на способы организации их музыки. Тональная основа, несложная гармония, использование электроники роднит минимализм с рок-музыкой. Таким образом, «минимализм находится на стыке академической и неакадемической музыки, он обладает качествами, которые делают его притягательным для любителей джаза, рока и авангарда»⁴⁷.

Итак, в основе техники минимализма лежит многократное *повторение* (с небольшими изменениями или без них) нескольких элементов (паттернов), которыми могут быть отдельные звуки, интервалы, трезвучия, отрезки звукоряда. Такая техника называется **репетитивной** (repetitio – повторение).

⁴⁶ Пластиковый стакан с пустотой // http://tikhomirov-music.com/press/publications/Plastikovy_stakan_s_pustotoy

⁴⁷ Карманов П. Введение в музыкальный минимализм. К 80-летию Стива Райха // <https://snob.ru/selected/entry/114239>

Как пишет российский композитор Павел Карманов (относящий себя к направлению минимализма), сами минималисты не любят термин «минимализм», а предпочитают слово «репетитивизм», которым обозначают технику микроповторов. П. Карманов сравнивает минимализм с муравейником: «Издавек кажется, что это статичный объект, а если присмотреться, то оказывается, что в нем бурлит жизнь. Минимализм – это тоже авангардная музыка, но более комфортно звучащая для человеческого уха. Постоянные повторения мелких фрагментов и медленное градуальное развитие материала делают ее медитативной»⁴⁸.

Об особенностях формообразования медитативной музыки рассуждает выдающийся российский пианист и клавесинист Алексей Любимов: «Эта музыка оперирует особым понятием времени. Это понятие непрерывности времени и в каком-то смысле – его психологической остановки. Оно свойственно именно музыке XX века: раньше, в XVIII, XIX вв., композиция музыки подчинялась закону формы, где были начало, развитие и конец (...) Репетитивная музыка базируется на совершенно другом принципе, почерпнутом из восточных практик. В качестве композиционной единицы там берется краткая формула, которая сразу заявляет себя как формула если не бесконечного, то многократного повторения. Повторяясь, она не развивает, а напротив – прекращает развитие времени и концентрирует наше внимание на самой себе. Получается подобие мантры или молитвы, которая погружает слушателя в одно состояние, связывающее его с самой сущностью музыки»⁴⁹.

Если П. Карманов считает минимализм одним из направлений авангарда, то исследователь Т. Чередниченко – «последним открытием (и вместе с тем окончательным, как кажется, закрытием) авангарда»⁵⁰. От авангарда как первой, так и второй волны, минимализм отличает опора на диатонику, тональность (модальность), на метрическую регулярность и единообразие ритмической пульсации, на гармоническую статику.

По сравнению с авангардными техниками сериализма, алеаторики, сонорики и даже конкретной музыки, минимализм 1960-х гг. принес в музыку огромное упрощение. Началом музыкального минимализма считается пьеса Терри Райли «In C» (1964) для неопределенного состава исполнителей. Пьеса представляет собой соединение стабильных и алеаторных элементов, которые

⁴⁸ Карманов П. Введение в музыкальный минимализм. К 80-летию Стива Райха // <https://snob.ru/selected/entry/114239>

⁴⁹ Кандаурова Л. Алексей Любимов: «Об истощении классического духа я несколько не горюю» // https://www.colta.ru/articles/music_modern/18107-aleksey-lyubimov-ob-istoschenii-klassicheskogo-duha-ya-niskolko-ne-goryuyu

⁵⁰ Цит. по ст.: Двужильная, И. Пути становления американского музыкального минимализма в художественной культуре второй половины XX века // Вестн БДАМ. – 2006. – № 9. – С. 44.

при всем своем ритмическом и мелодическом разнообразии опираются на Домажорный звукоряд, который звучит постоянно на протяжении длительного времени (от 45 минут до полутора часов). Не исключено, что в этом композитор оттолкнулся от примера своеобразной репетитивности в музыке Вагнера: вступление к его опере «Золото Рейна» звучит на одной, тонической гармонии.

В стремлении как-то разнообразить слишком примитивный материал, Стив Райх, работая с магнитной лентой, изобрел метод композиции, который назвал методом фазового сдвига. Два исполнителя (или один исполнитель и один магнитофон) играют в унисон один и тот же постоянно повторяющийся паттерн и постепенно расходятся во времени – сначала на одну шестнадцатую, потом все больше и больше сдвигаясь по фазе относительно друг друга. Образуется своеобразный канон, который затем снова приходит к унисону. Так были написаны «Piano Phase» для двух роялей или двух маримб, «Violin Phase» для скрипки и магнитной ленты (1968). Развитием этой идеи – соединения «живой музыки» и записанной на магнитную пленку – стало сочинение «Разные поезда» («Different Trains»), где на пленку записаны три струнных квартета, разговорная речь, звуки поездов, соединенные с «живым» исполнением еще одного струнного квартета.

Большая часть музыки Райха связана с религиозными сюжетами. Так, произведение «Tehillim» написано по псалмам Давида, «Desert Music» (Музыка пустыни) посвящена вождению Моисеем его народа по пустыне

Образцом музыкального минимализма считается фортепианная музыка Филипа Гласса 1960-90 гг. Ее отличают простые формы, элементарные мелодико-гармонические структуры, опора на тонику (чаще всего минорную). Простота гармонии и репетитивность компенсируются фактурным развитием, переменностью ритмики и метра. Такова пьеса «Mad Rush» («Бешеный натиск», 1979 г.). Все ее семь разделов осуществляют фактурно-ритмическое развитие исходного паттерна: T – III₆₄. Эта элементарная гармоническая формула – любимый прием Гласса, она используется во многих его сочинениях.

Имея в виду прежде всего эту гармоническую элементарность, критик Филипа Гласса называет его стиль «опопсением» минимализма. Он считает, быть может, небезосновательно, что «продукция» Гласса может «надолго снизить критерии вкуса, позволяющие людям отличать хорошую музыку от подделки»⁵¹.

⁵¹ Пластиковый стакан с пустотой // http://tikhomirov-music.com/press/publications/Plastikovy_stakan_s_pustotoy

Тем не менее, сейчас Ф. Гласс – один из известнейших американских композиторов, автор музыки ко многим фильмам, три из которых номинировались на премию «Оскар». Его саундтрек к фильму Годфри Реджио «Коянискацци» принес ему мировую славу (на языке индейцев хопи это означает «сумасшедшая жизнь», «жизнь в беспорядке»).

Последователем первых минималистов стал Джон Адамс, автор опер, оратории, Концерта для скрипки с оркестром, симфонических, фортепианных сочинений. Используя принцип повторности паттернов, Адамс сочетает эту технику с более сложной гармонией, классическими формами, богатой инструментровкой, вводит в оркестр синтезаторы, электронные инструменты (электронную скрипку и др.). Одна из его известных оркестровых пьес – «Краткая поездка в быстрой машине» (*Short Rise in a Fast Machine*) строится по линии *crescendo*, и в качестве кульминации композитор вводит развитую, широкую мелодическую линию у труб.

Несмотря на свою простоту, минимализм сыграл в целом положительную роль в искусстве XX века: он вернул современную музыку широкой аудитории. Талантливым композиторам (Дж. Адамс, Д. Лигети, Н. Корндорф, А. Литвиновский), использующим репетитивную технику, удается преодолеть элементарность исходного материала и создать интересные и сложные сочинения.

Одним из наиболее известных европейских минималистов последнего периода развития этого направления является нидерландский композитор Симеон тен Хольт (1923-2012). Прошедший, как и многие композиторы его поколения, через серийность, атональность, электронную музыку, с 1980-х гг. он обратился к тональной системе и репетитивной технике. Его минимализм опирается на европейскую романтическую гармонию и ладотональность. Одно из самых известных произведений Хольта, «краеугольное сочинение европейского минимализма», по оценке П. Карманова, – «*Canto ostinato*» для одного, двух, трех или четырех роялей, в котором исполнителям предоставляется относительная свобода в выборе последовательности секций (алеаторика формы). Красивая, лирическая музыка, длящаяся более полутора часов, выдержана в едином остинатном ритме, имеет одну главную тональность (b-moll), ее построения (секции) повторяются огромное количество раз. При этом незаметные изменения фактуры, количества голосов, модуляции, динамические оттенки – все это образует драматургический профиль произведения и не дает слушателю заскучать.

В белорусской музыке к репетитивной технике часто обращается А. Литвиновский: симфония «*Winterra*», «Сказки волшебного дерева» (цикл из 11 пьес для струнного оркестра, где минимализм сочетается с неоромантизмом

в духе Шумана, Шуберта, Мендельсона), «Зачарованные дождем» для камерного оркестра и др.

В 1970-е гг. в русской музыке возникло течение, имеющее определенное сходство с минимализмом и получившее название «**новая простота**». Оно проявилось в формах медитативной лирики, неоромантизма и минимализма в творчестве В. Мартынова, А. Пярта, Н. Корндорфа, Г. Канчели, В. Сильвестрова и других композиторов советского и постсоветского пространства.

Эстонский и советский (а 1979 г. – житель Германии) композитор Арво Пярт, один из последовательных приверженцев сложных авангардных техник, на рубеже 1960-70-х гг. погрузился в тщательное изучение музыки средневековья и Возрождения, в результате чего полностью изменил свой стиль. Он пришел к созданию собственного варианта «новой простоты», назвав свой стиль «*tintinnabuli*» (колокольчик, бубенчик) и охарактеризовав его как «*бегство в добровольную бедность*». Истоки этого стиля – григорианский хорал, модальная диатоника, движение по звукам трезвучий, имитационная техника раннеполифонической музыки.

Как и Пярт, Валентин Сильвестров начинал с авангардных техник – додекафонии, сонорики и сонористики. С середины 1970-х гг. он приходит к стилевому направлению *неоромантизма*, или нового традиционализма, основанного на стилистике классического романса XIX века, салонного музицирования. Яркие представители этого стиля его «Тихие песни», цикл из 24 песен на стихи поэтов-классиков для баритона (или сопрано) и фортепиано (1974-1977). Цикл исполняется без перерыва и воспринимается как единое медитативное элегическое повествование, объединенное спокойным темпом, минорным (в основном) ладом.

С конца 1970-х – в 80-90-е гг. минимализм вступает в стадию постминимализма, обогащаясь звучанием большого симфонического оркестра, усложнением паттернов, увеличением контрастности, привлечением стилистики барокко, музыкального материала прошлых эпох, фольклора. Так, стилевой прототип «Музыкального приношения» Р. Щедрина – барочная архитектоника. Отечественные фольклорные традиции ярко проявились в музыке Гии Канчели (грузинские) и Авета Тертеряна (армянские), сосуществуя с авангардными сонористическими приемами.

Полистилистика – техника композиции, распространенная в музыке последней трети XX – начала XXI вв. Суть ее состоит в намеренном соединении в одном произведении разных стилистических явлений. Это может быть имитация чужого стиля, цитирование музыки других, в основном ранее творивших композиторов, введение в произведение «серьезной» музыки

фрагментов музыки «легкой», популярной, джазовой, рок-музыки (как в Девятой симфонии Д. Смольского).

Термин «полистилистика» возник в 1971 г., ввел его в музыковедческий обиход А. Шнитке. В русскоязычном и зарубежном искусствоведении используются и другие термины (интертекстуальность, транстекстуальность, «мышление стилями», «интерпретирующий стиль», «открыто ассоциативный стиль», концепция «исторического синхронизма»).

Необходимость применения в современной музыке полистилистики Шнитке, автор теоретической работы «Полистилистические тенденции в современной музыке», мотивирует тем, что полистилистика вносит в музыку необходимый контраст, который в музыке прошлого давали гармония, тональность, тематизм и другие музыкальные параметры. Полистилистика, обладает большими коммуникативными и ассоциативными возможностями, благодаря чему способствует налаживанию утраченного контакта со слушательской аудиторией.

С. Аверинцев сказал: «Мы живем в эпоху, когда все слова уже сказаны», поэтому каждое слово, сказанное в постмодернистскую эпоху – это цитата⁵².

Корни явления полистилистики – в музыке прошлого. Так, для вариаций часто брали тему другого композитора или тему народной песни. Для создания образа прошедшей эпохи композиторы XIX века могли стилизовать музыкальный строй XVIII в., как это сделал Чайковский в опере «Пиковая дама» (пастораль «Мой миленький дружок»).

В XX веке композиторы часто стремятся «соединить несоединимое», подчеркивая стилистический диссонанс. В балете Р. Щедрина «Анна Каренина» лейт-темой является цитата из музыки Чайковского. В позднем творчестве Д. Шостаковича также звучат цитаты из музыки композиторов прошлого (тематизм Пятнадцатой симфонии включает большое количество цитат).

