



Б.Я. БАЯХУНОВ

МЕТОДИКА
ПРЕПОДАВАНИЯ
КОМПОЗИЦИИ

АЛМАТЫ, 2024



КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ КУРМАНГАЗЫ

БАЯХУНОВ БАКИР ЯХИЯНОВИЧ

**МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ
КОМПОЗИЦИИ**

учебное пособие

Алматы
2024

УДК 378.147: 781.6777

ББК 74.58:85.9

Б 31

*Рекомендовано к изданию Учебно-методическим советом
Казахской национальной консерватории имени Курмангазы
(протокол № 5 от 26 марта 2024 г.)*

Рецензенты:

Койлыбаева М. – кандидат искусствоведения, доцент кафедры
и композиции Казахской национальной имени Курмангазы;

Ким С. – композитор, преподаватель кафедры композиции Университета
музыки и исполнительских искусств г. Грац (Австрия).

Редакторы:

Абдрахман Г. – ответственный редактор, кандидат искусствоведения,
ассоциированный профессор;

Шапилов В. – технический редактор, кандидат искусствоведения.

Баяхунов Б. Я.

Б 31 **Методика преподавания композиции.** Учебное пособие для творче-
ских вузов с нотным приложением. Б. Я. Баяхунов. – Алматы, 2024. –
129 с.

ISBN 978–601–7676–69–8

Учебное пособие по дисциплине «Методика преподавания композиции» обобщает опыт многолетней работы автора в качестве преподавателя композиции и других профильных дисциплин у студентов специальности «Композиция» в Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. В основу курса положен тезис о первостепенной роли ритма и интервала в музыкальном творчестве. Значительное место уделено вопросам композиторского образования, стилистике современной музыки.

Издание предназначено для педагогов и студентов классов композиции музыкальных вузов, музыкантов, интересующихся композиторским творчеством, и снабжено нотным приложением, содержащим фрагменты рассматриваемых в тексте пособия музыкальных произведений.

УДК 378.147: 781.6

ББК 74.58:85.9

ISBN 978–601–7676–69–8

© Баяхунов Б. Я., 2024

© ADAL KITAP, 2024

ОБ АВТОРЕ



Бакир Яхиянович Баяхунов (1933) – композитор, профессор, народный артист Казахской ССР. Окончил в 1960 году Алматинскую консерваторию им. Курмангазы по классу композиции К. Х. Кужамьярова, в 1960-63 гг. стажировался в Московской консерватории по композиции у М. И. Чулаки, инструментовке – у Д. Р. Рогаль-Левицкого и Ю. А. Фортунатова, полифонии – у С. С. Скребкова и В. В. Протопопова.

С 1962 г.¹ преподавал в Алматинской консерватории на кафедре теории музыки, с 1969 по 2008 гг. – на кафедре композиции. В 2002 - 2005 гг. вел композицию, в 2011 г. — музыкальную информатику в Алматинском музыкальном колледже имени П. И. Чайковского.

Лекции, индивидуальные занятия, мастер-классы, консультации, методические работы, публикации научных статей, участие в научно-практических конференциях – таков диапазон педагогической деятельности Б. Я. Баяхунова. Его многосторонние познания обусловлены изучением специальной литературы, контактами с коллегами, плодотворной композиторской деятельностью.

Общительность – характерная черта творческой природы Б. Я. Баяхунова, наглядно проявившаяся в пособии «Методика преподавания композиции» – первой и единственной в Казахстане методической работе, раскрывающей сущность обучения музыкальной композиции. Данный труд отличает доступность

¹ В сентябре 1962 года Б. Я. Баяхунов начал преподавательскую деятельность в Алматинской консерватории, но вскоре был направлен на педагогическую стажировку в Московскую консерваторию.

изложения, ясность концепции, гармоничное сочетание теории и практики сочинения, что гарантирует его востребованность в процессе подготовки профессиональных музыкантов.

ОТЗЫВЫ

– *«Это замечательное, очень ценное учебное пособие, которое, безусловно, будет востребовано в музыкальных вузах не только Казахстана, но и России (а если в дальнейшем перевести его на другие языки, то и в других странах)! Убедительная и логичная структура, разнообразнейший научный и методический материал, интересные аналитические наблюдения и обобщения, а также необходимые задания для самостоятельной работы студента и тщательно подобранная к каждой лекции литература...»*

Сергей Валерьевич Голубков, профессор кафедры композиции Московской консерватории, лауреат международных и всероссийских конкурсов.

* * *

«В учебное пособие «Методика преподавания композиции» Б. Баяхунова вложены большой опыт и знания, накопленные многими годами композиторской деятельности и практики преподавания. Издаваемый труд впечатляет широтой понимания затронутой темы и является несомненным вкладом в музыкальную педагогику».

Виктор Юрьевич Сумароков, композитор, выпускник Московской государственной консерватории по классу А. И. Хачатуряна. С 1980 года музыкальный редактор издательств «Советский композитор», «Классика XXI», «П. Юргенсон», ныне заведующий фортепианной редакцией издательства «Музыка». Член Союза композиторов России с 1983 года.

* * *

– *«Учебное пособие профессора Б. Я. Баяхунова адресовано композиторам — и тем, кто только начинает свой путь в профессии, и тем, кто выступает в роли наставника, помогая*

молодому творцу обрести свой голос в многоголосом и разном языке современного мире.

Представляя текст в формате лекций-эссе, автор идёт от общего к частному, шаг за шагом интеллектуально «вращивая» читателя, обогащая и насыщая его историческими и теоретическими знаниями. Переходя от общепедагогической проблематики к подробному рассмотрению композиционной роли ритма, интервала и объединяющей эти музыкальные параметры интонации, Б. Я. Баяхунов очерчивает узловые моменты учения о музыкальной форме, опираясь при этом на разработки советского и российского музыковедения, апробированные собственным многолетним опытом преподавания композиции.

Учебное пособие снабжено безупречно оформленным нотным приложением, иллюстрирующим основные положения аналитических разделов примерами из музыкальной «классики» XX века, с акцентом на композиции авангардной направленности. Методическая составляющая работы не менее важна и включает задания для семинарской и самостоятельной работы студента — содействие при их выполнении призвано оказать отсылка к специализированной научной и учебной литературе, указанной в конце каждой из тематических лекций. Я всецело поддерживаю издание книги Б. Я. Баяхунова, композитора с огромным стажем работы, владеющего тайной рождения музыкальной партитуры — искусством, требующим от творца не только наличия дарования и художественной интуиции, но и знания законов ремесла. Ибо, как сказал классик, «вдохновение эта такая гостья, которая не любит посещать ленивых»,² а значит, для достижения высот мастерства необходимо постижение его глубинных основ».

² П. И. Чайковский. Из письма к Н.Ф. фон Мекк от 24 июня 1878 года.

Марианна Сергеевна Высоцкая, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой современной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, член Союза композиторов России.

* * *

«Методика преподавания композиции» Б. Я. Баяхунова представляет собой ценный ресурс не только для композиторов, но и для всех остальных музыкантов, стремящихся расширить свои познания. В нем сосредоточены полезные материалы, собранные авторитетным композитором, чей многолетний опыт преподавания и профессионализм делают этот материал обязательным для изучения. Данное учебное пособие апробирует простой и вместе с тем глубокий подход к основам композиции, что делает его доступным для широкой студенческой аудитории. Оно не только поможет освоить основные принципы композиции, но и позволит раскрыть творческий потенциал учащегося.

Сергей Ким, педагог кафедры композиции Университета музыки и исполнительских искусств г. Грац (Австрия), лауреат композиторских конкурсов в Европе, США и России, участник международных курсов новой музыки в различных странах, обладатель государственной стипендии, премий города Грац (2013), фонда Немецкого банка (2020), Теодора Кёрнера (2021).

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

1. КНК – Казахская национальная консерватория имени Курмангазы;
 2. Л. – Ленинград;
 3. М. – Москва;
 4. МА – Музыкальная академия (журнал);
 5. МЭ – Музыкальная энциклопедия;
 6. СМ – Советская музыка (журнал) ;
 7. С.- П. – Санкт – Петербург;
 8. СРС – самостоятельная работа студентов;
 9. т., тт. – такт, такты;
 10. ц., цц. – цифра, цифры (в партитуре);
 11. см. – смотри.
-

Примечание: в тексте лекций встречаются общепринятые в музыкальной теории сокращения в названиях интервалов: м. – малая; б. – большая; ум. – уменьшённая; ув. – увеличенная; ч. – чистая.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемое издание имеет специфическую направленность и может быть использовано педагогами, ведущими курс методики преподавания композиции, оставляя за ними право на свою интерпретацию затронутых тем, равно как и на истолкование привлеченных положений теории музыки. Оперирование ими в лекционном курсе обусловлено необходимостью ввести читателя в контекст темы либо раскрыть её содержание.

Тщательная проработка материала об интервалике и ритме является необходимым условием для понимания особенностей звуковысотных систем, среди которых классическая гармония занимает лишь одну из позиций. Благодатный материал дают композиционные приемы народной музыки, которые в данном курсе рассматриваются частично.

Полагая, что издание не может претендовать на всеохватность тематики, особенно в области современной музыки, автор рекомендует студентам ознакомиться с соответствующими учебными пособиями по своему выбору или указанными ниже:

1. Марианна Высоцкая, Галина Григорьева. *Музыка XX века: от авангарда к постмодерну*. – М., 2011.

2. Л. Дьячкова. *Гармония в музыке XX века*. – М., 2004.

3. Л. Б. Бобылев. *Русская композиторская педагогика. Традиции. Личности. Школы*. – <https://kmpztr.ru/books/russkaya-kompozitorskaya-pedagogika/>.

4. Ю. В. Воронцов. *Эдисон Денисов на кафедре композиции Московской консерватории*. – <https://mus.academy/articles/edison-denisov-na-kafedre-kompozitsii-moskovskoy-konservatorii/>.

5. С. В. Голубков. *Проблемы профессиональной подготовки молодых композиторов*. – Сборник 22-й конференции из цикла "Григорьевских чтений", стр. 60-63. – <https://lib.rmvoz.ru/bigzal/grigoryevskie-chteniya-2020/>.

Обучение в классе композиции – многотрудный, развивающий качества креативности процесс, открывающий, в свою очередь, путь к творческим свершениям. Последние достигаются упорной работой, и сегодняшняя плодотворность может чередоваться со спадами, поиском новых замыслов, изучением неосвоенных техник, оберегающим от соблазна сочинять на отработанном ремесле. Творцов музыки множество,³ истинными же творцами становятся далеко не все сочиняющие, а ставшие ими успешны вопреки тому, что профессия композитора не гарантирует материальной обеспеченности. Поэтому они преподают или служат, но постоянно совершенствуются.

Примечание:

Учебный материал пособия не всегда укладывается в хронометраж часовой лекции. При немногочисленной аудитории студентов – композиторов неиспользованное время можно посвятить другим формам занятий по данной теме (анализ произведений, семинар и др.). В случае превышения хронометража допустимо перенесение части лекционного текста на домашнюю проработку с последующим обсуждением в классе.

³ К ним можно отнести искусных аранжировщиков. Но аранжировка, обеспечивая правильное звучание, в принципе далека от подлинной композиции.

ВВЕДЕНИЕ

Ранее не входивший в учебные программы курс методики преподавания композиции был введён на историко-теоретическом факультете Казахской национальной консерватории им. Курмангазы в 2001-2002 учебном году. При его создании возник ряд проблем, вызванных отсутствием соответствующей программы, трудностью определения её содержания, которое нередко зависит от творческих предпочтений авторов. Достаточно назвать руководства по композиции А. Шёнберга, А. Веберна, О. Мессиана, П. Хиндемита. Логичным было бы построение курса, базирующегося на общих принципах. Этим принципом стало главенство ритма и интервала в композиции.

Содержание дисциплины отражает опыт классической и современной музыки, в определённой мере – деятельность кафедры композиции КНК им. Курмангазы. Начальные темы посвящены композиторскому образованию, последующая тематика имеет целью развитие практических и теоретических представлений о сочинении музыки. Существенным дополнением к курсу могут быть семинары и рефераты по отдельным проблемам творчества.

Педагог класса композиции ведёт занятия в соответствии с учебным планом. Но, в отличие от своих коллег – музыковедов, реже обращается к методической литературе. Немногочисленные руководства, теоретическая литература по вопросам композиции могут служить вспомогательным учебным материалом. Пособия по новейшим техникам сочинения имеются преимущественно в зарубежных изданиях, недостаточно представленных в переводах. Поэтому эффективность обучения в классе композиции зависит, прежде всего, от сотворчества педагога и студента, характера их индивидуальностей, музыкального и жизненного опыта.

Программы обучения музыкантов подразумевают взвешенное сочетание технических и воспитательных задач. Следуя им, можно выделить приоритетные направления в работе

класса композиции: теоретическое, практическое, музыкально-эстетическое, аналитическое. Теоретическое направление заключается в постижении основ композиции. Являющееся главным практическое направление зависит от уровня мастерства студента и от способности педагога создавать атмосферу творческого поиска. Возможными формами работы в классе композиции могут быть обсуждение достоинств и недостатков произведения, вариантов продолжения сочинения, правка текста, показ технических решений, сочинение эскизов. Склоняясь к той или иной форме занятий, педагог должен приучать студента к самостоятельности в творческой работе.

Музыкально-эстетическая сторона обучения зависит от содержания композиционного материала. Образные сравнения, ассоциации, привлечение данных гуманитарных наук расширяют «ауру» сочиняемого произведения. Анализ является необходимым компонентом всех направлений работы. Он рассматривается также и как метод изучения музыкальных произведений.

Принципы, положенные в основу вузовской педагогики, находят характерное воплощение в преподавании композиции. Они касаются целей, задач, идей, построения и содержания курса.

Образовательная цель курса состоит в формировании современных представлений о воспитании молодых композиторов, усвоении ими закономерностей музыкальной композиции, методов работы с музыкальным материалом.

Задачи учебного курса рассматриваются как становление и развитие навыков преподавания композиции, взглядов на воспитание технического мастерства, развитие творческого мышления, раскрытие индивидуальности студентов.

Идеи курса предполагают всестороннее ознакомление с техникой композиции, учениями о звуковысотных системах, выразительных средствах музыки, формообразовании.

Отбор содержания и построение учебного курса предусматривают последовательное изучение материала по принципу

«от простого к сложному». Этот принцип распространяется также на отдельные темы.⁴

⁴ Сложность материала в отдельных случаях допускает его закрепление в рамках семинара. Студент может ознакомиться с лекционным материалом в печатной или электронной версии. В этом случае основным содержанием занятия должен стать анализ музыкального материала. Одной из форм занятий может быть создание студентами учебной ситуации – проведение урока в классе композиции.

ЛЕКЦИЯ № 1

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ КОМПОЗИЦИИ В СВЕТЕ ОБЩЕПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМ

Композиция как учебный курс преподаётся в музыкальных вузах для ограниченного контингента учащихся. В довузовском звене она либо не ведётся, либо существует как факультатив. Вопросы преподавания освещаются учебными программами в виде методических рекомендаций. Данный курс лекций расширяет их формат до уровня учебной дисциплины, базирующейся на общепринятых положениях вузовской педагогики.

Слагаемыми образования являются воспитание, обучение, развитие. Воспитание применительно к рассматриваемой дисциплине заключается в передаче композиторского опыта в его исторической перспективе. Обучение представляет конкретный вид педагогического процесса, включающий в себя содержательную и процессуальную стороны. Процессуальная сторона означает освоение содержания через форму организации, методы и средства. В классе композиции основным содержанием является творческое воплощение определённой художественной задачи, достигаемое в процессе индивидуального общения педагога и студента. Избираемые методы и средства зависят от свойств композиционного материала, которые в процессе технического решения должны получить художественное осмысление. Развитие понимается как процесс познания окружающего мира и своего профессионального предназначения. Существенную роль при этом играют формы внеклассной работы, участие в творческих мероприятиях, общественная активность студента.

Типичные формы организации учебного процесса – лекции и семинары в преподавании композиции не предусмотрены. Место лекций занимают беседы педагога со студентами при объяснении

заданий, анализе произведений. Темы бесед должны затрагивать вопросы литературы, искусства, философии, эстетики в той мере, в какой они необходимы для понимания музыкальных задач. Возможна своеобразная форма семинара в виде творческих обсуждений с участием группы студентов.

Самостоятельная работа студентов (СРС) координируется с текущим творческим заданием, предполагающим, кроме сочинения, изучение образцов музыкальной классики, литературы по композиции и других материалов. Она включает в себя и контакты с исполнителями, как на стадии сочинения, так и после завершения произведения. Ориентируясь на положения современной педагогики, можно дать примерные формулировки методов СРС применительно к студентам-композиторам:

Репродуктивный метод предполагает использование алгоритма, по которому студент должен самостоятельно продолжить задание. Это могут быть обсуждённые варианты технических решений, схемы формообразования и драматургии произведения.

Реконструктивный метод, означающий постановку проблемы и возможное её решение, рассчитан на проявление инициативы со стороны ученика. Педагог может указать направление творческого поиска, рекомендовать некоторые композиционные приёмы. Окончательное решение остаётся за студентом.

Эвристический метод предоставляет студенту полную самостоятельность в формулировании творческой задачи и поиске соответствующих средств в её решении. Педагог лишь контролирует процесс создания произведения. Такой метод СРС реален, если молодой композитор достиг определённого уровня профессионализма.

В совокупности указанные методы характеризуют «творческий труд», которому свойственно стремление к новизне, поиску скрытых смыслов. Творческий труд дополняется понятием «творческого процесса», которое не поддаётся однозначному определению, так как методы работы композиторов в значительной мере

различаются. Модель творческого процесса в классе композиции можно представить следующим образом: зарождение идеи, накопление материала, поиски технических решений, отделка сочинённого произведения, написание окончательного варианта; корректировка деталей сочинения при подготовке к исполнению или изданию, создание новых редакций. В более обобщённом виде творческий процесс характеризуется триадой «синкрезис⁵ – анализ – синтез». Центральное положение занимает анализ, приводящий к искомому результату.

Мотивацию обучения студентов-композиторов можно представить следующим образом:

а) неясность учебного поведения многих студентов, не имеющих чёткой цели обучения, что чаще всего связано со слабой вузовской подготовкой;

б) отсутствие должных успехов у одарённых студентов, поверхностно относящихся к овладению мастерством;

в) чёткое осознание своей будущей профессии у студентов, хорошо успевающих и инициативных.

В современной педагогике значительное внимание уделено психологическому складу и индивидуальности обучаемого. В творческих вузах эти факторы играют важнейшую роль. Автор известного учебника композиции М. Ф. Гнесин отмечает два психологических типа: в одном случае молодому композитору слышатся целостные музыкальные построения, в другом – лишь отдельные яркие элементы музыкальных образов.⁶ Оба типа дарования одинаково перспективны – нельзя воспитывать у студента либо эмоциональную, либо техническую сторону дарования. Если говорить о предпочтении одной из них, то техническая выучка ближе к профессионализму, чем «голый эмоционализм». Необходимо при-

⁵ Доступное определение термина «синкрезис» — слитное первоначальное состояние.

⁶ Суждение М. Ф. Гнесина намечает важную проблему, стоящую на пересечении педагогики и психологии. Полагаясь на существующие мнения, первый из названных психологических типов можно отнести к европейскому складу мышления, второй – к восточному.

сма­три­вать­ся к ин­ди­ви­ду­аль­но­сти уча­ще­го­ся. Да­же «ше­ро­хо­ва­то­сти» тех­ни­ки мо­гут стать в да­ль­ней­шем при­ме­той ав­тор­ско­го пи­сь­ма, – ут­вер­жда­ет М. Ф. Гне­син: на­чи­на­ю­щий ком­по­зи­тор А. Ха­ча­ту­рян, не­умеренно поль­зо­вал­ся ор­ган­ны­ми пунк­та­ми, но в по­след­ствии имен­но они ста­ли ти­пич­ней­шей чер­той сти­ля ком­по­зи­то­ра.

В ор­га­ни­за­ции учеб­но­го про­цес­са пер­во­сте­пен­на роль пе­да­го­га, ко­то­рый дол­жен об­ла­дать раз­ви­тым ин­тел­лек­том, уме­нием об­щать­ся со сту­ден­та­ми, при­слу­ши­вать­ся к их мне­нию. Курс ком­по­зи­ции дол­жны ве­сти ком­по­зи­то­ры, пред­став­ля­ю­щие раз­ные твор­че­ские на­прав­ле­ния, что да­ёт сту­ден­там воз­мож­ность вы­бо­ра ру­ко­во­ди­те­ля по сво­е­му ус­мо­т­ре­нию. Не на­до за­бы­вать и о тра­ди­ции, ро­див­шей­ся в Пе­тер­бург­ской кон­сер­ва­то­рии: сту­дент мог об­ра­щать­ся за со­ве­том к лю­бо­му пе­да­го­гу. Не­ма­ло­ва­жна и го­тов­ность на­став­ни­ков де­лится сво­и­ми зна­ния­ми. Вы­да­ю­щим­ся на­став­ни­ком был ком­по­зи­тор Э. В. Де­ни­сов⁷. При­ве­дем не­ко­то­рые фак­ты из вос­по­ми­на­ний его кол­лег и учени­ков:

1. Юрий Воронцов:

«Де­ни­сов — это ярост­ный, убе­жден­ный и бес­ком­про­мис­сный бо­рец за про­дви­же­ние со­вре­мен­ной му­зы­ки. За­метим ва­ж­ную де­таль: не сво­ей му­зы­ки, а му­зы­ки кол­лег — дру­зей, еди­но­мыш­лен­ни­ков и учени­ков. Убе­жден, что дан­ной фразы не­до­статоч­но, чтобы оп­ре­де­лить его стерж­невую роль в этой бор­ьбе в му­зы­каль­ной жи­зни 1970–1990-х го­дов. Его от­но­ше­ние к но­вой му­зы­ке на­по­ми­нало ры­цар­ское служе­ние из­бран­ной идее. По сей день в Со­ю­зе ком­по­зи­то­ров Мос­квы со­хра­ня­ется и ак­тив­но дей­ствует сек­ция АСМ-2,⁸ соз­да­те­лем и пер­вым ру­ко­во­ди­те­лем ко­то­рой был Эди­сон Де­ни­сов.⁹

⁷ В био­гра­фии Э. Де­ни­сова есть и опос­ре­до­ван­ная форма на­став­ничества – его те­о­ре­ти­че­ские ра­боты по про­бле­мам ком­по­зи­ции, по­лу­чив­шие ши­ро­кое при­зна­ние.

⁸ АСМ – Ас­со­ци­ация со­вре­мен­ной му­зы­ки. АСМ-1 была ор­га­ни­зо­вана в 1924 го­ду в Мос­кве.

⁹ Ю. Воронцов. Эди­сон Де­ни­сов на ка­фе­дре ком­по­зи­ции Мос­ков­ской кон­сер­ва­то­рии. – МА, Вы­пуск № 2 (766), 2019.

2. Дмитрий Смирнов:

«На первом уроке Денисов бегло просмотрел мои работы, сделанные раньше, и сказал, чтобы в следующий раз я принес разметку "Дельфийских танцовщиц" Дебюсси. Что такое разметка я плохо себе представлял и, чтобы показать, на что я способен, решил сделать настоящую "авангардную" партитуру. Рукопись я оформил а la Пендерецкий и на следующем уроке с трепетом и гордостью поставил ее на пюпитр. Денисов полистал партитуру, и слова его ошеломили меня: "Чушь собачья!" Я не поверил своим ушам и стал защищать достоинства моей оркестровки, но в ответ слышал только: "Ерунда, никуда не годится...". "Принесите мне разметку!" — заключил он и, взяв карандаш, стал надписывать в нотах, кто и где должен играть. Но то, что предлагал Денисов, казалось мне неинтересным, ординарным по сравнению с изощренностью моей партитуры... Денисов учил подходить к произведениям другого композитора не со стороны, а изнутри: как бы я написал это сочинение для оркестра, если бы сам был его автором. Я понял, что учусь не только инструментовке, но и сочинению.»¹¹

3. Владимир Тарнопольский:

«Денисов дал мне самые точные композиторские уроки в жизни. Для него не была характерна дидактика.¹² Он давал только установку. Оценки его были корректные и точные. Он указывал детали, а ученик воссоздавал целое. Я считаю Эдисона Васильевича лучшим оркестровщиком. Он наводил на оркестро-

¹⁰ Три десятилетия Э. Денисов вел курсы чтения симфонических партитур и инструментовки.

¹¹ Из воспоминаний Смирнова (записаны 13.01.1988). – Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова. Эдисон Денисов – М., 1993, стр. 37-38.

¹² «Дидактика» в переводе с греческого означает «поучающий». В цитате термин мыслится в этом аспекте.

*вый стиль автора, старался художественно реконструировать авторские намерения».*¹³

Задание для СРС: ознакомиться со статьёй: О. Л. Девятова «Особенности творческого процесса композитора».¹⁴

Цитата из источника:

«Музыковед М. Арановский примерно в том же ключе классифицировал этапы творческого процесса композитора: «1. Внемузыкальный содержательный стимул. 2. Включение системы музыкального интеллекта и его порождающих систем. 3. Образование эвристической модели. 4. «Реализация эвристической модели». Под «музыкальным интеллектом» исследователь понимал «специфическую систему мыслительных способностей человека, предназначенную для осуществления психологической творческой деятельности (музыкального мышления)».

