

Документ подписан простой электронной подписью

Информация о владельце:

ФИО: Быстров Денис Викторович

Должность: проректор по учебной и воспитательной работе

Дата подписания: 03.04.2024 14:03:59

Уникальный программный ключ:

e65bf62efcec8b729439c34a5fda0a9490dbfb01

Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова»
Кафедра теории музыки

Принято на заседании Ученого совета
(в составе ОПОП, протокол от 27.08.2024 № 7)
Утверждено приказом ректора
от 27.08.2024 №328

Согласовано
Проректор по учебной и воспитательной работе

_____ Д. В. Быстров

«27» августа 2024 г.

Современная камерная музыка: тембр, жанр, форма.

Рабочая программа дисциплины

Специальность

53.05.01 Искусство концертного исполнительства
(уровень специалитета)

Специализация

«Концертные духовые и ударные инструменты»

Форма обучения

Очная

Санкт-Петербург
2024

Рабочая программа дисциплины «Современная камерная музыка: тембр, жанр, форма» составлена на основании требований Образовательного стандарта Консерватории по УГСН 53.00.00 Музыкальное искусство (уровень специалитета), утвержденного приказом ректора Консерватории от 25.01.2022 г. № 23, и с учетом требований ФГОС ВО по специальности **53.05.01 Искусство концертного исполнительства** (уровень специалитета), утвержденного приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 22.08.2017 г. № 731.

Автор-составитель: кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки СПб государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова ***Н. Ю. Афонина***

Рецензент: кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки СПб государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова ***В. В. Горячих***

Рабочая программа дисциплины утверждена
на заседании кафедры теории музыки
«28» июня 2024 г., протокол № 8.

Содержание

1. Цели и задачи освоения дисциплины	4
2. Место дисциплины в структуре образовательной программы	4
3. Планируемые результаты обучения по дисциплине, соотнесенные с планируемыми результатами освоения образовательной программы	4
4. Объем дисциплины и виды учебной работы	5
5. Содержание дисциплины	5
5.1. Тематический план	5
5.2. Содержание программы	6
6. Учебно-методическое обеспечение дисциплины	18
6.1. Список литературы	18
6.2. Интернет-ресурсы	18
7. Материально-техническое обеспечение дисциплины	19
8. Фонд оценочных средств для проведения промежуточной аттестации и текущего контроля успеваемости обучающихся	19
8.1. Формируемые компетенции и индикаторы их достижения	19
8.2. Методические материалы, определяющие процедуру оценивания	20
8.3. Критерии оценивания сформированности компонентов компетенций	20
8.4. Контрольные материалы	22
Приложение 1. Методические рекомендации преподавателям	25
Приложение 2. Методические рекомендации для обучающихся	25

1. Цели и задачи освоения дисциплины

Дисциплина «Современная камерная музыка: тембр, жанр, форма» нацелена на всестороннее содействие средствами своего предмета музыкально-профессиональной подготовке специалистов, а также на активизацию познавательной деятельности, расширение профессиональной эрудиции студента, формирование целостного представления об ансамблевой и сольной современной камерной музыке, ее содержательной и конструктивной сторонах.

Основные задачи курса:

- формирование у студентов системы представлений о логике процесса развития музыкального искусства, сочетания преемственности и обновления языка и формообразования в музыке последнего столетия;
- формирование у студента представлений о новых тенденциях в трактовке духовых и ударных инструментов, их тембров, роли в ансамбле, в условиях многообразия стилевых направлений и композиционных техник современности;
- закрепление сложившихся в ходе обучения общепрофессиональных навыков: осмысления произведения как художественного единства, необходимости сочетания целостного понимания произведения с его аналитическим изучением;
- воспитание аналитических навыков, способностей обдуманно выстраивать свою исполнительскую интерпретацию в соответствии с замыслом композитора, воплощенным в той или иной музыкальной форме, присущей определенному жанру и музыкальному стилю.

2. Место дисциплины в структуре образовательной программы

Дисциплина «Современная камерная музыка: тембр, жанр, форма» входит в вариативную часть блока Б1 ОПОП подготовки специалистов по специальности 53.05.01 Искусство концертного исполнительства, специализация 03 – Концертные духовые и ударные инструменты.

Роль дисциплины в системе искусствоведческих наук и практике музыкального обучения, как продолжающей и отчасти синтезирующей знания и навыки, полученные в различных музыкально-исторических и теоретических дисциплинах. Важное место курса «Современная камерная музыка: Тембр, жанр, форма» в системе межпредметных связей определяется его взаимодействием и со специальными исполнительскими, и с историко-теоретическими дисциплинами. Расширение знаний студентов о репертуаре для своего инструмента и ансамбля с участием данного инструмента важно для обучения в классах по специальности, истории исполнительства, методике. Пониманию стиля произведения, специфике его жанра, формы, осмыслению образности, особенно в аспекте тембровых характеристик также способствуют знания гармонии, анализа, истории русской и зарубежной музыки XX–XXI веков.

3. Планируемые результаты обучения по дисциплине, соотнесенные с планируемыми результатами освоения образовательной программы

Компетенции	Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине в рамках компонентов компетенций
ПК–7 Способен работать над концертным, ансамблевым, сольным репертуаром как в качестве солиста, так и в составе ансамбля, оркестра	Знать: — знать концертный, ансамблевый, сольный репертуар различных эпох, стилей и жанров; — основные принципы сольного и совместного исполнительства;

	<p>Уметь:</p> <ul style="list-style-type: none"> — самостоятельно преодолевать технические и художественные трудности в исполняемом произведении; — взаимодействовать с другими музыкантами в различных творческих ситуациях;
	<p>Владеть:</p> <ul style="list-style-type: none"> — навыками самостоятельной работы над концертным, ансамблевым, сольным репертуаром; — навыками работы в составе ансамбля, творческого коллектива.