Полистилистика широко представлена в творчестве российского композитора А. Шнитке, которому «удалось интегрировать целый спектр интонационных источников прошлого и настоящего, высокого и низкого, авангардного и традиционного»⁵³. В первых полистилистических сочинениях Шнитке преобладает довольно резкий контраст сопоставляемых разностилевых фрагментов – коллажная техника. С течением времени жесткость стилевых сопряжений начинает смягчаться: цитаты вуалируются,

⁵² Цит. по ст. Анохина С.В. Полистилистика как проявление постмодернизма в музыке // <https://cyberleninka.ru/article/v/polistilistika-kak-proyavlenie-postmodernizma-v-muzyke>

⁵³ Савенко С. Послевоенный музыкальный авангард // Русская музыка и XX века: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века: сб. ст. / рад.-сост. М. Арановский. – М.: ГИИ, 1997. – С. 423.

приближаются к аллюзиям, стилизациям. Так, в «Гимнах» Шнитке используются стилизации и цитаты древнерусской культовой музыки, разница между которыми неразличима для широкой аудитории.

Плюрализм современной музыки, в том числе, собственной, Шнитке обосновывает следующим образом: «Композитор, как и всякий человек, несет в себе некий музыкальный внутренний мир, который состоит далеко не только из его собственных композиторских идей (...), – там вся музыкальная субкультура, которую он впитал, и то, что он слышал в детстве, и то, что он слышит каждый день на улице, все это его окружает, все это живет в нем – и все это иерархичное, многоступенчатое музыкальное сознание может стать материалом для работы»⁵⁴. Так, в сочинении «Жизнеописание» Шнитке действительно воплощает события своей биографии с помощью цитирования музыки, сопровождавшей разные периоды его жизни: песен, которые он знал с детства, произведений, которые играл в процессе обучения музыки, свадебного марша Мендельсона, собственных сочинений.

Противопоставление музыки «высокой» и «низкой», серьезной и бытовой (марши, массовые песни, канкан, эстрадный шлягер) введено композитором уже в Первой симфонии, во Второй скрипичной сонате. Самыми популярными стали шесть Concerto grosso Шнитке, особенно первый. В нем выделяют три стиливых пласта: собственно авторский стиль, основанный на современных техниках композиции, музыка прошлых эпох (барокко, классицизма), переданная с помощью цитат, квазичитат и аллюзий, и музыка легкая, шлягерная, банальная, стереотипная.

Серенада для пяти музыкантов, Первая симфония, Concerto grosso, Реквием, Пассакалия, Три мадригала, кантата «История доктора Иоганна Фауста», «Моц-арт» – все эти произведения Шнитке так или иначе связаны с техникой полистилистики.

Наиболее простым приемом полистилистики является коллаж – введение в сочинение фрагментов из известных произведений прошлого, из собственных произведений, написанных ранее. Как правило, эти фрагменты противоположны по стилистике основному стилю произведения. Например, в конце Третьего концерта для фортепиано с оркестром Р. Щедрина на фоне диссонантной, атональной ткани оркестровой партии звучит цитата из Первого фортепианного концерта Чайковского.

Иностилевой материал может сочетаться с авторским материалом в одновременности, как в данном сочинении Щедрина, а может и чередоваться с ним.

⁵⁴ Там же.

В белорусской музыке полистилистику часто применяет Д. Смольский. Так, в его Второй симфонии в средней части звучит калейдоскоп из широко известных интонаций популярной легкой музыки, среди которых мотивы частушки, «Перепелочки», аллюзии музыки Хачатуряна, Кальмана, джазовой музыки и др. Весь этот пестрый набор разностилевых элементов объединен одной образной – шутливо-пародийной – сферой и противопоставлен «серьезной», сложно-диссонантной, глубокой, проникновенной музыке крайних частей симфонии.

Отношение к полистилистике как явлению современной музыкальной культуры, неоднозначно. Так, по мнению Ю. Холопова «коллаж и полистилистика в современной музыке выражают глубинные перемены в личности музыкального творчества, его кризис»⁵⁵. Начиная с эпохи Возрождения авторство музыкального произведения было его неотъемлемым атрибутом. В XX веке стало возможным сочинять в чужом стиле, использовать чужой язык, что, как считает Холопов, может привести к деградации творчества.

Тем не менее, явление смешения стилей, композиторских техник, соединение в одном произведении разных эпох, разных родов музыки стало одним из «знаков» музыкального творчества конца XX – начала XXI вв. В настоящее время «вся мировая культура мыслится как единый *большой Текст* (Р. Барт), открытый для интерпретаций и вариаций любого рода»⁵⁶.

⁵⁵ Холопов Ю.Н. Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть II: Гармония XX века. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Композитор, 2005. – С. 553.

⁵⁶ Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие. – М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2011. – С. 9.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3. 1 Вопросы и литература к семинарским занятиям

Семинар 1

Тема: Неомодальность: натуральные и искусственные лады

Вопросы:

1. Типы ладовых систем и их характеристика.
2. Разновидности натуральных ладов.
3. Неомодальность на примере «Микрокосмоса» Бартока.
4. Понятие, происхождение, историческое развитие «искусственных» ладов.
5. Специфика применения «искусственных» ладов в XIX в.
6. Творчество Оливье Мессиана: метаморфозы стиля.
7. Семь ладов ограниченной транспозиции Мессиана.

Литература:

1. Бэла Барток // История зарубежной музыки. XX век. – М.: Музыка, 2007. – С. 25-43.
2. Гуляницкая, Н.С. Введение в современную гармонию: Учеб. пособие. – М.: Музыка, 1984. – С.82-83.
3. Куницкая, Р. Французские композиторы XX века / Р.Куницкая. – М.: Советский композитор, 1990. – С. 77-114.
4. Оливье Мессиаан // История зарубежной музыки. XX век. – М.: Музыка, 2007. – С. 331-352.
5. Суцения, Е. Музыкальная Вселенная Оливье Мессиаана: в вечном круговороте Духа... // Музыкальная культура и жизнь: новые реалии. – Минск: БГАМ, 2009. – Вып. 20. – С. 22-44.
6. Холопов, Ю.Н. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность, вып.4. – М.: Музыка, 1966. – С. 216-225, 240-245.
7. Холопов, Ю.Н. Гармония. Теоретический курс: Учеб. пособие. – М.: Музыка, 1988. – С. 36-39, 162-166.
8. Холопов, Ю. Оливье Мессиаан // [Электронный ресурс] <http://belcanto.ru/messiaen.html>.

Семинар 2

Тема: Новые аккордика и тональность в музыке XX века

Вопросы:

1. Принципы построения вертикали в современной гармонии.
2. Моноаккорды и полиаккорды.
3. Сравнительная характеристика классической и расширенной хроматической тональности.
4. Хроматическая тональность П. Хиндемита. Теория П. Хиндемита о современных аккорде и тональности.
5. Политональность и ее разновидности.

Литература:

1. Гуляницкая, Н. Введение в современную гармонию : учебное пособие / Н. Гуляницкая. – М.: Музыка, 1984. – С. 27-30 (классификация аккордов), 35-60 (моноаккорды, полиаккорды), 114-132 (тональность).
2. Дьячкова, Л. Гармония в музыке XX века : учебное пособие / Л. Дьячкова. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. – С.71-77 (хроматическая тональность), 83-85 (хроматическая тональность Хиндемита).
3. Бершадская, Т. Лекции по гармонии / Т. Бершадская. – Л.: Музыка, 1978. – С. 29-33 (аккорды нетерцового строения).
4. Катунян, М. К изучению тональных систем в современной музыке / М. Катунян // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 5. – М.: Музыка, 1983. – С. 4-44.
5. Паисов, Ю. Полигармония, политональность / Ю. Паисов // Русская музыка и XX век. – М.: [б.и.], 1997. – С. 499-512.
6. Холопов, Ю. Очерки современной гармонии / Ю. Холопов. – М.: Музыка, 1974. – С. 210-223.
7. Холопов, Ю.Н. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность, вып.4. – М.: Музыка, 1966. – С. 216-225, 240-245 (Теория Хиндемита).

Семинар 3

Тема: Атональность: свободная и серийно-организованная

Вопросы:

1. Экспрессионизм в искусстве: темы, образы, выразительные средства.
2. «Свободная» атональность: предпосылки, характеристика.
3. «Эстетика избегания» А. Шенберга.
4. Творчество родоначальников додекафонии А. Шёнберга, А. Веберна, А. Берга.
5. Серийная техника: требования к строению серии, формы серии, аккордика, фактура. Развитие серийной техники. Сериализм

Литература:

1. Акопян, Л. Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л. Акопян. – М.: Практика, 2010. – С. 64-65 (Берг), 112-114 (Веберн), 653-656 (Шенберг), 695 (экспрессионизм).
2. Высоцкая, М., Григорьева, Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учеб. пособие. – М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2011. – С.27-37 (атональность, Шенберг).
3. Гуляницкая, Н. Введение в современную гармонию: учебное пособие / Н. Гуляницкая. – М.: Музыка, 1984. – С. 194-209 (серия и ее формы).
4. Дьячкова, Л. Гармония в музыке XX века: учебное пособие / Л. Дьячкова. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. – С. 98-108 (атональность).
5. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М.: Музыка, 1976. – С. 104-110 (атональность), 123-124 (серия).
6. Марк Райс. Арнольд Шёнберг – певец непокорной мысли // Музыканты о классической музыке и джазе. [Электронный ресурс]. - http://www.all-2music.com/rais_shenberg.html
7. Назарова, В. Музыка XX века. Конспект лекционного курса / В. Назарова. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, 2001. – С. 68-74 (экспрессионизм и нововенская школа), 74-90 (Шенберг, Берг).
8. Ф.Х. Кляйн и А. Шёнберг - 12-тоновая техника [Электронный ресурс]. – <https://tarrabass.livejournal.com/85857.html>

Семинар 4

Тема: *Алеаторика, сонорика*

Вопросы:

1. «Новая» и «новейшая» музыка в авангардных направлениях XX в.
2. Алеаторика: значение термина, элементы алеаторики в эпохи барокко, классицизма.
3. Типы алеаторики в зависимости от соотношения в произведении стабильных и мобильных элементов.
4. Родоначальник алеаторики Джон Кейдж и его способы сочинения музыки.
5. Алеаторика и сонористика в творчестве представителей польского авангарда: В. Лютославского и К. Пендерецкого.
6. Колористика, сонорика и сонористика.
7. Эдгар Варез и его роль в развитии сонорики.
8. Дьёрдь Лигети и «движущаяся статика» его произведений.

Литература:

1. Акопян, Л. Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л. Акопян. – М.: Практика, 2010. – С. 26-28 (алеаторика), 109-111(Варез), 251-253 (Кейдж), 285-287 (Ксенакис), 303-304 (Лигети), 316-318 (Лютославский), 413-414 (Пендерецкий), 538 (сонористика).
2. Высоцкая, М., Григорьева, Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учеб. пособие. – М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2011. – С.
3. Гуляницкая, Н. Введение в современную гармонию: учебное пособие / Н. Гуляницкая. – М.: Музыка, 1984. – С. 251-253 (алеаторика).
4. Денисов, Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. / Э.Денисов. – М.: Советский композитор, 1986. – С. 112-136.
5. Дьячкова, Л. Гармония в музыке XX века: учебное пособие / Л. Дьячкова. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. – С. 236-254 (алеаторика).
6. История зарубежной музыки. XX век. – М.: Музыка, 2007. – С. 483-486. (Кейдж).
7. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976. – С. 236-254.
8. Куницкая, Р. Французские композиторы XX века: Э. Варез, А. Жоливе, О. Мессиан, П. Булез, А. Дютыйе / Р. Куницкая. – М.: Советский композитор, 1990. – С. 40-51 (Варез).

9. Лобанова, М. Дьёрдь Лигети // [Электронный ресурс]
<http://www.belcanto.ru/ligeti.html>
10. Стригин. А. Джон Кейдж: исследуя тишину // [Электронный ресурс]
<https://artelectronics.ru/posts/dzhon-kejdzh-issleduya-tishinu>
11. Холопов, Ю. Алеаторика // [Электронный ресурс] <https://rus-culture-enc.slovaronline.com/126-%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0>
12. Холопов, Ю. Соноризм, сонорика, сонористика, сонорная техника // [Электронный ресурс] <https://www.belcanto.ru/sonorizm.html>
13. Эдгар Варез: классик музыкального авангарда и «отец» электронной музыки // [Электронный ресурс] // <https://www.liveinternet.ru/users/4617174/post279679684>

Семинар 5

Тема: Техническая музыка: конкретная, магнитофонная, электронная (электроакустическая)

Вопросы:

1. Поиски новых звуков в европейской музыке 1920-х гг.
2. Л. Руссоло и его «интонарумори».
3. Первые электромузыкальные инструменты и их создатели.
4. Конкретная музыка и творчество Пьера Шеффера.
5. Карлхайнц Штокхаузен: от сериализма к конкретной и электронной музыке.
6. Современная графическая нотация.