Литература:

1. Гнесин М. Начальный курс практической композиции. – М., 1962.
2. Евлахов О. Проблемы воспитания композитора. – Л., 1963.
3. Месснер Е. Основы композиции. – М., 1968.
4. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. – М., 1992
5. Педагогика и психология высшей школы (учебное пособие). – Ростов на Дону, 1998.

¹³ Из беседы с В. Гарнопольским (03.03.1988) – Ю. Холопов, В. Ценова. Эдисон Денисов – М., 1993, стр. 38-39.

¹⁴ Интернет-ссылка: Особенности творческого процесса композитора <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/24394/1/iurg-2014-124-05.pdf>.

ЛЕКЦИЯ № 2

ОБ ИСТОРИИ КОМПОЗИТОРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ.

КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА КАЗАХСТАНА

История любой отрасли знания всегда поучительна как с научной, так и с практической стороны. Не составляет исключения и история композиторского образования, богатая фактами, но не облечённая в форму учебной дисциплины.

Обучение композиции наглядно прослеживается на примере европейской музыки и её последователей в Азии, Африке, на американском континенте. Поучительна также композиторская практика неевропейских музыкальных культур с её культом Мастера и ученика, неотделимости сочинительства от исполнительства.

Композиторы нарабатывали своё мастерство в различных формах: под руководством учителя, через самообразование и музыкальную практику; в учебных заведениях, например, в школах при кафедральных соборах, дворах вельможных особ; у педагогов, занимающихся частным образом. Умение сочинять являлось составной частью европейского музыкального образования. Лишь на рубеже XVIII-XIX веков происходит разделение специальностей музыкантов. Показательно, что с незапамятных времён теория музыки обслуживала практику сочинительства, что нашло своё отражение в создании руководств по композиции. Педагогическое значение имели инструктивные сочинения. К ним относят «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха. Так называемые «композиторские партитуры» предназначались для сочинения музыки и обучения композиции в XVI и начале XVII веков.¹⁵ Одним из примечательных явлений стало учение *Ars combinatoria*, разработавшее методы построения музыкального

¹⁵ См. И. Барсова. Очерки по истории партитурной нотации. – М., 1997, стр.66 -70.

материала на основе простейших фигур и мотивов, бытовавших в музыке XVII-XVIII вв. (трактаты Циглера, Рипеля, Кирнбергера).

В XIX веке становление консерваторий и подобных им учебных заведений создало условия для полноценного обучения композиторов. Ими были, в частности, Парижская и Лейпцигская консерватории. Одновременно развивалась и теория композиции, представленная трудами А. Рейха, А. Б. Маркса, Й. Х. Лобе, Л. Бусслера, Х. Римана и других авторов. Консерваторское образование при всех своих достоинствах не было лишено черт схоластики, самодовлеющего мастерства. Оно не всегда отличалось пониманием индивидуальных склонностей учащегося. Занимаясь с М. Глинкой, З. Ден считал главной задачей упорядочить теоретические знания своего ученика,¹⁶ не утомляя его техническими заданиями. Образцовым профессором, по мнению Н. Римского-Корсакова, оказывался тот, кто понимал, что нужно его талантливому ученику, а не пичкал бесполезными упражнениями. Такой подход типичен для частного образования, через которое прошли выдающиеся ученики Н. Римского-Корсакова – А. Глазунов, И. Стравинский, А. Спендиаров. Данное высказывание не умаляет преимуществ консерваторского образования с его оснащённостью учебными материалами, богатой методологической базой.

Казахстанская композиторская школа как явление творчества зародилась в 20-30-е годы XX века. С открытием в 1944 году Алма-Атинской консерватории было положено начало композиторскому образованию вузовского уровня. Как и во всех молодых композиторских школах бывшего СССР, композиторское творчество и образование в Казахстане развивалось в сложных условиях. Трудности становления совпали с резким обновлением техник

¹⁶ З. Ден написал для М. Глинки «четыре тетрадки», заключавшие, как вспоминал композитор в своих "Записках", «науку гармонии, или генерал-бас, науку мелодии, или контрапункт, и инструментовку» – Фост Юрий Николаевич. Немецкий учитель Глинки. – http://samlib.ru/f/fost_j_n/prb.shtml

сочинения, инициированных различными течениями и направлениями музыкального творчества XX века. За темпами развития композиторского творчества, как всегда, не поспевала музыкальная теория и педагогика. Но к концу века эта диспропорция стала намного меньше. В творчестве утвердился плюрализм стилей,¹⁷ что не могло не сказаться на преподавании композиции.

Композиторская школа Казахстана в её образовательном аспекте унаследовала российский опыт. И с этих позиций целесообразно обратиться к истории первых русских консерваторий, прежде всего, Петербургской.

Инициатор её создания А. Рубинштейн перенёс на русскую почву академические принципы Лейпцигской консерватории, что было для того времени прогрессивным шагом. Отсутствие кадров было восполнено приглашением иностранных педагогов. Попытки приобщить к педагогической работе видных русских композиторов, занимавших особую позицию по отношению к консерватории, не имели успеха.

Вплоть до Октябрьского переворота 1917 года в Петербургской и Московской консерваториях при изучении теории композиции все учащиеся должны были сочинять, что называлось «практическим сочинением». Обучающиеся в классе композиции ничем не выделялись, так как собственных композиций не требовалось. Таковы были традиции европейского музыкального образования. Лишь последние два года обучения композиторов посвящались свободному сочинению. Это были годы 8-й и 9-й в программе обучения теории композиции.¹⁸

Приход в 1871 году в Петербургскую консерваторию Н.А. Римского-Корсакова знаменовал рождение петербургской композиторской школы, объединившей принципы западно-европейской композиции с творческими воззрениями кучкистов

¹⁷ Следствием плюрализма стал синтез стилей.

¹⁸ Курс обучения в консерватории включал пятилетнее обучение на младшем отделении и четырёхлетнее – на старшем.

(представителей содружества «Могучая кучка»). На академизм петербуржцев окажет влияние новаторство И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, позднее – Б. Тищенко, С. Слонимского и других композиторов. Основателями московской композиторской школы, ориентированной на классицизм и романтизм, стали П. И. Чайковский¹⁹ и С. И. Танеев. Впоследствии различия школ сглаживались и синтезировались.²⁰

Начало композиторского образования в Казахстане было положено преподавательской деятельностью Е. Г. Брусиловского в Алма-Атинском музыкальном техникуме в конце 30-х годов XX века, а также М. А. Скорульского в период Великой Отечественной войны.²¹ Это начинание получило новое продолжение с открытием в 1944 году Алма-Атинской консерватории. Её структуру определила российская модель музыкального образования.

В преподавании композиции ясно обозначилось влияние петербургской школы, которую представляли Е. Г. Брусиловский и В. В. Великанов. Затем этот курс стали вести их ученики – К. Х. Кужамьяров, А. В. Бычков, Е. Р. Рахмадиев, М. С. Сагатов. В 1967 году на кафедру композиции была приглашена Г. А. Жубанова – представительница московской школы. Воздействие этой школы проявилось также в просветительской деятельности профессора Московской консерватории Ю. А. Фортунатова, повлиявшего на творческое формирование ряда педагогов кафедры композиции.

¹⁹ Выпускника Петербургской консерватории П. Чайковского композиторы «Могучей кучки», чтившие народность в искусстве, считали «европейцем». Этим можно объяснить его отсутствие среди кучкистов.

²⁰ Л. Бобылёв в исследовании «История и принципы композиторского образования в первых русских консерваториях (1862-1917 гг.)» – М., 1992 – отрицает необходимость различий и считает русскую композиторскую школу единой.

²¹ Из Википедии: Скорульский Михаил Адамович (1887-1950), в 1914 г. окончил Петербургскую консерваторию, по классу композиции занимался у М. О. Штейнберга, Я. Витолса, В. П. Калафати, по классу фортепиано у А. Н. Есиповой; преподавал в Алма-Атинском музыкальном техникуме в 1941-1944 гг.

Роль основателя композиторской школы Казахстана по праву принадлежит Е. Г. Брусиловскому. Это подтверждает его творческая и педагогическая деятельность. Талант педагога, всесторонняя образованность, большое трудолюбие гарантировали его ученикам необходимый уровень мастерства, того, что обозначают весомым понятием «школа». «Школу» давал ученикам и В. В. Великанов, выпустивший лишь нескольких композиторов. Преподавательский опыт Е. Г. Брусиловского и В. В. Великанова был по-своему воспринят их последователями. К. Х. Кужамьяров значительное внимание уделял национальной характерности создаваемой музыки, её эмоциональному тону. А. В. Бычков, наряду с использованием педагогических принципов Е. Г. Брусиловского, обращался к новациям современной музыки. Незаурядные личностные качества Г. А. Жубановой притягивали одарённых молодых композиторов, которые развивались в разных направлениях, не исключая апробирования современных средств выразительности.

Е. Р. Рахмадиев выдвинул в качестве главных требований сочетание национальной почвенности с современным мышлением. Этим же требованиям следовал М. С. Сагатов. Подготовка контингента абитуриентов способствовала его многолетняя преподавательская деятельность в музыкальном колледже им. П. И. Чайковского, где он вёл факультатив по композиции.²²

Непродолжительное время наставниками молодых композиторов в КНК им. Курмангазы были Л. А. Хамиди, М. Р. Копытман, О. В. Гейльфус, Т. Ш. Кажгалиев, В. А. Новиков (Грос). Ныне классы композиции возглавляют Б. А. Дальденбаев, Е. К. Умиров, Д. Б. Бержапраков, С. С. Байтереков. В Казахском национальном университете искусств (Астана) воспитанием мо-

²² Там же преподавали композицию А. В. Бычков (1955-1962 гг.), О. В. Гейльфус (1959 -1970 гг.), в 1999-2002 гг. автор данного пособия.

лодых композиторов занимаются С. К. Абдинуров, А. К. Абдинуров, Д. В. Останькович, А. К. Джамбаев, А. Б. Тани, а также работающие по совместительству Т. М. Мухамеджанов, С. Ж. Еркимбеков, А. Р. Раимкулова и Р. Б. Абдысагин.

Литература:

1. Акжигитова Н., Баяхунов Б. Кафедра композиции КНК им. Курмангазы (1944-1994). Под ред. Г. Абдрахман. – Алматы, 2012.
2. Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации. – М. 1997.
3. Бобылёв Л. История и принципы композиторского образования в первых русских консерваториях (1862-1917). – М., 1992.
4. Гервер Л. Клавирные сонаты Моцарта №10 (KV 330) и №13 (KV 333). Опыт интерпретации. – Инструментальная музыка классицизма. – М., 1998.
5. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII- XX веков. – М., 2003.
6. Музыкальная энциклопедия – М., 1973 - 1982 – очерки «Композиция» (т.2), «Консерватория» (т.2), «Музыкальное образование» (т.3).
7. Павлишин С. Арнольд Шёнберг. – М., 2001.
8. Щербакова Т. Петербургская консерватория в мировом музыкальном процессе (1862-2002). – МА, №3, 2003.

Задание для СРС: ознакомиться со статьёй: Любовский Л. «Альберт Семёнович Леман. Педагогические принципы. Их истоки. Личность» – МА №1, М., 2006.

ЛЕКЦИЯ № 3

РИТМ В КОМПОЗИЦИИ. ВВЕДЕНИЕ

Ритм один из важнейших элементов композиции. Его значимость возросла в произведениях композиторов XX века, что подтверждается, в частности, созданием музыкальных форм на ритмической основе. «Среди важнейших видов ритмической организации – нетактовые формы: мономерность, ряды чисел Фибоначчи, прогрессии, серии, полихронные каноны, вариантность групп длительностей». ²³ Образцы этой техники свидетельствуют о связях с немusикальными явлениями, влияниях музыкального фольклора, но главным подспорьем ритмических новаций следует считать музыкальную классику предшествующих эпох.

О теории ритма

У истоков музыки стоял ритм, возможно, первый её прародитель. Ритм связан со многими жизненными явлениями: ритмами шага, скачки, биения сердца, частотой дыхания. Ритму подвержен климат Земли, её ландшафты, включая водные, животный мир. Существуют и конкретные связи: пульс и дыхание отражают умеренный темп с основной ритмической единицей, равной четверти, «двухдольность» характеризует шаг, биение сердца, тиканье часов. Восприятие ритма не только слуховое, но и, по выражению Б.Теплова, «слуходвигательное»:

«музыкально-ритмическое чувство должно прежде всего проявляться в том, что восприятие музыки совершенно непосредственно сопровождается теми или другими двигательны-

²³ В. Н. Холопова. Формы музыкальных произведений. Стр. 464-467. – Санкт-Петербург, 1999.

*ми реакциями, более или менее точно передающими временной ход музыкального движения, или, говоря другими словами, восприятие музыки имеет активный слухомоторный характер".*²⁴

Музыкальной науке известны различные виды ритмики: имеющие древнее происхождение, унаследованные от классики, вновь создаваемые. Выделяют три стадии развития ритма:

- а) интонационную, где на первом месте была высота звука;
- б) квантитативную, в которой главная роль отведена длительности звука;
- в) квалитативную, характер которой определяется силой звука, чередованием акцентируемых и неакцентируемых долей.

Интонационная ритмика обязана своим происхождением вокальным жанрам. В церковных песнопениях, сказах, протяжных песнях единицей такого ритма стало слово или группа слов, которые можно спеть на одно дыхание. Опорные моменты образуются повышением и понижением голоса, расчленяющую роль играют паузы. Данный ритм не обладает симметрией. В песенных жанрах моторного характера (игровые, плясовые, трудовые песни) наличествует ритмическая пульсация, повторность. Но это лишь следствие автоматизации моторики, а не явление, подобное классическому периоду.

В квантитативной ритмике организующим началом служит соотношение длительностей, делящее время на отрезки. В античном искусстве устанавливалась наименьшая единица – «мора». Произносившийся или поющийся текст делился на различные соотношения длительностей: 1:1, 2:2, 1:2, 2:3 и т.п. Создание мензуральной нотации в средневековой Европе, то есть, системы длительностей, их объединения в группы («модусы»), стало шагом по направлению к последующему типу ритмики. Квантитативная ритмика существует в музыкальных культурах разных народов. Например, восточные ритмические формулы

²⁴ Б. М. Теплов. Избранные труды. Том I. Стр. 192 – М., 1985.

«тала» и «усуль» отвечают её принципам. Нашла своё место квантитативная ритмика и в современной музыке (сериальная ритмика, ритмические новшества О. Мессиана).

Квалитативную или тактовую ритмику, сформировавшуюся в профессиональной европейской музыке, называют ритмикой Нового времени. Следует уточнить одно обстоятельство: тактовая черта появилась ещё в XVI веке как способ деления длительностей на определённые отрезки. С начала XVII века она уже сигнализирует о наступлении сильной доли – главного метрического акцента.

В. Холопова рассматривает три эпохи в развитии квалитативной ритмики: барокко, классицизм и романтизм, музыка XX века. Эпоха барокко, завершителями которой были Бах и Гендель, устанавливает основные принципы новой ритмики, возникшей с утверждением гомофонно-гармонического мышления. Но преимущественно полифонический склад фактуры, мало индивидуализированный тематизм приводили к текучести развития, непрерывности. Тем самым музыкальная ткань становилась как бы независимой от такта, метрические акценты были не столь явными. Достаточной свободой отличался темп, особенно в речитативах.

В эпоху классицизма на первый план выходит ритмическая энергия, выраженная посредством отчётливых ударений, ровности темпа, увеличения роли метра. Сильное время такта, помимо равномерности ритмической пульсации, притягивает к себе важнейшие моменты музыкальной формы: завершение мотивов, фраз, смена фактуры и т.п. Главной чертой ритмики становится регулярная акцентность. Помимо указанных свойств, ритмику классицизма отличает квадратность структур, чётное внутридолевое деление.

Ритмика романтизма наследует традиции классицизма, но в то же время подвергает их пересмотру. Появляются «большие» триоли (состоящие из четвертных и половинных длитель-

ностей), квинтоли и другие особые ритмические деления, вязки, пересекающие тактовую черту. Метрические границы стираются, мотивные акценты начинают преобладать над метрическими. Все эти новшества приводят к ослаблению пульсации метра, неквадратным группировкам, темповой свободе. Характерно также обращение к ритмике народной музыки, например, к пятидольности, нерегулярности акцентов.

В музыке XX века ритм уже менее зависим от его песенных и танцевальных корней. Он сближается с ритмическими явлениями прошлых эпох – средневековыми модусами, изоритмией, барочными ритмоформулами, а также с ритмикой неевропейских музыкальных культур. Возникают новые формы и способы работы с ритмом: ритмические серии, ненормативное деление ритмической единицы, особые виды нотации ритма, свободные темпы (вне метра). В строении произведений большую роль стали играть полиритмия, полиметрия, алеаторика,²⁵ обычно оперирующая большим количеством голосов. Творчество композиторов XX века открыло новые возможности ритма, ритмической техники, выявило многообразие ритма в различных национальных композиторских школах.

Литература:

1. Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации. – М., 1997.
2. Музыкальная энциклопедия, т.4., статья «Ритм» – М., 1978.
3. Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции. – М., 1986.
4. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. – М., 1971.
5. Холопова В. Русская музыкальная ритмика. – М., 1983.

²⁵ Одна из композиторских техник XX века, допускающая неполное отображение нотного текста, случайную последовательность его элементов, импровизацию.

Ритм в музыкальном воспитании и обучении

В XX веке на основе методов Э. Жак – Далькроза сложилась система ритмического воспитания, используемая для развития музыкальности, мышечной свободы и пластической выразительности. Система предполагает также нравственное совершенствование и находит своих сторонников в XXI веке. На труды Э. Жак-Далькроза ссылаются методисты разных исполнительских специальностей.

Ритм был положен в основу системы детского музыкального воспитания К. Орфа, получившей мировое признание. Типичные виды занятий – упражнения в дирижировании, ритмизации речевых текстов, игра на музыкальных инструментах, хлопki, притопы. Предлагаются и творческие задания: импровизации на определённую форму (двух - или трёхчастную, рондо) с диалогом двух групп. Система близка взглядам её создателя на собственное творчество.

В профессиональной и народной музыке сложились определённые способы обучения ритмике. Этой теме посвящено немало методической литературы, освещающей подробно все этапы работы над ритмом – от элементарных умений до высот исполнительской трактовки. В поле внимания – темп, акцент, соотношение длительностей во времени, метроритм, стиль произведения, телесное и эмоциональное ощущение ритма.

Творческому осознанию ритма уделяют внимание учебные пособия для композиторов. Е. Месснер, кроме теоретических положений и анализов, предлагает упражнения на ритмическое развитие звука внутри метрической сетки. О. Евлахов отмечает необходимость ритмического разнообразия мотивов, использования ритма как определённого средства развития. Небезынтересен для любознательных труд «Gradus ad Parnassum» И. Й. Фукса (1660–1741), развивающий фигурационную технику по принципу «нота против ноты». Несомненную пользу в изу-

чении ритма может принести джазовая импровизация, знакомство с образцами традиционной музыки, такими как рага, мукам, гамелан и др.

Работа над ритмом требует конкретного подхода к творческому заданию. Наряду с созданием плана метроритма важно выполнение ряда технических моментов.²⁶

Литература:

1. Алексеев Б., Мясоедов А. Элементарная теория музыки. – М., 1986.
2. Евлахов О. Проблемы воспитания композитора. – Л., 1963.
3. Месснер Е. Основы композиции. – М., 1968.
4. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа (сб. статей) – Л., 1970.
5. Теплов Б. Избранные труды, т. 1. – М., 1985.

²⁶ К техническим моментам отнесём взаимодополняющую ритмику, ритмическую пульсацию (в дирижировании называемую «направляющим движением»), темповые указания.

ЛЕКЦИЯ № 4

РИТМ В КОМПОЗИЦИИ (ПРОДОЛЖЕНИЕ)

МУЗЫКАЛЬНАЯ РИТМИКА XX ВЕКА

В теории современной композиции принята периодизация на первую и вторую половину XX века. Рубежным периодом считается авангард 1950-60-х годов. Обновление ритмики в первой половине века (1910-20-е гг.) было обусловлено не только музыкальными факторами, но и общественно-историческими: влияние урбанизации, воздействие различных художественных течений и направлений.²⁷

Нарастание линейных явлений в гармонии, развитие двенадцатитоновых систем и, в частности, додекафонии, повысили роль ритма в произведении. Характерной стала упругость мелодики, нерегулярность акцентов, порой угловатость, острота. Принципиально изменились связи гармонии и ритма. В классической форме активность ритмики была связана с импульсами, исходящими от функциональных тяготений. В современной музыке ритмический импульс может быть задан разнообразными средствами. Например, смещением ударений на разные доли такта или диссонирующим аккордом. Отдельные моменты формы в классической музыке выводят ритм на первый план звучания (см., например, тт. 86-91 первой части Четвёртой симфонии П. Чайковского).²⁸ Для многих страниц музыки И. Стравинского, к примеру, финала «Весны священной», это не эпизодическое, а основное состояние формы.

В новейших источниках о музыке второй половины XX века ритм рассматривается вместе с понятием времени. Суще-

²⁷ Краткая характеристика ритмики современной музыки была дана в разделе «О теории ритма».

²⁸ В этом видится влияние венского классицизма.

ет множество его определений: метафизическое, человеческое, психологическое и др. Музыка имеет своё время, измеряемое ритмом. Понятие времени понадобилось, чтобы отразить сущность новых техник композиции. Например, алеаторика – техника с неконтролируемым композитором временем. Полистилистика через столкновение стилей вводит в произведение «чужое» время. Это уже историко-философский аспект. Понятие времени в учение о ритме ввёл О. Мессиан. Им открыты новые виды ритмической техники: добавочные длительности, увеличенные и уменьшенные ритмы, необратимые ритмы, перестановки длительностей (пермутации). Разработаны также полиритмические приёмы: сочетание ритмов с использованием увеличения, уменьшения, ракоходного движения, ритмические каноны и педали. Ритмические идеи Мессиана были подхвачены П. Булезом и К. Штокхаузенем. Булез использует преобразование ритмических ячеек, создаёт серии ритмов и темпов. Штокхаузен пришёл к теории единого временного поля, причисляя к категории времени не только ритм, но и высоту, тембр и форму. Совершенно другие концепции ритма использованы в творчестве Я. Ксенакиса и Д. Лигети. В оркестровой пьесе Лигети «Lontano» утверждается принцип статической композиции. Ритм в ней представлен микроячейками, складывающимися в крупные блоки. Пульсация четвертями лишь воображается, так как метрические акценты отсутствуют. У Ксенакиса центральным понятием является «звуковое событие». Форма его существования – временной поток, течение которого определено математически. С математикой связано использование композиторами ритмических рядов (арифметический, ряд Фибоначчи, ряд Эратосфена и др.). Как выразительное средство стали применяться паузы, например, в пуантилистической музыке. Паузы могут отображать незвучащее исполнение музыки (воображае-

мая игра или дирижирование). Типичным стало наделение ритма тематическими свойствами.²⁹ Таковы в общих чертах особенности современной ритмики, изучение которой вряд ли может уложиться в рамки консерваторского курса.

Литература:

1. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. – М., 1971.

2. Теория современной композиции. – М., 2005.

Некоторые примеры ритмической техники XX века
(см. Нотное приложение (далее Приложение), Примеры №№ 1-7)

Комментарии к нотным примерам: в Примере № 1 нижний голос имитирует ритм темы и варьирует её; в Примере № 2 две остинатные фигуры, при этом сохраняется интервалика разрабатываемого мотива; в Примере №4 три одинаковые фразы, начинающиеся с ноты «фа диез» в разных октавах, акцент сначала падает на первую долю, затем на вторую и третью: в Примере № 6, а) на каждый звук приходится один слог (силлабическое пение), кроме первого слога в слове «сердце»; остальные примеры не нуждаются в пояснениях.

Примеры ритмических рядов, используемых в музыкальной композиции:³⁰

1. Арифметический ряд: 1 2 3 4 5 6 7; 2 4 6 8 10 12;

2. Геометрический ряд: 1 2 4 8 16 ...; 1 3 9 27 81;

²⁹ В опере «Лулу» А. Берга подобным образом является «лейтрим судьбы» (Hauptrhythmus). «Именно на нем основана одна из трагических кульминаций оперы – эпизод «Моноритмика» (конец 2-й картины I акта – самоубийство Художника)». – Марианна Высоцкая, Галина Григорьева. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. – М., 2011, стр. 40.

³⁰ Определения рядов заимствованы из трудов В. Холоповой и книги «Теория современной композиции».

3. Ряд Эратосфена³¹: 1 2 3 5 7 11 13 17 19 (главный вариант ряда без единицы);
4. Ряд Фибоначчи: 0 1 1 2 3 5 8 13 21;
5. Ряд Люка³²: 1 3 4 7 11 18 29;
6. Хроматический ряд длительностей: шестнадцатая, восьмая, восьмая с точкой, четверть, четверть плюс шестнадцатая и по тому же принципу до половинной с точкой.
7. Сериальные ряды, выстроенные по принципу неповторяемости элементов ряда.