4. Объем дисциплины и виды учебной работы

Вид учебной работы	Всего часов / зачетных единиц	Семестры	
		5-й	6-й
Контактная аудиторная работа	68	34	34
Практические занятия	68	34	34
Контактная внеаудиторная и самостоятельная работа	64	32	32
Вид промежуточной аттестации		КЗ	ЗО
Общая трудоемкость: Часы	132	66	66
Зачетные единицы	4	2	2

5. Содержание дисциплины

5.1. Тематический план

№ п/п	Наименование тем и разделов курса	Всего часов	Аудиторные занятия (час.), практические	Самостоятельная работа (час.)
5-й семестр				
1	Тема I. Введение. Обзор проблематики курса I. 1. Камерная музыка в контексте музыкальной культуры XX–XXI веков. Организации и фестивали, поддерживающие развитие современной камерной музыки.	4	2	2
2.	I. 2. Из истории камерной музыки. Типология камерных жанров.	2	1	1
3.	I. 3. Значение тембра в современной музыке. Изменение тембра в жанре переложения как содержательный компонент музыкальной формы. Проблема тематизма и музыкальной формы в музыке авангардных направлений.	2	1	1
4	Тема II. Тембр, жанр и форма в сочинениях композиторов первой половины XX века.	8	4	4

	II. 1. Общие тенденции. Репертуар музыки для духовых инструментов соло и духовых ансамблей, для ансамблей ударных инструментов в музыке к началу XX века.			
5	II. 2. Сочинения в жанре миниатюры для духовых соло и духовых дуэтов	18	10	8
6	II. 3. Ансамбли для духовых, духовых и ударных, смешанные ансамбли разного состава в крупной форме. Жанр сонаты для сольного инструмента с фортепиано	20	10	10
7	II. 4. Сочинения для ударных инструментов соло и в ансамбле, в крупной и циклической форме.	12	6	6
	Итого в 5-м семестре	66	34	32
6-й семестр				
8	III. Тембр, жанр и форма в сочинениях композиторов второй половины XX и начала XXI веков. III. 1. Общие тенденции	16	8	8
9	III. 2. Сочинения для ударных соло и в ансамбле	16	8	8
10	III. 3. Ансамбли с духовыми и/или ударными в музыке композиторов России.	17	9	8
12	III. 4. Концепции тембра в сонористике, алеаторике. Музыка для духовых, ударных и смешанных ансамблей с применением различных техник композиции. Проблема музыкальной формы.	17	9	8
	Итого в 6-м семестре	66	34	32
	Итого по курсу	132	68	64

5.2. Содержание программы

Тема I. Введение. Обзор проблематики курса.

I. 1. Камерная музыка в контексте музыкальной культуры XX-XXI веков.

Организации и фестивали, поддерживающие развитие современной камерной музыки.

Стилевой перелом в искусстве рубежа XIX-XX вв., плюрализм стилей в музыке XX – начала XXI вв. Периодизация современной музыкальной культуры, опирающаяся на значительные исторические и культурные события, стадии формирования различных музыкально-эстетических направлений¹. Крупные исторические вехи: период с рубежа XIX–XX веков до середины столетия; период со второй половины XX века до начала XXI века. Параллельное существование различных явлений в музыкальном искусстве. Смена эстетической парадигмы, установка на обновление языка, жанров и форм, значение композиторских техник в целом ряде стилевых направлений XX века. Продолжение развития классико-романтических тенденций в музыкальной культуре разных стран.

Авангардные направления в музыке, начиная с первых десятилетий XX века, как новаторские по языковым признакам, и отдельные виды музыки, в числе которых и камерные жанры нетрадиционного инструментального состава, испытывающие дефицит

¹ Одна из них: Модерн 1900 – 1914, две волны Авангарда [Баухауз – 1950 – Дармштадт], Постмодерн 1986–2000 // Теория современной композиции. М., 2005. С. 21.

внимания общества, не сразу нашедшие свою публику. Формирование потребности в социальном содействии функционированию «новой» музыки. Возникновение ряда организаций (обществ, союзов, исполнительских коллективов, фондов, фестивалей, конкурсов и т. д.), просветительская деятельность выдающихся композиторов и исполнителей, выполняющих данные функции. Расширение сфер деятельности музыкальных обществ, включение образовательных, просветительских, научных и публицистических областей. Наиболее значительные из подобных организаций и фестивалей:

1919: Ассоциация Современной Музыки (АСМ) в советской России; среди организаторов – А. Лурье, Н. Рославец; **АСМ-2:** Э. Денисов (1990), А. Вустин, затем В. Екимовский (1996);

1921: «Донауэшингенские дни новой музыки» (нем. **Donaueschinger Musiktage**); изначально – фестиваль камерной музыки под названием «Донауэшингенские камерные концерты в поддержку современной музыки» (нем. **Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst**); Р. Штраус, Ф. Бузони, А. Никиш, Й. Хас, Г. Пфизнер как члены первого оргкомитета;

1922: Международное общество современной музыки (англ. International Society for Contemporary Music, нем. Internationale Gesellschaft für Neue Musik: ISCM); у истоков – А. Шенберг, А. Веберн, П. Хиндемит, Д. Мийо и др.; ISCM проводит ежегодный фестиваль «Всемирные дни музыки» (англ. **World Music Days**), издает журнал «**World New Music Magazine**»;