Литература:

1. Акопян, Л. Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л. Акопян. – М.: Практика, 2010. – С. 270-272 (конкретная музыка), 601-602 (футуризм, Руссоло, интонарумори), 677-680 (Штокхаузен), 697-699 (электронная музыка, электронные инструменты).
2. Борисюк, Е. Электроакустические сочинения польских композиторов 1990-2000-х гг.: к вопросу о жанрово-стилевых особенностях // Современные проблемы композиторского творчества. – Минск: БГАМ, 2010. – Вып.24. – С. 105-114.
3. Высоцкая, М., Григорьева, Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учеб. пособие. – М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2011. – С.161-207. (конкретная, электроакустическая музыка)
4. Денисов, Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. / Э.Денисов. – М.: Советский композитор, 1986. – С. 149-162. (Глава «Музыка и машины»).
5. История зарубежной музыки. XX век. – М.: Музыка, 2007. – С. 483-486. (Кейдж)
6. История синтезаторов // [Электронный ресурс] <http://www.lookatme.ru/flow/posts/music-radar/65832-istoriya-sintezatorov>
7. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976. – С. 185-210 (техническая музыка).
8. Куницкая, Р. Французские композиторы XX века / Р.Куницкая. – М.: Советский композитор, 1990. – С. 40-51 (Эдгар Варез).

9. Ларионов, Е. Четыре критерия электронной музыки К. Штокхаузена: к новым измерениям звука // Жанрово-стилевые процессы в музыкальном искусстве XVIII-XX веков. – Минск: БГАМ, 2005. – Вып. 9. – С. 417-434.
10. Назарова, В. Музыка XX века. Конспект лекционного курса / В. Назарова. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, 2001. – С. 142-154 (зарубежный авангард 2 половины XX в.).
11. Сушкевич, Н. Идеи и технологии электронных звучаний // Весці БДАМ. – 2005. № 7. – С. 102-115.
12. Сэ Хё Ким. Проблема нотации в современной музыке // <http://musicnews.kz/problema-notacii-v-sovremennoj-muzyke/>
13. Шнеерсон, Г.М. Конкретная музыка // [Электронный ресурс] <https://www.belcanto.ru/konkret.html>
14. С. Савенко. Карлхайнц Штокхаузен // <https://web.archive.org/web/20080312125052/http://opentextnn.ru/music/personalia/schtoekhauzen/>

Семинар 6

Тема: *Стилевые течения минимализма, «новой простоты», полистилистики*

Вопросы:

1. Американский репетитивный минимализм 1960-70-х гг. (Т. Райли, С. Райх, Ф. Гласс) и его связь с восточной философией.
2. Строение паттернов и способы их развития в музыке минималистов.
3. «Новая простота» в русской музыке 70-90-х гг. XX века (А. Пярт, В. Мартынов, В. Сильвестров). «Тихие песни» В. Сильвестрова: содержание, выразительные средства.
4. Полистилистика и ее проявления в XX веке.
5. Творчество А. Шнитке в русле полистилистики. Структура и стилевые компоненты Concerto grosso № 1.

Литература:

1. Акопян, Л. Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л. Акопян. – М.: Практика, 2010. – С.
2. Высоцкая, М., Григорьева, Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учеб. пособие. – М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2011. – С. 90-109 (Интертекстуальные тенденции).
3. Грачев, В. «Новая простота» и минимализм – стилевые тенденции в современном искусстве (на примере творчества А. Пярта и В. Мартынова) [Электронный ресурс] // http://www.musigidunya.az/new/read_magazine.asp?id=1604
4. Двужильная, И. В лучах экспериментальной американской музыки 2-й половины XX века: концептуальный минимализм // Историко-теоретические вопросы современной музыкальной науки: поиски и перспективы. – Минск: БГАМ, 2005. – Вып. 7. – С. 181-194.
5. Двужильная, И. Пути становления американского музыкального минимализма в художественной культуре второй половины XX века // Весці БДАМ. – 2006. – № 9. – С. 43-47.
6. Доловова Т. Художественная индивидуальность автора сквозь призму полистилистики (на примере творчества Альфреда Шнитке): Дипломная работа / Т. Доловова [Электронный ресурс] // <https://megaobuchalka.ru/5/5737.html>
7. История зарубежной музыки. XX век. – М.: Музыка, 2007. – С. 504-511 (минимализм).

8. Карманов П. Введение в музыкальный минимализм. К 80-летию Стива Райха [Электронный ресурс] // <https://snob.ru/selected/entry/114239>
9. Полистилистика в коллажных сочинениях Шнитке [Электронный ресурс] // <http://rgaso.ru/polistilistika-v-kollazhnyh-sochinenijah-shnitke/>
10. Ручкина, Н.П. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX – начала XXI века [Электронный ресурс] // <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/viewFile/498/451>
11. Тургель, С. Фортепианный сборник «Ludus animalis» В. Кузнецова: опыт интеллектуального музицирования // Весці БДАМ. – 2015. – № 26. – С. 72-75.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Задания для самостоятельной контролируемой работы студентов и методические указания к их выполнению

Тема 3. Неомодалность. Натуральные, «искусственные» лады

Задания:

1. Проанализировать пьесы из «Микрокосмоса» Бартока, найти примеры стабильного лада, ладовой переменности, ладовых «микстур», полиладовости, политональной полиладовости.

Материал для анализа: №№ 37, 40, 41, 48, 50, 52, 55, 56, 59, 69, 75, 77, 82, 88, 90, 125, 130, 138.

Методические указания к выполнению задания:

Образцы использования стабильного лада, ладовой переменности, ладовых «микстур», полиладовости из «Микрокосмоса» Бартока:

Стабильный лад:

The image displays a musical score for a piece from Bartók's 'Microcosmos'. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 120 beats. The key signature is two sharps (D major or F# minor) and the time signature is 2/4. The score is written for piano and consists of three systems of two staves each. The first system begins with a forte (f) dynamic and includes a first ending bracket with a '1' below it. The second system starts with a piano (p) dynamic marking '(La seconda volta p)' and includes a second ending bracket with an '8' above it. The third system continues the melodic and harmonic development. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Ладовая переменность:

Allegretto scherzando, ♩ = 114

Two systems of piano music. The first system is in 7/8 time, marked *p*. The second system is in 2/4 time, marked *mf*. Both systems feature a treble and bass clef with various rhythmic patterns and dynamics.

Ладовые микстуры:

Two systems of piano music. The first system is in 2/4 time, marked *f* and *Vivacissimo*. The second system is in 2/4 time, marked *sf*. The music features a treble and bass clef with various rhythmic patterns and dynamics.

Полиладовость (натуральный + лидийский мажор):

Three systems of piano music. The first system is in 3/4 time, marked *p* and *Tempo di Menuetto*. The second system is in 3/4 time, marked *mf*. The third system is in 3/4 time, marked *f* and *mf*. The music features a treble and bass clef with various rhythmic patterns and dynamics.

Полиладовость (мажор + минор):



2. Сочинить прелюдию (16-24 такта, простая 2-3-частная форма, сложный период), используя натуральные, гемольные лады, ладовую переменность, полиладовость (на выбор).

Методические указания к выполнению задания на сочинение прелюдии:

Прелюдия приобретет художественный характер, если при ее сочинении опираться на какой-либо жанр – песню, танец, марш, баркаролу и т.д. Можно применить следующие фактурные приемы:

- мелодия с «модализмами» на фоне длительно тянущегося аккорда или интервала в басу;
- двухголосная фактура с остинатным мелодическим или ритмическим рисунком в нижнем голосе;
- двухголосный контрапункт, голоса которого звучат в разных ладах;
- двухголосная имитационная фактура;
- интервалы, трезвучия, сектаккорды, квартсектаккорды в параллельном, противоположном движении (ленточное движение голосов).

Прелюдия должна иметь 2-3-частную форму, содержать фазы изложения, развития (возможен контрастный материал в середине, к примеру, в другом ладу), завершения (репризу). Прелюдия должна быть набрана на компьютере в нотном редакторе (Сибелиус, Финале).

Примеры прелюдий, сочиненных студентами в 2017-2019 гг.:

Allegretto

staccato

The score consists of three systems of piano music. The first system is marked 'Allegretto' and 'staccato'. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass line is characterized by short, detached notes. The second system continues the melodic development in the treble and the rhythmic accompaniment in the bass. The third system concludes the piece with a final cadence in the treble and a sustained bass line.

(Танец. Тюкина Анна, 416 гр., 2019 г., ладовые микстуры)

The score consists of two systems of piano music. The first system is in 7/8 time and features a complex, syncopated bass line with many rests. The treble line is mostly silent in the first two measures. The second system continues the rhythmic accompaniment in the bass and introduces a melodic line in the treble.

(Болгарский танец. Куничкин Е., 216а гр., полиладовость)

Vivo

The score consists of two systems of piano music. The first system is marked 'Vivo' and is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The bass line is a driving, rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic line in the treble and the rhythmic accompaniment in the bass.

(Лепешкевич А., 417 гр., полиладовость)

3. Определить, какие лады использованы в пьесе Мессиана «Бесплотные звуки сна»:

О. Мессиа. «Бесплотные звуки сна»

Методическое указание к выполнению задания:

Данная прелюдия представляет собой пример полиладовости: верхний и нижний пласты фактуры (правая и левая рука) опираются на разные лады. Надо определить, какой лад использован в партии правой и какой – в партии левой руки. В каждой партии все звуки аккордов принадлежат одному из ладов Мессиа. Чтобы определить, какой это лад, надо выстроить все звуки в виде

звукоряда (начиная с верхней или нижней ноты) и выписать полученную формулу.

Тема 4. Новая аккордика. Принципы построения вертикали. Хроматическая тональность. Политональность

Задания:

1. Ознакомиться с полифоническим циклом П. Хиндемита «Ludus tonalis», описать его строение и охарактеризовать особенности тонального мышления композитора.
2. Гармонизовать, используя любые ритмические рисунки, размеры, расположение, количество голосов, три ноты (их можно повторять): ми-ре-до – средствами модальной, классико-романтической, современной гармонии.

Методические указания к выполнению задания на гармонизацию:

Можно ориентироваться на приведенный пример, где выполнена гармонизация звуков до-си-ля-соль в стилях доклассической, классико-романтической, импрессионистично-джазовой и современной музыки:

Модальная гармония Классико-романтическая гармония



The image shows two musical examples side-by-side. The left example, labeled 'Модальная гармония', is in 6/8 time and features a simple harmonic setting of the notes D, F, A, G. The right example, labeled 'Классико-романтическая гармония', is in common time and shows a more complex harmonic setting of the same notes, with chromaticism and richer textures.

Импрессионистично-джазовая гармония



The image shows a musical example for 'Импрессионистично-джазовая гармония'. It features a complex harmonic setting of the notes D, F, A, G, with chromaticism and a more complex texture, typical of impressionist or jazz-influenced styles.

Современная гармония



Учитывать, что модальная гармония предполагает использование только консонирующих аккордов (трезвучий и их обращений) в любом порядке, но исключая параллельное движение всех голосов.

Классико-романтический тип гармонии предполагает возможность употребления не только трезвучий, но и септаккордов, кадансового квартсекстаккорда, оборотов с проходящими аккордами, отклонений, эллипсиса.

Гармонизуя предложенный оборот средствами современной аккордики, можно выбрать одну из структур (многотерцовые аккорды или квартаккорды, кластеры или смешанно-интервальные аккорды одного типа), а можно соединять различные аккордовые структуры, использовать полиаккорды. Голосоведение может быть параллельным, противоположным, наконец, несвязным, как в пуантилистической фактуре.

Тема 5. Атональность. Серийная техника, додекафония. Сериализм

Задания:

1. Проанализировать 8 тактов 1 вариации из Вариаций для фортепиано Э. Денисова. Определить количество проведений и формы серии.

Серия (оригинал):



Вар. 1





Методические указания к выполнению задания:

Следует иметь в виду, что как оригинал серии, так и ее формы могут быть транспонированы и излагаться от другого звука. При этом направление движения интервалов может поменяться на противоположное, тогда интервал превращается в свое обращение. К примеру, если в оригинале первый интервал – малая секунда, то при транспонировании или инверсии первым интервалом может стать большая септима.

2. Сочинить серию из 12 неповторяющихся звуков и представить ее в четырех формах: оригинал (P), инверсия (I), ракоход (R), ракоход инверсии (RI).

Методические указания к выполнению задания:

При сочинении серии следует опираться на рекомендации, данные А. Шенбергом:

- а) серия не должна быть тождественна хроматической гамме, квартовому или квинтовому кругу;
- б) каждый тон появляется только однажды;
- г) серия не должна слишком выходить за рамки диапазона октавы или ноны;
- д) скачки больше чем на октаву не использовать;
- е) не больше двух одинаковых интервалов могут следовать подряд друг за другом;
- ж) лучше чередовать узкие и широкие интервалы;
- з) не допускаются мелодические ходы, создающие арпеджио по звукам диатонических аккордов (особенно трезвучий).

Тема 7. Техническая музыка: конкретная, электронная (электроакустическая)

Задание:

Прослушать сочинение Я. Ксенакиса «Питопракта» и ознакомиться с графической партитурой:

<https://www.youtube.com/watch?v=nvH2KYYJg-o>

Тема 8. Минимализм. Репетитивная техника. «Новая простота». Полистилистика.