³¹ Ряд чисел, которые делятся на единицу и на себя. В так называемом «решете Эратосфена» единица исключается. А. Шнитке в Двойном концерте для гобоя, арфы и струнного оркестра использует указанный ряд с единицей.

³² В отличие от ряда Фибоначчи, начинается с единицы и тройки. В обоих рядах каждое последующее число равно сумме двух предыдущих. Композиторы применяют и другие ряды, а также простые математические приемы, например, укорачивание либо приращение темы или любого интонационного образования, «манипулирование» с тактовой структурой и т. п.

ЛЕКЦИЯ № 5

РИТМ И ФОРМА

Ритм проявляет себя многосторонне, что побуждает к рассмотрению его роли в различных компонентах музыкальной композиции, коими являются тематизм, темп, метр, артикуляция, формообразование.

1. О ритмике темы в практике композиции

Характер ритмики музыкальной темы находится в прямой зависимости от других сторон музыкальной выразительности: жанра, темпа, лада, артикуляции и т.д. К примеру, в темах с ограниченным звукорядом (допустим, в объеме дихорда) роль ритма повышается. Впрочем, ритм сам по себе обладает формообразующими возможностями. Поэтому могут быть полезны упражнения в чистом ритме: сочинение ритмических мотивов, тем, периодов, форм (трёхчастных, рондообразных, с использованием диалога ритмических групп). Помимо известных приёмов – дробления, суммирования, следует использовать ритмические крещендо и диминуэндо, а также указанные выше технологии современной музыки (например, ряды). В упражнениях должен просматриваться ритмический план сочинения.³³ Он может быть выдержан по одной схеме с периодическим оживлением ритма, может развиваться ритмическими волнами либо с постепенным учащением ритмической пульсации. Необходимо выработать ощущение ритмического веса длительностей, умение управлять акцентами, подчёркивая их или «приглушая» слигованными нотами, синкопами, «пробеганием» мелких долей через тактовую черту. Истоком ритмических идей может быть обращение к известным ритмическим формулам (например,

³³ Упражнения возможно заменить составлением ритмических схем произведений различных стилей и жанров.

маршевым или танцевальным), ритмическим явлениям внемusыкального происхождения.

Приступая к сочинению музыкальных тем, следует обратить внимание на связь ритма с ладом (или звуковысотностью, если применяются неладовые системы, например, додекакофония). Именно ритм становится первым «истолкователем» лада (звуковысотной системы), творцом интонации. Важна также тембровая предназначенность, фразировка, артикуляция. Известно, что штрих «деташе» подчёркивает ритм, легато сглаживает. Инструменты с разной степенью выразительности отражают подробности ритма. К примеру, акценты хороши у труб и тромбонов, но не так отчётливо звучат у валторн. Используя приёмы инструментовки, можно придать ритмике желаемую экспрессию. Назовём, в частности, подчёркивание партий деревянных духовых посредством пиццикато струнной группы. Восприятие ритма зависит также от характера ритмического рисунка. При большой скорости ритма весомость крупных долей менее ощутима и значение ритма в композиции возрастает. Но и при меньшей скорости ритма в теме может преобладать ритмическое начало. В простейшем случае это достигается применением штриха «нон легато». В голосах, сопутствующих теме, важна их ритмическая обособленность в момент их вступления, что делает голос отчётливо слышимым.

2. Связь ритма с темпом и метром. Музыкальный акцент

Темп влияет на ритмику произведения и характер её выразительности. Нормативно соблюдение заданной скорости движения. Незначительные отступления (короткие замедления, ускорения, более свободный ритм в каденциях) не нарушат цельности формы. Существуют более сложные темповые конструкции. Таковы медленные вступления перед аллегро в первых частях симфоний, темповые схемы «медленно - быстро - медленно», «быстро - медленно - быстро» или «быстро - мед-

ленно», указывающие на характер образности произведений различных жанров. Кроме сопоставления темпов, применяются нарастания или замедления, имеющие разную протяжённость. Темповые изменения, как известно, обозначают словесными и метрономическими указаниями. Последние более конкретны, а в нотных редакторах обязательны.

В современной музыке темп стал областью экспериментов. Так, в произведении «Меры времени» Штокхаузена использованы следующие приёмы: точное соблюдение темпа (моноритм), темповая разноголосица (перекрещивание в одновременности пяти разных темпов), ускорение и замедление ритмических групп, то появляющихся, то исчезающих. Композитор разработал для своих произведений хроматически темперированную темповую шкалу и дал ей философское обоснование. Согласно ему, человеческий организм со всеми его двигательными функциями занимает срединную область скорости. Такая точка зрения существует и в музыковедении. По мнению Е. Назайкинского, «Это частоты разнообразных видов трудовой деятельности, речевые, музыкальные ритмы, а также физиологические ритмы дыхания, сердцебиения».³⁴

Метр можно представить, как регулятор основной счётной доли либо как механизм, управляющий соотношением ударных и безударных долей такта. На этом строится классический период с его квадратностью и определённой гармонических функций. В классико-романтической музыке преобладала так называемая «строгая метрика» с её равномерной пульсацией – внутритактовой, тактовой, двутактовой, четырёхтактной. В современной композиции метрика отличается многообразием способов применения. Одной из её интерпретаций может быть че-

³⁴ Назайкинский Е. «О психологии музыкального восприятия», очерк III. – М., 1972.

редование строгой метрики с музыкой вне метра, алеаторическими эпизодами и даже выдвигание на тематическую роль.³⁵

В классе композиции существенное значение имеет тектоническая сторона метрики: умение применять квадратные и неквадратные структуры, пользоваться переменными метрами, полиритмией. Переменность метра особенно эффективна на грани разделов формы, находя выражение в усечении либо расширении «пограничного» такта. Основательного изучения требуют полиметрия и полиритмия. Полиритмия достижима при сохранении одного размера. Например, в такте на шесть восьмых можно «уложить» группы из трёх четвертей, двух дуолей. В четырёх-четвертном такте могут возникнуть мотивы, состоящие из двух групп по три восьмых и одной на две восьмых. Не исключаются и более сложные деления внутри такта, примером чему может служить ритмика в произведениях Э. Денисова

Метрика непосредственно связана с музыкальным акцентом. Кроме громкостного усиления, акцент создаётся и другими приёмами:

- 1) подчёркиванием акцента крупной длительностью либо группой наименьших длительностей;
- 2) выделением отдельных тонов мелодической линии (мелодические вершины, синкопы, тоны, появляющиеся при больших скачках мелодической линии);
- 3) сменой гармоний, создающей функциональный и фонический контраст;
- 4) фактурными средствами (удвоения в октаву и другие интервалы, созвучия, аккорды);
- 5) форшлагами, штрихами, различными приёмами игры;
- 6) посредством инструментровки;
- 7) комплексом различных средств.

³⁵ См. следующий текст – Т. С. Кюрегян. Форма в музыке XVII – XX веков. – М., 2003, стр. 173, § 207. Метроритм.

3. О метроритмической организации произведений

В масштабе целого сочинения существенна как общая картина метроритма, так и выразительность отдельных эпизодов. В таком ракурсе приводится анализ двух образцов – гомофонного и полифонического плана.

Э. Григ. Вторая сюита «Пер Гюнт», I. Жалоба Ингрид ³⁶

Первые четыре такта – пример строго акцентного ритма с ритмическим ускорением в последних двух тактах. Далее смена темпа, паузы, фанфара труб, мажорный аккорд валторн, тремоло литавр образуют вторую грань образа. При повторе обоих построений звучит уже минорный аккорд валторн и появляется синкопированный органнй пункт (в партии альтов), подготавливающий вступление певучей темы. Бас при её проведении образует ещё одну линию, выступая в качестве подголоска к мелодии. Отметим также периодически возникающий контрапункт виолончелей.³⁷ Поначалу метрические акценты выделялись благодаря половинным нотам на сильных долях, но затем акцентность «размывается» включением пунктирного ритма, мелким ритмическим рисунком (групп из шестнадцатых нот). Второе проведение темы усилено новым оркестровым изложением. Кульминация, чьей вершиной становится тонический аккорд (литера В), вносит «трагический» подтекст, подчёркнутый ритмически учащённым органнм пунктом литавр и труб, на смену трубам приходит синкопированная педаль валторн. На этом фоне звучат скорбные нисходящие интонации, поддержанные аккордовым сопровождением. Перед репризой литавры ускоряют темп посредством ритмического крещендо,³⁸ в последних

³⁶ Рекомендуется использование партитуры и переложения для фортепиано с проигрыванием переложения. Желательно прослушивание аудиозаписи после анализа.

³⁷ Верхний голос разделенных виолончелей перехватывает у баса функцию подголоска, а затем дублирует в нижнюю октаву тему. Преимущество контрапункта в гомофонном складе в его способности появляться периодически. Желательно проанализировать партию виолончелей в обеих сюитах «Пер-Гюнт».

³⁸ Связующие и другие функции литавр можно изучить на примере симфоний Сибелиуса.

тактах ритмическое диминуэндо тех же литавр завершает музыкальную форму. Пьеса Грига – образец созидательной роли ритма и безграничных возможностей ритмической техники в оркестре.

И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», т. 1, фуга до минор

Анализ фуги даёт прекрасную возможность воспитания культуры ритма.³⁹ Сама тема фуги представляет собой ритмическую идею, формирующую основной контрапунктический материал, включающий в себя противосложение, ответ и первую интермедию. Свойственная полифонии непрерывность проявляется в развитии каждого ритмического элемента. При этом меняется степень ритмической плотности фактуры (в данной фуге проявляющейся в равномерном движении шестнадцатых нот), характер сопряжения разнотемных или имитируемых голосов.

Тема выстраивается на повторяемой интонационной формуле (назовём её «остинато»). Инерция остинатности лишь на время прерывается синкопой. Ритмически (и ладово) тема завершается после нисходящей гаммы шестнадцатыми, то есть, в пределах ответа, а противосложение с его мерным движением восьмых нот начинается с запозданием. Первая интермедия (тт.5-6) развивает ритм шестнадцатых в контрапункте с остинато. Во второй интермедии (тт. 9-10) остинато, усложнённое имитацией, излагается на непрерывном фоне шестнадцатых нот. Проведение темы в параллельной тональности (тт.11-12) повторяет ритмическую конструкцию второго проведения темы (тт.7-8) с перестановкой голосов.

Фуга примечательна экономией материала: удерживаются оба противосложения, а также интермедии (но с использованием подвижного контрапункта и других преобразований). Сходны

³⁹ Перед анализом фуг необходимо определить границы проведения тем и интермедий в рамках СРС.

4-я (тт.17-19) и 1-я интермедии (тт. 5-6), 5-я (тт. 22-26) и 2-я (тт. 9-10). Лишь 3-я интермедия (тт.13-14) с её моторной ритмикой основана на общих формах движения, ведущих к местной кульминации. Единственная пауза в т. 28 отделяет последнее проведение темы от заключения, в котором барочный стиль допускает использование гомофонного письма.

В фуге выделяются два ритмических состояния: до т. 20 и после него.⁴⁰ Второе из них мѣньшего масштаба, ведущее к завершению фуги, чему способствует развёрнутая 5-я интермедия. Необычна образность фуги, если иметь в виду её танцевальные истоки. Бах уже в экспозиции переводит развитие темы в иную плоскость, наделяя её (тему) прочной вязью контрапункта. Существенна роль высотности в архитектонике фуги.⁴¹ Если возвращение темы на начальный уровень означает её репризное утверждение (см. тт. 20-21 и тт. 1-2), то единственное проведение темы в самом низком регистре является логическим завершением фуги (см, тт. 26-28).

Задание для семинара: подготовить анализ ритмики небольших пьес по усмотрению педагога или по выбору студентов, основываясь на материале лекций и других источников.

⁴⁰ Что соответствует двухчастной трактовке её формы. Но в теории считается допустимой трехчастность.

⁴¹ Архитектоника фуг Баха во многом зависит от диапазона клавишных инструментов (включая орган) и конкретной тональности. Очевидна её связь с инструментовкой. Так, в Фуге из «Хроматической фантазии и фуги ре-минор» Баха заключительное проведение темы от «ля» большой октавы дано в сбережѣнном регистре, что придает ему (проведению темы) бѣльшую весомость.

ЛЕКЦИЯ № 6

ИНТЕРВАЛИКА. ПРИМА. СЕКУНДА. ТЕРЦИЯ

Примечательны слова И. Стравинского о начальном этапе сочинения: «Задолго до рождения идеи я начинаю работать над ритмическими соединениями интервалов».⁴² Это одно из многих подтверждений приоритета двух главных элементов композиции, олицетворяющих также единство категорий Времени и Пространства в музыке. Интервальными свойствами обладает, в первую очередь, тон определённой высоты, имеющий свой обертоновый спектр.⁴³ Два рядом стоящих тона порождают ладомелодическое движение либо, объединяясь в созвучие, создают пространственный объём. Композиторы мыслят интервалами, ощущают их выразительность на эмоциональном уровне. Композиционные возможности интервалов – от примы до квинты – различны. Их обращения не создают новой звуковысотности и поэтому в данном ракурсе не рассматриваются. Особое положение в ряду интервалов занимает квинта, о чём будет сказано ниже.

1. Прима

В народной и профессиональной музыке немало примеров, когда мотивным материалом становится один тон, приобретая тот или иной характер в зависимости от звукоизвлечения на инструменте. Сравним тембровые варианты отдельного скрипичного тона: ноту «соль» второй октавы можно взять на струнах E, A, D, также на струне G (здесь более приемлем флажолетный способ). При этом варианты будут отличаться по окраске, густоте либо прозрачности звучания. Контраст можно подчеркнуть примене-

⁴² Стравинский Игорь. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. – Л., 1971, стр. 224.

⁴³ Чем ниже регистр, тем богаче обертоника, достаточно сопоставить регистры фортепиано.

нием динамических оттенков, штрихов и приёмов игры, а также создавая на том же тоне ритмические мотивы и фразы, предназначенные инструментам ансамбля или оркестра.

Техника композиции на одном тоне (приме) приобрела особенное значение в музыке XX века. В Примере №8 Нотного приложения (ансамбль 4-х тромбонов) звук «ре» вибрирует, благодаря противоборству его ритмических вариантов и динамическим эффектам.

Главным приёмом развития в Примере № 9 (Приложение) становится комбинирование октавных звучаний, темброво контрастирующих, благодаря использованию разных приемов звукоизвлечения. Подобная выше приведённым образцам техника возможна на фортепиано. В Примере № 10 эскизно намечены воображаемые литавры, «пассажи» деревянных духовых и «фанфара» тромбона.

В опере К. Орфа «Умница» загадки Короля (щц. 43-54 клавира) предваряются тоном «ми» в разных фактурных вариантах (Пример №11). Это образец работы с очень небольшим материалом, мастерского использования регистров, динамики, тембра. Сокращённые названия инструментов даны в клавире на немецком языке. Приводим их русский перевод: Str. – смычковые, Gg. – скрипки, Vr. – альты, С. – виолончели, В. – контрабасы, Gg. flag. – скрипичные флажолеты; Fg. – фагот, Hrf. – арфа, Klav. – фортепиано. Glsp. – колокольчики, Pk. – литавры; Hr. – валторна, Tr.– труба, Tb. – туба, Pos. – тромбон. В разгадках Умницы (см. клавира) также фигурирует повторяющийся тон «ми». Опера, как и всё творчество Орфа, показательна большой ролью ритма в формообразовании: ритмизованы, в том числе разговорные тексты, введены эпизоды ударных инструментов. Экспрессия ритма пронизывает тематический материал всего произведения.

2. Секунда

Секундовый интервал – основной строительный элемент различных звуковысотных систем. Поступенное движение по секундовым интервалам (в некоторых ладах и по ступеням шире интервала секунды, например, в пентатонике, индонезийском звукоряде «слендро») обладает наибольшей мелодической энергией. Это доказывается широким распространением гаммообразных последований. Но уже один интервал секунды имеет множество оттенков выразительности, связанных с мелодическим рисунком, ритмом, фактурой, тембром, а также исполнительским интонированием.⁴⁴ Б.2 акустически ясно слышимый интервал. В «золотом ходе» валторн это обертоны 8-9 и 9-10.⁴⁵ М.2 причисляют к высокой области обертонового спектра, практически неслышимой. Б.2 представляет диатонику, м.2 тяготеет к хроматике. Комбинации этих интервалов определяют характер композиторских техник, стиль отдельных произведений. Б.2 и м.2. применяются и как созвучия, образованные гармонически или полифонически. Путём расщепления б.2 на две м.2 можно прийти к реальному трёхголосию. Обращения секунды – септима и нона не меняют звуковой сущности исходного интервала.⁴⁶ Скрытые линии секунд (даже регистрово разделённые) скрепляют остов музыкальных тем, а гаммообразные ходы создают линейную напряжённость.⁴⁷

Оперирование интервалом секунды составляет важнейшую область композиторской техники. В Примере № 12 (Приложение)

⁴⁴ См. – Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986, стр. 146-149 – примеры различного оркестрового изложения интонации нисходящей малой секунды.

⁴⁵ Б.2 образуют также обертоны 7-8, но 7-й обертон считается интонационно заниженным. Он используется и в мелодике, не претендуя на роль септимы доминантсептаккорда.

⁴⁶ В модальной системе, додекакофонии, сонорике не обязательны или просто неприемлемы правила голосоведения, принятые в мажоро-миноре.

⁴⁷ Кроме известной в мелодике метрически опорной линии [в теме рассмотренной выше фуги до минор (Бах, ХТК, I том) она предстает как «ля бемоль, соль, фа, ми бемоль»], существует понятие «секундовые связи», введённое П. Хиндемитом.

приводится ряд образцов без комментариев. Примеры № 12 – д), е), ж) из области авангардной стилистики. Учащимся предлагается проанализировать данный материал и написать упражнения в такой технике. Задание по теме может быть адресовано и к произведениям, создаваемым в классе композиции.

Интервал секунды, как упоминалось выше, является главным интонационным элементом. Разложение б.2 на две м.2 расширяет комбинационные возможности интервала. Они ещё более увеличиваются при обращении интервалов. Более сложную интервальную ситуацию создаёт расщепление полутона на четвертитоны и другие деления, имеющее место в музыкальном фольклоре и в современной музыке. В отличие от прима, секундовые интервалы могут образовывать малообъёмные лады диатонического или хроматического строения, а также выступать роли соиздателя других интервалов.

3.Терция

В европейской музыке терция пережила ряд этапов развития. В эпоху органума она считалась диссонансом. Формирование мажоро-минора, в котором терция признаётся консонансом, поставило этот интервал в разряд системообразующих. После так называемого «кризиса классической гармонии» терцовость уступает своё место квартовости, полутоновости и другим интервальным образованиям.⁴⁸ В музыкальном фольклоре, религиозных песнопениях, джазе, в музыке шоу-бизнеса и традиционной музыке народов мира, терция сохраняет положение одного из важнейших элементов лада.

Б.3 и м.3 различают по окраске, ладовому наклонению. В обертоновом спектре б.3 появляется раньше м.3 и звучит гораздо

⁴⁸ «Строгая система согласования голосов на основе универсальной модели – терцового аккорда, эстетически нацеленная на внутреннее единство вертикальной структуры, утрачивает свою значимость». – Л. Дьячкова. Гармония в музыке XX века. – М.,2004, стр. 15.

интенсивней. В связанном с обертоном «золотом ходе валторн» б.3 звучит в основном виде и в обращении. Светлый колорит б.3 можно объяснить её построением из двух б.2. Присутствие м.2 в м.3 (б.2+м.2) создаёт контраст интервалов и условия для вводно-тоновости. Всё, что говорилось о композиционных свойствах секунды, становится частью композиторской работы с интервалом терции. В приводимых ниже образцах Примера № 13 (Приложение) показаны композиционные возможности терцовых интервалов в диатонике, в диатонике с применением хроматики, в додекафонии.⁴⁹ Пример № 13, к) необходимо анализировать с помощью серии (см. схему в конце примера). Пример № 13, и) с точки зрения элементарной теории музыки неприемлем.⁵⁰ Но такие разрешения диссонанса в занятый тон встречаются не только в народной музыке. В данном случае это прием опевания выдержанного тона «до» сверху (секунда «ре бемоль-до») и снизу (терция «ля–до»).

Примечание: *подробную информацию о «ненормативном» голосоведении см. в труде Н. А. Римского-Корсакова «Основы оркестровки», глава IV – Тембры как деятели гармонии. Гармонический фон. Декоративные эффекты.*⁵¹

Материал примеров заимствован из нотных изданий, а также из следующих источников:

Пример №13, а) – Алибакиева Т. Двенадцать мукамов. – Алматы, 1988;

Пример №13, б) – Чекановска А. Музыкальная этнография. – М., 1983;

⁴⁹ Примеры должны проигрываться и анализироваться студентами на занятии.

⁵⁰ «Неправильности» встречаются даже в полифонии эпохи Возрождения: «...не так уж редко композиторы применяли неприготовленные диссонансы (при плавном противоположном движении), задержанные верхним голосом секунды, восходящие разрешения» – В. П. Фраёнов. Учебник полифонии. – М., 2000, стр. 184. Однако, в учебной практике (курс строгого стиля) мы не найдем подобных явлений. «Прежде, чем нарушать правила, ты должен их изучить» (известная прописная истина).

⁵¹ Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Том III. Стр. 424-441. – М., 1959.

Пример № 13, и) – Кароматов Ф., Нуржанов А. Музыкальное искусство Памира. – М., 1978;

Пример № 13, л) – Микенайте Р. Особенности гармонического языка обработок литовских народных песен. – в сб. статей «Вопросы теории музыки», вып. 3 – М., 1975;

Пример №13, н) – Старостина Т. Помышление о свете необходимом: о творчестве Юрия Буцко. – в сб. «Музыка из бывшего СССР», вып.2 – М.1996.

Задание для СРС: сочинить эскизы на применение интервалов секунды и терции (и их обращений), на основе просмотренных примеров.

ЛЕКЦИЯ № 7

Д. ЛИГЕТИ «MUSICA RICERCATA»⁵²

Цикл фортепианных пьес «Musica Ricercata» создавался в 1951-53-е годы, в раннем (или «венгерском») периоде творчества Д. Лигети. В нём 11 частей, а не традиционных 12. Возникает вопрос, по какому признаку объединяются пьесы. Вероятнее всего, по количеству тонов в темах. В первых шести частях количество их постепенно возрастает. Начиная с пьесы IX, усиливается хроматизация лада, следствием которой стала двенадцатитоновость пьесы XI. Окончательный вывод мы сделаем в конце занятия.

В этом произведении композитор экспериментировал не только с интервалами, но и с формообразованием, отдельные моменты которого будут освещены в анализе сочинения.

Пьеса I – образец композиции на одном тоне «ля», заканчивающейся тоном «ре». Можно предположить, что вся пьеса – затянувшийся по времени предыкт к тонике «ре». Какие средства использует автор, используя такой интонационный материал? Предпочтение отдано ритму,⁵³ фактуре, тембру. Подобных моментов немало в сочинениях композиторов XX века. У Д. Лигети это 17 тактов первой части Концерта для виолончели с оркестром, начало «Lontano» для большого симфонического оркестра. Возвращаясь к Пьесе I, отметим и другие моменты, преодолевающие ограниченность звукового материала, а именно – агогику, динамику и артикуляцию. К особым приемам относятся флажолеты (в начале и в конце части), а также двух-

⁵² Предлагаемый материал во многом связан с содержанием предыдущих лекций, но выделен в отдельное занятие с обязательным прослушиванием сочинения в формате Score Video и показом нотного текста на экране при анализе.

⁵³ Желательно в задании по СРС определить в данной пьесе приёмы ритмической техники, роль регулярной и нерегулярной метрики, оstinатности, синкопирования, оперирования ритмическими группами.

пальцевая аппликатура на одной клавише. Активность ритма наглядна в последней кульминации, достигаемой увеличением количества длительностей в каждом из последующих тактов. В заключительном четырехтакте sforцандо на тоне «ре» играется двумя пальцами, дополнительную окраску завершению пьесы создают флажолеты.

В пьесе II отметим одно обстоятельство: ключевые знаки проставлены нестандартно, что обусловлено свойствами лада. Обратим внимание и на сноску к ноте «соль»: автор просит исполнять репетиции ноты как можно плотней.

Эта пьеса получила широкую известность благодаря фильму «С широко закрытыми глазами» Стэнли Кубрика. Навязчивые идеи, которыми одержимы герои картины, иллюстрированы музыкой Д. Лигети. Тема построена следующим образом: такт 1 – исходный, такт 2 – обращение, такт 3 – в 2-х полутаках объединяются прямой и обращенный варианты, такт 4 – повтор такта 2. В тактах 10-12 секундовый интервал заменяется резко акцентированной малой ноной с возникающим при этом скрытым двухголосием. Очевиден и дальновидный расчет: «фа диез» второй октавы через несколько тактов «разрешается» в «соль» той же октавы. Композитор сочиняет новый тон. Он выполняет роль фона или это самостоятельный элемент? Вероятно, и то, и другое. Развивается названный тон ритмически, но затем обретает акустические опоры – pedalный тон снизу и октавы сверху.⁵⁴ Отчетливо контрастируют тема и новый тон при их полифоническом соединении в кульминации и коде, где происходит ритмическое замедление обоих тематических элементов.