1946: Дармштадтские Международные летние курсы новой музыки (Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt), цикл семинаров, лекций, концертов; Дармштадтский международный фестиваль;

1956: «Варшавская осень» (Warsaw Autumn Festival, польск. Warszawska Jesień), международный фестиваль современной музыки;

1974: IRCAM: парижский Институт исследований и координации музыкально-акустических проблем (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique); основатель и руководитель П. Булез; Ансамбль современной музыки **InterContemporain** (1976 г.);

1979: «Московская осень», международный фестиваль современной музыки;

1988: Венский фестиваль современной музыки (**Wien Modern Festival**), основатель К. Аббадо;

1989: «Звуковые пути» (Санкт-Петербург), международный фестиваль современной музыки; художественный руководитель А. Радвилович;

1991: «От авангарда до наших дней» (Санкт-Петербург), международный фестиваль искусств; художественный руководитель – И. Рогалев, директор – И. Воробьев; с 2017 г. называется «**Мир искусства. Контрасты**»;

1993: Центр современной музыки (ЦСМ, Московская консерватория); «Форум», международный фестиваль современной музыки; ансамбль «Студия новой музыки».

Значимая для развития современных музыкальных направлений деятельность швейцарского дирижера, педагога и мецената **Пауля Захера (1906–1999)**, основавшего (среди множества других музыкальных организаций, исполнительских коллективов) также Базельский камерный оркестр (1926 г.), чьи программы объединяют старинную и новую музыку. П. Захер инициировал создание произведений (в том числе камерных) многих выдающихся композиторов современности.

I. 2. Из истории камерной музыки. Типология камерных жанров. Значение камерной инструментальной музыки в творчестве ведущих композиторов XX–XXI веков.

История становления камерных жанров, в контексте развития и стабилизации оркестра, оркестровых групп. Барочные прототипы камерных составов: штраймюзик (нем. Streichmusik), консорт (англ. Consort), трио-соната, духовые ансамбли «Гармонической музыки» (нем. Harmonienmusik). Различие исторических традиций создания ансамблей для духовых (расцвет в эпоху Барокко с последующим угасанием в музыке XIX в.) и ударных (отсутствие самостоятельных ударных ансамблей до XX в.), в сравнении с классико-романтической традицией развития струнных ансамблей (камерных сонатных циклов: струнных трио, квартетов, квинтетов и иных ансамблей в эпоху Венского классицизма и XIX в.). Различие путей формирования камерных жанров для духовых и для ударных инструментов. Формирование образных сфер применения духовых и ударных инструментов оркестра в оперном, симфоническом творчестве композиторов XVIII–XIX вв. Проблемы стабилизации сольного и ансамблевого репертуара для духовых и ударных инструментов в этот период.

Тенденция объединения принципов различных жанров и смешение признаков камерности в музыке с начала XX века (например, малый инструментальный состав, применяемый в крупных жанрах симфонии, оперы, что отчасти размывает признаки камерности и одновременно – расширяет ее «территорию»).

Специфика камерных жанров в контексте общепринятой жанровой классификации, признаки камерности. Значение пространственного параметра помещений для исполнения камерной музыки, проявления акустических свойств звука разных инструментов. Традиционные критерии сферы камерной музыки с точки зрения признаков, характеризующих музыкальный жанр: состав исполнителей, форма/сфера бытования; социальное предназначение, область содержания. Историческая нестабильность соотношения данных признаков, изменение их соотношения, выход на первый план разных критериев жанра в музыкальной культуре разных эпох.

Классификация камерных инструментальных жанров в музыке современности:

1) по количеству инструментов:

- сольные (только для одного инструмента)
- ансамблевые: дуэты, трио, квартеты и пр., в том числе фортепианные (для одного или нескольких духовых/ударных инструментов с фортепиано)

2) по тембро-инструментальному составу:

- монотембровые ансамбли для нескольких инструментов одной группы
- смешанные ансамбли для разных групп духовых, духовых–ударных, духовых–струнных, духовых–струнных–ударных, духовых и/или ударных с фортепиано

3) по форме и отчасти жанру (сочинения для камерного инструментального состава):

- условно программные или непрограммные
- инструментальная миниатюра
- циклическая сюита (цикл миниатюр)
- крупная одночастная форма
- сонатный цикл
- несонатный развернутый цикл

4) по сфере бытования и отчасти области содержания (сочинения для камерного состава исполнителей):

- так называемые «академические» камерные жанры, продолжающие и обновляющие традиции классико-романтических жанров, исполняемые в концертном зале
- развлекательные, массовые жанры, требующие обширных пространств стадиона или театра на открытом воздухе со звукоусиливающей аппаратурой (джаз, рок, эстрадная песня);

5) по форме бытования (сочинения для камерного состава исполнителей): промежуточные жанровые разновидности в виде прикладных типов звукового сопровождения видеоряда (саунд-трека), по иному типу «внешнего» изображения-исполнения, такому, как

«инструментальный театр» (пример, в котором музыкант, играя на инструменте, одновременно исполняет пантомиму: сочинение К. Штокхаузена «Маленький Арлекин» для кларнета соло, представляющее собой пьесу, промежуточную между миниатюрой и развернутым одночастным сочинением, включающую сценически-двигательное, танцевально-театральное воплощение образа).