Задание: Проанализировать сборник фортепианных пьес «Ludus animalis» В. Кузнецова. Найти примеры репетитивной техники, алеаторики.

4.2 Вопросы к зачету

1. Виды гармонии (модальная классическая функциональная, современная), сравнительная характеристика основных понятий (лад, тональность, тоника, аккорд, связь аккордов).
2. Эволюция хроматики. Древнегреческая хрома. Хроматика «лабиринтов» эпохи Возрождения. Виды хроматики в музыке классицизма, романтизма.
3. Неомодальность на основе натуральных ладов в XIX и XX вв.: сфера применения, различия в трактовке.
4. Понятия экмелики, ангемитоники, гемиолики, диатоники.
5. Гемиольные и смешанные лады (андалузский лад, цыганская гамма, арабская гамма, гуцульский лад, подгалянская гамма).
6. Способы работы с натуральными ладами в XX веке (ладовая переменность, ладовые микстуры, полиладовость).
7. «Искусственные» симметричные лады: история развития, образная сфера, приемы гармонизации.
8. О. Мессиа́н и его лады.
9. Аккорд в современной музыке. Моноаккорды, их классификация.
10. Полиаккорд как один из элементов полиструктурности в музыке XX в.
11. Характерные признаки современной расширенной тональности, отличия от классической тональности. Политональность.
12. Атональность – новая звуковысотная система начала XX века. Истоки атональности.
13. Характеристика «свободной» атональности в музыке представителей нововенской композиторской школы.
14. Серийная техника. Додекафония. Серия, ее формы. Гармония, мелодия, фактура в серийной технике.
15. «Лунный Пьеро», «Уцелевший из Варшавы» Шенберга: содержание, техника композиции.
16. Сериализм как крайнее проявление структурализма в музыке. «Молоток без мастера» П. Булеза.
17. Авангардизм в музыке XX века: представители первой и второй волны авангарда («новой» и «новейшей» музыки).
18. Алеаторика. Основные представители, разновидности.
19. Колористика, сонорика, сонористика.
20. Техническая музыка: основные разновидности.

21. Конкретная музыка. История возникновения, деятельность П. Шеффера.
22. Первые электронные инструменты и их создатели.
23. Электронная (электроакустическая) музыка. Классификация электронных инструментов.
24. Магнитофонная музыка: приемы создания произведения.
25. Минимализм: история распространения, основные приемы.
26. Течение «новая простота» в русской музыке последней четверти XX в.
27. Полистилистика как одно из ведущих направлений в музыке XX века. Основные представители, особенности техники.
28. Силевые доминанты в творчестве О. Мессиана.
29. Новые приемы композиторской техники в творчестве А. Шенберга, А. Веберна, А. Берга.
30. Открытия Д. Кейджа, его роль в «раскрепощении» композиторского творчества.
31. «Движущаяся статика» в творчестве Д. Лигети.
32. Композиторские техники в музыке В. Лютославского, К. Пендерецкого.
33. Творчество Э. Вареза, его вклад в развитие композиторских техник XX века.
34. Авангардные направления в музыке К. Штокхаузена.
35. Авангардизм в русской музыке второй половины XX века.
36. «Ludus animalis» В. Кузнецова: техники композиции, особенности гармонии и полифонии.

4.3 Список музыкального материала для прослушивания

1. Барток Б. Румынские танцы
2. Барток Б. Микрокосмос: №№ 130, 138, 146, 151
3. Барток Б. Варварское аллегро
4. Стравинский И. «Петрушка»: Русская
5. Стравинский И. «Жар-птица»: «Поганый пляс Кощеева царства»
6. Дебюсси К. Прелюдия «Паруса»
7. Мессиан О. Прелюдии «Голубь», «Бесплотные звуки сна»
8. Мессиан О. Квартет на конец времени (1 часть)
9. Мессиан О. «Пробуждение птиц»
10. Мийо Д. Бразильские танцы (№№ 4, 6)
11. Лигети Д. «Атмосферы»
12. Лигети Д. «Артикуляция»
13. Лигети Д. Этюд № 13 «Лестница дьявола»
14. Лютославский В. «3 поэмы Анри Мишо»: II часть («Великая битва»)
15. Пендеревский К. «Трен памяти жертв Хиросимы»
16. Пендеревский К. Польский реквием: *Lacrimosa*
17. Веберн А. Вариации для фортепиано
18. Веберн А. «Ускользя на легких челнах»
19. Шенберг А. «Лунный Пьеро»: № 5 («Вальс Шопена»)
20. Шенберг А. «Уцелевший из Варшавы»
21. Булез П. «Молоток без мастера», III ч.
22. Варез Э. «Ионизации»
23. Варез Э. «Гиперпризма»
24. Варез Э. «Пустыни» («*Deserts*»)
25. Шеффер П. «Этюд для железных дорог» (5 *etudes de bruits*)
26. Шеффер П. «Нечто in c» («*Vilude in c*»)
27. Штокхаузен К. «Пение отроков»
28. Штокхаузен К. Контрапункт
29. Кейдж Дж. «*Primitive*»
30. Кейдж Дж. Танцы для двух подготовленных роялей
31. Кейдж Дж. Музыка перемен
32. Райх С. «*Violin Phase*»
33. Райх С. Музыка для 18 инструментов
34. Райх С. «*Vermont Counterpoint*»
35. Гласс Ф. «Коянискацци»
36. Гласс Ф. «Ахтанен»

37. Райли Т. «In C»
38. Адамс Дж. «Краткая поездка в быстрой машине»
39. Артемьев Э. «Мозаика»
40. Артемьев Э. Музыка к к/ф «Раба любви»
41. Шнитке А. Концерто грассо № 1 (Токката, Рондо)
42. Шнитке А. «Моц-Арт»
43. Сильвестров В. «Тихие песни» («Топа да болота»)

4.4 Рекомендованные средства диагностики результатов учебной деятельности студентов

Самостоятельная работа студентов по дисциплине «Современная гармония» включает изучение научно-теоретических и учебно-методических работ, приведенных в списке основной и дополнительной литературы; прослушивание музыкального материала для подготовки к викторине; подготовку к семинарским занятиям; выполнение заданий по сочинению небольших построений и анализу музыкальных произведений (или фрагментов) современной музыки с опорой на приведенные методические рекомендации.

Контроль за самостоятельной работой студентов осуществляется с помощью следующих форм диагностики:

- проверка творческих и аналитических заданий;
- оценка выступлений студентов на семинарских занятиях;
- тестирование теоретических знаний в конце курса;
- проверка знаний музыкального материала в виде музыкальной викторины;
- зачет.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Учебная программа по дисциплине «Современная гармония»

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Дисциплина «Современная гармония», являясь курсом по выбору, представляет собой важную часть цикла музыкально-теоретических дисциплин, дополняя и расширяя сведения и навыки, полученные студентами в процессе изучения других дисциплин цикла – гармонии, полифонии, анализа музыкальных форм.

Целью учебной дисциплины является ознакомление студентов с новыми, неизучаемыми в курсе традиционной гармонии стилевыми явлениями, распространившимися в композиторской практике с начала XX в. Изучение техник композиции и особенностей современного гармонического языка существенно обогащает представления студентов об историко-стилевом процессе развития музыки XX – XXI вв. Без знания этого огромного пласта музыкального искусства современный музыкант не может полностью овладеть своей профессией и ориентироваться в современной культуре.

Задачами курса являются:

- изучение основных технико-стилевых аспектов музыки XX в.;
- расширение музыкального кругозора студентов, формирование теоретических и слуховых представлений о сложных и многообразных явлениях современной музыки;
- развитие творческих способностей студентов, раскрепощение их гармонического мышления.

В результате освоения дисциплины «Современная гармония» студенты должны *приобрести теоретические знания* о:

- предпосылках современной гармонии в XIX веке;
- отличиях современной гармонии от классико-романтической и модальной;
- особенностях аккордики, лада, тональности в стилевых течениях XX века;
- истории авангардных композиторских техник первой и второй половины XX в.;

уметь:

- пользоваться терминологией и понятийным аппаратом современной гармонии;

- различать на слух и характеризовать техники композиции и стилевые течения современной музыки;

- анализировать аккордику, способы работы с натуральными и искусственными ладами в музыке XX в.;

- сочинять небольшие построения (фраза, период, простая двух-трехчастная форма, серия) с использованием современной аккордики, полиладовости, приемов ладового микширования, атональности.

Изучение современной гармонии в контексте технико-стилевых явлений музыки XX – начала XXI вв. даст возможность студентам приобрести *навыки*:

- ориентирования в широком стилевом поле современной музыки;

- использования полученных знаний в профессиональной исполнительской, педагогической, творческой деятельности.

Освоение учебной дисциплины «Современная гармония» должно обеспечить формирование у студентов следующих компетенций:
академические компетенции:

АК-1 – уметь использовать базовые научно-теоретические знания для решения теоретических и практических задач;

АК-4 – уметь работать самостоятельно;

АК-5 – обладать креативностью;

профессиональные компетенции:

ПК-1 – анализировать тенденции развития современного музыкального языка;

ПК-6 – осуществлять поиск и систематизацию информации по проблемам современного музыкального искусства;

ПК-10 – пользоваться глобальными информационными ресурсами.

Дисциплина «Современная гармония» изучается в VIII семестре. Курс включает 28 часов аудиторных занятий на очной форме обучения: лекционных (16 часов) и семинарских (12 часов). Итоговая аттестация проводится в виде зачета.

ПРИМЕРНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

Разделы и темы	Количество ауд. часов	
	лекц.	сем.
Раздел I. Современная гармония как новый этап развития гармонического мышления	4	
Тема 1. Определения гармонии. Виды гармонии: модальная, классическая функциональная, современная	2	
Тема 2. Эволюция хроматики. Виды хроматики. Предпосылки современной гармонии в эпоху романтизма	2	
Раздел II. Гармония в традиционных и авангардных направлениях первой половины XX в.	6	6
Тема 3. Неомодальность. Натуральные, «искусственные» лады	2	2
Тема 4. Новая аккордика. Принципы построения вертикали. Хроматическая тональность. Политональность	2	2
Тема 5. Атональность. Серийная техника, додекафония. Сериализм	2	2
Раздел III. Техники композиции и звуковысотные структуры в музыке второй половины XX – начала XXI вв.	6	6
Тема 6. Алеаторика. Сонорика	2	2
Тема 7. Техническая музыка: конкретная, электронная (электроакустическая)	2	2
Тема 8. Минимализм. Репетитивная техника. «Новая простота». Полистилистика	2	2
Всего...	16	12

СОДЕРЖАНИЕ КУРСА

Раздел I. Современная гармония как новый этап развития гармонического мышления

Тема 1. Определения гармонии. Виды гармонии: модальная, классическая функциональная, современная

Историческая эволюция понятия гармонии в музыке. Происхождение понятия в древнегреческой мифологии, трактовка гармонии как учения о ладах в античной теории, определения гармонии в трактатах эпох Возрождения и барокко. Современное определение гармонии.

Виды гармонии: модальная, классическая, современная. Сравнительная характеристика трех исторических видов гармонии по ее основным параметрам: соотношению диатоники и хроматики, ладовой основе, степени тональной централизации, строению аккордов и их связи (функциональности).

Тема 2. Эволюция хроматики. Виды хроматики. Предпосылки современной гармонии в эпоху романтизма

Происхождение и значение понятия «хроматика». Древнегреческая хрома. Отношение к хроматике в эпоху средневековья. «Экспериментальная хроматика» эпохи Возрождения. Виды хроматики в музыке барокко и классицизма.

Изменения мелодии и гармонии в эпоху романтизма. Интонационные истоки романтической мелодии. Хроматизация гармонии в музыке романтиков: альтерация неустойчивых аккордов, эллипсис и частые модуляции, возрастание роли мелодических связей аккордов, взаимопроникновение ладов, появление первых «искусственных» ладов.

Раздел II. Гармония в традиционных и авангардных направлениях первой половины XX в.

Тема 3. Неомодальность. Натуральные, «искусственные» лады

Значение термина «модальность». Древняя монодийная модальность, модальная гармония позднего средневековья и Возрождения, неомодальность второй половины XIX – XX вв.

Типы ладовых систем. Понятия экмелики, ангемитоники, диатоники, гемиолики. Распространение натуральных ладов в музыке второй половины XIX в. Способы работы с натуральными ладами в музыке XX в. Примеры ладовой переменности, полиладовости, ладовых «микстур» в «Микрокосмосе» Б. Бартока. Ладовое микширование как способ хроматизации неомодальной гармонии.

Тема 4. Новая аккордика. Принципы построения вертикали. Хроматическая тональность. Политональность

Одновременность как основной признак современной аккордики. Новое отношение к диссонансу. Возрастание значения фонизма аккордов при ослаблении ладофункциональной стороны аккордики. Классификация аккордов по интервальному принципу. Моноаккорды и полиаккорды и их разновидности. Образование аккордов путем вертикализации лада, серии. Сонор как новый тип вертикали в современной музыке.