Сделаем одно попутное наблюдение: техника композиции на одном тоне, использованная в пьесе I, получает новое продолжение в пьесе II.

⁵⁴ Это хорошо работающие приёмы инструментовки, применяемые также в фортепианной музыке.

Следующий образец с минимальным содержимым интонационного материала – пьеса III. В ранге тем выступают трезвучные минорное и мажорное арпеджио. В начальных тактах (1-5) показан минор, далее – мажор. Затем возникает соперничество между ними и перед связкой к репризе разрабатывается суммирующий мотив – интонация полутона между разными терциями и квинтовый тон. После связки полутон «ми-ми бемоль» появляется только в 4-м такте репризы, в левой руке).

Принцип соперничества минора и мажора выдержан до конца пьесы. В последних пяти тактах развитие сходит на нет. Музыкальный материал дробится на всё более мелкие мотивы и после паузы басовое стаккато заключает часть цикла. Это, по А. Шенбергу, «ликвидация» – постепенное убывание мелодизма или «истаивание» темы.

В пьесе IV обратим внимание на нестандартные ключевые знаки, а также на примечание – «подражать шарманке». Эффект шарманки создают двухтактное гармоническое остинато, прозрачность фактуры и преобладание высокого регистра. В композиции всего четыре тона – «фа диез – соль – ля – си бемоль», но во вставном фрагменте, претендующем на роль средней части, затесался «соль диез». Он пытается вытеснить тонику «соль», но вскоре, как бы осознав «бестактность» своего поведения, уступает дорогу основному владельцу тональности. В музыке пьесы очевидны ассоциации с подобными образцами («Шарманка» из «Петрушки» И. Стравинского, интонации венского вальса и др.).

Несомненна трагедийность пьесы V, подчёркнутой на кульминации звукописью колокольного звучания. Скромен отраженный в нестандартных ключевых знаках звуковой состав: «соль – ля бемоль – си – до диез – ре – ми – фа». Всего 7 тонов

лада, которые укладываются в рамки модальной системы.⁵⁵ Отличие её от мажоро-минорной системы в бóльшей роли горизонтального (мелодического) развития. Первый раздел постепенно раскрывает ресурсы лада и фактуры, приводя к оркестральному звучанию в кульминации. Второй раздел состоит из двухголосной инвенции и разработки мотивов первого раздела в прямом и обращённом виде. На *fortissimo* обозначены три крупных пласта фактуры. В среднем из них начальная тема усилена аккордовым изложением, далее следует канон на двухзвучной попевке. Вскоре голоса сливаются в едином ритме, растёт динамическое напряжение. После ферматы звучит речитатив с постепенным укорачиванием фраз и утверждением тоники «соль». Лаконично решено окончание пьесы: крещендо на массивном унисоне.

В пьесе VI, представляющей собой сонатную форму в миниатюре, применен диатонический лад, тоны которого образуют полный звукоряд только в 13-м такте. Главная партия (такты 1-6) построена на моторной ритмике, побочная партия – на песенной (такты 7-12). Побочная партия по канонам классицизма является производной от главной, заимствуя от неё начальный интервал терции и фигуру синкопы. В побочной партии возникает следующий тон лада «ре» – шестой в звукоряде. В разработке (от такта 13) появляется новый или 7-й тон «соль», с которого начинается импровизация на материале тем экспозиции. Кульминацию вершит тема побочной партии, изложенная параллельными трезвучиями. В репризе проходит только главная партия, окончание которой дано в ритмическом увеличении и перенесено в нижний регистр. Это один из эффектов свёртывания развития в окончаниях произведений. Заключительный такт имеет обобщающий характер: фактура на первой восьмой

⁵⁵ Как и пьесах III и VI, Лигети строит композицию только на одном звукоряде, используя минимум ладовых средств. Такую технику желательно апробировать в работах студентов.

напоминает о кульминации разработки, последующий унисон – об экспозиции. Здесь мы наблюдаем каданс в подголосочном стиле – сведение многоголосия к унисону.

Пьесе VII свойственно широкое мелодическое дыхание, куплетное изложение.левой и правой руке заданы свои метрономические указания. На долю правой руки ложится вся выразительность образа: певучесть песенной темы, её проведения в полифоническом двух- и трёхголосии. Лад порой «освежается» введением минорной терции, если считать главной тональностью Фа мажор. Постепенно тема исчерпывает свой потенциал, и автор вводит новый резерв развития: статичная фигура остинато перемещается в вышележащие регистры и на её основе строится каденция. Очень скоро диапазон остинато сжимается от начальной октавы до тонического звука.⁵⁶ В пьесе есть одна особенность: остинатная фигура имеет свой звукоряд – бесполутоновый (в основе ряд кварт «соль – до – фа - си бемоль - ми бемоль»), мелодия и подголоски – полный диатонический. Как следствие, при общей тонике два слоя фактуры контрастируют в ладовом отношении.

Первое созвучие пьесы VIII, написанной в характере народного танца, подобно оркестровому tutti, далее секундовый интервал «ре-ми» становится своеобразной опорой лада. Композиция производит впечатление настойчивого повтора одной заданной модели. Но все повторы продвигают музыкальную мысль на новый уровень. После первого проведения темы следует вариация с нисходящими по квинтовому кругу квинтами в левой руке. Когда тема проводится в третьей октаве, в левой руке звучит её имитация, затем вновь появляются квинтовые напластования. В дальнейшем разворачивании темы на первом плане регистровые переключки. Неожиданно тема по-

⁵⁶ Барток, используя музыкальный фольклор, поднимает на новый уровень значение мелодической техники. О некоторых чертах её будет сказано ниже. Эту область композиции полезно изучить отдельно.

является в нижнем регистре, превращаясь в двухтактное остинато, сопровождающее напевный вариант той же темы в верхнем регистре. Краткая реприза внезапно обрывается, и на фоне квинты, уводящей в далёкую тональность, появляется отголосок медленного эпизода. Танец вскоре возобновляется и затем резко обрывается. Сделаем ещё одно попутное наблюдение: квинтовые наслоения найдут своё продолжение в пьесе XI, а также в Этюде № 2 для фортепиано Д. Лигети.

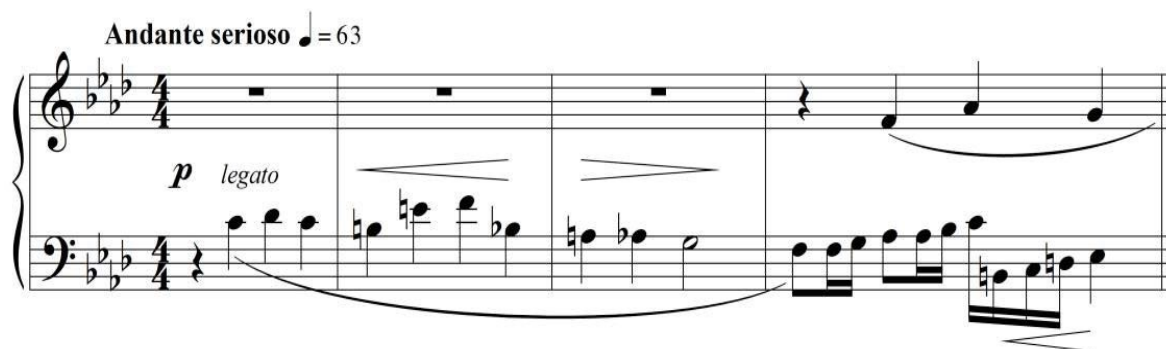
В пьесе IX автором отмечено подражание низким колоколам, подробно освещена педализация. В формообразовании преобладает мелодическое начало с единой ритмоинтонацией. Посвящение Б. Бартоку связано, по нашему мнению, с ладовым своеобразием и полифонической техникой старшего современника Д. Лигети.

В *Adagio Mesto* – лад искусственного происхождения, построенный по принципу равноинтервальности. Это двухзвучные малотерцовые мотивы, соединённые полутонном (схема тт. 4-5 – «ля диэз - до диэз - ре - фа»). Каждая следующая пара мотивов образует имитацию в обращении. Далее в *Allegro maestoso* $\text{♩} = 104$ появляется большетерцовый мотив - остинато (по нотной записи уменьшённая кварта «соль диэз-до»). В разделе *Riù mosso, agitato* малотерцовые мотивы интервально сближаются, создавая хроматические сгущения. Растёт ладовое напряжение и в *Tempo I (Adagio) Maestoso* $\text{♩} = 58$ наступает кульминация с характерной тритоновостью в верхних голосах и нижних голосах. Этот четырёхтактный фрагмент заканчивается кульминацией (такт на 2/4), сводящей всё предыдущее развитие к октавному унисону в манере подголосочной полифонии. В разделе *Tempo I. Mesto* $\text{♩} = 58$ на фоне педализирующего малосекундового интервала возникают два полифонических голоса. Далее напряженные полутоновые интонации и созвучия противопоставляются малотерцовым мотивам (обращение начальных ин-

тонаций тт. 4-5). Сменой ладового наклона в однотерцовых трезвучиях двух последних тактов подчеркнута ладообразующая значимость минорной и мажорной терции.

В носящей скерцозный характер пьесе X преобладает графика мелодических линий – хроматизированных, «утолщённых» в различные интервалы. Апофеоз такой техники – заключительные такты с хроматическими кластерами. После ферматы, словно умиротворяя накал кульминации, звучит пассаж по терцовыми интервалам (*meno mosso, calmo* ♩ = 176). Такие пассажи с самого начала пьесы противопоставлены начальной хроматизированной теме, далее активно варьируемой. Кроме графики мелодических линий, в пьесе велика роль полифонических и ритмических приёмов развития.

Заключает цикл пьеса XI. И не случайно, что это – fuga с темой, состоящей из 12 неповторяющихся тонов. В первой пьесе материалом композиции служил один тон, в одиннадцатой – 12 тонов. Круг замкнулся, чем, вероятно, обусловлено построение цикла из 11 частей. Возможный прототип пьесы fuga фа минор первого тома ХТК Баха.



Это пример скрытой полифонии. Только у Д. Лигети она развита шире. Вероятно, намеренная аскетичность стиля, основанного на чистом контрапункте, обусловила мнение некоторых аналитиков о выходе пьесы XI за рамки цикла. Причина посвящения Дж. Фрескобальди кроется в особенностях полифонического письма выдающегося мастера контрапункта. Фрескобальди культивировал жанр ричеркара, предшество-

вавшего развитой фуге. Для тем ричеркара необязательна яркая индивидуальность, во главу угла ставится «разыскание» лада и разработка мотивов. В широком смысле, это как раз то, чем занимался Лигети в своем цикле.

В фуге Д. Лигети не только 12 тонов, но и 12 тональностей, выстроенных по квинтовому кругу. Тональность понимается здесь только как прикрепленность к основному тону, как у П. Хиндемита в «*Ludus tonalis*». Вступление голосов по квинтовому кругу соблюдается также в стреттах на нормативную тему или же с применением увеличения и уменьшения. Следствием квинтовости и её обращения – квартовости – следует считать предпочтение квинт и кварт, сдвоения этих интервалов (септимы и ноны). В этом видится связь с архаичной полифонией, а именно, с органумом. И потому закономерно выделение темы октавами с кварто-квинтовой «начинкой» в кульминации (см. *Pesante e grandioso*). Последовательно использует автор стретты. Сначала как средство тематического сгущения, а в конце фуги – как приём завершения пьесы на вычлененных из темы ритмически уменьшенных мотивах.

Есть в фуге одна особенность формы. Чего не хватает ей, чтобы соответствовать традиционной фуге? Интермедий, выполняющих функцию мотивной разработки и связывания построений фуги. Роль интермедий, как можно предположить, возложена на стретты. Первая из них шестиголосная, вторая – восьмиголосная. В отдельных случаях фортепианная полифония допускает удвоения голосов по вертикали, укрупняя их, но при этом количество изначальных голосов (или линий) сохраняется. Однако, в стреттах каждый голос самостоятелен. И этот выход за рамки традиционной полифонии замечателен своей новизной и загадочностью. Загадочна и главная тональность. Как будто бы «ми», но, если верить окончанию пьесы, то «ля». Решение подобное Пьесе I. Необычен ритмический замысел: автор преднамеренно долго поддерживает пульсацию четвертными дли-

тельностью вплоть до одновременного проведения темы в уменьшении и увеличении. Однообразны и выведены на второй план противосложения, имеющие вид хроматических гамм. Строго выстроенная композиция с её запроектированным единообразием вызывает ассоциации с авангардными явлениями в искусстве XX века и показывает неистощимость ресурсов новаторства, таящихся в недрах классики.⁵⁷ Подобное наблюдаем в фуге ля минор Д. Шостаковича из его «24 прелюдий и фуг»:



Что мы можем отметить в этой игривой, ритмически упругой теме? Линеарность, скрытую полифонию и свою «изюминку»: в окончании темы проходит имитация в обращении, после которой следует каденционное завершение. Эта деталь индивидуализирует тему. Но главное состоит в том, что традиционный минор в фуге покидает свою стихию, переходя в модальную систему, в чем-то сближаясь с «белоклавишной» фугой До мажор из того же полифонического цикла. Можно привести другой пример «модуляции» стиля: Четвертая симфония А. Пярта, пер-

⁵⁷ Уместно, имея в виду слияние барочных и современных принципов композиции, сравнение с оркестровой транскрипцией А. Веберна Fuga (Ricercata) из «Музыкального приношения» Баха, в которой каждый тон темы подвергается тембровой перекраске, а фактура развивается в русле веберновской оркестровки. Возможны аналогии с живописью (например, с символикой красного цвета в картине К. Петрова – Водкина «Купание красного коня»).

вая часть – тот же ля минор, но расчлененный на сегменты (гармонические и мелодические), комбинируемые автором в неоромантическом ракурсе.

ЛЕКЦИЯ №8

ИНТЕРВАЛИКА. КВАРТА И КВИНТА.

О СОЗВУЧИЯХ НА КВАРТО-КВИНТОВОЙ ОСНОВЕ

Интервалы кварты и квинты создают каркас обертонового спектра, выступают в роли регуляторов лада, используются в настройке инструментов. В мажоро-минорной системе главное место занимает квинта. В древнегреческой теории звукоряды строились на основе кварты. Многие лады народной и традиционной музыки образуются подобным же образом. Кварта мобильней квинты, но квинта даёт возможность образования множества созвучий терцовой и нетерцовой структуры. Прибавление к квинте других интервалов расширяет выбор аккордики. Созвучия в объеме кварты не дают такого разнообразия, но ряд кварт (чистых, увеличенных и уменьшённых) ведёт к образованию целой системы аккордов. В классической полифонии тоническая кварта и квинта в равной мере представляют тональность, но неодинаково трактуются в разных видах контрапункта. Например, в двойном контрапункте октавы квинта рассматривается как диссонанс.

В рамках курса названные интервалы будут рассмотрены как рабочий материал композиции.

Кварта (ч., ув., ум.) даёт возможность комбинирования входящими в неё интервалами секунды и терции, образования ладоинтонационных формул. Одна из них – басовое остинато (диатоническое или хроматизированное), выраженное нисходящим ходом от тоники к доминанте. Известна выразительность ум. 4 (см. тему фуги *cis - moll* из 1-го тома «ХТК» Баха). Интонационные ресурсы кварты столь велики, что на ней может строиться тематизм целого произведения. Анализ Четвёртой симфонии П. Чайковского в книге Е. Месснера «Основы компо-

зиции»⁵⁸ обнаруживает связь тематического материала произведения с песней «Во поле берёзонька стояла», использованной в финале. В песне квинтовый амбитус, но исходным становится квартовый отрезок (нисходящий ход от пятой ступени ко второй). Образцы квартовой основы тематизма со свойственной автору техникой мотивного развития очевидны в «Симфонии псалмов» И. Стравинского. В Примере 14, а), тт. 1-3 (Приложение) – в партии фортепиано четвертями отмечен нисходящий ход «ми – ре – до – си», тт. 4-8 – в верхнем голосе партия валторн укладывается в квартовый остов «си – до – ре – ми»; в тактах 9-10 в среднем голосе и в басу остинато строится на ум. кварте, затем в тт. 11-12 появляется квартаккорд «до – фа - си» на фоне октавной педали «ре». Тт. 13-14 отображают квартовость в мелодическом плане, тт. 15-16 – в гармоническом. Различно воплощение квартовости в Примерах 14, б) и 14, в) [см. схемы]. Пример №14, г) – редкий случай применения в теме цепочки кварт – тема симфонии П. Хиндемита «Гармония мира», 1 часть.

Тритон занимает особое положение в ряду интервалов. В системе родства интервалов, разработанной Хиндемитом, это самый далёкий «родственник» по отношению к основному тону. Однако тритон может разрешаться непосредственно в тонику в верхнем голосе или в басу (в последнем случае – как заместитель доминанты). Вероятно, сказывается близость тритона и квинты в натуральном ряду (11-12-й обертоны). В обертонике горлового пения и варгана 11-й обертон – элемент используемого диапазона. В композициях, использующих обертонику (например, у Дебюсси, Скрябина, Гризе), он применяется часто. Тритон состоит из интервалов б.2. В нём две мажорные терции, что усиливает его мажорную окраску. Соединение двух тритоновых гамм с общим звуком в центре образует искусственный

⁵⁸ См. стр. 105-108.

лад, называемый целотоновым. Его статика, особый колорит используются для создания специфических образов. В народной музыке чаще применяются отрезки целотонового лада [см. в Приложении Пример 21, а) – «Курские песни» Г. Свиридова, Пример №13, л) – «Летает пчёлка»]. Длительное пребывание в таком ладу имеет свои пределы. Неслучайно «целотоновая» прелюдия «Паруса» К. Дебюсси, при всём многообразии тематизма и фактурных тембров, содержит кратковременные уходы в хроматику⁵⁹ и пентатонику.⁶⁰ Образцы Примера №15 (Приложение) показывают различное применение тритона и кварты, возможности их интонационного и гармонического наполнения. Пример №15, а) – обертоновый аккорд: тон «ми бекар» определяется как 11-й частичный тон.⁶¹ В Примере №15, б) верхний голос второго такта является обращением первого такта, следующий двутакт суммирует два предыдущих такта, обнажая тритоновую основу четырехтакта. Своеобразна в интонационном плане опора на интервал большой секунды, его полутоновое смещение таит в себе способ модуляции в рамках диатоники. Нечто подобное в Примере №15, в): второй такт – обращение первого, но основополагающим становится интервал малой секунды, заложенный в интервальной модели первого такта.

Квинта – символ мажоро-минора, его тонический устой, как и кварта, считающийся широким интервалом. Но если, к примеру, ряд кварт в мелодической линии допустим, то подобный случай для квинт представляет исключение. Сочетание двух и более квинт – явление, известное с незапамятных времён ученым, проводившим акустические исследования, не исключая-

⁵⁹ Хроматический ход «ре - ре бемоль» (т.31 – две ноты длительностью в 1/64), воспринимаемый как мелизм.

⁶⁰ Рекомендуем изучить этот образец художественно оправданного сочетания разных ладов.

⁶¹ В обертоновом спектре указанный обертон находится в верхнем регистре, но в аккорде может смещаться ниже (перемещение тона в данном случае не меняет его сущности).

ется в современном композиторском творчестве. Квинта может быть показана в своём квартном обращении. Квинтаккорды соответственно переходят в квартаккорды. В атональной музыке квинта рассматриваются как носительница тональности, её место, как полагают, занимает кварта.

*«Веберн в своей мелодике иногда включает квинту в ряд других интервалов в быстром движении, а в гармонии – или берет её на краткий момент, или смешивает с другими звуками. В остальном же Веберн заменяет квинту квартой и намеренно ставит кварту в басу».*⁶²

Однако, квинта имеет свою примечательную историю. Не только в музыке барокко, классицизма, романтизма, но и в последующих направлениях и течениях.

О созвучиях на кварто-квинтовой основе

Задача данной лекции – дать более широкое представление о гармониях, построенных на взаимобратимых интервалах кварты и квинты. Среди аккордов нетерцового строения выделяют квартные созвучия. Эти гармонии заняли незначительное место в творчестве композиторов 19-го века, чаще использовались в музыке XX века. Они не вытеснили мажоро-минорную аккордику, но в технике современной композиции образовали свою нишу, явившуюся также переходом к другим звуковым системам. Образцы кварто-квинтовых созвучий имеются в «Микрокосмосе» Б. Бартока. (См. Приложение. Пример №16: римскими цифрами обозначены номера тетрадей, арабскими – номера пьес).

II, № 42 – бас напоминает басовую фигурацию мажоро-минора, но не является таковым. В нём существенно пребывание в рамках модальной системы, постепенное обновление сту-

⁶² В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов. Музыка Веберна. – М., 1999, стр. 29.

пений гаммы, приводящее к утверждению мажорной терции «до-диез». С неё начинается вторая часть пьесы (см. издание «Микрокосмоса») и при этом гамма ум. трезвучия чередуется с бесполутоновой попевкой ⁶³ «ре – ми – соль», в последних 10 тактах пьесы бас и верхний голос создают полиладовость – в разных голосах соседствуют мажорная и минорная терции лада (см. также тт. 10-15 в примере). На схеме показаны две разновидности квартоквинтовых созвучий (с квартой от нижнего либо верхнего тона квинты).

IV, № 107 – в левой руке диатонические созвучия, в правой – их хроматическая «тень». Название «Мелодия в тумане» раскрывает замысел автора: диатоника на первом плане, хроматика – фоновый, второстепенный элемент пьесы. ⁶⁴ В тт. 28-31 неточная ракоходная имитация двухтактной попевки с расширением амбитуса с квартового на квинтовый, последний двутакт является интонационной основой главного созвучия «соль-ля-до-ре»;

V, № 122 – в пьесе преобладают созвучия из квинт с прилегающими тонами, перемежающимися с терцовыми созвучиями. В тт. 1-9 мелодические голоса наложены на бурдонирующие квинты или кварты. В кульминации (см. тт. 10-17) масса аккорда в каждой руке увеличивается до четырёхзвучия (свёрнутый в созвучия ряд квинт от тонического «до» малой октавы). Лад при этом просветляется – исчезают атрибуты лидийского и ионийского лада, утверждается пентатоника. Такое явление подобно катарсису; ⁶⁵

VI, № 146 (в издании раздел *Ritú mosso*, $\text{♩} = 184$) – в левой руке четырёхголосное созвучие, в основе которого лежит квартовый ряд «фа-диез – си – ми – ля». Хроматически опеваемое в

⁶³ Термин «попевка» в данном случае уместен, поскольку интонационной основой «Микрокосмоса» послужили народные песни.

⁶⁴ Возможное влияние техники живописи на музыку.

⁶⁵ Катарсис — «процесс высвобождения эмоций, разрешения внутренних конфликтов и нравственного возвышения» (Интернет-ресурс).

4-м такте оно далее смещается по высоте; мелодия на тонике «ре» ладово изменчива. Схема обозначает преобладание квартовости в аккордике и ладовую переменность в мелодии.⁶⁶

Образцы из «Микрокосмоса» нетрудно дополнить другими примерами квартовости и её аккордики. Самый простой вариант квартаккорда – наложение чистых кварт («до – фа – си бемоль»). Его можно усложнить, соединив ч.4 и ув.4 («до – фа – си бекар»). Следующий этап усложнения – сочетание ч.4 в тритоновом соотношении («до – фа – фа диез – си»).

В пьесе «Веселая ярмарка» Б. Бриттена [Приложение. Пример № 17, а)] мелодические рисунки основаны на звуках квартаккордов. Аккорды и тон «соль» в правой руке образуют последовательность кварт «соль – до – фа – си бемоль – ми бемоль». В политональное соотношение с остинатными аккордами вступает бас «си бекар». Этот тон вместе с «ми бекар» (т.4) и «соль бемоль» (т.8) в мелодии образует сопутствующий квартовый ряд «соль бемоль – си – ми».⁶⁷

Отрывок из фортепианного сочинения А. Шёнберга – Пример №17, б) – гармонизован квартаккордом «ля – ре – соль диез – до диез – фа диез – си». Мелодический слой заключен в квартовую рамку с нисходящим хроматическим ходом от «си» к «фа диез», сходным с *basso ostinato* старинных арий *lamento*.

Завершая тему созвучий, построенных на кварте и квинте, обратимся к произведению, где их применение включено в план общей драматургии. В Первой постлюдии В. Лютославского широко расположенные у струнных квинтаккорды и кварто-квинтовые созвучия образуют звуковую панораму, на которую наслаиваются секундовые интервалы гобоя и фортепиано [Приложение. Пример №18, а)]. Если в партии гобоя есть элемент

⁶⁶ Барток, используя народные диатонические лады, пришёл «к свободному применению всех двенадцати ступеней гаммы», о чем свидетельствует данный пример. (Зарубежная музыка XX века: Сб. статей / Ред. И. Нестьев. М., 1975, с. 175).

⁶⁷ Образец, который можно применить в обработках домбровой музыки, где различные слои фактуры могут контрастировать в ладовом отношении.