Развитие камерных жанров в музыке XX–XXI вв.: миниатюра, монотембровые духовые и смешанные дуэты (в том числе с фортепиано), трио, иные ансамбли. Крупные циклические жанры: сонаты для различных составов, в том числе с участием фортепиано; квинтеты, секстеты и иные инструментальные ансамбли, также с участием струнных инструментов; жанр сюиты, программной и непрограммной. Формирование наименования «Музыка для... [определенного инструментального и /или вокального состава]», или «Композиция для ...», как выражение двух противоположных тенденций: а) жанрообразующего значения инструментального тембра (в случае указания на инструменты); б) нивелирование значения тембра (при отсутствии указания на инструментальный состав). Общность приемов и способов применения инструментов в камерных и крупных жанрах как фактор единства композиторского стиля. Особенности «камерного» письма в творчестве разных композиторов.

Характерные признаки камерного стиля, выражающие его содержательный потенциал и проявляющиеся в музыкальной ткани, тематизме, форме: монологичность, личностное, субъективное высказывание «от первого лица», диалог и полилог; значение сольного тембра и тембровых соединений; концертность, новая трактовка виртуозного начала как представление расширенных технических возможностей инструмента и мастерства исполнителя.

I. 3. Значение тембра в современной музыке. Изменение тембра в жанре переложения как содержательный компонент музыкальной формы. Проблема тематизма и музыкальной формы в музыке авангардных направлений.

Спектр значений тембра в музыке, как сложного, многосоставного явления. Классики романтического оркестра и современные композиторы о тембрах разных инструментов (М. Глинка, Г. Берлиоз–Р. Штраус, Н. Римский-Корсаков, Э. Денисов, А. Радвильович), эволюция эстетических оценок. Тембр в его физико-акустическом смысле, отсутствие тембровой шкалы; качественные характеристики тембра (органолептические²); тембр как краска; тембровое амплуа как выражение через инструмент определенной системы образности, жанра, интонационных свойств темы; тембр как объект отражения, изображения в музыке посредством разных сторон музыкальной ткани, разными инструментальными средствами³.

Повышение значение тембра в системе выразительных средств и формообразовании к началу XX века; тембровые свойства фактуры и ритма. Индивидуализация тембровой стороны инструментального ансамбля. Развитие традиционных образных значений тембров и трансформация их семантики. Новая трактовка традиционных инструментов, их индивидуальные сочетания, тембр при особых способах звукоизвлечения; «искусственные» электронные тембры.

² Органолептические характеристики тембра (от греч. Organon – орган, либо орудие, lepticos – способный взять, воспринять, см.: Современный словарь иностранных слов. М, 1993. С. 428) – сравнительные и отчасти метафорические способы вербального описания тембра посредством качеств, возникающих при восприятии материальных объектов разными органами чувств (тембр как темный/светлый, тяжелый/легкий; бархатный и др.).

³ Вопросы тембрового тематизма и тембровых амплуа инструментов исследованы Е.А. Ручьевской в ряде работ, среди них: Функции музыкальной темы. Л., 1977. С.130-131; Люциан Пригожин. Л., 1977. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. СПб., 2002. С. 62-67; и др.

Переложение (авторское, не-авторское) **произведения на иной инструментальный состав**, меняющее отдельные аспекты содержания сочинения при сохранении его ткани, тематизма и формы. Значение переложений для создания либо пополнения исполнительских программ при дефиците собственного репертуара (например, для исполнительских ансамблей, нетиповых по составу инструментов: монотембровых ансамблей валторн, флейт; для звуковысотных ударных – маримбы, ксилофона и др.).

Необходимость различения близких, но не тождественных жанров переложения, транскрипции, обработки, аранжировки, при отсутствии четких границ между ними (см. тавтологичность понятий транскрипции, аранжировки и обработки в словарных определениях⁴). Важность осмысления различий между оригиналом произведения и любым из названных жанров, определения степени изменений музыкального материала: например, с заменой только тембров, либо – отдельных параметров (фактуры⁵, ритма, гармонии). Вторжение в музыкальный материал, присущее не столько переложению (транскрипции), сколько обработке, аранжировке, парафразе, приближающихся к вариации. «Иностранцевые» обработки с качественной трансформацией первоисточника (Ричеркар из «Музыкального приношения» И. С. Баха в оркестровке А. Веберна, 1935 г.: создание *Klangfarbenmelodie*); джазовые и (условно) «эстрадные» аранжировки, адаптирующие произведение любого стиля к типовым для жанра признакам не только тембра, но также ритма, гармонии, мелодики. Отдельные примеры: И. Стравинский. Пастораль для сопрано и фортепиано (1907) – и Пастораль для сопрано, гобоя, англ. рожка, кларнета и фагота (авторская инструментовка: 1923 г.); С. Прокофьев: фортепианная пьеса оп. 12 № 9 (1912) и «Юмористическое скерцо» для 4-х фаготов оп. 12 (авторское переложение).