Отличия хроматической тональности от классической. Общие признаки как классической, так и современной тональности. Способы утверждения тонального центра, изменение его строения в современной хроматической тональности. Новая функциональная концепция.

Политональность и ее истоки. Разновидности политональности на примере произведений Б. Бартока, Д. Мийо, И. Стравинского. Характер аккордового материала и функциональности в компонентах политональности.

Тема 5. Атональность. Серийная техника, додекафония. Сериализм

Предельная индивидуализация композиторского творчества в начале XX века. Борьба с традиционным мышлением в искусстве. Авангард первой волны и его представители. Появление атональности в связи с направлением экспрессионизма. Определение и разновидности атональности. Характерные черты свободной атональности. «Эстетика избегания» А. Шенберга. Подход к созданию музыкальной композиции на основе атональности А. Хабы. Атональная гармония: принципы построения и связи аккордов.

Серийная техника как способ организации свободной атональности. Определение серии, ее особенности, четыре формы серии. Рекомендации к сочинению серии А. Шенберга. Виды серийной техники по Ц. Когоутеку. Додекафония как техника на основе строго 12-тоновой серии. Фактура и аккордика в серийной технике. Пуантилизм как один из нетрадиционных

видов фактуры в серийной музыке. Серийная техника на примере Вариаций А. Веберна и Э. Денисова.

Распространение серийного метода организации звуковысотности на другие параметры музыкального языка в сериальной технике. Сериализм в музыке О. Мессиана, П. Булеза, К. Штокхаузена, Л. Ноно и др.

Раздел III. Техники композиции и звуковысотные структуры в музыке второй половины XX – начала XXI вв.

Тема 6. Алеаторика. Сонорика

Вторая волна авангарда в послевоенной музыке и ее представители. Алеаторика как реакция на чрезмерную детерминированность элементов музыкальной ткани в серийной и сериальной техниках композиции. Предвосхищение алеаторики в музыкальном искусстве XVIII-XIX вв. Первые *open form (mobile form)* Ч. Айвза и Г. Кауэлла. Алеаторика творческого процесса Дж. Кейджа. Распространение алеаторики в Европе. Типы алеаторики по соотношению в музыке стабильных и мобильных элементов. Ограниченная (контролируемая) алеаторика, приемы создания и нотной фиксации элементов мобильности. Неограниченная (ортодоксальная) алеаторика формы на примере пьесы «A riacege» К. Сероцкого. Своеобразие алеаторной техники в музыке В. Лютославского. Проблема нотации алеаторной композиции («Питопракта» Я. Ксенакиса, «Контур» Б. Шеффера).

Сонорика (сонорная техника) и ее звуковая единица – сонор. Колористика в музыке XIX в. как предтеча сонорики и сонористики. Поиски в области сонорики Э. Вареза. Способы создания сонорной композиции в «Трене памяти жертв Хиросимы» К. Пендерецкого. Сонорная «микрополифония» в творчестве Д. Лигети («Атмосферы»).

Гармония в алеаторных и сонорных сочинениях. Вариативные кластеры как основной принцип вертикали в произведениях, использующих сонорно-алеаторную технику.

Тема 7. Техническая музыка: конкретная, электронная (электроакустическая)

Звук как объект творчества в музыке второй половины XX века. Поиски новых музыкальных и внемузыкальных звуков в первой четверти XX в. в связи с развитием техники, урбанизацией и индустриализацией. Шумовые

инструменты Л. Руссоло. Первые электромузыкальные инструменты – телармониум, терменвокс, волны Мартено, траутониум, орган Хаммонда, их использование в композиторской практике. Конкретная музыка и деятельность П. Шеффера. Техника *tape music* (магнитофонная музыка) и ее основные приемы: сбор, деформация звуков, монтаж, миксаж. Развитие синтезаторов. Электронная музыка и ее создатели. Электронно-сонорная техника в творчестве Э. Артемьева.

Тема 8. Минимализм. Репетитивная техника. «Новая простота». Полистилистика

Происхождение минимализма в музыке. *Minimal Art* в американском изобразительном искусстве 1960-х гг. «Меблировочная музыка» Э. Сати как предвосхищение американского минимализма Т. Райли, С. Райха, Ф. Гласса, Л. М. Янга. Связь музыкального минимализма с философией дзэн-буддизма и искусством Востока. Репетитивность как основа техники сочинения музыки в стиле минимализма. Понятие паттерна. Причины привлекательности минимализма для любителей джаза и рока. Выразительные средства минимализма: простота мелодико-гармонических структур, особая роль трезвучия в сочетании с метроритмической и тембровой варианностью, фактурным развитием. Метод «фазового сдвига» С. Райха. Медитативность музыки Ф.Гласса, вытекающая из элементарности паттернов и репетитивности. Усложнение и обогащение паттернов в период постминимализма в американской, европейской, русской музыке (Дж. Адамс, Д. Лигети, Н. Корндорф и др.).

Течение «новой простоты» в русской музыке 1970-90-х гг., проявившееся в сочетании минимализма, неоромантизма, неофольклоризма (В.Мартынов, А.Пярт, Н.Корндорф, Г.Канчели, В.Сильвестров). Своеобразие минимализма в белорусской музыке (А. Литвиновский, «*Ludus animalis*» В. Кузнецова).

Термин «полистилистика» в ряду других терминов, обозначающих соединение в одном произведении разных стилевых явлений. Полистилистические приемы: цитата, коллаж, аллюзия, стилизация. Роль творчества А. Шнитке в создании и теоретическом осмыслении техники полистилистики. Расширение гармонического материала за счет привлечения «ретро-тенденций», сочетаний «серьезной» и «легкой» музыки, тональной, атональной, модальной, алеаторно-сонорной и серийно-организованной. Смены и соединения разных типов звуковысотной организации как основа

формообразования и драматургии в произведениях интертекстуального направления.

5.2 Основная литература

1. Гуляницкая, Н. Введение в современную гармонию : учебное пособие / Н. Гуляницкая. – М.: Музыка, 1984. – 256 с.
2. Дьячкова, Л. Гармония в музыке XX века : учебное пособие / Л. Дьячкова. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. – 299 с.
3. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М.: Музыка, 1976. – 368 с.
4. Холопов, Ю. Гармония. Теоретический курс / Ю. Холопов. – М.: Музыка, 1988. – 512 с.
5. Акопян, Л. Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л. Акопян. – М.: Практика, 2010. – 855 с.

5.3 Дополнительная литература

6. Бершадская, Т. Лекции по гармонии / Т. Бершадская. – Л.: Музыка, 1978. – 200 с.
7. Борисюк, Е. Электроакустические сочинения польских композиторов 1990-2000-х гг.: к вопросу о жанрово-стилевых особенностях / Е. Борисюк // Современные проблемы композиторского творчества. – Минск: БГАМ, 2010. – Вып.24. – С. 105-114.
8. Высоцкая, М. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие / М. Высоцкая, Г. Григорьева. – М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2011. – 440 с.
9. Двужильная, И. Пути становления американского музыкального минимализма в художественной культуре второй половины XX века / И. Двужильная // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2006. – № 9. – С.43-47.
10. Денисов, Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. / Э.Денисов. – М.: Советский композитор, 1986. – 208 с.
11. История зарубежной музыки. XX век : учебное пособие / Сост. и общ. ред. Н.А. Гавриловой. – М.: Музыка, 2007. – 576 с.
12. Ларионов, Е. Четыре критерия электронной музыки К. Штокхаузена: к новым измерениям звука / Е. Ларионов // Жанрово-стилевые процессы в музыкальном искусстве XVIII-XX веков. – Минск: БГАМ, 2005. – Вып. 9. – С. 417-434.

13. Катунян, М. К изучению тональных систем в современной музыке / М. Катунян // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 5. – М.: Музыка, 1983. – С. 4-44.
14. Куницкая, Р. Французские композиторы XX века: Э. Варез, А. Жюливе, О. Мессиан, П. Булез, А. Дютийе / Р. Куницкая. – М.: Советский композитор, 1990. – С.77-114.
15. Назарова, В. Музыка XX века. Конспект лекционного курса / В. Назарова. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, 2001. – 164 с.
16. Паисов, Ю. Полигармония, политональность / Ю. Паисов // Русская музыка и XX век. – М.: [б.и.], 1997. – С. 499-512.
17. Савенко, С. Карлхайнц Штокхаузен / С. Савенко // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. – М., 1995. – С. 11-36.
18. Савенко, С. Послевоенный музыкальный авангард / С. Савенко // Русская музыка и XX век. – М.: [б.и.], 1997. – С. 407-432.
19. Сушкевич, Н. Идеи и технологии электронных звучаний / Н. Сушкевич // Весці БДАМ. – 2005. – № 7. – С. 102-115.
20. Тургель, С. Фортепианный сборник «Ludus animalis» В. Кузнецова: опыт интеллектуального музицирования / С. Тургель // Весці БДАМ. – 2015. – № 26. – С. 72-75.
21. Холопов, Ю. Очерки современной гармонии / Ю. Холопов. – М.: Музыка, 1974. – 288 с.
22. Холопов, Ю. О трех зарубежных системах гармонии / Ю. Холопов // Музыка и современность. – Вып. 4. – М.: Музыка, 1966. – С. 216-329.

5.4 Интернет-ресурсы

23. Грачев, В. «Новая простота» и минимализм – стилевые тенденции в современном искусстве (на примере творчества А.Пярта и В.Мартынова) // http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1604
24. Доловова Т. Художественная индивидуальность автора сквозь призму полистилистики (на примере творчества Альфреда Шнитке) // <https://megaobuchalka.ru/5/5737.html>
25. История синтезаторов // <http://www.lookatme.ru/flow/posts/music-radar/65832-istoriya-sintezatorov>
26. Карманов П. Введение в музыкальный минимализм. К 80-летию Стива Райха // <https://snob.ru/selected/entry/114239>

27. Лобанова, М. Дьёрдь Лигети // <http://www.belcanto.ru/ligeti.html>
28. Марк Райс. Арнольд Шёнберг – певец непокорной мысли // Музыканты о классической музыке и джазе. http://www.all-2music.com/rais_shenberg.html
29. Полистилистика в коллажных сочинениях Шнитке // <http://rgaso.ru/polistilistika-v-kollazhnyh-sochinenijah-shnitke/>
30. Ручкина, Н.П. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX – начала XXI века // <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/viewFile/498/451>
31. Стригин. А. Джон Кейдж: исследуя тишину // <https://artelectronics.ru/posts/dzhon-kejdzh-issleduya-tishinu>
32. Сэ Хё Ким. Проблема нотации в современной музыке // <http://musicnews.kz/problema-notacii-v-sovremennoj-muzyke/>
33. Ф.Х. Кляйн и А. Шёнберг – 12-тоновая техника // <https://tarrabass.livejournal.com/85857.html>
34. Холопов, Ю. Алеаторика // <https://rus-culture-enc.slovaronline.com/126-%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0>
35. Холопов, Ю. Соноризм, сонорика, сонористика, сонорная техника // <https://www.belcanto.ru/sonorizm.html>
36. Холопов, Ю. Оливье Мессиаен // <http://belcanto.ru/messiaen.html>
37. Шнеерсон, Г.М. Конкретная музыка // <https://www.belcanto.ru/konkret.html>
38. Эдгар Варез: классик музыкального авангарда и «отец» электронной музыки // <https://www.liveinternet.ru/users/4617174/post279679684>

5.5 Терминологический словарь

А

АБСТРАКЦИОНИЗМ (от лат. *abstractus* – отвлеченный) – направление в искусстве, возникшее в 1910-х гг. XX века, представители которого (В. Кандинский, К. Малевич, П. Мондриан, Р. Делоне и др.) отказались от изображения реальных предметов в живописи, скульптуре, графике, заменив их композициями из линий, цветовых пятен, геометрических фигур.

АВАНГАРДИЗМ (от фр. *avant-garde*, букв. – передовой отряд) – обобщающее название ряда течений в европейском искусстве с начала XX века до 70-х гг. (футуризм, конструктивизм, имажинизм, кубизм, абстракционизм, сюрреализм и др.), для которых характерно отрицание традиционных и поиски новых, зачастую шокирующих зрителей и слушателей, средств и материалов. В музыкальном искусстве различают 2 периода в развитии авангардных стилей и техник – 1920-40-х гг. (расширенная тональность, атональность, серийная техника); 1950-60-х гг. (сериализм, алеаторика, сонорика, конкретная и электроакустическая музыка).

АЛЕАТОРИКА (от лат. *alea* – игральная кость, случайность; *aleator* – игрок) – композиторская техника второй половины XX в. (В. Лютославский, К. Пендерецкий, Д. Лигети, К. Штокхаузен, П. Булез, Э. Денисов, С. Губайдулина, Р. Щедрин и др.), предполагающая неоднозначность исполнительских интерпретаций отдельных компонентов музыкального языка (ограниченная, или контролируемая алеаторика), музыкальной формы в целом (неограниченная, или абсолютная алеаторика). Кроме алеаторики исполнительского процесса, практикуется также алеаторика композиторского процесса, когда в творчество привносятся элементы случайности (Дж. Кейдж).