мелодизма, то фортепиано создаёт острые акценты, подчёркнутые гармоническим интервалом малой секунды. Во второй половине пьесы интервалы постепенно сжимаются. Схема отражает последовательность вертикалей Постлюдии, приводящих к постепенному исчезновению первоначального фона [Приложение. Пример №18, б)]. Отголоски квартовых и квинтовых интервалов появляются в заключительных тактах в партиях сольных инструментов [Приложение. Пример №18, в)].

Поясним сказанное о Первой постлюдии следующими цитатами:

1) *«Композитор неоднократно подчеркивал первостепенное значение интервала – как «цвета», как известной «единицы напряжения». При этом секунда для него не равна септима⁶⁸, терция не равна сексте, кварта не равна квинте. Иначе говоря, он хочет вернуть музыке культуру интервала как «интонационной молекулы».*

2) *«Первая постлюдия ... представляет собой сложный контрапункт, но с двумя фактурно-тематическими элементами: пассивным и активным. Первому из них, изложенному в «хоровой» фактуре струнных, противостоит острый импульсивный ритм второго у духовых. Первый элемент распевен и вариантно изменчив.... Второй наступательно активен, с постоянно расширяющейся интерваликой: в первой паре (oboe I + piano) – секундовые интонации, во второй (tromba I + arpa) – терцовые, в третьей (picc + fl. и celesta + xilofono) – тритоновые, в четвертой (b. cl. + piano) – кварто-квинтовые...»*

3) *«Отныне в произведениях польского автора мы будем сталкиваться со своеобразной трактовкой нового (для Люто-*

⁶⁸ В теории современной композиции обращения интервалов не создают новой звуковысотности. С этой точки зрения секунда равна септима.

*славского) типа музыкального материала, представляющего собой одновременно и тему, и фактуру».*⁶⁹

Цитированный источник подтверждает многозначную роль интервалики в современной музыке, а в указанном произведении способность воплощать идею «фактурного тематизма» (термин, применённый в названном исследовании).

Литература:

1. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. – М., 1984.
2. Буцко Ю. Витольд Лютославский: заметки о технике инструментальной композиции. – СМ. 1972. № 8. Стр. 111–119.
3. Кудряшов Ю. Ладовые системы европейской музыки XX века. – М., 2001.
4. Пейко Н. Две инструментальные миниатюры (композиционный анализ пьес О. Мессиана и В. Лютославского) – сб. Музыка и современность, вып. 9. – М., 1975.

⁶⁹ Ю. Буцко. Витольд Лютославский: заметки о технике инструментальной композиции. – СМ, 1972, № 8, стр. 111–119.

ЛЕКЦИЯ № 9

ИНТОНАЦИОННЫЙ МАТЕРИАЛ

Система детского музыкального воспитания Карла Орфа

Ритмика и интервалика создают необходимые условия для работы над интонационным материалом.⁷⁰ В рамках курса под ним подразумевается неограниченный выбор вариантов – от простейших ритмов и мотивов до звуковысотных систем.

Широко известная система детского музыкального воспитания К. Орфа «Шульверк», идеи которой нашли применение в разных странах, привлекательна и с точки зрения композиции. О ритмической стороне системы упоминалось в Лекции № 3. Интонационная сторона связана с последовательным развитием ладового чувства [Приложение. Пример № 19, а)]. Сначала идут упражнения на попевку «зова». Затем двухзвуковой звукоряд расширяется до бесполутонового трихорда (тт. 7-10) и пентатоники (тт.11-19).⁷¹ В швейцарской песне (тт. 20-30) в аккомпанементе звучит кластер, суммирующий звукоряд бесполутонового лада. Тт. 31-32 «иллюстрируют» марш со знакомым по музыке венских классиков «союзом» труб и литавр. В тт. 33-34 – образец элементарного сопровождения – бурдон «до-соль» и его октавная имитация, подменяющая гармонию. В тт. 35-41 – семиступенный лад, мелодия уплотнена трезвучиями, Тт. 42- 45 – «трубная» фанфара, сопровождаемая двухчетвертным мажоро-минорным остинато. Тт. 46-51 – тот же принцип, но остинато тонико-доминантовое. Эта распространённая гармоническая формула в европейской народной и про-

⁷⁰ Это рабочий термин, по-видимому, не имеющий аналогов в музыкальной науке. Интонация в данном случае не относится к воспроизведению звука. Она ближе к понятию «средства музыкальной выразительности». См. статью «Интонация» в МЭ, том 2 – М., 1974, стр.550-555. Раздел I, пункты 1-3.

⁷¹ Затакт (тт. 11, 35 и 42) согласно нотному редактору Finale, в котором набраны примеры, приравнивается к полному такту.

фессиональной музыке имеет востребованную разновидность «Т-D-D-T». Тт. 52-62 – минор с использованием VII ступени лада как доминанты к параллельной тональности. Тт. 63-73 – образец, подобный предыдущему, но с применением хроматики: натуральный минор сочетается с гармоническим.

Таким образом, пройдена дистанция от простейшего двухзвучного мотива до восьмиступенного лада с вариантной VII ступенью, что можно считать начальной школой сочинения музыки. В армии подобная школа называется «Курсом молодого бойца».

Идеи «Шульверка» иллюстрируют также отрывки из кантаты «Кармина Бурана» К. Орфа [Приложение. Пример № 19, б-в)]. В первом отрывке на элементарном чередовании тонической и доминантовой гармонии звучит дуэт флейты и литавр. Яркая выразительность данного эпизода во многом определяется динамичной сменой метров и ритмической экспрессией. Во втором – вокальная партия звучит на фоне рассредоточенного диатонического кластера «ре – ми – фа – соль – ля».

«Микрокосмос» Б. Бартока.

Фортепианный цикл «Микрокосмос» рассматривался Бартоком как педагогическое пособие для приобщения учащихся к современной музыке. Этой цели отвечало использование фольклора, служившего источником композиторских идей и замыслов. В исполнительском отношении пьесы «Микрокосмоса» ориентированы на пятиступенную позицию, с которой связывается как пятиступенная основа многих народных ладов, так и квинтовая основа классической гармонии. Но композитор использует позицию и в качестве исходной модели для образования различных ладоинтонационных структур.

Фольклорные истоки цикла определили модальный характер ладовой системы, в которой главную роль играет развёрты-

вание звукоряда, а не функциональность (лада или гармонии). Отсюда отсутствие строгой закреплённости основного тона, наличие побочных устоев, некоторая свобода в использовании интервалов и созвучий, значительная роль полифоничности. Принцип последовательного усложнения технологии сочетается с богатством композиционных решений. Укажем на некоторые важнейшие моменты техники в этом цикле, акцентируя внимание на сочетании интервалов.⁷² Будут рассмотрены позиции постепенные, с пропуском ступеней, с внедрением трезвучий терцовой структуры, объединяющие разные ладовые наклонения, содержащие нетерцовые созвучия, хроматизированные, сжатые и расширенные, развитые путём смещения по горизонтали и совмещения по вертикали.

Квинтовые позиции могут подразделяться на мотивы и фразы разного интервального объёма, имеющие самостоятельное значение [см. Приложение. Пример №20)].⁷³

I, 7 – в тт.1-4 – в основе четырёхтакта лежит фригийская гамма, в тт.5-7 – её укороченный вариант, предполагаемый восьмитакт превращается в семитакт. Далее мелодия дробится на отрезки: тт. 8-9 – фраза с терцовым амбитусом, тт. 10-11 – с квартовым (ув. кварта), тт. 12-14 – также с квартовым (ч. кварта). Образуется структура дробления с замыканием 7+2+2+3 (тт.1-14). Квинтовая позиция меняет свой облик, если в ней появляются пропуски тонов:

I, 20 – в квинтовую рамку внедряется кварта. Далее следует обращение начального двухтакта, создаётся звукоряд «соль – ля – до – ре» с терцией внутри квинты. Появление в тт. 5-7 терцового тона знаменует переход в пятиступенный звукоряд, полутоновый интервал возникает на расстоянии при сопоставлении

⁷² Данная техника позволяет выявить механизмы формирования мелодики и метроритма.

⁷³ Напомним, что римские цифры означают номер тетради, арабские – номер пьесы.

двух бесполутоновых групп (« соль – ля – до – ре » и « соль – ля – си – ре »).

II, 51 – неполная квинтовая позиция, бесполутоновая. Начальная фраза представляет бесполутоновый звукоряд с последующим его обращением. Со второй половины пятого такта следует постепенное восхождение к мелодической вершине от начального тона « ля бемоль » и также постепенное нисхождение, при этом оба предложения периода завершаются на II ступени.

Кроме бесполутоновых ладовых структур применяется мажорное либо минорное трезвучие, но оно не обязано быть гармонической опорой.

III, 79 – в пьесе, названной « Посвящение И. С. Баху », мажорному и минорному трезвучиям приходится оспаривать свои права в « состязании » с другими созвучиями (см. схему). Здесь существенно мелодическое движение внутри квинтовой или квартовой оси, а также сужение интервалики мотивов от квинты до терции. В последних четырёх тактах пьесы (см. издание) противостояние мажора (в правой руке) и минора (в левой руке) приходит к барочному мажорному завершению, но в целом трезвучие рассматривается как одно из возможных созвучий.

Следующий шаг в развитии квинтовой позиции – объединение ладовых структур с различным ладовым наклоном.

IV, 108 – pedalный тон на терции мажора окружается минорными попевками. С т. 11 (см. издание) появляются новые pedalные тоны « ми бемоль » и « соль диез », после чего следует реприза с обращением начальных попевок и с новым ладоинтонационным развитием. Минорная и мажорная терции попеременно берут на себя роль pedalного тона, создавая эффект трения, а в последних тактах объединяясь в одно созвучие. Пьеса является образцом хроматизации квинтовой позиции (см. также IV, 107 и VI, 146 в примере № 16), которая может иметь разные проявления по степени сложности.

II, 50 – периодическое введение в пьесе лидийской IV ступени создаёт шеститоновый звукоряд квинтовой позиции с хроматическим звеном «ре-ре диез- ми» (одна из групп гемитоники).⁷⁴ В рамках всей пьесы, написанной в форме канона, применен лидийско-ионийский лад с перечениями вариантов четвертой ступени, диссонантность которых не столь ощутима в полифонии.

III, 91 – полагаем, что интонационное зерно темы создаётся альтерацией средних тонов в бесполутоновой группе «ре – ми – соль – ля» («терция внутри квинты»). Другая группа тонов – хроматическое заполнение терции «ми-соль». Сочетание различных интервальных групп уподобляется полифонической теме с «ядром» и «общими формами движения» (хроматическая гамма в данном случае).

Квинтовая позиция может сужаться либо расширяться:

I, 25 – тритоновая структура, опорным тоном которой служит нижний звук квинты, второй опорой лада в контексте всей пьесы является тон «ми».

II, 64, а-б) – в диатоническом варианте пьесы (а) обычная квинтовая позиция, в хроматическом (б) – суженная.

II, 54 – большетерцовая пятиступенная позиция. Все интервалы здесь полутоновые, подобная позиция в пьесе II, 64 б) содержит ход на терцию.

V, 136 – увеличенная квинтовая позиция с целотоновым звукорядом;

IV, 105 – секстовая позиция на основе пентатоники;

III, 77 – секстовая позиция в диатонике;

VI, 142 – септимовая пятиступенная позиция на пентатоническом звукоряде;

⁷⁴ Система гемитоники рассматривается в следующей лекции.

VI, 143 – септимовая четырёхступенная позиция – «до – ми бемоль – ля бемоль – си» и «ре – фа – си бемоль – ре бемоль» (модель «кварта внутри септимы»).

Дальнейшее расширение выводит за пределы одной позиции. Новое развитие возможно при её высотном сдвиге. Техника таких сдвигов многообразна. Сначала ознакомимся с передвижениями по горизонтали.

I, 13 – распространённое в фольклоре смещение на интервал квинты (имитация);

II, 58 – имитация в квинту, но имитируется только ритм начальных тактов (подобие изоритмии).

В зависимости от типа фактуры позиции в правой и левой руках сочетаются одновременно или разновремено:

I, 11 – удвоение в дециму;

I,17 – зеркальное отражение позиции, создающее эффект политональности; во втором четырёхтакте – смещение всего построения по горизонтали (имитация в квинту);

IV, 105 – канон на пентатонической теме, (интервал имитации м. 2); в т.3 меняется интервал и время вступления имитирующего голоса; далее следует свободная имитация с переходом в разнотемный контрапункт.

Значение «Микрокосмоса» Б. Бартока выходит за рамки музыки для фортепиано.⁷⁵ Позиционная система оказывается полезной и в композиции. Очевидна её связь с интервалами, их отбором и сопряжением.⁷⁶

⁷⁵ «Микрокосмос» Бартока должен быть включён в рабочие программы классов композиции. Было бы целесообразным отвести такое же место произведениям его соотечественника Д. Лигети и, прежде всего, пьесам для фортепиано «Musica ricercata», этюдкам.

⁷⁶ Часть указанных пьес «Микрокосмоса» может быть отнесена к СРС. Рекомендуется проигрывание и обсуждение V и VI томов «Микрокосмоса», содержащих более сложные композиции.

Литература:

1. Окунев Г. Принцип позиционности в «Микрокосмосе» Белы Бартока. – в сб. «Теоретические проблемы музыки XX века», вып. 2. – М., 1978.
2. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа – сб. статей под редакцией Л. А. Баренбойма. – Л, 1970.

ЛЕКЦИЯ № 10

ИНТОНАЦИОННЫЙ МАТЕРИАЛ.

Г. СВИРИДОВ. «КУРСКИЕ ПЕСНИ»

В современной музыке, наряду с тенденцией усложнения музыкального языка, существует диаметрально противоположная тенденция, тяготеющая к его упрощению. Таково творчество Г. Свиридова. В «Курских песнях» для смешанного хора и симфонического оркестра оно опирается на интонационное, гармоническое и тембровое переосмыслении фольклорного материала. Характерна сосредоточенность на немногих фактурных приёмах и гармониях, наглядность контрастов внутри куплетной формы. Примечательна прочувствованность каждой интонации, каждого интервала и созвучия. Этой стороне стиля произведения уделено внимание в анализе следующих отрывков из 1-й, 3-й и 7-й частей [см. Приложение. Пример № 21)]. Все они связаны с тритоновым амбитусом фольклорного первоисточника.

В 1-й части [Пример № 21, а)] всё музыкальное содержание ограничивается целотоновой гаммой «ре бемоль – ми бе – моль – фа – соль», на которой основана как мелодическая, так и гармоническая ткань песни. В гармонии опорой служит терция «ре бемоль – фа». Флейты, поддерживая вокальную партию, то сливаются с терцией «ре бемоль – фа», то отступают на прилегающую терцию «ми бемоль – соль» [Пример № 21, а), тт. 5-8, верхний нотный стан].

Звукоряд 3-й части до ц.11 – «си бемоль – до – ре – ми» [Приложение. Пример № 21, б)] трактуется сложно: в вокальной мелодии опорный тон «до», временный устой «ре»; в оркестре тон «ре» педальный, к нему присоединяется поддерживающая хор терция «до – ми» (смычковые альты, фортепиано, арфа). В ц. 11 при сохранении органного пункта «ре» звучит си-бемоль

мажорный аккорд с присоединением в партии сопрано кварты «ля – ре» [(Пример № 21 б), т.5], придающей гармонии новую окраску.

Иначе строится вертикаль в 7-й части: в Примере № 21, в) всего два аккорда. Первый из них обертоновый с 11-м частичным тоном,⁷⁷ второй – многозвучный – бас «ля бемоль» и целотоновая «гроздь» («до бемоль – ре бемоль – ми бемоль – фа – соль») образуют диатонический кластер.

Примеры экономного использования ладовых средств многочисленны. Они встречаются в творчестве К. Орфа, А. Пярта, В. Тормиса, В. Мартынова и других композиторов, не говоря уже о целых направлениях, связанных с понятиями «минимализм» и «новая простота». Косвенное влияние современных технологий присутствует и в творчестве Г. Свиридова, но определяющую роль в формировании его стиля имели традиции русской профессиональной и народной музыки.

Литература:

1. Ильина С. «Курские песни» Свиридова и некоторые особенности его стиля. – в сб. «Вопросы теории музыки», вып. 3. – М., 1975.
2. Фортунатов Ю. Предисловие к изданию партитуры «Курских песен» – М., 1965.

Гемитоника

В истории музыки немало примеров устоявшихся мелодических формул, имеющих в своём составе полутон. Например, у нидерландских полифонистов XV-XVI веков кроме каденционного оборота «ми – ре – до диез – ре», появляется его хроматизированная разновидность «ми бемоль – ре – до диез – ре». В эпоху мажоро-минора получили распространение интервальные

⁷⁷ Звуковысотность приведённых выше образцов также связана с обертономикой: в Примере № 21 а) частичные тоны 8-9-10-11 от баса Des.

группы ВАСН, АsСН («Карнавал» Р. Шумана), GEAs («мотив вопроса» – Л. Бетховен. Струнный квартет № 16), D-ES-C-N (монограмма Д. Шостаковича) и др. Названные мелодические формулы являются частичным проявлением гемитоники – замкнутой системы, определяемой полутоном. Эта разновидность хроматики была воспринята нововенской школой, но наиболее последовательным её сторонником был А. Веберн. После Веберна гемитоника стала всеобщей композиторской нормой.

Теория гемитоники разрабатывалась во второй половине XX века, в российском музыкознании Ю. Холоповым и В. Холоповой. В рамках курса композиции нас будут интересовать интонационные возможности данной системы, а именно: «гемитонные группы», «гемитонные поля», формы мелодической линии.

Гемитоника как система отрицает тональность, исключает диатонические комбинации интервалов (за редкими исключениями). В интервальных группах все тоны равноправны и сохраняют своё значение при любых перестановках как самих тонов, так и серийных форм. Гемитоника воздействует на мелодику, гармонию, фактуру. А. Веберн пришёл к этому виду техники, экспериментируя с хроматической гаммой, изыскивая её скрытые возможности. Работая с серийной техникой, композитор подчинил строение серий принципу гемитоники.

Гемитоника узнаваема через мелкие структуры, построенные на определённой комбинации интервалов. Ими являются гемитонные группы из трёх и четырёх звуков, образованные соединением любого интервала с одним или двумя полутонами. Интервалы, сочленяемые с полутоном, не превышают кварты (5 полутонов), так как обращения при переводе в тесное расположение дадут такие же группы.

Гемитонных групп всего пять [см. Приложение. Пример № 22, а)]. Трёхзвучные группы образуются следующим образом: первый полутоном остаётся на месте, а верхний звук в каждой сле-

дующей группе сдвигается на полутон вверх. В четырёхзвучных группах также остается на месте первый полутон, а второй полутон перемещается. Группы из трёх и четырёх звуков ассоциируются с трихордами и тетрахордами диатоники, трезвучиями и септаккордами мажоро-минора. Однако, названные аккорды интервально иные, чем в мажоро-миноре, и не предполагают наличия основного тона.

Гемитонные группы охватывают звуковое пространство полутонами [см. схемы Примера 22, б)].⁷⁸ Это ведёт к образованию гемитонных полей, представляющих сплошное заполнение полутонами какого-либо отрезка хроматической шкалы по вертикали, горизонтали и диагонали. Тоны групп могут быть разбросаны регистрово и по времени появления. В Примере № 22, в) представлены гемитонные поля с разными по количеству полутонов звукорядами, расположенные «с постепенным возрастанием количества неповторяющихся звуков от 3-х до 9-ти».⁷⁹ В приводимой ниже теме фуги Р. Щедрина [Пример №22, в)] половинные ноты в экспозиции и коде образуют гемитонные группы с повторением одной четырёхзвучной группы (явление, названное Ю. Холоповым «константой»). В разработке последовательность половинных нот (см тт. 5-8 в примере) обретает черты диатоники. Синтез гемитоники и диатоники отличительное свойство фуги.

Гемитоника выработала специфические формы мелодической линии: круг и спираль, заменившие гаммообразные (в том числе хроматические) ходы. Фрагменты сочинений А. Веберна в Примере №22, г) демонстрируют форму спирали (расширяющийся или сужающийся рисунок). Кругообразность (см начало

⁷⁸ Ю. Холопов отмечает во втором такте Пяти канонов третью группу из трехзвучных гемитонных групп (В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов. Музыка Веберна. – Москва, 1999. - с.19.). В действительности это инверсия ракохода указанной группы (см. в предыдущем примере т. 3 на верхнем стане и т. 2 в схеме рассматриваемого примера).

⁷⁹ См. В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов. Музыка Веберна – М., 1999, стр. 14. Поправка: возрастает количество новых звуков, повторы присутствуют.

указанного примера) преобладает в образцах музыки Б. Бартока, но композитор применял и другие формы.⁸⁰

Своеобразно и мотивное развитие. Регистровый разброс мотивов, образование мотивов-точек, уменьшение амбитуса последней группы тонов – так выражена работа с мотивами в Примере № 22, д).

Бесчисленны в гемитонике приёмы варьирования: замена ритмических длительностей, вставка и изъятие звуков, превращение мелодического мотива в аккорд, повторение лишь отдельных элементов мотива.⁸¹ Характерна также симметрия [Пример №22, е)]. На первом нотоносце второй такт является обращением первого, на втором – противоположны расходящиеся крайние голоса, на третьем – зеркальность, проявляющаяся в разнонаправленности голосов.

Методические указания: анализировать проявления гемитоники в произведении С. Губайдулиной «Offertorium», Концерт для скрипки с оркестром.

Литература:

1. Кузнецов И. Теоретические основы полифонии XX века. – М., 1994.
2. Холопова В. Формы музыкальных произведений. – М., 1999.
3. Холопова В., Холопов Ю. Музыка Веберна. – М., 1999.
4. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. – М., 2011.

⁸⁰ «...Барток использовал гемитонику с волнообразной и спиральной линией. Веберн нашел в ней подтверждение закономерности своего пути» (источник, указанный выше, стр. 26). В гемитонике форма волны лишается плавности, поступенности, допускает скачки, взлёты и падения в мелодической линии.

⁸¹ Подробное перечисление приёмов варьирования указано в лекции №13.

ЛЕКЦИЯ № 11

ИНТОНАЦИОННЫЙ МАТЕРИАЛ. ДОДЕКАФОНΙΑ

Способы образования интонационного материала многочисленны. Одни из них присущи индивидуальным стилям, другие стали общим достоянием. К первым относятся звуковые системы К. Дебюсси, П. Хиндемита, О. Мессяна, И. Стравинского, Б. Бартока, Д. Шостаковича, Ю. Буцко, ко вторым – додекафония, сериальность и многие другие техники композиции, краткий обзор которых будет дан к окончанию курса.

Додекафония – ключевая технология современной музыки. Принципы додекафонии последовательно развивались А. Веберном. Бóльшие или мéньшие отступления от неё допускали А. Шёнберг и А. Берг, по-своему трактовали додекафонию И. Стравинский, Д. Шостакович, А. Шнитке, С. Губайдулина и другие композиторы. В своих строгих рамках эта техника суживает круг интонационных средств, препятствует созданию крупных форм. В 70-х годах XX века она растворилась в других технологиях современной музыки, серийный метод стал одним из многих, взятых на вооружение композиторами.

В основе додекафонии лежит серия из 12-ти неповторяющихся тонов, которая формируется на определённом подборе интервалов и может быть построена от любого звука хроматического ряда. Её 4 формы – оригинал, инверсия, ракоход, инверсия ракохода, умноженные на 12 транспозиций, образуют 48 вариантов серии. Количество новых вариантов, благодаря использованию квартовой, квинтовой, тритоновой мутации, перестановке либо вставке тонов (пермутация, интерполяция), значи-

тельно возрастает.⁸² Серия делится на избираемые композитором сегменты, тоны которых могут излагаться в разном порядке (ротация, контрротация), комбинироваться в различных слоях фактуры. Допускаются строго оговорённые случаи повторности – ритмический повтор, остинатные или трелевидные фигуры, октавные удвоения в крайних регистрах.⁸³ Все виды фактуры от одноголосия до сложных гармонических и полифонических построений возможны в рамках додекафонии. Слитность формы обеспечивают общие между вариантами серии звуки («мости»), логические связи серийных форм. Может возникнуть некое подобие тональности. Например, заключительное проведение серии в ракоходе как бы возвращает к тоническому устою. В Симфонии, ор.21 А. Веберна, «тональность» и репризность выражены повторностью определённого сочетания серийных форм.

В классе композиции серийный метод может использоваться как основной (если пишется додекакофонная композиция) и как вспомогательный способ сочинения. Во втором случае целью является исследование тематического материала, выявление его возможностей. Тематизм при этом не обязан быть двенадцатитоновым.

Додекафония вместе с гемитоникой внесла упорядоченность в атональную музыку. Серийный же метод не возник сам по себе. Его истоки находят в произведениях нидерландских полифонистов, в мотивной технике классицизма, в отдельных случаях неповторяемости звуков, образования полутоновых сгущений в музыке барокко и позднейших стилях. Ю. Холопов относит сюда и начавшуюся со второй половины XIX века тенденцию к сквозной тематизации музыкальной ткани (например,

⁸² На дополнительном нотоносце выписывается квартный либо квинтовый круг от первого тона серии, под ним – хроматическая гамма. В гамме находят соответствующие серии тоны из указанного круга и выстраивают мутационное преобразование.