Метод анализа переложения произведения на иной инструментальный состав: 1) анализ интонационного содержания произведения-источника, жанровых свойств тематического материала в изложении и развитии, в том числе – темброво-жанрового «потенциала» музыкальной интонации; 2) сравнение с интонационными, жанровыми акцентами, появляющимися либо выступающими на первый план в новом тембровом «облачении» произведения. Переложение фортепианной музыки на ансамблевый либо оркестровый состав, тембры которых способны придать интонационно вариантной авторской теме

⁴ «Транскрипция («от лат. transcription – переписывание) – переработка, переложение музыкальных произведений ... В отличие от обработки, транскрипция имеет относительно самостоятельное художественное значение. Различают 2 вида транскрипции: приспособление произведения для другого инструмента и изменение в целях большего удобства или большей виртуозности изложения для того же инструмента...» // Музыка. Большой энциклопедический словарь Гл.ред. Г. В. Келдыш. 2-е репр.изд. М., 1998. С. 551. «Аранжировка (от франц. arranger, букв. – приводить в порядок, устраивать) – 1) переложение музыкального произведения для иного по сравнению с оригиналом состава исполнителей (например, оркестровка фортепианной пьесы). В отличие от транскрипции, которая имеет самостоятельное художественное значение, аранжировка обычно ограничивается приспособлением оригинала к техническим возможностям какого-либо другого инструмента или голоса, инструментального состава или вокального ансамбля. 2) Облегченное изложение музыкального произведения для исполнения на том же инструменте. 3) В джазовой музыке – гармонические, фактурные и другие изменения, характерные для различных вариантов исполнения композиции» // Цит. изд. С. 37.

⁵ В строгом смысле слова, замена только тембров при переложении на иной инструментальный состав возможна лишь в произведениях, фактура которых обладает неизменным числом голосов, как, например, в баховских фугах – но не фугах Генделя, в которых число голосов может меняться. Любая иная фактура, включая гомофонную фортепианную, будет иметь скрытые голоса, линии, требующие своих инструментальных ресурсов. Аналогично, переложения камерного состава для оркестра влечет за собой как минимум удвоения струнных партий либо тембровых микстов, лишаящих «голос» его сольной тембровой звучности.

определенную жанровую «конкретность». Примеры⁶ – во множественных переложениях для разных составов «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского, прежде всего, в оркестровке М. Равеля (например, в теме «Прогулки»: призывная фанфарность и вместе с тем слитная песенная кантилена в тембре трубы, заменяющей повествовательность песенного «шагающего» ритма и мерного синтаксиса в многозначной интонационности фортепианного изложения). Изменение Равелем жанра камерного (фортепианного) программного цикла, концепция которого включает трагедийные, лирико-психологизированные, скерцозные и иные образы в их драматургическом контрасте, а также линию развития к монументальному квази-оркестровому tutti финала («Богатырские ворота»), на жанр масштабной оркестровой сюиты (с включением «камерных» по звучности частей), приближающей все сочинение к картинно-симфоническому типу программности Н. А. Римского-Корсакова. Изменения образа, возникающие вследствие нового тембра (его амплуа) в переложениях сочинения на иной состав в рамках камерного жанра, как в сонате С. Прокофьева для флейты с фортепиано D-dur op. 94 (1943) и ее авторской транскрипции для Скрипки с фортепиано (№ 2, 1944). Композитор в первом случае отдает предпочтение легким и светлым, пасторально-лирическим смысловым «обертонам» флейты, во втором – исполненному лирической страстности тембру скрипки⁷.

Проблема тематизма и музыкальной формы в музыке авангардных направлений. Тембровый тематизм⁸, расширение его значения в современных композициях; роль ритма, фактуры в создании тембра. Влияние тембра на процесс формообразования: тембровые вариации, тембровый контраст; тембровая драматургия в миниатюре и крупной композиции.

Проблемы построения музыкальной формы в условиях изменения музыкального языка, тональности, лада и гармонии; в условиях применения различных техник композиции (додекафонии, сериализма, в том числе с тембровой серией; алеаторики, сонорики; проблема тембра в «пространственной» музыке, при использовании спектрального метода и др.). Противоположные разновидности музыкальной формы: сохранение типовых структурных признаков, либо создание уникальных, неповторимых (нетиповых) музыкальных конструкций. Влияние техники композиции на процесс формообразования; в то же время, несводимость формы к принципам следования только лишь музыкальной технике. Проблемы «открытой» формы.

Принципы анализа не-классической формы, сочетающие осмысление интонационно-жанровых и конструктивных аспектов композиции. Слуховое впечатление как приоритетный принцип подхода к подобному сочинению (еще до- и вне знакомства с остальными компонентами музыки: строением, техникой композиции и программностью, если они есть). Цель слухового анализа, состоящая в определении интонационных истоков музыкального материала, включая его жанровые и стилевые параметры, а также – установление разделов/участков/фаз сочинения и их соотношений (тождество, контраст, репризность) по тембровым, ритмическим, звуковысотным, фактурным и иным свойствам, наличие или отсутствие цезур и общих функциональных признаков (imt). Следующий этап анализа, состоящий в осмыслении доступных сведений о нотации, композиторских и музыковедческих указаниях (технических, программных). Заключительный этап анализа, включающий сравнительную интерпретацию внемusикальных и собственно музыкальных, обнаруженных слухом, сторон произведения, установление признаков типовой (репризной, рондальной; строфической,

⁶ См. Список камерных сочинений (по персоналиям), в котором указаны отдельные авторские переложения.

⁷ Здесь речь идет только о заглавной теме I ч.; в остальных участках формы, частях цикла этого переложения также возникают тембровые трансформации.

⁸ См. об этом: Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. С. 130–131.

иной) либо нетиповой (смешанной, контрастно-составной, фазной, цепной и иной по своим конструктивным особенностям) музыкальной формы.

Тема II. Тембр, жанр и форма в сочинениях композиторов первой половины XX века.