АЛЛЮЗИЯ (от лат. *allusio* – намек) – один из приемов полистилистики, тонкий, едва заметный намек на стиль, произведение другого композитора.

АЛЬТЕРАЦИОННАЯ ХРОМАТИКА – один из видов хроматики, основанной на альтерации (полутоновом повышении или понижении звука) аккордов субдоминантовой («неаполитанская гармония», «двойная доминанта»), доминантовой групп (доминанты Скрябина, Прокофьева, Шостаковича, аккорды в джазовой музыке).

АНГЕМИТОНИКА (от греч. *a* – не, *hēmítonos* – полутон) – бесполутоновый звукоряд, пентатоника.

АНДАЛУЗСКИЙ (ИСПАНСКИЙ, ДОМИНАНТОВЫЙ) ЛАД – разновидность гемиольного лада, мажор, тоника которого звучит как доминанта: c-des-e-f-g-as-b-c.

АТОНАЛЬНОСТЬ – звуковысотная система, отличающаяся от тональности отсутствием главного устоя – тоники, равноправием тонов. Различают «свободную» атональность (1900-1920 гг.), серийно-организованную – додекафонию (с 1920-х гг.).

Б

БРЮИТИЗМ (от фр. *bruit* – шум) – шумофония, шумовая музыка, направление 1910-20 гг., предвосхитившее появление конкретной музыки. Для сочинения и воспроизведения шумовой музыки использовались специально сконструированные инструменты, издававшие разнообразные шумы (интонарумори Л. Руссоло), а также динамо-машины, автомобильные клаксоны, моторы, пишущие машинки, пожарные сирены и другие источники звука.

В

ВЕНГЕРСКАЯ ГАММА (ЦЫГАНСКАЯ ГАММА, ДВАЖДЫ-ГАРМОНИЧЕСКИЙ ЛАД) – один из гемиольных ладов: минор с двумя увеличенными секундами: c-d-es-fis-g-as-h-c.

ВЕРТИКАЛЬНО-ПОДВИЖНОЙ КОНТРАПУНКТ – вид полифонической техники эпох Возрождения и барокко, широко используемый и в современной музыке, в частности в технике додекафонии. Представляет собой соединение мелодий, предполагающее образование новых, производных соединений путем перемещения голосов по вертикали, включая обмен голосов местами (двойной, тройной контрапункты).

ВОЛНЫ МАРТЕНО – одноголосный электромузыкальный инструмент, сконструированный в 1928 г. французским изобретателем Морисом Мартено. Широко использовался в музыке французских композиторов (О. Мессиана, А. Жоливе, Д. Мийо, А. Онеггера, Э. Вареза).

Г

ГАММА ЧЕРНОМОРА (ЦЕЛОТОНОВАЯ ГАММА) – звукоряд, образующийся движением по целым тонам: c-d-e-fis-gis-b-c. Использован М. Глинкой в опере «Руслан и Людмила» для характеристики образа Черномора. Впоследствии как яркое колористическое средство неоднократно применялся в музыке А. Даргомыжского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, Ф. Листа, К. Дебюсси, О. Мессиана и других русских и зарубежных композиторов.

ГЕМИОЛИКА (от греч. *hēmiolios* – полуторный) – группа ладов, включающих одну или две увеличенные секунды. Существует и термин «гемиола», обозначающий ритмический прием несовпадения двухдольных мотивов с трехдольными тактами.

ГОВОРНОЕ ПЕНИЕ (SPRECHGESANG, SPRECHSTIMME) – разновидность речитатива, в котором при точной фиксации ритма звуковысотность фиксируется приблизительно. Этот прием вокального интонирования ввел в обиход А. Шенберг в своем вокальном цикле «Лунный Пьеро».

ГРАФИЧЕСКАЯ НОТАЦИЯ – специфическая форма записи музыки в авангардных направлениях второй половины XX века (алеаторика, сонористика, конкретная, электронная музыка): фиксация с помощью линий, геометрических фигур, пятен и других графических знаков особых эффектов и приемов звукоизвлечения (вibrato, микроинтервалов, соноров и т.д.). Несмотря на наличие некоторых общепринятых обозначений, каждая графическая партитура по сути является уникальной и обязательно сопровождается авторской расшифровкой использованных символов.

Д

ДВЕНАДЦАТИТОНОВОСТЬ – серийно-организованная или «свободная» звуковысотная система в техниках композиции XX века, основанная на равноправии и самостоятельности всех 12 тонов полутоновой шкалы.

ДИАТОН – один из трех основных тетрахордов (наряду с хромой и энгармонией), из которых складывалась мелодика Древней Греции. В составе диатона были две больших и одна малая секунда (c-d-e-f).

ДИАТОНИКА (от греч. dia – через, вдоль, tonos – тон) – семиступенные лады народной и профессиональной европейской музыки, звуки которых могут быть расположены по чистым квинтам. Диатоника может быть и неполной – пентатоника, гексахорды, тетрахорды, трихорды. В современной музыке чаще используется полидиатоника, миксодиатоника (смещение элементов разных диатонических ладов), т.е. фактически хроматика, но на диатонической основе (миксодиатоническая модальная хроматика – термин Ю. Холопова).

ДОДЕКАФОНΙΑ (от греч. dōdeka – двенадцать, phōnē – звук) – техника композиции XX в., разновидность серийной техники, в основе которой лежат разнообразные преобразования серии из 12 неповторяющихся звуков.

ДОРИЙСКИЙ ЛАД – натуральный минор с высокой VI степенью, один из наиболее популярных ладов в эпохи средневековья и Возрождения.

ДУМНЫЙ (ГУЦУЛЬСКИЙ) ЛАД – минорный лад, соединяющий повышенную IV степень (признак цыганской, или венгерской гаммы) с высокой VI степенью (признак дорийского лада): c-d-es-fis-g-a-b. Характерен для музыки Карпатского региона, Западной Украины.

З

ЗВУКОВЫСОТНАЯ СТРУКТУРА – организация музыкальных звуков в диатонической, хроматической, двенадцатитоновой системе, современный аналог понятия «гармония» (Ю. Холопов).

И

ИНВЕРСИЯ (от лат. *inversio* – перестановка, перемещение) – обращение мелодии в имитационной полифонии, т.е. изменение направления движения всех интервалов темы на противоположное. Прием нашел широкое применение в технике додекафонии.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ – одна из главных категорий искусства второй половины XX века, означающая множественность ассоциативных связей произведения искусства со всем художественным опытом предшествующих эпох и современности. В музыке выражается в переложении, стилизации, цитатах и аллюзиях чужой музыки разных стилей. В русскоязычном музыкознании чаще употребляется термин «полистилистика», введенный А. Шнитке.

ИНТОНАРУМОРИ (итал. *intonarumori* – «шумихи») – изобретенные в 1913 году итальянским футуристом, художником и композитором Луиджи Руссоло шумовые инструменты, издававшие каждый свой звук разного характера – воющий, свистящий, хрустящий, булькающий и т.д. Обоснование их необходимости для современной музыки Руссоло дал в своем манифесте «Искусство шумов».

ИСКУССТВЕННЫЕ ЛАДЫ (СИММЕТРИЧНЫЕ ЛАДЫ) – лады, которые, в отличие от натуральных, «естественных» ладов, изобретены некоторыми композиторами XIX-XX вв. (М. Глинкой, Н. Римским-Корсаковым, А. Черепниным, О. Мессианом и др.) для определенных художественных целей, создания необычных, чаще всего сказочно-фантастических образов. Принцип построения этих ладов основан на делении 12 полутонов октавы на 2, 3, 4, 6 равных частей и выборе для каждой ячейки одинаковой комбинации интервалов (поэтому эти лады Ю. Холопов назвал симметричными). Например, лады Римского-Корсакова делят октаву на 4 части, каждая из которых состоит из последовательности тон-полутон.

К

КЛАСТЕР (от англ. *cluster* – кисть, гроздь, скопление) – аккорд (сонор), звуки которого расположены по секундам. Термин и прием игры на фортепиано нажатием на клавиши ладонью, кулаком или предплечьем ввел в начале 1910-х гг. американский композитор Г. Коуэлл. Широко применяли кластеры В. Лютославский, К. Пендерецкий, Д. Лигети.

КОЛЛАЖ (от фр. *collage* – наклеивание) – распространенный в музыке с 1960-х гг. прием введения в произведение подчеркнуто разнородных по стилю

фрагментов сочинений других авторов или собственных, созданных ранее (А. Шнитке, Л. Берио, А. Пярт, Р. Щедрин).

КОНКРЕТНАЯ МУЗЫКА (фр. *musique concrète*) – техника композиции второй половины XX века, заключающаяся в записи и последующей обработке (миксаж, монтаж и др. приемы) так называемых шумов, немзыкальных звуков: голосов природы, человеческой речи, крика, шепота, шума машин, поездов и т.д. («Этюд с железными дорогами», «Этюд с турникетом» П. Шеффера – 1948 г., «Симфония для одного человека» П. Шеффера и П. Анри – 1950 г.).

КРОССОВЕР – музыкальный стиль 1990-2010-х гг., органично сочетающий классическую музыку с рок-, поп-, электронной музыкой.

КУБИЗМ – направление в живописи начала XX века, зародившееся во Франции (П. Пикассо, Ж. Брак, Ф. Леже). Для кубизма характерны нарушение перспективы, деформация предметов, фигур и лиц, представляемых в виде геометрических элементов, полный уход от реалистичности.

Л

ЛАДОВАЯ ПЕРЕМЕННОСТЬ – одно из свойств модальности, проявляющееся в смене устоя (тоники) при стабильном звукоряде, либо в смене ладового наклона при сохранении одного устоя.

ЛАДОВЫЕ «МИКСТУРЫ» - один из приемов неомодальности: чередование звукорядных ячеек, принадлежащих разным ладам, ладовая переменность на близком расстоянии, своеобразная мозаика различных ладовых форм, в результате приводящая к 12-тоновости (Б. Барток, Р. Щедрин).

ЛАДЫ МЕССИАНА (ЛАДЫ ОГРАНИЧЕННОЙ ТРАНСПОЗИЦИИ) – семь искусственных (симметричных) ладов, сконструированных О. Мессианом и ставших основой всей музыкальной ткани большинства его сочинений. Цифровые формулы этих ладов таковы: 1) 2 2 2 2 2 2; 2) 12 12 12; 3) 211 211 211; 4) 1131 1131; 5) 141 141; 6) 2211 2211; 7) 11121 11121 (где 1 – полутон, 2 – тон и т.д.). Количество транспозиций этих ладов ограничено: от двух (в первом, целотоновом ладу) – до шести транспозиций в 4-7 ладах.

ЛАД РИМСКОГО-КОРСАКОВА (УМЕНЬШЕННЫЙ ЛАД, ЛАД ТОН-ПОЛУТОН) – лад, звукоряд которого построен на чередовании тона и полутона. Многократно использовался Римским-Корсаковым в сказочных операх. Центральным элементом этого лада является уменьшенный септаккорд.

ЛИНЕАРНАЯ ГАРМОНИЯ – подчинение гармонических смен мелодическому движению голосов: к примеру, аккордовое «утолщение» мелодии, пластовая фактура, части которой движутся симметрично в

противоположных направлениях, движение аккордов по звукам искусственного лада (О. Мессиа́н).

ЛОКРИЙСКИЙ ЛАД – один из малораспространенных натуральных ладов – минор с низкими II и V ступенями: h-c-d-e-f-g-a-h. В XX в. использовался Б. Бартоком, Д. Шостаковичем, С. Прокофьевым.

М

МАГНИТОФОННАЯ МУЗЫКА (TAPE MUSIC) – разновидность конкретной, шире – технической (термин Ц. Когоутека) – музыки, развивавшейся в США в 1950-е гг. (Дж. Кейдж, В. Усачевский, О. Люэнинг, Э. Варез).

МАЖОРО-МИНОР – расширение аккордовой палитры за счет введения аккордов противоположного лада – одноименного, параллельного, однотерцового. Наиболее распространен в XIX–XX вв. одноименный мажор-минор, обогативший мажор трезвучиями одноименного минора – низких III, VI, VII ступеней, одноименной тоники, минорной доминанты.

МАШИННАЯ МУЗЫКА (нем. Computer Music) – музыка, созданная ЭВМ, сочиненная на компьютере или электромузыкальном инструменте.

МЕТОД ФАЗОВОГО СДВИГА (англ. phase shift – фазовый сдвиг) – прием репетитивной техники, разработанный американским минималистом С. Райхом в 1965 г.: постепенное временное расхождение двух одинаковых записей (или «живого» исполнения и магнитофонной ленты), приводящее к канону, который через некоторое время снова сходится к унисонному звучанию («Violin Phase», «Piano Phase», «Phase Patterns», «Clapping music»).

МЕХАНИЧЕСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ (САМОИГРАЮЩИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ, АВТОМАТОФОНЫ) – инструменты, механически исполняющие музыкальные произведения, зафиксированные на технических устройствах. Большинство таких инструментов воспроизводят музыку без участия человека. Наибольшее распространение в XVIII – начале XX вв. получили музыкальные часы, музыкальные табакерки, шарманки, музыкальные шкатулки, механические фортепиано (пианолы), оркестрионы.

МИКРОХРОМАТИКА (МИКРОТОНОВАЯ МУЗЫКА) – использование в музыке микроинтервалов – четвертитонов, трететонов и др. Широко применяется во второй половине XX – XXI вв. в связи с возможностями электронной техники (К. Штокхаузен, Я. Ксенакис, Д. Лигети, А. Шнитке, С. Губайдулина, Э. Денисов, Э. Артемьев).

МИКРОПОЛИФОНИЯ – полифоническая техника, разработанная Д. Лигети в 1960-х гг.: видимый в нотах, но не различимый на слух плотный многоголосный канон, голоса которого имеют различные ритмические

рисунки, в результате чего образуется постоянно видоизменяющийся движущийся кластер.

МИКСОЛИДИЙСКИЙ ЛАД – мажор с низкой VII ступенью: c-d-e-f-g-a-b. Характерен не только для фольклора разных народов, но и для блюза (является основой блюзовой гаммы), джаза, рок-н-ролла.

МИКШИРОВАНИЕ (МИКСАЖ) (от англ. mix – смешивать) – этап работы композитора, создающего конкретную, электронную музыку: последовательное или одновременное записывание нескольких магнитофонных пленок на одну ленту.

МИНИМАЛИЗМ (англ. minimalism) – стилевое направление в искусстве, возникшее в начале 1960-х гг. в американской живописи, скульптуре (Д. Джадд, К. Андре, С. Левитт) и характеризовавшееся лаконизмом средств и единообразием форм. В музыке минимализм, также зародившийся в США в середине 60-х гг., проявляется в многократных повторах несложных мелодико-гармонических оборотов (паттернов), варьируемых фактурными и тембровыми средствами, поэтому такая техника называется репетитивной (Т. Райли, Л.М. Янг, С. Райх, Ф. Гласс, Дж. Адамс, В. Мартынов, П. Карманов, Н. Корндорф и др.).

МОДАЛИЗМЫ (от лат. modus – мера, образ, способ, правило) – мелодико-гармонические обороты, содержащие специфические для модальных ладов тоны (например, лидийскую IV ступень или фригийскую II) в рамках мажоро-минорной тональности.

МОДАЛЬНАЯ ГАРМОНИЯ – гармония, для которой характерны опора на нецентрализованные модальные лады с присущей им переменностью устоев, линейно-мелодическая логика сопряжения аккордов. В отличие от модальной тональная гармония опирается на принцип центрального созвучия, функциональную логику связи созвучий.

МОДАЛЬНОСТЬ – специфическое свойство всей музыки монодийного склада, европейской многоголосной музыки средневековья и Возрождения, в основе которой лежит организующая роль звукоряда, опора на церковные, народные натуральные лады.

МОДЕРНИЗМ (от лат. modernus – новый, современный) – совокупность стилевых течений в искусстве и литературе конца XIX – начала XX вв., представители которых стремились к преодолению художественных традиций прошлого и обновлению всех средств выразительности. К музыкальному модернизму первоначально относили творчество К. Дебюсси, М. Равеля, Р. Штрауса, позже понятие модернизма в музыке стало смыкаться с понятием авангардизма и в первую очередь относилось к композиторам нововенской школы – А. Шенбергу, А. Веберну, А. Бергу.

МОДУЛЯЦИОННАЯ ХРОМАТИКА – вид хроматики, ориентированной на краткий или более долгосрочный выход за пределы основной тональности. К модуляционной хроматике относятся отклонение, эллипсис, модуляция.

МОНОИНТЕРВАЛЬНЫЕ АККОРДЫ – аккорды, состоящие из одинаковых интервалов – терцовые, квартовые, квинтовые, секундовые (кластеры).

МОНТАЖ – этап создания конкретной музыки, запись на чистую магнитную пленку записанных ранее отдельных звуковых фрагментов.

Н

НАТУРАЛЬНЫЕ ЛАДЫ – лады, возникшие «естественным путем» в народной музыке (в отличие от «искусственных» ладов, появившихся в творчестве профессиональных композиторов). К ним относятся: узкообъемные лады, пентатоника, особые диатонические лады (эолийский, ионийский, дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский, локрийский), миксодиатонические лады (лидийско-миксолидийский), гемиольные (с 1-2 увеличенными секундами) и соединение гемиольных с диатоническими (гуцульский, андалузский лады).

НЕОБАРОККО – разновидность неоклассицизма, характеризующаяся обращением композиторов XX в. к формам, жанрам и языковым особенностям полифонической музыки Баха и других представителей барокко.

НЕОКЛАССИЦИЗМ – направление, сформировавшееся в музыке 20-30-х гг. XX в. (И. Стравинский, С. Прокофьев, Э. Сати, П. Хиндемит, О. Респиги, А. Казелла, А. Онеггер, Ф. Пуленк), художественная реконструкция стиля раннего классицизма, барокко, частично – Возрождения. Для неоклассицизма характерно свободное использование старинных стилей и жанров, сочетание их с современными жанрами и музыкальным языком.

НЕОМОДАЛЬНОСТЬ – претворение принципов модальности в XIX-XX вв. Использование старинных ладов, модальной гармонии в XX в. значительно отличается от предшествующих эпох: преобладают приемы ладового микширования, полиладовости, в результате чего возникает миксодиатоническая модальная хроматика с характерными для нее хроматизмами «в разбивку» (Ю. Холопов).

НЕОРОМАНТИЗМ – направление в художественной культуре рубежа XIX – XX в., возрождающее и развивающее идеи и принципы романтизма. В музыке к неоромантизму относят, во-первых, поздний европейский романтизм (Ф. Лист, Р. Вагнер, Г. Малер и др.), во-вторых, возврат к стилистике и образности романтизма в 1970-80-е гг., возникший как реакция на сложности и крайности авангардных направлений 50-60-х гг. (Г. Канчели, А. Эшпай, Р. Леденев).

«НОВАЯ ПРОСТОТА» (нем. *neue Einfachheit*, англ. *new simplicity*) – термин, относящийся первоначально к музыке некоторых немецких композиторов в 1970-80-х гг., которые в противовес радикализму авангарда возродили тональность, гармонию, формы музыки XIX в. (В. Рим и др.). Суть «новой простоты» близка к явлениям, получившим названия «неоромантизм», «минимализм», и заключается в стремлении быть понятыми слушателями и, соответственно, в упрощении языка. К представителям «новой простоты» стали относить и других композиторов конца 70-х – 90-х гг.: В. Сильвестрова, В. Мартынова, А. Пярта, Г. Канчели, Х. Гурецкого.

НОВОВЕНСКАЯ ШКОЛА – творческое содружество австрийских композиторов А. Шенберга и его учеников А. Веберна и А. Берга, сложившееся в 1900-е гг. Основными чертами их музыкального языка стал отказ от традиционной тональности, терцового принципа строения аккордов, классических форм. Атональность, серийная техника, додекафония, ставшие «визитной карточкой» этой творческой группы, определили основу так называемой «новой музыки» первой волны европейского авангарда.

О

ОБРАТИМЫЙ КОНТРАПУНКТ – разновидность сложного контрапункта, в котором новые соединения образуются в результате обращения (зеркального или ракоходного) одной или нескольких мелодий первоначального соединения. Один из приемов полифонической музыки, широко употребляемый в технике додекафонии.

ОРГАН ХАММОНДА – один из ранних электромеханических инструментов, электрический орган, сконструированный американцем Л. Хаммондом в 1935 г. Используется в церковной, джазовой музыке.

ОРКЕСТРИОН – механический музыкальный инструмент, внешне похожий на орган, имитировавший звучание духового оркестра.

П

ПАТТЕРН (от англ. *pattern* – образец, модель, шаблон) – небольшие мелодические, ритмические, гармонические обороты, многократное варьированное повторение которых лежит в основе репетитивной техники минимализма.

ПЕНТАТОНИКА (от др.-греч. *penete* – пять, *tonos* – тон) – лад, звукоряд которого состоит из пяти ступеней в пределах октавы. Наиболее распространена бесполутоновая (ангемитонная) пентатоника: c-d-e-g-a (мажорная пентатоника), a-c-d-e-g (минорная). Она лежит в основе традиционной музыки народов Азии (китайцев, вьетнамцев, монголов, корейцев), татар, американских индейцев, встречается в древних пластах

русской народной песни. Встречается и полутоновая пентатоника (a-h-c-e-f), характерная в частности для японской традиционной музыки.

ПЕРМУТАЦИЯ СЕРИИ (от лат. permutation – перемена, изменение) – перегруппировка тонов серии, в результате чего создаются новые варианты серии.

ПЕРФОМАНС (ПЕРФОРМАНС) (от англ. performance – исполнение, игра, выступление) – форма современного искусства, использующая разнообразные зрелищные эффекты во время исполнения, нестандартные приемы игры на музыкальных инструментах, превращение процесса создания живописного полотна в своеобразное произведение искусства. Одним из первых употребил этот термин Дж. Кейдж в отношении своего произведения-действия «4'33"» (1952 г.).

ПОДГАЛЯНСКАЯ ГАММА (ПОДГАЛЯНСКИЙ ЛАД) – один из смешанных ладов, относящихся к миксодиатонике, лидийско-миксолидийский лад: c-d-e-fis-g-a-b.

ПОДГОТОВЛЕННОЕ ФОРТЕПИАНО (ПРЕПАРИРОВАННОЕ ФОРТЕПИАНО) – изобретенное в 1938 г. Дж. Кейджем фортепиано, звучание которого видоизменяется с помощью разнообразных предметов, помещаемых между струнами. В результате тембру инструмента придается сонорно-перкусионный характер.

ПОЛИАККОРД – комплексное созвучие, состоящее из двух, реже – более, относительно самостоятельных единиц – аккордов однородной или неоднородной структуры (например, соединение двух трезвучий или терцового и квартового аккордов и т.д.).

ПОЛИЛАДОВОСТЬ, ПОЛИМОДАЛЬНОСТЬ – одновременное звучание двух или более натуральных или искусственных ладов, объединенных одной тоникой. Используется в музыке Б. Бартока, О. Мессиана и др.

ПОЛИСТИЛИСТИКА – термин, введенный А. Шнитке в 1971 г. и означающий сознательное использование в произведении элементов чужого стиля, соединенных с авторским стилем композитора; стилевая многослойность, образующаяся в результате применения таких приемов, как цитата, псевдоцитата, аллюзия, адаптация.

ПОСТМОДЕРНИЗМ – направление в искусстве второй половины XX – начала XXI вв., декларирующее отход от радикализма авангарда (модернизма) и частичный возврат к традициям. Формы искусства приобретают игровой, ироничный, антирационалистический, антисистемный характер. В музыке постмодернизм проявляется в сочетании различных стилей и жанров, стирании границ между элитарным и массовым популярным искусством,

китчем. Одним из постмодернистских явлений в музыке считается минимализм.

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ МУЗЫКА – усилившаяся во второй половине XX в. тенденция соединения звукового музыкального искусства с пространственными эффектами, такими как размещение источников звука в разных концах зала, движение исполнителей вокруг слушателей или между рядами, импровизированные действия исполнителей на сцене и т.д.

ПУАНТИЛИЗМ (от фр. point – точка) – «мышление точками», вид фактуры в серийной, сериальной технике (А. Веберн, П. Булез, Л. Ноно), где отсутствует мелодия, аккомпанемент и другие элементы традиционной фактуры, а музыкальная мысль излагается с помощью отдельных «точек» – звуков, интервалов, аккордов, коротких мотивов, рассредоточенных в широком регистровом пространстве.

Р

РАСШИРЕННАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ (ХРОМАТИЧЕСКАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ) – тональность, допускающая появление любого аккорда на любой из 12 ступеней хроматической гаммы. Характерна для музыки XX века (Д. Шостакович, Н. Мясковский, А. Хачатурян, С. Прокофьев, Д. Кабалевский, А. Эшпай, Б. Барток, Б. Бриттен, К. Орф, А. Онеггер и др.).

РЕПЕТИТИВНАЯ ТЕХНИКА – метод создания статичной по форме музыкальной композиции на основе многократных повторений коротких построений, оборотов – паттернов. Лежит в основе музыкального минимализма.

РОТАЦИЯ (от лат. rotation – кругообразное движение, вращение) – прием образования новых форм серии в додекафонии, когда первый звук серии становится последним.

С

СЕРИАЛИЗМ – продолжение развития серийной техники в 1950-е гг., распространение принципа серии из 12 (или менее) неповторяющихся элементов на различные параметры музыкального языка: например, создание, кроме серии высот звуков, серий длительностей, динамических оттенков, приемов звукоизвлечения, тембров и т.д. (П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Ноно, Э. Кшенек).