⁸³ Обычная рекомендация в инструментовке.

в музыке Р. Вагнера, Г. Малера), а также форму вариаций, так как серийное произведение связано с варьированием исходного композиционного материала.

Серию обычно не рассматривают как тему. Она функционирует в качестве модели для образуемых из неё элементов фактуры. Интервальное строение серий многое определяет в её структуре, характере интонаций, созвучий. Например, у Веберна преобладают интервалы терции и малой секунды, между сегментами серии возникают отношения симметрии. В Симфонии ор. 21 Веберна вторая половина серии представляет ракоход первой, а ракоход всей серии (R- retrove) совпадает с основным её видом [Приложение, Пример № 23, а)]. Отсюда и ограничение двумя серийными формами – прямой (P – primus или O – originalis) и инверсией (I – inversus).

Додекафония располагает к полифоническому письму. Сложности неизбежны там, где необходимо гармоническое изложение. В следующих отрывках показаны образцы аккордики: Приложение. Пример № 23, б) – м.3 оказывается то в нижней, то в верхней части аккорда, внося в фактуру элемент имитационности; Приложение. Пример № 23, в) – варьирование аккордов путём их ротации и октавных перемещений тонов в аккорде, схожие созвучия отмечены латинскими буквами. Видоизменёнными написаниями **H** и **N** А. Шёнберг подчёркивает значение полифонических голосов: соответственно Hauptstimme – основной голос и Nebenstimme – вторичный. Когда основной голос или вторичный заканчивается, он может быть отмечен закрывающей скобкой (⌋). Голоса вступают или ранее завершения предыдущего голоса, или одновременно. Данные обозначения⁸⁴ применяли также А. Берг и А. Веберн.

Создание додекафонного сочинения сопряжено со значительными трудностями. Больших затрат времени требует его

⁸⁴ Они являются также отражением диагонали фактуры.

композиционный анализ. Студентам, желающим освоить технику додекафонии, кроме упражнений, можно рекомендовать написание инструментальных миниатюр (образцы: С. Губайдулина 5 этюдов для арфы, контрабаса и ударных; Р. Щедрин. Произведения для ф-но: «Двенадцать нот» из «Тетради для юношества», fuga a – moll из цикла «24 прелюдии и фуги»).

Многие композиторы использовали серийный метод в индивидуальной манере. И. Стравинский придавал додекафонии тональный смысл, примером чему могут служить написанные для симфонического оркестра Вариации памяти Олдоса Хаксли.⁸⁵ Используя свой излюбленный приём ротации, композитор выстраивает серию от одного и того же звука. Интервал берётся из серийного порядка, что ведёт к изменению высотного состава, каждая последующая транспозиция создаётся от очередного звука гексахорда, но с привязыванием его к тонике «ре». Схема в Примере № 23, г) в Приложении раскрывает принцип образования гексахордных групп: первый гексахорд 1,2,3,4,5,6, в его транспозиции 2,3,4,5,6,1 второй тон первого гексахорда превращается в «тонику ре», сдвигаясь вверх на б.2 и перемещая на тот же интервал остальные тоны. Также образуются следующие группы. По мнению композитора, октавы, квинты и дублированные интервалы в этой серии не противоречат серийной основе и их происхождение – гармонического характера.⁸⁶ Подтверждение тому – типичный для И. Стравинского двутерцовый аккорд, образованный третьими тонами всех транспозиций (см. последний такт примера).

В Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича сопоставляемые аккорды деревянных и медных духовых групп складываются в

⁸⁵ Олдос Леонард Хаксли (1894-1963) – английский прозаик, писатель-фантаст, новеллист и философ.

⁸⁶ Существует противоречивое по своему содержанию понятие «тональной додекафонии». Так некоторые музыковеды определяют додекафонию А. Берга, не отказавшегося от наследия романтической гармонии.

одиннадцатизвучие из неповторяемых тонов (звук «ми» общий для обоих аккордов). В гармонии очевидно «наследие» мажороминора [Пример № 23, д)]. В фугированном эпизоде Четырнадцатой симфонии Д. Шостаковича обнаруживается двенадцатитоновость в теме и противосложениях без применения додекафонной техники [Пример № 23, е)]. А. Пярт, в противоположность додекафонии, прибегает к технике, отличающейся намеренной простотой – стилю «tintinabuli» («колокольчики» или «трезвучные переборы»). В Примере № 23, ж) трезвучие и отрезки диатонической гаммы используются композитором как некий серийный материал.

Методические рекомендации: учитывая отсутствие спецкурса додекафонии, необходимо выполнение практических заданий и анализ додекафонных произведений. Освоение додекафонии, как и других современных техник композиции, нуждается в теоретическом подкреплении (авторские комментарии и концепции, работы музыковедов).

Литература:

1. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. – М., 1984.
2. Денисов Э. Вариации ор.27 А.Веберна. – в кн. «Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники». – М., 1986.
3. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М., 1976.
4. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII- XX веков. – М., 2003.
5. Савенко С. Мир Стравинского. – М., 2001.
6. Савенко С. Musica sacra Арво Пярта. – Музыка бывшего СССР, вып. 2- М., 1996.
7. Смирнов Д. О симфонии Веберна. – МА, № 3, 1995.

8. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества – М., 1992.
9. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. Жизнь и творчество. – М., 1984.
10. Холопова В., Холопов Ю. Музыка Веберна – М., 1999.
11. Холопов Ю. Задания по гармонии, глава XXI. – М., 1983.

ЛЕКЦИЯ № 12
ИНТОНАЦИОННЫЙ МАТЕРИАЛ.
ЗВУКОВЫСОТНАЯ СИСТЕМА А. ШНИТКЕ

Тема лекции включает раздел «Интонационный материал», Речь пойдёт о Сонате для виолончели и фортепиано А. Шнитке как об одном из проявлений звуковысотности в современной музыке. В этом сочинении нет коллажей, квазицитат и других атрибутов полистилистики, с которой связывают творчество композитора. Напротив, С. Савенко находит здесь проявление моностилистики. Автор музыки даёт откровенное объяснение особенностям своего письма: «Неудовлетворённость всеми видами техники, тем, что делает современная музыка, неприемлемость этих техник для себя вызывают у меня потребность найти нечто новое. Оно должно содержать всё, что уже известно мне, но было бы пластичным и было бы полистилистикой не в том смысле, что тут рядом стоят разные стили, а где элементы разных техник и разных стилей пластично объединялись».⁸⁷ Можно предположить, что высказывание композитора легло в основу научного открытия музыковед С. Калашниковой, выстроившей звуковысотную систему произведений А. Шнитке.⁸⁸ Данная система хорошо прослеживается в виолончельной сонате.

В Примере №24 (1-2) [Нотное приложение] выписаны типичные для сонаты интервалы и созвучия.⁸⁹ Порознь они встречаются в самых различных стилях, но собранные вместе образуют стилевое *credo* автора. Элементы структуры одинаковы, их

⁸⁷ Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. – М., 1993.

⁸⁸ Калашникова С. Универсальность и лаконизм? Парадоксы и тайны звуковысотного письма Альфреда Шнитке. – МА №2, 1999.

⁸⁹ Кроме проигрывания примеров на фортепиано, рекомендуется знакомство с партитурой и аудиозаписью.

перемещение по вертикали (см. 3-4 станы) создаёт уже знакомые сочетания.⁹⁰ Пример №24 (3) показывает образование серий путём транспонирования или сочетания элементов, содержащихся в примере №24 (1-2). Поясним обозначения элементов:

Мм – любое сочетание мажорного и минорного созвучий, **Ум** – ум. септаккорд, **G** – две кварты в тритоновом соотношении, **Ц** – тон и его хроматические варианты, монограмма **ВАСН** и её диатонизированный вариант **НАСВ**.

Сначала представлены **Н** - серия (хроматическая гамма) и серии, полученные путём транспозиции одного элемента. Серия «Мм + Ум + Мм» и последующие суммируют два элемента системы. Кроме того, ряд серий имеет в своём составе гемитонные группы из 3-х и 4-х звуков. Группы, как было показано выше, образуются [см. Пример № 24 (4)] присоединением к начальному полутону (в схеме половинные ноты) одного или двух тонов (четвертные ноты).

Автор, комментируя Сонату, говорил о стремлении «найти такой интонационный язык, который мог бы оборачиваться то тональным, то атональным. Этим я хотел достичь не только контраста, но и интонационной взаимосвязи». С этой точки зрения рассмотрим образцы, приводимые ниже. Сначала ознакомимся с серией (Пример № 25 в Приложении). Метод её использования нагляден в примере № 24 (5) – тоны серии (пронумерованы) даны в произвольном порядке, виолончельные двузвучия с открытой струной «С» (тт. 1-2) и подголосками (т.3), а также дальнейшее продолжение партии виолончели образуют другую интонационную область. «Рассудочный» характер первых трёх тактов сменяется ласкающими слух трезвучными интонациями. После напряженной хроматики т.8 с включением элементов **ВАСН** и **Ц**. музыкальная ткань разрежается (т.9): далее на фоне «мягкого» интервала большой ноты у виолончели звучит фан-

⁹⁰ Схема строится на основе зеркальной симметрии малых секунд, малых терций и тритонов.

фарная тема фортепиано – Пример №24 (6). Это известный с незапамятных времён «золотой ход валторн», но в миноромажорном преломлении.

Отметим также ряд других эпизодов сонаты:

Приложение, Пример №24 (7), тт. 1-4 – смешение на одной педали минорных и мажорных трезвучий (сонорный эффект); тт. 5-6 и для сравнения отрывок из произведения Д.Шостаковича – пример аллюзии: заимствованный композитором материал принимает искажённые очертания.

О звуковысотности в примере № 24 (7): звукоряд тт.1-4 можно представить, как «си – до – ре – ми бемоль – фа – фа диез – соль – ля – си бемоль» (всего 9 звуков), в тт.5-6 появляются «до диез – ми – соль диез» (3 звука). Сложение звукорядов демонстрирует постепенно развёртывающуюся 12-тоновость, скрытую хроматическую серию.

Приложение, Пример №24 (8). На первый взгляд, это обычная тема, построенная на восьмых нотах и заключенная в рамки хроматической серии (между «E» и «es»). Но при изучении нотного текста выявляется её богатое внутреннее содержание. В т.1 использована монограмма **ВАСН** в хроматическом и диатоническом вариантах (с м.2, а затем с б.2). С конца т.1 (см. скобки) появляются диатонические тетра хорды с хроматическим смещением, но на кульминации в т.3 вкрапливается монограмма **D – ES – C – H** («Дм. Шостакович»). Таким образом, две монограммы подчёркивают узловые моменты темы, тетра хорды выступают в качестве общих форм движения, а хроматизм регулирует весь процесс ладообразования.

Приложение, Пример №24 (9) – сегменты серии (см. Пример № 25) разрабатываются в партиях обоих инструментов, у фортепиано в ритмическом уменьшении, у виолончели в увеличении (см. нижний голос). Слияние звуков на педали (по четырёх тактам) у фортепиано, глиссандо квинт в партии виолончели создают наполненное драматизмом инструментальное звучание.

Приложение, Пример №24 (10): в партии фортепиано тт.1- 3 образуют серию Ум. +G + G, тт. 2-4 – G +G + G (в т.4. надо учитывать звук es виолончели), в партии виолончели преобладает двенадцатитоновость, исключая повторное использование открытых струн **A** и **G**.

Пример №24 (11) – Мм.

Пример № 24 (12) – минор + ум. септаккорд.

Пример №24 13): т.1 – предельно высокий звук виолончели и многозвучный кластер фортепиано – сонорность; тт.5-7 – аккорды виолончели «окрашены» однотерцовым мажор-минором (в первом аккорде До мажор и до - диез минор).

Пример №24 (14) – начальные такты синтетической коды, в партии виолончели звучит тема I части, а грозное остинато II части, переместившись в верхний регистр фортепиано, становится «отголоском бурь II части».⁹¹

Приложение, Пример №24 (15) – два варианта завершения произведения, второй предпочтительней.

Кратко о форме и драматургии произведения. К особым чертам Сонаты относят отсутствие внешнего конфликта,⁹² сосредоточенность на внутреннем мире героя драмы, медитативность. Конфликтное начало как некое вторжение злых сил проявляется во II части. Очень небольшая I часть содержит несколько тематических слоёв [см. Пример №24 (5-7)]. Если начальное соло виолончели обращено внутрь сознания, то остальные темы представляют внеличное начало. Материал только показывается, на данном этапе не развивается.

Во II части усматривают возможную связь с токкатными «злыми скерцо» Д. Шостаковича. В. Холопова и Е. Чигарёва находят здесь, помимо скерцо, черты вариаций на *basso ostinato*

⁹¹ В. Холопова, Е. Чигарёва. Альфред Шнитке. Стр. 139. – М., 1990.

⁹² Третья часть Сонаты является реакцией на зловещую музыку второй части. Конфликт, казалось бы, не исключается. Позиция исследователей мотивирована отсутствием прямого столкновения противоположных начал.

и джазовую импровизацию. Патетика виолончели противопоставляется жесткому звуковому фону фортепиано, возникает антагонизм двух начал – низменного и возвышенного – тип драматургического конфликта, разработанный своё время Г. Малером.

III часть – область рефлексии, личных переживаний. Фортепиано создаёт малоподвижный фон, отдавая первенство медитирующей виолончели. С ц. 3 возвращаются образы I части, их сближение подчёркнуто объединением тем. В ц.10 с наступлением тональной репризы функция фона переходит к виолончели. Завершается соната обращённым в прошлое напоминанием⁹³ тем I-II частей (цц.12-13).

⁹³ Это так называемая ретроспекция — «форма выражения информации, отсылающая слушателей (читателей) к прошедшим событиям...» (Интернет-ресурс).

ЛЕКЦИЯ №13

МЕЛОДИКА⁹⁴

Искусству сочинения музыкальных тем всегда придавалось исключительное значение. С него, а конкретно с курса мелодики, начинается обучение композиции. А. Б. Луппов, профессор Казанской консерватории, как и многие его коллеги, считал главным в становлении молодого композитора наличие яркого тематизма, знание методов развития материала (внутритематический контраст у Л. Бетховена,⁹⁵ «бесконечная мелодия» у Р. Вагнера, «прорастание» темы у Д. Шостаковича).⁹⁶ Выдающийся педагог рекомендовал в качестве базовой техники композиции Баха. Произведения Баха лежали в основе курса мелодики профессора КНК им. Курмангазы И. И. Дубовского.⁹⁷ Примечательный практический курс мелодики вёл композитор Е. Г. Брусиловский.

В работах студентов-композиторов далеко не всегда безупречен мелодический материал. Преобладает тематизм гомофонного характера, нечасто встречаются приёмы полифонической мелодики, неквадратные структуры. Камнем преткновения становится интонационное развитие,⁹⁸ ритмическая структура. Встречаются недостатки и в конструировании тем. Например, отсутствие в основе мелодической линии системы опорных тонов, секундовых связей (термин П. Хиндемита). Особые трудности возникают при обращении к фольклору. Порой намерение гармонизовать народные темы приходят в противоречие с их

⁹⁴ Данная лекция и все последующие носят обзорный характер. Нотные примеры не предусмотрены.

⁹⁵ Мотивные связи тем.

⁹⁶ Луппов А. Из опыта преподавания композиции. – МА. Вып. № 4 (673), 2000, стр. 146.

⁹⁷ И. И. Дубовский вёл лекционный курс, предлагались также творческие задания.

⁹⁸ Оно должно соответствовать применяемой технике. Например, хроматические гаммы исключаются в додекафонии.

монодийной основой. Происходит навязывание чуждой фольклору стилистики. Более уместными могут быть полифонические и гетерофонные приёмы, вариантные преобразования, собственные фольклору.⁹⁹ Чуткого подхода требует ладовая сторона композиции. Можно, например, заимствовать и развивать элементы рассредоточенной хроматики, существующие в песенном и инструментальном фольклоре. Другая возможность – привнесение в диатонику элементов хроматики через вариантные изменения ладового состава мотивов.¹⁰⁰ Большого мастерства требуют композиции, ограниченные рамками диатоники. К ним относятся рассмотренные выше пьесы из *Musica Ricercata* Д. Лигети. Образцы такой техники присутствуют в творчестве К. Орфа, В. Тормиса, А. Пярта.

Многое в выборе интонационного материала определяет характер образности, манера письма автора. Так мелодика П. Хиндемита и Д. Шостаковича тяготеет к динамическому развёртыванию, обновлению мотивов, сложной ладовости. У И. Стравинского немало примеров вариантного развития, ротации немногих мотивов, нередко диатонических в своей основе.¹⁰¹

Специальный теоретический курс мелодики не входит в учебные программы студентов - композиторов. Материал, излагаемый ниже, содержит сведения по данной теме, извлечённые

⁹⁹ И. Стравинский в ранний период творчества разработал совокупность приемов, основанных на характерных свойствах русского музыкального фольклора. На наш взгляд, подобное возможно по отношению к казахской народной музыке. К примеру, в домбровых композициях заметно преобладание интервалов секунды, кварты и квинты. Отсюда и естественность при гармонизации кварто-квинтовых созвучий. Не исключена линейность (например, параллелизм секундовых созвучий). Нередкие регистровые скачки подразумевают виртуальное или скрытое многоголосие. Регистровые зоны имеют прямую связь с обертоном, а мелодика обладает рядом характерных черт.

¹⁰⁰ Существует целая система модальной хроматики, которую рекомендуется изучить (см. – Ю. Холопов. Гармония. Теоретический курс – М., 1988, стр. 205 -207).

¹⁰¹ Это свойства не только «русского» периода творчества И. Стравинского, но и всех последующих.

из разных источников. Рекомендуется использовать их при анализе сочинений, созданных в классе композиции.

Основная терминология

1. Мелодия – одноголосно выраженная музыкальная мысль (по И. В. Способину).

2. Мелос – напев, способ пения (вокальный, инструментальный), самостоятельное мелодическое начало.

3. Монодия – одноголосный музыкальный склад.

4. Тема – музыкальное построение, выражающее основную мысль произведения или его части; тему характеризует не только мелодия, но и гармония, фактура, ритм, тембр.

5. Мелодика – учение о мелодии, мелодические свойства сочинения, творчества композитора или композиторской школы.

6. Мотив – наименьшая конструктивная и выразительная единица формы;

7. Субмотив – один из элементов мотива (группа из 2-3-х звуков).

8. Микромотив – краткий мотив, выделяемый средствами фактуры, динамики, артикуляции, берущий на себя при таких условиях функции мотива.

9. Попевка – устойчивый интонационный оборот в русском церковном пении. С XIX в. термин применяется в фольклористике.

10. Фраза – синтаксическая единица, образованная путём слияния мотивов или субмотивов.

11. Фигура – тематизм в виде гармонической фигурации или общих форм движения.

12. Бесконечная мелодия – термин Р. Вагнера, подразумевающий непрерывность развития не только в мелодии, но и «во всей музыкальной ткани».¹⁰²

¹⁰² См. об этом: МЭ, «Бесконечная мелодия», том 1, стр. 442– М., 1973.

13. Формула i:m:t (initio – motus – terminus) – импульс, развитие, замыкание (термин Б. Асафьева).

Облик мелодии определяют интонация и мелодическая линия. В. Холопова различает следующие типы интонаций:

а) эмоционально-экспрессивные – интонации вдоха, томления, радости, интонации драматической и лирической музыки;

б) предметно-изобразительные – журчание ручья, пение птиц, колокольный звон, перебор струн, скачка коня и др.;

в) музыкально-жанровые – воспроизведение черт марша, баркаролы, игры джазового ансамбля и т.п.;

г) музыкально-стилевые – воссоздание типичных черт музыки определённой эпохи;

д) интонации отдельных, типизированных в музыке средств – мажорность, «пустые квинты», секундовые трели, пунктирный и ямбический ритм и др.

К более сложным видам интонации автор указанной классификации относит:

а) интонацию, обобщающую содержание темы и мотива;

б) генерализующую интонацию произведения;

в) интонацию индивидуального стиля.

Мелодическую линию характеризуют интервальное и пространственное движение тонов мелодии. Наиболее естественным исходным интервалом оказывается секунда. Секундовое движение, в котором сосредоточен динамизм лада, может чередоваться со скачками до октавы и выше. Пространственное перемещение тонов образует мелодический рисунок, который чаще всего имеет волнообразный профиль. Мелодия образуется путём повторения и обновления мотивов. В классической музыке мотивное развитие имеет множество конкретных видов (классификация Ю. Холопова): простое повторение; повторение в другом голосе, другом регистре, тембре; повторение с метрическим смещением, переритмизацией; повторение на другой высоте, секвенция; повторение с изменением направления интерва-

лов, инверсия; повторение в увеличении или уменьшении; ракоходное повторение (в додекафонии встречается редко и только в микромасштабах); варьирование путём замены ритмических длительностей, иного распределения между голосами, вставок и изъятия звуков при сохранении конструктивного костяка мотива; перестановки звуков; дробление, вычленение; превращение мелодического мотива в аккорд, аккорда в мотив; повторение лишь отдельных компонентов мотива при контрастной смене других. Повторение элементов мотива может принимать утончённые формы, например, повторность ритмического рисунка, линии, интервальной структуры, тембра, артикуляции. В додекафонной технике мотивное развитие и сам процесс формирования мелодики определяется спецификой работы с серийным материалом. Ю. Холопов отмечает здесь простое серийное последование, сегментацию (составление мелодии из частей серии, использование неполного вида серии), несерийный порядок (извлечение из серии отдельных тонов в одном из голосов при сохранении серийной структуры в целом), смешанный порядок (чередование приёмов, указанных выше). Приёмы мотивного развития усложняются, обогащаются, приобретают новые значения и в других технологиях современной музыки.

Говоря о тональной музыке, отмечают ведущую роль «темы», унаследованную от классицизма и романтизма. Если приложить это понятие к старинной полифонической музыке или к некоторым стилям музыки XX века,¹⁰³ то оно может утратить свое значение.

Для сочинения очень важно осознание функций темы. По определению В.Задерацкого, в классической музыке их четыре: тема – материал для развития, тема – импульс движения формы,

¹⁰³ Приведённый выше анализ Первой Постлюдии В. Лютославского показывает неприменимость к данному сочинению понятия «тема».

тема – конспект или символ произведения, тема – прообраз композиции.¹⁰⁴

Развитие темы представляет исследование её потенциала. Оно заключается в разных видах повтора интонационного материала и создании на его основе новых интонаций. При этом форма темы может изменяться, преобразовываться ритмически, расчленяться на отдельные мотивы. Приёмы развития отбираются автором сочинения сообразно его творческим намерениям. Но существуют сложившиеся типы тематического развития, с которыми нельзя не считаться. Форма вариаций предполагает сохранение полной структуры темы. Рондо допускает преобразование темы в эпизодах с сохранением её признаков. Гораздо сложнее строение и развитие тематизма в сонатной форме, диалектической по своей сущности.

В каждой теме есть свой импульс движения формы, задаваемый метроритмом, фактурой, степенью плотности музыкальной ткани (разреженной, насыщенной). Отсутствие энергетического импульса, прерывистость изложения, наличие цезур (например, во вступлениях) требует введения новых тематических компонентов для установления главенствующего пульса формы. Тема во многом предопределяет содержание произведения. Чтобы выполнить эту функцию, она должна быть индивидуализированной, узнаваемой. Это касается не только мелодических интонаций, но и фактуры, ритмики, артикуляции.

Приведенные соображения подразумевают их значение в определенном круге стилей. В контексте описанных выше звуковысотных систем понятия о мелодике приобретают иной оттенок и требуют своих методов изучения.

¹⁰⁴ В лекции освещаются в основном две первые функции. Материал об остальных функциях в источнике: Задерацкий В. Музыкальная форма, вып.1. – М., 1995, стр. 44-48.

Рекомендации по практическому сочинению: В ряде учебных пособий предлагается сочинение мелодии на основе гармонии (А. Шёнберг, М. Гнесин, О. Евлахов), что может быть целесообразным на начальном этапе обучения. Лучшие условия для проявления мелодической фантазии создаёт обращение к диатоническим ладам, различным видам хроматики. Полезно изучение джазовой мелодики, мелодики традиционной народной музыки. Сочинение мелодического материала должно сочетаться с его анализом.

Примечание: данная лекция предполагает использование нотного материала по выбору лектора для иллюстрации некоторых положений.

Литература:

1. Анализ вокальных произведений. – Ленинград, 1988.
2. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986.
3. Гнесин М. Начальный курс практической композиции. – М., 1962.
4. Евлахов О. Проблемы воспитания композитора. – Ленинград, 1963.
5. Задерацкий В. Музыкальная форма, вып. 1. – М., 1995.
6. Кузнецов И. Теоретические основы полифонии XX века. – М., 1999.
7. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. – М., 2003.
8. Луппов А. Из опыта преподавания композиции. – МА №4, 2000, М.
9. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М., 1972.
10. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. – Санкт-Петербург, 1998.
11. Смирнов Д. Геометр звуковых кристаллов. – «Советская музыка» №№ 3, 4, М., 1990.