II. 1. Общие тенденции в трактовке тембра и тембровых амплуа.

Проблема тембровой характерности инструмента как его **тембровое амплуа**, «закрепленное за ним музыкальной практикой, сформировавшееся в первичных жанрах прикладной музыки или в профессиональной музыке»⁹. Обоснование понятия амплуа, фундаментальное значение в нем происхождения инструмента, акустических особенностей его тембра, исполнительских приемов. Традиции использования инструмента в барочном, классическом и романтическом стилях, их эволюция (в том числе связанная с техническими усовершенствованиями инструментов). Различные трактовки тембрового амплуа в зависимости от жанра (опера, программная инструментальная музыка, solo в симфонических произведениях и пр.) и их взаимовлияние. Обновление традиций тембровых амплуа в музыке уже первых десятилетий XX века, значительное повышение интереса к тембрам ударных инструментов. Значение музыкально-театральных ассоциаций, ведущих жанровых признаков в создании тембровых амплуа: мужского и женского персонажей, лирического, героического, комедийного и других образов, урбанистические мотивы, «маски» и пр. Особая роль интонационных признаков скерцо и пасторали («комплекс скерцозности», «комплекс пасторали», по Е. Ручьевской¹⁰) в создании характерности тематического облика духовых и ударных инструментов. Индивидуализация тембрового амплуа инструмента в творчестве разных композиторов, процессы развития-продолжения и развития-отрицания традиционных амплуа. Проявление в духовых и смешанных ансамблях принципов диалогичности, концертирования, игровой драматургии, монтажа.

Музыкальная форма в сольных и ансамблевых сочинениях для духовых и для ударных инструментов в композициях первой половины XX века. При сохранении общей типологии классико-романтических форм как малой/простой (миниатюры), крупной, циклической, появляются новые тенденции в формообразовании. Отход от типовых структурных норм на уровне как синтаксиса, так и композиции, усиление процессов сквозного развития наряду с проявлением принципов строфики и «монтажности». Обобщенные признаки типовых форм в разных частях циклов (сонатность, рондальность; строфичность). Репризная трехчастность, с чертами репризы-коды. Преобразование сонатности. Контрастно-составная, цепная, фазная формы. Циклическая форма, выстраиваемая на основе контраста образных сфер, усиление значения в циклической драматургии смен темпа, тембра, фактуры. Сохранение устойчивости принципа и формы вариаций. Проблемы построения музыкальной формы в условиях свободной тональности, атональности, додекафонии; аспекты анализа подобных форм.

II. 2. Сочинения в жанре миниатюры для духовых соло и духовых дуэтов.

На примерах миниатюр и циклов миниатюр К. Дебюсси, И. Стравинского, П. Хиндемита, А. Онеггера, Б. Бриттена, Э. Вила Лобоса и др. рассматриваются вопросы тембрового амплуа некоторых духовых инструментов (ведущие жанровые признаки подобных амплуа: песенность, танцевальность; сигнальность; скерцо, пастораль и др.; отчетливость жанровых и стилевых ассоциаций, как, например, в «Фанфарах» Стравинского – параллели Токкате из «Орфея» Монтеверди). Роль интонационных свойств тембра, его экспрессии в разных регистрах, воспроизведение мелодическими инструментами

⁹ Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л., 1977. С. 102.

¹⁰ Ручьевская Е. А. «Дон Жуан» Моцарта и «Пиковая дама» Чайковского // Е.А. Ручьевская. Работы разных лет. В 2-х т. Т. II. СПб., 2011. С. 376–431.

фактурно объемной, многоплановой ткани. Тематическая дифференциация посредством тембро-тесситурного и тембро-фактурного расслоения ткани, как основа многообразной трактовки мелодических инструментов: воплощение в сольном монотембровом тематизме не только песенного либо монологического начал, но также диалогичности, «полилога», жанровой сцены с разнохарактерными темами-«персонажами». Множественность тембровых красок в моно- и разнотембровых дуэтах для духовых инструментов; взаимодействие колористического и графического письма в инструментальном двухголосии. Преобладание в форме трехчастной репризности, строфики. Асимметрия прозоподобного синтаксиса.

II. 3. Ансамбли для духовых, духовых и ударных, смешанные ансамбли разного состава в крупной форме. Жанр сонаты для сольного инструмента с фортепиано.

Развитие традиций крупной циклической формы: в жанре сонаты для сольного духового инструмента с фортепиано, жанре инструментальной сюиты. Проявление в трактовке инструмента национального, а также (условно) ориентального начал. Программность и тембровые амплуа.

Роль кларнета в смешанных ансамблях. Духовой квинтет (деревянные духовые и валторна), брасс-квинтет в музыке композиторов первой половины XX века. Роль вокальной составляющей в камерном ансамбле. Состав тембров «Лунного Пьеро» А. Шенберга как основа типового смешанного ансамбля в музыке XX в. Индивидуальный инструментальный состав духовых и смешанных ансамблей. Способы и приемы проявления камерного и оркестрового мышления в духовых и смешанных ансамблях.

Жанр сонаты с фортепиано. П. Хиндемит, сонаты с фортепиано для следующих инструментов: флейты (1936), фагота (1938), гобоя (1938), кларнета (1939), трубы (1939), валторны (1939), тромбона (1941), английского рожка (1941), альтовой валторны (или альтового саксофона) (1943), тубы (1955) как сверх-цикл, экспонирующий возможности и характерность каждого из духовых инструментов. Различие циклов по трактовкам тембров духовых, по строению, музыкальным формам. Черты театральности в тематизме и драматургии сонат. Особая рельефность экспозиционного тематизма на основе интонационных ассоциаций с традиционными оперными амплуа (буффонные Он и Она, классицистское амплуа инженю; героический интонационный комплекс эпохи романтизма и др.). Многофункциональность тембра фортепиано. Влияние театральности на форму I частей (сонатную, рондообразную): усиление тематического/тембрового контраста между разделами формы, подчеркивание границ между ними наряду со сжатием масштабов разделов; цепной тематизм; диалогичность, мизансценирование. Реприза-кода. В сонатах для трубы, тромбона, валторны – напротив, преобладание крупного штриха, гиперболизированная подача музыкальных идей. В рамках цикла – движение от частного к общему, от театральности к имманентно музыкальным формам; важность финала (или коды финала) как философского обобщения.