СЕРИЙНАЯ ТЕХНИКА (СЕРИЙНОСТЬ) – техника композиции, появившаяся в музыке с 20-х гг. XX в. и широко распространившаяся в Европе и Америке после второй мировой войны. В основе техники лежат манипуляции с серией – последовательностью из 12 (или менее) неповторяющихся равноправных тонов, которая имеет четыре основных формы: оригинал, инверсия, ракоход и ракоход инверсии. Горизонтальный

(мелодика) и вертикальный (аккордика) параметры в серийной технике целиком выводятся из звуков серии. Преобладающими видами фактуры являются полифоническая (имитационная), пуантилистическая.

СИНТЕЗАТОР (от греч. *synthesis* – соединение, составление) – электронный клавишный музыкальный инструмент, который синтезирует разнообразные звуки. История современных синтезаторов началась во второй половине XX в., однако прообразы синтезаторов появились уже в конце XIX в.

СОНОР (от лат. *sonorus* – звонкий) – новый тип вертикали в сонористике, созвучие, обычно многозвучный кластер (движущийся кластер – у Д. Лигети), воспринимаемый как единый колористический комплекс, отдельные элементы которого мало различимы на слух.

СОНОРИКА (СОНОРИСТИКА) – техника композиции второй половины XX в. (в основном 60-х гг.), музыкальный материал которой составляют в основном сонорные средства – кластерные звукомассы, звуки без определенной высоты, глиссандо, внемзыкальные звуки – шумы и т.д. (многие произведения Д. Лигети, К. Пендерецкого, С. Губайдулиной и др.).

СТОХАСТИЧЕСКАЯ МУЗЫКА (от греч. *stochásis* – догадка) – термин, введенный архитектором и композитором Я. Ксенакисом для описания своего принципа создания музыки, основанного на математическом подходе, законах вероятностей, проектировании звуковых масс с заранее заданными свойствами.

СУПРЕМАТИЗМ (от лат. *supremus* – высший, чрезвычайный) – разновидность абстракционизма в изобразительном искусстве, направление, начавшееся с «Черного квадрата» К. Малевича (1915 г.), который был и автором этого термина. Отстаивая «свободу предмета от смысла», приверженцы этого направления создавали картины, основными элементами которых были линия, квадрат, круг и треугольник.

Т

ТЕЛАРМОНИУМ – один из первых электромузыкальных инструментов, сконструированный в 1897 г. американским изобретателем Т. Кэхиллом. В музыке не получил применения, но остался в истории как прародитель всех электронных музыкальных инструментов.

ТЕРМЕНВОКС – одnogолосный электромузыкальный инструмент, созданный в 1920 г. русским изобретателем Л. Терменом. Обладающий волшебным звуком, напоминающим человеческий голос, инструмент использовался в музыке Э. Вареза, Б. Мартину, получил широкое распространение в мире как сольный концертный инструмент. Имеет множество разновидностей, включая японский матрёмин, созданный в 1999 г. и имеющий вид русской матрешки.

ТЕРЦДЕЦИМАККОРД – аккорд, состоящий из 7 нот, расположенных по терциям. Ввиду своей функциональной неопределенности используется редко – в музыке позднего романтизма, импрессионизма, представляя собой тупиковое направление в развитии терцового принципа построения аккордов.

ТЕХНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА – термин Ц. Когоутека, означающий совокупность разновидностей электроакустической музыки – конкретной, электронной, магнитофонной, компьютерной.

ТОНАЛЬНОСТЬ – звуковая система музыки XVII-XX вв. с организующей ролью центрального элемента – тоники, функциональной связью аккордов в основном терцового строения.

ТОНАЛЬНАЯ ДОДЕКАФОНΙΑ – отступление от жестких норм ортодоксальной додекафонии: создание серий и 12-тоновых комплексов, содержащих движение по звукам трезвучия, терцовые аккорды и другие элементы традиционной музыки (Р. Либерман, В. Циллиг и др.)

ТРАУТОНИУМ – многоголосный электромузыкальный инструмент, предшественник синтезатора. Созданный в 1930 г. немецким инженером Ф. Траутвейном, был усовершенствован и пропагандирован композитором, физиком и изобретателем О. Зала.

ТРИСТАН-АККОРД – один из «именных» аккордов в музыке XIX в. – лейт-гармония оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда», полууменьшенный септаккорд с неопределенной функциональностью и мягким «загадочным» фонизмом: f-gis-h-dis.

ТРИТОНОВЫЙ ЛАД – вид симметричного лада, образованного делением октавы на 2 равные части, каждую из которых можно заполнить разнообразным набором интервалов. У О. Мессиана представлено 4 варианта тритонового лада: 1131 1131; 141 141; 2211 2211; 11121 11121.

У

УВЕЛИЧЕННЫЙ ЛАД – один из симметричных ладов, образованный делением октавы на 3 равные части, первые звуки которых образуют увеличенное трезвучие, центральный элемент этого лада. Таков третий лад О. Мессиана: 211 211 211.

УМЕНЬШЕННЫЙ ЛАД – самый распространенный из искусственных симметричных ладов. Образуется делением октавы на 4 равных части, заполняемых последовательностью интервалов «тон-полутон» (лад Римского-Корсакова) или полутон-тон. Первые звуки каждой группы образуют уменьшенный септаккорд, являющийся центральным элементом этого лада. Широко используется в музыке XIX и XX вв. (Ф. Лист, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский, Ф. Шопен, А. Лядов, Д. Шостакович, О. Мессиаан, Б. Барток, Е. Глебов, Д. Смольский и др.).

УРБАНИЗМ – одно из течений футуризма, особенно ярко проявившее себя в 20-30-е гг. XX в. Стремление композиторов воплотить в музыке звуки большого города, машин и станков, автомобилей, поездов, самолетов и других атрибутов цивилизации нашло отражение в применении специфических музыкальных средств: использовании шумовых инструментов, большой роли ударных инструментов, диссонантной гармонии, остинатных ритмов (симфонический эпизод «Завод» А. Мосолова из незаконченного балета «Сталь», эпизод «Фабрика» из балета «Стальной скок» С. Прокофьева, «Симфония гудков» А. Аврамова, симфоническая пьеса «Пасифик-231» (марка паровоза) А. Онеггера, пьесы Ф. Пуленка «Авто», «Аэроплан», «Железная дорога» и т.д.).

Ф

ФОНИЗМ – термин, введенный Ю. Тюлиным, означающий краску, характер звучания аккорда, зависящий от его строения, расположения, удвоения, регистра, диапазона, тембра и других факторов. Фоническая сторона аккордики стала привлекать особое внимание композиторов начиная с эпохи романтизма.

ФРИГИЙСКИЙ ЛАД – один из натуральных диатонических ладов, минор с низкой II ступенью: a-b-c-d-e-f-g.

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ГАРМОНИЯ – классическая гармония, основанная на наличии и взаимоотношениях трех основных тонально-гармонических функций (ролей аккорда в ладу) – тоники, субдоминанты и доминанты. Сформировалась в профессиональной музыке к XVII в.

ФУТУРИЗМ (от лат. futurum – будущее) – авангардное направление, существовавшее в начале XX в. преимущественно в Италии и России в литературе, изобразительном искусстве, архитектуре, в меньшей степени – в музыке. Основоположник направления и автор термина – итальянский поэт Ф. Маринетти. В музыке идеи футуризма, заключающиеся в необходимости передачи музыкой городских, индустриальных шумов, звуков природы, пропагандировал Л. Руссоло, создатель серии шумовых инструментов (интонарумори).

Х

ХРОМА (от греч. chroma – цвет, краска, колорит) – тетракорд, лежавший в основе хроматики, одного из трех музыкальных родов Древней Греции. Включал увеличенную секунду и два полутона: c-dis-e-f.

ХРОМАТИКА – полутоновая система, имеющая несколько разновидностей: альтерационная и модуляционная хроматика классико-романтического периода развития гармонии, базирующиеся на диатонике; независимая от

диатоники «тотальная» хроматика в музыке XX в. (атональность, додекафония, сериализм).

ХЭППЕНИНГ (англ. happening – случай, событие, мероприятие) – вид театрализованного импровизированного действия с участием зрителей, целью которого является стирание границ между искусством и жизнью, между художником и аудиторией. Появился в 1960-е гг. в США.

Ц

ЦЕЛОТОНОВЫЙ ЛАД (ЦЕЛОТОННЫЙ ЛАД) – один из симметричных ладов (первый лад Мессиана), образованный делением октавы на 6 равных частей. Получившийся звукоряд состоит из 6 целых тонов (целотоновая гамма, гамма Черномора). Нашел широчайшее применение в музыке русских и зарубежных композиторов XIX-XX вв.

ЦЕРКОВНЫЕ ЛАДЫ – диатонические средневековые лады, названия которых заимствованы у ладов древнегреческой музыки. Они делились на автентические (т.е. подлинные): дорийский (по белым клавишам от d до d), фригийский (от e до e), лидийский (от f до f), миксолидийский (от g до g) – и на производные от них, плагальные, отстоявшие на чистую кварту вниз – гиподорийский, гипофригийский, гиполидийский, гипомиксолидийский. К этим восьми ладам в XVI в. были добавлены еще четыре лада – ионийский (от c до c) и эолийский (от a до a) и их плагальные формы. Служили основой монодии григорианских хоралов, модального многоголосия позднего средневековья и Возрождения.

ЦЫГАНСКАЯ ГАММА (ЦЫГАНСКИЙ ЛАД) – один из гемиольных ладов – лад с двумя увеличенными секундами. Существует в форме минора (дважды-гармонический минор): a-h-c-dis-e-f-gis-a, и мажора (дважды-гармонический мажор): c-des-e-f-g-as-h-c. Последний называют также арабской гаммой.

Ш

ШРУТИ – микроинтервалы в звукоряде классической индийской музыки. В нетемперированном строе индийской музыки в октаве может быть до 22 шрути.

ШУМОВАЯ МУЗЫКА – разновидность конкретной музыки, использующая в качестве звукового материала записанные на пленку звуки природного происхождения, индустриальные и другие звуки, не имеющие точной высоты, шумы. Начало шумовой музыки было положено в 1913 г. Л. Русоло, создателем шумовых инструментов (интонарумори), но широкое распространение она получила в конце 40-х – 50-е гг. XX в. (произведения П. Шеффера, П. Анри, Э. Вареза и др.).

Э

ЭКМЕЛИКА (от греч. *ekmeles* – неблагозвучный, немелодический) – тип ладового мышления, характерный для первобытного интонирования, фольклора некоторых народов (например, для плачей и причетов в русском фольклоре). Включает звуки неопределенной высоты, глиссандирование, тремолирование и другие немелодические элементы. Экмелика используется в алеаторно-сонористических композициях второй половины XX в. (К. Пендерецкий, В. Лютославский и др.).

ЭКСПРЕССИОНИЗМ – направление в европейском искусстве и литературе первой четверти XX в., характеризующееся сверхэмоциональным, субъективным, искаженным или преувеличенным выражением состояний души, превалированием негативных эмоций страха, отчаяния, боли, предчувствия трагических событий. В музыке экспрессионизм получил наиболее радикальное выражение в творчестве композиторов нововенской школы – А. Шенберга, А. Веберна, А. Берга, чья музыка отвергла тональную основу музыки, заменив ее жестко диссонантной рациональной организацией музыкальной ткани (додекафония).

ЭЛЕКТРОННАЯ МУЗЫКА – музыка, создаваемая и воспроизводимая с помощью электромузыкальных инструментов (магнитофонов, синтезаторов).

ЭЛЛИПСИС (от греч. *elleipsis* – недостаток, пропуск) – гармонический прием, пропуск ожидаемого аккорда, как правило, разрешения в тонику диссонирующей доминанты (реже – субдоминанты), вместо которой берется другой аккорд, как правило доминанта новой тональности.

ЭМАНСИПАЦИЯ ДИССОНАНСА (термин Г. Лароша) – освобождение диссонанса от необходимости обязательного разрешения в консонанс, произошедшее в конце XIX – начале XX в. в музыке Г. Малера, А. Скрябина, И. Стравинского, К. Дебюсси, композиторов нововенской школы.

ЭНАРМОНИЯ (ЭНАРМОНИКА) – один из трех музыкальных родов древнегреческой музыки, основанный на тетрахорде, в состав которого входили большая терция и два четвертитона.

ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ – модуляция, известная уже в эпоху барокко, внезапный переход в другую тональность благодаря энгармонической замене части звуков и переосмыслению общего аккорда (чаще всего уменьшенного или малого мажорного септаккорда). Широкое распространение получила в музыке романтиков.

ЭОЛИЙСКИЙ ЛАД – один из старинных семиступенных диатонических ладов, в современной музыке соответствует натуральному минору: a-h-c-d-e-f-g.

«ЭСТЕТИКА ИЗБЕГАНИЯ» А. ШЕНБЕРГА – декларируемый Шенбергом и его учениками отказ от тонального центра, терцовой структуры аккордов,

симметричного ритма, традиционных принципов построения формы, тематизма в классическом понимании.