12. Шёнберг А. Упражнения по композиции для начинающих. – М., 2003.
13. Чекановска А. Музыкальная этнография. – М., 1983.¹⁰⁵
14. Холопова В. Мелодика. – М., 1984.
15. Холопова В. Формы музыкальных произведений. – Санкт-Петербург, 1999.
16. Холопова В., Холопов Ю. Музыка Веберна. – М., 1999.

¹⁰⁵ Источник для интересующихся мелодикой народной музыки.

ЛЕКЦИЯ № 14

ФАКТУРА

Фактура является показателем организованности мышления композитора, но у неопытных авторов нередко встречается обратное – недостаточность представлений о строении музыкальной ткани. Среди типичных недоработок в работах студентов – однообразие фактуры, неподготовленность переходов от одного вида изложения к другому, ограниченность техники. Нередко упускаются из виду особенности инструментального состава, влияющие на образование фактуры. Важнейшей задачей класса композиции является формирование понятий о многообразии видов изложения музыкального материала и его развития. Фактура, как и другие стороны композиции, должна быть областью творческого поиска, авторского изобретения.

В учебных дисциплинах изучаются традиционные виды фактуры. В теории современной композиции рассматриваются стили, основанные на других принципах, речь о которых пойдёт в заключительной лекции. Учитывая обширность темы, ограничимся краткими теоретическими сведениями, обзором ряда учебных пособий, констатацией основных моментов техники.

Существует много определений фактуры. Для композитора это изложение или способ изложения музыкального материала. Употребляют также понятие «склад» (гармонический, полифонический, хоровой и т.д.). В европейской музыке фактура развивалась от старинных форм монодии до сверхмногоголосия современной музыки. Многообразны виды фактуры в музыкальном фольклоре, традиционной музыке, а также в джазовых композициях.

В фактуре различают несколько измерений: горизонталь, вертикаль, диагональ, глубину. Диагональ выявляется в передаче ведущей роли от одного элемента либо пласта фактуры к

другому. Перемещение последних осуществляется по вертикали и во времени. Отсюда и понятие диагонали.¹⁰⁶ В музыке XX века возникает тип диагональной фактуры, включающей в себя присущий ей комплекс выразительных средств в музыке.

*«Составные такого комплекса – это тотальная хроматика со сплошным заполнением полутоновых «полей», додекафонная серия, созвучия-кластеры, crescendo-diminuendo фактуры как способ оформления музыкальной ткани, придания ей упорядоченности и целостности».*¹⁰⁷

Понятие «глубины» неоднозначно, оно сопряжено с конкретным содержанием фактуры, её многоплановостью, относимой, прежде всего к пространственным ощущениям, связанным не только с голосоведением, но и с паузированием, динамикой, распределением инструментальных (вокальных) групп.¹⁰⁸ Известным воплощением описываемого феномена является «Эхо» Орландо Лассо, написанное для двух четырёхголосных ансамблей (или хоров).

Начиная с XVIII века в «отделке» фактуры гомофонного плана главную роль играли фигурация и дублировка.¹⁰⁹ Эта техника была широко развита в последующих творческих направлениях – романтизме, импрессионизме, экспрессионизме. Большое значение имели органные пункты, подголоски и контрапункты. Взаимодействие составных элементов определяло содержание многоголосной фактуры. В ином свете предстаёт одноголосный склад или монодия. В одном случае говорят о монодии, которая свойственна религиозным песнопениям, произведениям музыкального фольклора, в другом – о монодической фактуре в композиторском творчестве. В первом случае фактура однолинейна, во втором однолинейность может стать относи-

¹⁰⁶ См. об этом: Задерацкий В. Музыкальная форма. Выпуск 1, стр. 229-233.

¹⁰⁷ Холопова В. Фактура. –М., 1979, стр.10.

¹⁰⁸ См. об этом: Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. - М., 1972, стр. 115-149.

¹⁰⁹ Эти элементы техники подробно разрабатываются в инструментовке.

тельной. Одноголосная линия подразумевает не только сольное исполнение, но и слияние в унисоне или октавных удвоениях нескольких голосов.¹¹⁰ В музыке XX века «принадлежность звуков одному голосу оказывается под вопросом, а одноголосье – мнимым, и напротив, формальное многоголосие может в реальности слышаться как нечто единое».¹¹¹ Условность понятия «голос» заметна в пуантилизме, где разорванность линии создаёт кажущееся разноголосие.

Многоголосные типы фактуры имеют множество проявлений. Главные фактурные виды по классификации В. Задерацкого следующие:¹¹²

1. Фактура типа «органум»;
2. Полифоническая фактура, представленная:
 - а) гетерофонией; б) развитой подголосочностью; в) контрапунктом; г) имитационно-контрапунктической фактурой; д) комплементарно-сонорной полифонией; е) ритмической полифонией.
3. Аккордово-гармоническая фактура;
4. Гомофонная фактура с различными типами фигурационного наполнения;
5. Гомофонная фактура с участием дублировок;
6. Разновидности полиморфной (или гомофонно-полифонической) фактуры;
7. Полифония пластов;
8. Пуантилистическая фактура;
9. Фактура алеаторного типа;
10. Нефиксированные записью фактурные комплексы электронной музыки.

¹¹⁰ См. Б. Барток. Микрокосмос. V, 137 – в пьесе «Унисоны» используются различные октавные удвоения, регистровые противопоставления фраз, паузы, создающие ложное впечатление самостоятельности голосов. Подобная техника применялась в оркестровых сочинениях композитора. В принципе она близка унисонной оркестровке народных ансамблей.

¹¹¹ Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII-XX веков – М., 2003, стр. 172.

¹¹² Задерацкий В. Музыкальная форма, вып. 1. – М., 1995., Глава III.

Каждый тип фактуры состоит из отдельных голосов, наделённых определёнными функциями. К примеру, гомофонно-полифонический склад имеет общую систему функций следующего вида (определение В.Холоповой):

I. Главный голос.

II. Побочные голоса:

- 1) контрапункт мелодизированный;
- 2) контрапункт фигурационный;
- 3) имитирующий голос;
- 4) подголосок;
- 5) гармонический звук или голос;
- 6) органнй пункт (педадь);
- 7) дублировка;
- 8) характеристический голос или пласт.

III. Бас.

Под характеристическим голосом (пластом) подразумевается композиционный материал с ярко индивидуальным фактурным рисунком, составляющий «образный контрапункт» к главному голосу (например, трагическое остинато в прелюдии «Шаги на снегу» К. Дебюсси). В теории оркестровки к указанным функциям присоединяется ряд других (функция фона и др.).

На протяжении произведения фактурные функции ведут себя по-разному. Их развитие может проявиться в таком соотношении: устойчивость и неустойчивость состава голосов, постоянство и переменность функций голосов. Комбинации этих соотношений создают различные модели фактурного развития. Например, в прелюдии C- dur из Первого тома ХТК Баха сохраняются как функции голосов, так и их состав. В двухголосной фуге e-moll из того же тома при постоянном количестве голосов функции голосов изменчивы.

Известно, что фактура способствует членению формы, выявляет вектор развития, реализуемый в функциях: экспозицион-

ной, развивающей, завершающей, а также вступительной, связующей, заключительной. В образовании фактуры многое решает специфика стиля, жанра, индивидуального замысла произведения, его драматургии.

Вопросы фактуры затрагиваются во всех курсах теории и истории музыки, что создаёт возможность многостороннего её изучения. Наиболее полное представление об изложении композиционного материала мы находим в инструментовке. Полифония воспитывает ощущение связности формы, интонационной логики. Практический курс гармонии приучает к пониманию многозначной роли вертикали в музыкальном произведении. Концентрированное изложение вопросов фактуры даёт курс музыкальной формы. Но лишь руководства по композиции непосредственно ориентированы на обучение композиторов.

М. Гнесин. Начальный курс практической композиции

Автор методического труда рекомендует сочинение мелодии, а затем и фактуры на основе гармонического либо хорального построения. Первый вид заданий, на наш взгляд, сковывает мелодическую фантазию заданностью гармоний и рамками мажоро-минора. Зато мелодизирование хоральной ткани даёт яркое представление о способах изложения в классической музыке. Остальные задания связывают фактуру с функциями музыкальной формы – сочинением вступительных, экспозиционных, связующих построений. Конкретные технические моменты объединяются положениями об интегрирующем и дифференцирующем типах развития. По методическим соображениям М. Гнесин строит свою систему исключительно на гомофонной основе.

А. Шенберг. Упражнения по композиции для начинающих

Собственно, фактуре отводится лишь часть второго раздела пособия, где показаны некоторые модели сопровождения в двутактах, гармонизованных одним или двумя аккордами. Сопровождение состоит из одного-двух элементов, реже трёх. Эти элементы названы мотивами сопровождения, развивающимися путём простого или изменённого повтора. Музыкальный материал упражнений приближен к стилю фортепианных сонат Бетховена. Шёнберг, комментируя эти модели, замечает: «Сочиняя в расчёте на **фортепиано**, нет необходимости демонстрировать гармонию на каждой доле такта. Напротив, введение пауз в одном и более голосах, если это не связано с выражением определённого характера, обеспечивает прозрачность и нередко создаёт характерный **мотив сопровождения**, т.е. ритмическую модель, которую необходимо использовать в продолжении с необходимыми приспособляющимися переменами. **Независимое движение** одного или более голосов всегда ценно, если это не мешает гармонии или, тем более, не затемняет её...». «Мотив сопровождения, – отмечает переводчица труда А. Шёнберга Е. Доленко, – представляет одно из средств скрепления сопровождающего материала в единое целое. Объединяющая функция мотива сопровождения реализует себя благодаря тому, что мотив «постоянно появляется на протяжении произведения: **он повторяется**». ¹¹³

О. Евлахов. Проблемы воспитания композитора

Фактура рассматривается как «средство для наиболее точного выражения музыкальной мысли». Работу над фактурой надо начинать с небольших пьес для фортепиано. «Если не касаться стиля полифонической музыки, пишет в своей книге

¹¹³ А. Шёнберг. Упражнения по композиции для начинающих. Стр. 11 и 63. – М., 2003.

О. А. Евлахов, то обычно тематический материал приобретает свой характерный облик благодаря наличию различных фактурных планов – одного, двух, трёх, а оркестровой и ансамблевой музыки и более».¹¹⁴ Автор далее приводит образцы одно-, двух- и трёхплановых видов фактуры, рекомендует создавать обработки народных песен и вариационные циклы.

Е. Месснер. Основы композиции

Учебник Е. Месснера предназначен для начинающих композиторов, имеет практический и воспитательный уклон. Богатая по содержанию глава «Фактура» посвящена обработке мелодии (с акцентом на гармонизацию), творческому голосоведению, а также разновидностям аккомпанемента, включающим в себя фигурацию и полифонические приёмы. Большое внимание уделено вариационным формам. Каждая тема главы подразумевает выполнение творческих заданий. Наглядность и доступность изложения делает учебник Е. Месснера чрезвычайно полезным для учащихся, не имеющих достаточного творческого опыта и знаний по теории музыки.

Ю. Холопов. Задания по гармонии

Основная задача пособия – «отражение нового содержания, которое внесло музыкальное искусство XX века». Развивая данное положение, автор подчёркивает роль упражнений по гармонии в подготовке к сочинению музыкальных произведений. Отмечается и необходимость стилевой ориентации техники. Вопросы фактуры уделено большое внимание. Например, указываются формы изложения полиладовости, фактурные формы джазовой музыки. В образцах музыки XX века фигурируют понятия «глав-

¹¹⁴ О. Евлахов. Проблемы воспитания композитора. Стр. 96. – Л., 1963.

ный мелодический голос», «побочный мелодический голос», «стереофоническая ткань», и другие. Наглядно выражена фундаментальная роль гармонии в образовании фактуры. Названные достоинства пособия Ю. Холопова доказывают его применимость в классе композиции.¹¹⁵

Г. Банщикова. Законы функциональной инструментовки¹¹⁶

Учебник Г. Банщикова – уникальный труд, в котором закономерности инструментовки возведены в научно разработанную систему. Многие её положения известны по другим источникам. «Моё авторство, – утверждает Г. Банщикова, – распространяется лишь на формулировки Законов и Принципа».

Книга Г. Банщикова снабжена своей терминологией, которую необходимо освоить. Особую методическую ценность имеют понятия, характеризующие состояние оркестровой ткани. «Пока оркестровая ткань состоит из некоего количества **постоянно действующих Функций**, она является **стабильной**». «Возникновение (или, наоборот, прекращение) в музыке хотя бы одной функциональной линии является изменением оркестровой ткани...». Автор приводит в пример «Болеро» М. Равеля, в котором структура оркестровой ткани внутри вариаций неизменна. В другом примере – начале 1-й части Первой симфонии И. Брамса (т.т.1-9) указаны переломные моменты, где происходит выключение одних инструментов и включение других.

Автор учебника вводит также понятие «символ», проясняющее суть инструментовочного процесса: «**Символом горизонтальной Функции является каждая её длительность. Символом вертикальной Функции является каждый её тон.** Понятие

¹¹⁵ Автор рассматривает пособие в качестве курса гармонии для студентов-композиторов, рассчитанного на два семестра и 35 учебных часов.

¹¹⁶ Функциональная инструментовка рождалась и развивалась в русле традиционной (тональной) гармонии.

тон имеет в данном случае всем хорошо знакомый гармонический смысл: основной тон, терцовый тон и так далее вплоть до неопределимых тонов (в атональных созвучиях, например)». Удвоение тонов не влияет на количество символов. Формулируемый автором **Принцип Идентичного - Подобного** распространяется не только на инструментовку. Смысл его в том, что если рядом расположены схожие конструкции, то их изложение должно быть одинаковым. Если эти конструкции одинаковы, то изложение должно различаться (в простейшем случае – динамикой).

Своё понимание законов инструментовки автор демонстрирует анализом партитурных образцов, подробным разъяснением процесса инструментовки фортепианных сочинений Л. Бетховена, П. Чайковского, К. Дебюсси.

Уильям Руссо

(с участием Джеффри Эйниса и Дэвида Стивенсона).

Сочинение музыки: новый подход.

Перевод Константина Боечко

(под редакцией Романа Станскова, 2011) ¹¹⁷

Из авторского предисловия ¹¹⁸

«Эта книга для всех, кто хочет научиться сочинять музыке. Студенты, посещающие мои занятия, имеют различный уровень подготовленности, различные цели и вкусы – и все достигают успеха, используя мои методы композиции, даже те, кто имеет самую минимальную музыкальную подготовку. Чтобы начать работать с этой книгой, вам нужно уметь читать ноты в скрипичном и басовом ключе, знать гамму до-мажор, длительности и высоты нот, а также структуру интервалов. Эти знания эквивалентны менее чем семестровому курсу музы-

¹¹⁷ William Russo. Composing music: a new approach. – The University of Chicago Press and London, 1983.

¹¹⁸ Высказывания автора учебника и переводчика с достаточной ясностью характеризуют достоинства издания, чем объясняется отсутствие комментария автора данного пособия (примечание редактора).

кальной теории. Практически во всех случаях полезно (но не необходимо) владение азами игры на фортепиано.

Уникальность этой книги состоит в том, что эффект от её использования могут получить студенты любого уровня подготовки; новички могут приступить к её изучению с самого начала, а более опытные студенты – отшлифовать уже имеющиеся у них знания и навыки.

Структура книги позволяет учащимся сконцентрироваться на тех областях, которые в наибольшей степени соответствуют их индивидуальным нуждам. По этой причине книга будет полезна и преподавателям. «Сочинение музыки» успешно используется в рамках двухсеместрового курса в Колумбия-Колледж, Чикаго. Она работает особенно хорошо, поскольку многие студенты являются инструменталистами и могут исполнять упражнения и примеры для всей группы. Кроме того, «Сочинение музыки» прекрасно подходит и для самообучения. Все содержащиеся в ней инструкции являются прямыми и однозначными, так что вы можете с лёгкостью следовать им. Вы увидите, что в книге содержится вся информация, которая необходима для обучения».

Отзыв переводчика:

«Сподобился перевести вышеупомянутый труд, написанный в 1988 году¹¹⁹. Автор Уильям Руссо (более известный как Билл Руссо, 1928-2003) - американский джазовый музыкант и педагог. Что касается самой книги, то она не ориентирована ни на какое конкретное музыкальное направление, и в равной степени может относиться и не относиться к любому из них. Как показалось лично мне в процессе чтения, перевода и последующих занятий по ней, материал книги формирует практическую базу именно в плане придумывания музыки. Теории там относительно немного, каждый пункт сопровождается большим количеством практических упражнений – это самое ценное, что есть в этой

¹¹⁹ В оригинале 1983. Вероятно, перевод был сделан по тексту второго издания. Интернет-ссылка:

<https://kostyawh.livejournal.com/129398.html?ysclid=m36ted3zf3931992314>

*книге (если, конечно, пользоваться ею по назначению). Лично мне было полезно прочесть эту книжку и заниматься по ней».*¹²⁰

О работе с фактурой

Каких-либо специальных пособий о работе композитора с фактурой, по нашим сведениям, не существует.¹²¹ Каждый композитор, отбирая способы изложения, полагается на своё понимание свойств музыкального материала, законов музыкальной формы. Фактура связана, прежде всего, с логикой развития формы, но в ней есть немало моментов технического порядка. Это фактурный контраст, фактурный переход, фактурная реприза и др. Существует понятие «фактурной модуляции», обозначающей плавную смену форм изложения.¹²² Распространено также понятие «установка фона», например, вступительных тактов сопровождения. Фактурное развитие включает в себя различные приёмы накопления звучности либо постепенного её разрежения. По Н. Римскому-Корсакову, это фактурные *crescendo* и *diminuendo*, расходящиеся и сходящиеся ходы. В современной музыке способы накопления и изменения звучности имеют множество проявлений. Владение фактурой не должно опираться на стереотипные решения, а вытекать из существа композиции, закономерностей и функций формы. Само содержание фактуры подчас становится объектом поиска, чему немало примеров.

О вокальной музыке

В музыкально-теоретических курсах специальности «композиция» основное внимание уделяется инструментальной музыке, в меньшей степени вокальной. Исключением является дисци-

¹²⁰ Книга имеется в Нотном архиве Бориса Тараканова.

¹²¹ Исключая, в известной степени, пособий по инструментовке, джазовой импровизации.

¹²² Нередко смена изложения происходит в момент окончания предыдущего эпизода.

плина «Основы хорового письма», но и она не восполняет многих пробелов в освоении студентами-композиторами вокальной мелодики. Произведения для голоса требуют изучения технических возможностей голосов, без чего немислимо грамотное вокальное письмо. Другая проблема заключается в применении различных видов пения – кантиленного (ариозного), декламационного, речитативного. Третья проблема вокальной композиции – ритмическое согласование словесного и музыкального текста. Музыкальная ритмика в одних случаях может совпадать со словесной, в других – принимать подобие речи, в-третьих, развиваться кантиленно с распевом слогов. Очень важно подчёркивание смысла отдельных слов и слогов ритмом и мелодической линией. Бережно следует подходить к кульминациям, ибо в них заложен драматургический смысл вокальных форм.¹²³ Вокальные партии вырастают в своей значимости, если они органично взаимодействуют с инструментальным мелосом. Знание специфики вокальной музыки приобретается через творческий опыт и общение с исполнителями, изучение произведений данного жанра.

Задание для СРС: ознакомиться с пособием Г. Банщикова.

Литература.

1. Банщиков Г. Законы функциональной инструментовки. – Санкт-Петербург, 1997.
2. Гнесин М. Начальный курс практической композиции. – М., 1962.
3. Евлахов О. Проблемы воспитания композитора. – М., 1963.
4. Задерацкий В. Музыкальная форма, вып. 1. – М., 1995.
5. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. – М., 2003.
6. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. – М., 1967.
7. Месснер Е. Основы композиции. – М., 1968.

¹²³ Его нельзя отрывать от общего музыкального контекста. Анализ оперных партитур может дать представление о динамике развития вокально-инструментальной ткани.

8. Холопова В. Фактура. – М., 1979.
9. Холопов Ю. Задания по гармонии. – М., 1983.
10. Чекановска А. Музыкальная этнография. – М., 1983.
11. Шёнберг А. Упражнения по композиции для начинающих. – М., 2003.
12. William Russo. Composing music: a new approach. – The University of Chicago Press and London, 1983.

Задание по СРС: Прослушать аудиозаписи сочинения Б. Бартока «Семь пьес из «Микрокосмоса» для двух фортепиано, переложение автора.

Содержание с указанием двухручного оригинала:

1. Болгарский ритм – IV, 113;
2. Этюд на аккорды и трели – III, 69;
3. Perpetuum mobile – V, 115;
4. Маленький канон и его обращение – V, 123;
5. Новая венгерская народная песня – V, 127;
6. Хроматическая инвенция – VI, 145;
7. Оstinato – VI, 146.

Примечание: данное сочинение – образец фортепианного переложения, использования возможностей избранного состава.¹²⁴ См. также: Д. Лигети. Шесть багателлей для духового квинтета – авторское переложение пьес Musica Ricercata. Обращение к переложениям допустимо на начальном этапе обучения в классе композиции. Подобные творческие задания способствуют пониманию закономерностей музыкальной формы.

¹²⁴ Переложение требует навыков композиции и инструментовки. В таком примерном аспекте желательно изучить издание «Школа фортепианной транскрипции». Выпуск третий. Н. Паганини. Каприччио. Op.1. №24. Составитель Г. М. Коган – М., 1975. См. также другие издания «Школы фортепианной транскрипции».

ЛЕКЦИЯ №15

О СОВРЕМЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ

Богатейший творческий опыт музыкального творчества XX–XXI веков далеко не сразу был востребован музыкальной общественностью. Прежде всего, в музыкальном образовании, базировавшемся на классицизме, романтизме, последующих направлениях и течениях, не порывавших связей с тональной гармонией. Потребовался значительный период времени, чтобы усилиями музыковедов новации современных композиторов вошли в учебные программы. Крупным достижением в этом плане явилось издание учебника «Теория современной композиции», изучение которого расширяет наши представления о закономерностях музыкального мышления, упрочивает связи между прошлым и настоящим.¹²⁵ Этот источник и ряд других лег в основу заключительной лекции.

Перед нами стоит определённая задача – разобраться в сути многих явлений современной музыки. Однако, рамках одного занятия возможно лишь беглое ознакомление с означенной темой.

Художественные направления, течения, стили не имеют чётких временных границ, они могут отрицать друг друга, существовать в одновременности, взаимовлиять, возвращаться на новом витке развития в другом качестве. Назовём, например, антиромантизм начала XX века,¹²⁶ параллельное существование традиционной и авангардной музыки, различные проявления неоклассицизма (необарокко, неоромантизм), постмодернизм. Типичной для творчества многих композиторов стала смена технологий и эстетических установок. Так, например, Д. Лигети

¹²⁵ «Теория современной композиции». Отв. ред. В. С. Ценова. –М., 2005.

¹²⁶ Одним из проявлений антиромантизма в XX веке стал неоклассицизм, яркими представителями этого направления стали И. Стравинский и П. Хиндемит.

приобщился сначала к электронной, затем к сонорной музыке, минуя этап сериализма.¹²⁷

Под современной музыкой понимают всё то, что создано в XX-XXI веках. Революционная роль отведена авангардизму 20-х и 50-х годов XX века, эволюционная – модернизму. Если авангардизм радикально изменил представления о композиции, то модернизм предпочёл более умеренный путь переинтерпретации классики. Однако, и в модернизме роль техники достаточно велика. Достаточно назвать новшества И. Стравинского, О. Мессиана и других композиторов. Характерно, что модернизм предшествовал первому авангарду, а за вторым авангардом последовал уже постмодернизм. Во второй половине XX века, с которой начинается Новейшее время в истории музыки, возникли неведомые ранее системы, методы и техники композиции, эстетические тенденции, что привело к своеобразному технологическому «взрыву» в композиторском творчестве. Краткий обзор тенденций развития музыкальной культуры XX века дан в учебнике В. Н. Холоповой «Формы музыкальных произведений».¹²⁸ Нас же интересует больше техническая сторона и начнём мы с самого главного – со звуковысотности, опираясь на положения, высказанные в книге Т. С. Кюрегян «Форма в музыке XVII-XX веков».¹²⁹

Доставшаяся в наследство от XIX века тональная система всё более усложняется, индивидуализируется в творчестве клас-

¹²⁷ Газета The TELEGRAPH тогда цитировала интервью, данное композитором в 1996 году: «Все новое искусство – лишь цепь традиции. От нее невозможно убежать. Когда я переехал на Запад, то увидел, что перед людьми стояла одна дилемма: «додекафония или не додекафония». Каждый задавался вопросом: возможен ли после Булеза и Штокхаузена следующий шаг в музыке? Наверное, это нескромно, но после *Atmosphères* (сочинение 1961 года для большого оркестра) я доказал, что возможно сделать что-то полностью другое. Я не понимаю, когда упорно твердят, что есть лишь авангард и пост-модернистский нетональный стиль, и никакого третьего пути быть не может. Всегда есть сотни путей. Вы просто должны найти их» – <https://www.philharmonia.spb.ru/persons/biography/83334/>.

¹²⁸ Холопова В. Н. «Формы музыкальных произведений», М., 1999.

¹²⁹ Кюрегян Т.С. «Форма в музыке XVII-XX веков», М., 2003.