Ф. Пуленк, сонаты с фортепиано для двух или трех духовых инструментов. Повышение роли тембро-фактурных средств в выстраивании сонатной формы. Сонаты для двух или трех инструментов без фортепиано – усиление мелодического начала и фактурного контраста в драматургии традиционных форм.

Значение сонатного творчества П. Хиндемита и Ф. Пуленка в развитии тембровых амплуа духовых инструментов.

II. 4. Сочинения для ударных инструментов соло и в ансамбле, в крупной и циклической форме.

Специфика ударных ансамблей. Выдвижение ударных инструментов в музыке XX века в связи с усилением значения ритма, усовершенствованием ряда традиционных инструментов (механические литавры, трубчатые колокола) и изобретением новых

(вибрафон, флексатон), применением этнического инструментария разных европейских и неевропейских музыкальных культур, джаза (Э. Денисов¹¹). Рождение ансамблей для ударных в первой трети XX века. Равноправие группы ударных инструментов с другими оркестровыми группами в музыке И. Стравинского (условно – преимущественно ритмическая функция), Б. Бартока (условно – преимущественно ритмо-колористическая и динамическая функция), Д. Шостаковича (условно – тематическая функция).

Традиция изобразительного амплуа (картины и явления природы), воплощения «волшебных», сказочных образов (русская и западноевропейская опера). Сферы образности, восходящие к изобразительности, преобразованной либо скрытой программности. Включение ударных инструментов в ансамбли с духовыми и струнными инструментами, с голосом.

Тембровое разнообразие и «открытость» группы ударных инструментов, их непрерывное пополнение; ресурсы и ограничения мелодического и гармонического изложения. Роль в музыкальном материале ритмических остинатных формул; ритмическая полифония, повышенное значение контраста тембров, динамики. Проблемы фактуры; пуантилизм. Концертность ансамблей ударных инструментов. Театральное начало. Урбанистическая составляющая вне-музыкальных ассоциаций, предпосылки «конкретной» музыки – явления, развивающегося уже во второй половине XX века *Примеры*: Д. Шостакович, опера «Нос»: Антракт к Третьей картине, фрагменты увертюры; IV симфония, фрагменты I части; Э. Варез: *Ionisation* для ансамбля ударных и двух сирен; *Hyperprism* для духовых и ударных (1923), *Octandre* для ударных и контрабаса (1923), *Intégrales* для 11-ти духовых и 4-х ударных (1923).

Ансамбль ударных с фортепиано. Концертная основа ансамбля, двойственная функция инструментов: «оркестровая» функция фортепиано и сольная – ударных. В то же время – характерная для музыки XX века ударная трактовка фортепиано, колористическая тенденция в трактовке ударных. Пример: Б. Барток. Соната для двух фортепиано и ударных (1937); масштабное концептуальное сочинение с разноплановым тематизмом, динамичным развитием; соответственно, разнообразные амплуа ударных тембров, гипертрофирована туттийная ударная экспрессия. Выход за рамки камерности.

Тема III. Тембр, жанр и форма в сочинениях композиторов второй половины XX и начала XXI веков.

III. 1. Общие тенденции.

Перелом в развитии культуры в связи с событиями II мировой войны, политическим расколом Европы. «Военный след» в судьбах ведущих европейских композиторов, в тематике их творчества. Усиление тенденций стилевого плюрализма; расширение сфер воздействия массовой культуры. Роль Дармштадта в развитии пост-авангарда. Развитие и взаимодействие национальных европейских школ в камерной музыке; значение влияния крупнейших композиторов XX века (Стравинского, Прокофьева, Шостаковича).

Обзор камерных сочинений в творчестве композиторов второй половины XX и начала XXI веков. Основные проблемы жанра (жанровые миксты), стиля (опора на тип техники композиции), тематического материала, формы. Техники композиции ведущих авангардных и пост-авангардных направлений (серийная, сериальная, формульная, спектральная, репетитивная; сонорика, микрохроматика; электронная музыка, конкретная музыка; коллаж и полистилистика, пуантилизм, алеаторика и др.¹²) в аспектах тембра, синтаксиса и музыкальной формы.

Композиционные техники как гипертрофия ведущих тенденций к предельной детерминированности и предельной свободе в организации музыкального материала. Две

¹¹ Денисов Э. Ударные инструменты в современном оркестре. М., 1982. С. 21.

¹² Здесь приводятся лишь самые общие обозначения существующих техник композиции, по изданию: Теория современной композиции. М., 2005. С. 278.

полярные стороны систем композиции: разомкнутость системы (упорядоченность одного или нескольких параметров допускает свободу иных сторон звучания), и, напротив – замкнутость, ограниченность (установка на ограничения-запреты). Тенденции превращения системы композиции в композиционный прием¹³.

Проявление двух противоположных принципов в трактовке музыкального тембра: а) дальнейшая дифференциация тембровых амплуа инструментов, среди прочего – посредством новых исполнительских приемов; б) индифференциация тембров, смешение натуральных и электронных инструментальных ресурсов, создание опусов «Музыки для “n-го числа исполнителей”» без указания инструментального состава. Тембр как аспект организации фактуры, ритма, плотности и динамики звучания.