сиков последующего века. Модальность, предшествовавшая тональной системе, «вернула в XX в. часть былого влияния» и приобрела совершенно иные черты. Закономерным, но не имеющим себе подобных стало возникновение серийной организации материала, а затем и сонорной композиции, развивающейся по своим законам. Тональность, до сих пор базировавшаяся на диатонике, становится хроматической и включает в себя не 7 трезвучий, а 12, с учётом мажора и минора – 24 самостоятельных трезвучия. Тоника, подобно другим аккордам, может быть диссонантной.

Модальность и её современная разновидность «неомодальность» необычайно расширила сферу своего влияния. Модальность не исключает гармонического склада, но она основана на постепенном развёртывании неизменного звукоряда, о чём говорилось выше. Функции аккордов здесь не закреплены, любой аккорд может стать опорным в зависимости от ритмического и мелодического положения. Неясность тяготений делает модальность замкнутой и статичной системой, ставшей «родной музыкальной средой» для многих, если не для большинства, композиторов XX в. – К. Дебюсси, М. Равеля, И. Стравинского, О. Мессиана, Б. Бартока, Д. Шостаковича, Г. Свиридова и др.

Серийность и сериальность во многом определили технологию композиции XX в., они заменили собой тональную организацию. Серийная техника выводит весь материал из серии – последования 12-ти неповторяющихся звуков. Существует много способов построения серии, выведения её вариантов, сегментов, комбинирования материала. Серийный метод не препятствует использованию его в классических формах, равно как и в нетрадиционных. Он нередко функционирует лишь как часть технологии, применённой в сочинении. Сериальный метод подчиняет принципу серии не только звукоряд, но и ритм, динамику, артикуляцию, тембр. Применение этого метода связано со многими ограничениями рамок композиции.

Сонорность, закрепившаяся как техника композиции в середине XX века, характерна неразличимостью тонов на слух, цельностью фактурных слоёв, приобретающих тембровое значение.¹³⁰ Кластер – наиболее знакомое всем проявление сонорности, но это может быть и отдельный звук, пассаж, сливающийся в одно красочное звучание и т.п. При этом необязателен, скажем, целый оркестр. Сонорно может быть трактован и отдельный инструмент.

И, наконец, алеаторика – метод композиции, допускающий в том или ином масштабе импровизацию. В одних случаях рамки импровизации ограничены заданным текстом, в других – исполнителям предоставляется право выбирать последовательность фрагментов, а то и создавать самый текст. Один из показательных моментов – ритмическая несогласованность алеаторных партий в определённых промежутках формы. Сонорика и алеаторика своей игрой красок и ритмов больше обращены к чувственному началу и в определённой степени противостоят рационализму сериального метода.

Современная композиция, особенно ведущая отсчёт со второй половины XX в., обязывает по-новому рассматривать привычные для нас понятия – звук, ритм, гармонию, полифонию, тембр, форму. Более того, возникает потребность в ревизии содержания традиционных теоретических дисциплин и создании новых, например, теории письма, теории ритма, тембра. Рассмотрим поочередно указанные понятия.

Если ранее сочинение начиналось с работы над мотивным материалом, его ритмическим преобразованием, то в современной музыке сначала может создаваться материал звуковой. Примером могут служить партитуры К. Пендерецкого, созданные в авангардный период. В них нотный текст предваряется описанием специфических звучаний: четвертитонов, особых видов тре-

¹³⁰ Сонорность – наследница фонизма (красочности гармонии), но основанная на других принципах.

моло, вибрации, глиссандо, нетрадиционных приёмов звукоизвлечения. В самой композиции также сочиняется новый звук: отдельные «точки», «пятна», звуковые потоки различной конфигурации – неподвижные, направленные вверх и вниз.

Композиторы XX века обогащали звук, используя нетрадиционные инструменты (старинные, принадлежащие различным этносам, джазовые), прибегая к возможностям электроники, используя звуки окружающего мира. Как форма звучания стала востребованной тишина. Она либо следует за прозвучавшей музыкой, либо просто наполняется «живыми звуками бытия», как у Кейджа в пьесе «4.33».

Ритм исследуют сейчас в его связи со временем. Происходит это хотя бы потому, что многие новые методы композиции сильно отличаются по своей временной природе. Например, сериализм, алеаторика, минимализм совершенно по-разному трактуют время, о чём говорилось выше.

Эстетическое определение гармонии, связанное с понятием красоты и соразмерности, и техническое – как науки об аккордах и их связях – в XX в. начинает утрачивать прежний смысл. Новые методы композиции уже не опирались на аккорд и тональность. В европейском музыкознании понятие «гармония» стало заменяться термином «звукорисотность», но в последнее время возродилось в новом толковании. В российской музыкальной науке под гармонией в данном случае понимается звукорисотная структура многоголосной музыки с присущей ей новым ощущением красоты созвучий, отвечающим современному состоянию человеческого сознания.

Ю. Холопов – крупнейший аналитик современной гармонии вывел три её общих закона: свобода применения диссонанса, принципиальная двенадцатиступенность высотной системы, новая гармоническая функциональность. Учёный предложил и общий принцип гармонии XX века: образование системы отношений на основе целесообразно избранного центрального элемента системы (ЦЭ). ЦЭ может быть представлен однозвуком, интерва-

лом, аккордом, звукорядом, серией, сонором и т.д. Ю. Холопов вводит понятия других элементов, приёмов развития гармонического материала, его связей с формой. Опираясь на теорию числа, учёный представляет развитие гармонии как процесс освоения всё более высоких обертонов от октавы в античности до 16-го обертона и выше в XX в.

В музыке XX в. возрождается интерес к полифоническому письму. В более широком смысле полифония становится типом мышления, отражая полифоничность сознания современного общества. Далеко не случайно термин «полифония» проник в науку, культуру и искусство. Говоря о полифонии в музыке, следует разделить первую и вторую половину XX века. В первой наблюдается рост полифоничности фактуры, увеличивается значение линейности, остинатных приёмов, широко используются собственно полифонические формы, меняется их ладовый, интонационный облик, принципы формообразования, но ещё сохраняется связь с традиционной полифонией. В то же время накапливаются явления, например, в творчестве А. Веберна, обозначающие другой подход к полифонии. Во второй половине XX в. происходят изменения, меняющие традиционные представления о её содержании. Показательно разрушение понятия «голос». В пуантилизме¹³¹ «голос» распадается на «точки», звучащие в разных регистрах, тембрах, динамических нюансах. При сверхмногоголосии голоса сливаются в один нерасчленимый массив. Понятие «голос» теперь приравнивают к понятию «слой», который может быть мелодической, ритмической или тембровой линией, звуковой, ритмической или тембровой точкой, комплексом – кластером, пластом, блоком. Полифония стала рассматриваться очень широко и в самых разнообразных смыслах. Например, говорят о пространственной полифонии, микрополифонии, полифонии стилей и т.д. Из традиционных

¹³¹ Упрощённое определение – «точечная музыка».

полифонических форм заметное место занимает fuga, но ещё большее пред-почтение отдаётся канону.

Перейдём к вопросам тембра.¹³² В классико-романтической музыке тембровая сторона имеет чёткую структуру: тембры распределяются по фактурным функциям, которые определяют членение гомофонной ткани на мелодию, бас, гармонические голоса, либо полифонической ткани – на сопрано, альт, тенор, бас. Всё это составные элементы так называемой функциональной оркестровки. Там, где невозможно расчленивать фактуру согласно правилам классической гармонии или полифонии, нужен иной тип инструментовки. Его пока что определяют как «сонорный»,¹³³ и возник он ещё на рубеже XIX – XX веков. Необходимо учесть и то, что Новейшая музыка опирается уже не на два параметра формообразования – тематизм и гармонию, а на множество – мелодика, ритмика, звуковысотность, динамика, тембр, артикуляция и др. Заметим, что, говоря о современной композиции, музыковеды акцентируют понятие «тембр», а не «инструментовка», так как образование оркестровой ткани уже нельзя отделить от процесса сочинения. Прежде всего, оказалась востребованной техника, суть которой – в тембровом окрашивании мелодии либо созвучий (Klangfarbenmelodie), впервые разработанная А. Шёнбергом. Это видно, например, у Я. Ксенакиса, мыслящего математически рассчитанными звукопотоками, крупными мазками. Д. Лигети дал открытиям Я. Ксенакиса новую жизнь, создавая свои звуковые поля из мельчайших деталей. У В. Лютославского восприятие тембра, включая тембровую драматургию, ближе к традициям классики. Сонорно - алеаторная ткань его партитур строжайше организована, несмотря на внешнюю разбросанность множества темброкомбинаций. Подводя

¹³² В названном выше учебнике «Теория современной композиции» фигурирует термин «тембрика» (стр. 235-265), под которым понимается «тембровая структура музыкальной ткани».

¹³³ Г. Банщикова. Законы функциональной инструментовки. – С.- П., 1997.

краткий итог, можно утверждать, что тембр в современной музыке не только упрочил свои позиции, но и выявил совершенно новые свойства.

Форма в современной музыке эволюционировала. В первой половине XX в. традиционные формы сохраняются, но модернизируются элементы музыкального языка – тематизм, гармония и др. Характерно слияние этих форм с новыми музыкальными системами, например, с додекафонией. Возникают также новаторские индивидуальные формы у С. Прокофьева, А. Берга, Ч. Айвза и других композиторов.

Прежде, чем рассматривать форму в авангардной музыке, покажем различие двух школ авангарда. Среди новаций первого авангарда – атональность или новая тональность, новая модальность, додекакофония и серийность. К новациям второго авангарда относят сериализм, сонорику, алеаторику, электронную и конкретную музыку, полистилистику. Эти новации стали достоянием других течений и направлений, возникших во второй половине XX века. В этот период понятие формы чрезвычайно усложняется, становится зависимым от многих составляющих. Форма вообще приобретает черты авторского творения, растёт число её новых проявлений, типов, разновидностей.

О новизне вводимых понятий говорит, например, указание К. Штокхаузеном четырёх основных моделей формы. Индуктивная форма – движение от малого к крупному, являющееся свойством традиционных форм. Обновление такой формы достигается применением новых техник, в частности, додекакофонии. Дедуктивная форма – движение от общего к мелкому. Её лучше всего иллюстрирует музыка Я. Ксенакиса, не признающая мотивов, фраз и других атрибутов традиционной музыки. Момент-форма – движение без прошлого и будущего, самодостаточность. В данном случае возможна аналогия с медитативностью восточной музыки. Такая форма встречается у К. Штокхаузена. И, наконец, концепт – форма, занятая лишь целым, малое выпадает из поля

внимания. Эта форма чаще связана с элементами театрализации, музыка при этом может и отсутствовать. Теперь мы можем перейти к краткому ознакомлению с техниками композиции.

Звуковая система XX века обладает таким общим качеством, как двенадцатитоновость. К 12-тоновым техникам относятся, кроме додекакофонии, симметричные «лады Яворского», «тропы Хауэра», новейшие техники XX века и многие другие. Среди организующих 12-тоновость видов хроматики важное место занимает рассмотренная выше гемитоника, строящаяся на сочетании полутонового интервала с любым другим.

Классическим воплощением 12-тоновости является метод додекафонии, о котором шла речь выше. Несмотря на то, что период увлечения этим методом прошёл, основательное изучение додекакофонии как базовой техники желательно. Это даст возможность испытать себя в создании форм со строго выверенным интонационным материалом.

Сериализм, охарактеризованный выше, определяется как метод композиции с помощью серий более, чем одного параметра. Подобного явления не было в прошлом. Идеи сериализма были продолжены постсериализмом, для которого характерны комплексы – блоки или группы – сериальные структуры, объединённые единством пропорций и общим характером. Показательный образец такой техники – «Группы» для трёх оркестров К. Штокхаузена.

Развитие двенадцатитоновости привело к образованию микрохроматики, а также сонорики. Сонорика продолжила характерную для XIX века колористическую линию развития гармонии, фактуры, оркестровки. Сонорный тип мышления опирался также на звуковые открытия восточной музыки. Назовём, например, индонезийский гамелан. Сонорика оперирует тембровзвучностями, звуковыми полями, особыми фактурными формами, о которых говорилось выше. Как техника она закрепилась с середины

XX века, но в немногих образцах встречалась в первой половине столетия.

Другой, упомянутый выше и не менее востребованный со второй половины XX в. вид техники – алеаторика, – «предполагающая неполную фиксацию теста, относительно свободно реализуемого или даже «досочиняемого» в процессе исполнения».¹³⁴ В. Лютославский применял созданный им тип «контролируемой алеаторики». Д. Лигети опасался того, что алеаторика приведёт к потере исконных свойств музыки. И это случилось с рождением таких алеаторных явлений, как инструментальный театр и хэппенинг,¹³⁵ являющих собою объединение музыкального и театрального начал, а также мультимедия – грандиозное и пёстрое по составу участников действо.

Если сонорика выявляет новые красочные возможности музыки, а алеаторика новые формы импровизационности, то полистилистика ведёт к углублению композиции со стороны музыкального содержания. Теория полистилистики была разработана А. Шнитке в 1971 году. Но в 1988 году автор теории предложил разграничивать полистилистику, цитирование и игру со стилями, внося тем самым существенные уточнения.

Полистилистика выработала различные способы работы со стилевыми моделями: цитата, квазицитата, цитата стиля, жанра, аллюзия, коллаж, симбиоз. В противоположность коллажу, сталкивающему между собой различные стилевые пласты, симбиоз, наоборот, стремиться слить воедино контрастные стилевые модели.

Современная музыка дала новую жизнь звуковым открытиям прошлых эпох. Таковой стала пространственная музыка, известная в прошлом, например, по многохорным композициям эпохи Возрождения. Пространственные эффекты используются

¹³⁴ Ещё бóльшую свободу исполнения привносит графическая музыка. Вариации Дж. Кейджа, например, записаны линиями и точками.

¹³⁵ Театрализация музыки.

разнообразно. В простейшем случае это может быть особое расположение инструментов оркестра либо необычное поведение музыкантов на сцене. Но есть и эпатажные решения. Назовём сочинение Штокхаузена «Helikopter – Streichquartett», участники которого музицируют на взлетающих вертолётах (квартет исполняется в формате видеофильма). Эффекта пространственности можно достичь, не прибегая к экстравагантным приёмам. Классический образец – оркестровая пьеса Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа», в которой параллельно разворачиваются три плана драматургии, представленные тремя самостоятельными и регистрово разделёнными группами инструментов.

Наряду с сонорикой, значительную роль играет группа техник, которая в «музыкантской» среде именуется «минимализмом». Музыковедение различает минимализм, репетитивность и «новую простоту». Эстетика минимализма зародилась в изобразительном искусстве и нашла благодатную почву в искусстве музыкальном. Школа минимализма сложилась в Америке усилиями Дж. Кейджа и его сподвижников. Опыт этой школы был подхвачен в Европе, найдя там несколько иное продолжение.

Минимализм, в отличие от авангарда, упрощает язык современной музыки. Типичен повтор очень простых и легко узнаваемых элементов музыки. Возможным эффектом становится погружение в медитацию. Неслучайно некоторые композиторы-минималисты изучали музыку Азии и Африки в непосредственном общении с народными музыкантами. Техника минимализма опирается на «репетитивность»¹³⁶ – основной метод композиции в данной системе.

«Новая простота» в современном её понимании объединяет техники, которые роднит с минимализмом работа с моделями, охватывающими различную стилистику (старинная музыка, романтизм, классицизм и др.). Показательно и возвращение многих

¹³⁶ Повторность каких-либо элементов музыки.

средств традиционной музыки и, прежде всего, тональности. «Листок из альбома» В. Мартынова, «Китч-музыка» В. Сильвестрова – лучшее тому подтверждение.¹³⁷

В 80-е годы XX века возникает направление, которое обозначают термином «новая сложность». «Новая сложность» противопоставила себя «распространившимся в 70-е годы направлениям новой простоты, неоромантизма и минимализма». Её связывают, прежде всего, с творчеством английского композитора Б. Фернехоу. Музыка данного направления оценивают, как богатую техническими открытиями, расширяющую способы воздействия на слушателя.

Электроакустическая музыка включает в себя музыку электронную, конкретную, компьютерную, стохастическую и т. п. Эта область композиторского творчества обогатила технику композиции, внесла свой вклад в изучение природы звука, обогатила образный мир музыки. Однако, электроакустическая музыка, по мнению многих композиторов, всё-таки стеснена в своих возможностях. «Музыкальными консервами» называл её Э. Денисов. Создатель конкретной музыки П. Шеффёр говорил: «каждый раз мне приходилось испытывать разочарование, поскольку я не мог добраться до музыки – того, что я называю музыкой. Я считаю себя исследователем, ищущим путь на крайнем севере, но я не смог его найти».¹³⁸ Своеобразным достижением, граничащим с абсурдом, является композиция англичанина Джема Файнера «Longplayer», которая при помощи компьютерной программы непрерывно звучит по Интернету в формате QuickTime с 1 января 2000 года и рассчитана до 31 декабря 2999 года.

Спектральный метод предполагает изучение спектра определённого звука, создание спектрограмм, их анализ. Далее следует этап сочинения партитуры. Чаще всего приводят в пример

¹³⁷ К «Новой простоте» закономерно отнести произведения эстонских композиторов Л. Сумера, Я. Ряэтса, В. Тормиса, Р. Эеспере и упоминавшегося выше А. Пярта.

¹³⁸ См. МА №2, 2003, стр. 96-98.

композицию Ж. Гризе «Обертоны», где исходным пунктом сочинения является гармонический спектр звука Е большой октавы, воспроизведённого на тромбоне. Техника слишком специфична. Один из её приёмов – постепенное вовлечение в композицию всё более высоких обертонов.

В заключение ознакомимся со смешанными техниками. О синтезе техник, о плюрализме стилей заговорили в 60-70-е годы XX века. Смешивание техник явление не новое, но в указанный период оно начинает приобретать характер системы. Сочетание техник обозначают термином «политехника», а свойство их перемешивания – «миксотехникой». Сам процесс смешивания глубоко индивидуален и имеет множество решений. Например, важно количество техник, их чередование, перемешивание либо плавный переход из одной в другую. Процесс смешивания может проходить в рамках одного стиля или со сменой стиля. Политехника требует согласования разных техник ради единства композиции, создания полисистемы. Применение смешанной техники – типичное явление Новейшей музыки. Некоторые её образцы: «Молоток без мастера» П. Булеза, Фортепианное трио Э. Денисова, Финал Второго фортепианного концерта Р. Щедрина и др.

Примечание:

Дорогой читатель, стоит ли сокрушаться по поводу обилия сложностей в современной музыке? В любой профессии немало препятствий на пути к обретению мастерства. Всё дело в умении избирать пути развития, отвечающие личным стремлениям.

Ниже приводится текст журналистки Н. Кортелевой: «Любопытно, что сам Десятников¹³⁹ определяет собственный композиторский, сочинительский, стиль как «эмансипацию кон-

¹³⁹ Леонид Десятников – советский и российский композитор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, лауреат Государственной премии Российской Федерации. –(Интернет-ресурс).

сонанса, преобразование банального» и как «минимализм с человеческим лицом». ¹⁴⁰

Comment: известный оперный композитор характеризует свою манеру письма как значительно отличающуюся от стилистики современной музыки.

¹⁴⁰ Леонид Десятников. Слухо-обогащительный процесс: ИМА-ПРЕСС, 2016.
<https://imapress.media/2016/09/18/leonid-desyatnikov-sluho-obogatitelnyj-protsess/>.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

В лекции № 6 была приведена цитата из «Диалогов» И. Стравинского (с Робертом Крафтом). Покажем её полностью: «Задолго до рождения идеи я начинаю работать над ритмическими соединениями интервалов. Такое исследование возможностей всегда производится за роялем. Только после того, как мелодические или гармонические отношения установлены, я перехожу к композиции, представляющей расширение и организацию материала». ¹⁴¹ Таково изначальное значение ритма и интервала, ставшего точкой отсчёта в данном лекционном цикле.

За рамками курса осталось множество практических вопросов. Назовём, например, проблему формы, ставящую перед автором целый комплекс задач. Одна из них – связность построений, которая не может быть решена сочинением внешне безупречных переходов. В этой области композиции велики стилистические различия, например, между венским классицизмом и импрессионизмом. Упомянем К. Дебюсси, называвшего устоявшиеся формы «административными» ¹⁴² и строившего связующие моменты формы иначе.

Восполняя пробелы в знаниях, ученик должен прийти к пониманию основных принципов формообразования. К ним относят расчленённость и слитность, контраст и тождество, в плане тех-

¹⁴¹ Стравинский Игорь. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. – Л., 1971, стр. 224

¹⁴² «То, что Дебюсси называет административными формами — это по существу некие оптимальные композиционные структуры, которые выработала многовековая музыкальная практика человечества, в них представлено почти все творчество величайших композиторов XVIII - XIX веков. В течение долгого времени они нещадно эксплуатировались и второстепенными сочинителями музыки, которые, не испытывая в них настоящей потребности и не понимая заложенных в них богатых возможностей для индивидуализации музыкальной формы, механически заполняли их, что и привело к их известной дискредитации, заметной уже к концу XIX века и особенно остро ощущаемой именно Дебюсси». – Лаул Р. Принципы формообразования в симфонических произведениях Дебюсси. – Дебюсси и музыка XX века – Л., 1983. С. 40.

ники – нарастания и спады, сгущения и разрежения звуковой массы. Объединяющее эти принципы тематическое развитие должно вытекать из особенностей композиции, её внутренней динамики. Слитный характер сонатных реприз, вторжение тематизма главной партии в побочную либо заключительную партию экспозиции, использование в кодах предыдущих тем – все эти и многие другие моменты формообразования генерируются внутренней динамикой, которую лучше назвать логикой музыкальной композиции.¹⁴³

Принято начинать композицию с сочинения темы, хотя может быть нечто иное, если замысел приближен к современным новациям.¹⁴⁴ Следующий этап – исследование темы с помощью вспомогательных методов: набросков гармонизации темы, контрапунктов и подголосков к ней, возможного формирования тематического материала с применением додекафонии и других техник композиции. Далее важен выбор инструментального состава. Многие считают, что на первом этапе сочинения необходим и определенный выбор формы. Но нельзя исключать выявления таковой после экспериментов с материалом.

В определённый период создания произведения напрашивается радикальная коррекция фактуры. Особенно при выстраивании формы и драматургии, подразумевающим мышление крупными блоками, видение всей структуры произведения. В такой ситуации возможно многое: вырезание и вставка тактов, пересочинение фрагментов, например, подходов к кульминациям или спадов после них. Когда партитура завершена, все элементы формы приходят в равновесное состояние. К сожалению, не все сочинители четко различают несходство инструментовки и аранжировки, а некоторые наставники молодых авторов рекомендуют оркестровать сочинения студентов в классах инструментовки.

¹⁴³ См. издание – Е. В. Назайкинский. Логика музыкальной композиции – М., 1982.

¹⁴⁴ Выше упоминался фактурный тематизм в связи с анализом Постлюдии В. Лютославского.

Благодаря нотным редакторам, инструментовка стала технически вооружённой. В помощь композитору и другие технические средства, а также новая литература по теории композиции.¹⁴⁵ Основной же питательной средой творчества был и остаётся богатейший опыт классической и современной музыки. Воспользоваться им – значит создавать новое, проделывая большую интеллектуальную работу, ощущая вызовы времени и свою ответственность перед обществом. В начале профессионального пути важно выполнение более простой, но по своей сути очень сложной задачи – *изучения азов композиции*.

¹⁴⁵ Среди новых полезных изданий: Попов С. С. Инструментоведение. – С.-П.: Лань: Планета музыки, 2024.

СОДЕРЖАНИЕ

Об авторе.....	3
Отзывы	5
Введение	11
Лекция № 1 Методика преподавания композиции в свете	14
общепедагогических проблем.....	14
Лекция № 2 Об истории композиторского образования.	
Композиторская школа казахстана.....	20
Лекция № 3 Ритм в композиции. Введение	26
Лекция № 4 Ритм в композиции (Продолжение). Музыкальная	
ритмика XX века	32
Лекция № 5 Ритм и форма.....	36
Лекция № 6 Интервалика. Прима. Секунда. Терция.....	43
Лекция № 7 Д. Лигети «Musica Ricercata»	49
Лекция №8 Интервалика. Кварта и квинта. О созвучиях на	
кварто-квинтовой основе.....	59
Лекция № 9 Интонационный материал.....	67
Лекция № 10 Интонационный материал. Г. Свиридов. «Курские	
песни».....	74
Лекция № 11 Интонационный материал. Додекафония.....	79
Лекция № 12 Интонационный материал. Звуковысотная система	
А. Шнитке	85
Лекция №13 Мелодика	90
Лекция № 14 Фактура	98
Лекция №15 О современной композиции.....	111
Послесловие.....	125

БАЯХУНОВ БАКИР ЯХИЯНОВИЧ

**МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ
КОМПОЗИЦИИ**

учебное пособие

Подписано в печать 23.12.2024 г.
Формат 60x80 1/16. Усл. печ. стр. 10,8
Тираж 500 экз. Заказ № 0359

ТОО "ADAL KITAP"
Республика Казахстан, г.Алматы.
Телефон: +7 747 155 5680
e-mail: adalkitap@mail.ru