III. 2. Сочинения для ударных соло и в ансамбле.

Изменение отношения к ударным инструментам с середины XX века, их гипертрофия; трактовка в духе соноризма и «брюитизма» (Э. Денисов¹⁴). Расширенная интерпретация любых инструментов в качестве ударных.

Увеличение группы металлических ударных инструментов в творчестве О. Мессиана (в оркестровой музыке, поздних сочинениях композитор отказывается от всех ударных, «кроме металлических, группа которых разрастается до размеров самостоятельного оркестра»¹⁵); характерная для композитора изобразительность в трактовке ударных, колокольность, тембровая многоплановость; виртуозность партий, сложность ритмических контрапунктов, кластерность.

Ударные инструменты в ансамбле с электронными, впервые: Э. Варез: *Déserts* – «Пустыни» – для духовых, ударных, фортепиано и магнитофонной ленты (1954), далее – К. Штокхаузен: «Контакты» для фортепиано, ударных и магнитофонной ленты (1960); черты контролируемой алеаторики (К. Штокхаузен: «Цикл», 1959 г., для одного исполнителя на ударных). Темброво однородные и контрастные группы ударных (Л. Ноно, П. Булез), тембровые комбинации (Л. Берно). Сонорный, колористический интонационный итог полиритмических сочетаний остинатных групп с детально выписанными мельчайшими фигурами. Тембровые вариации: см. анализ сочинения Яна Клусака «Вариации на тему Густава Малера» (1966), произведенный Э. Денисовым¹⁶.

Органичность звучания додекафонной мелодики¹⁷, применения кластерной техники у ударных инструментов (Х. Гурецкий в «Рефрене» 1965 года использует расстроенные литавры: *Timpani scordati*, которые «при оттенке *ffff sempre* звучат как единое тембровое пятно»¹⁸). Драматургический принцип взаимодействия пуантилистической дискретности и континуальной кластерной однородности в сочетаниях ударных и иных инструментов. См. также: Ж. Гризе: *Stéle* для 2-х ударных (1995); Б. Фернихоу: Костяной алфавит (*Bone Alphabet*) для ударных (1991).

III. 3. Ансамбли с духовыми и/или ударными в музыке композиторов России.

Исторические «корни» Ленинградской–Санкт-Петербургской и Московской композиторских школ, их сближение и нивелирование к концу XX века. Произведения для духовых, ударных, смешанных камерных составов в творчестве Г. Уствольской, С. Слонимского, Б. Тищенко, Ю. Фалика, Л. Пригожина; Э. Денисова, С. Губайдуллиной,

¹³ «Ограничительная функция сонористики, додекафонии, полимодальной системы связана с тем, что каждая из них является максимальным, предельным выражением какой-либо одной исторически сложившейся тенденции» Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. С. 126.

¹⁴ Денисов Э. Ударные инструменты в современном оркестре. М., 1982. С. 21.

¹⁵ Денисов Э. Цит. изд. С. 112.

¹⁶ Денисов Э. Цит. изд. С. 192–196.

¹⁷ Денисов Э. Цит. изд. С. 198.

¹⁸ Денисов Э. Цит. изд. С. 217.

А. Шнитке, А. Пярта, Р. Щедрина; В. Тарнопольского, А. Королева, А. Радвиловича; и других российских композиторов второй половины XX – начала XXI вв. Значение традиций Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского; Прокофьева, Шостаковича, Стравинского. Овладение лексикой и техническими приемами ведущих европейских композиторских школ (направлений) первой половины и середины XX века, их преломление в соответствии с национальными традициями. Ресурсы обновления языка и композиторских техник при обращении к определенной тематике (в программных и непрограммных сочинениях): образам, связанным с Великой Отечественной войной, древней русской и европейской историей (вторая фольклорная волна, трансформация стилевых элементов музыки прошлых эпох); ренессанс религиозной тематики, связанная с ней интонационность. Концертность, черты крупных жанров в камерных сочинениях для духовых, ударных инструментов, смешанных камерных составов.

III. 4. Концепции тембра в сонористике, алеаторике. Музыка для духовых, ударных и смешанных ансамблей с применением различных техник композиции. Проблема музыкальной формы.

Понимание сонористики с точки зрения организации звуковысотности: 1) как дифференцированной (в аспектах регистра, интервалики, количественного и структурного – интервально-аккордового – состава вертикали, гармонии), 2) как недифференцированной, кластерной вертикали¹⁹. Широкое понимание сонористики как такой организации музыкального материала, «при которой все сонорные средства, все элементы неспецифического ряда – тембр, динамика, плотность, количество звучания, артикуляция – приобретают главенствующее значение, в известной мере берут на себя роль элементов специфического ряда» (Е. Ручьевская)²⁰. Наиболее яркое проявление подобных качества музыкального материала в сочинениях для большого инструментального состава: В. Лютославский, «Книга для оркестра»; Д. Лигети, «Атмосферы»; Я. Ксенакис, «Метастасис». Бóльшая ясность, «проницаемость» для восприятия организации музыкальной ткани в камерной – по инструментальному составу – музыке: П. Булез, «Молоток без мастера».

Кластер, соноблок (сонор) в аспекте тембра. Подход к сонорной фактуре (единицы: точка, россыпь, линия; пятно, поток, полоса²¹; пласт, полипластовость²²); понятие «звукового поля»²³. Суммарность восприятия сонорных компонентов ткани, синтаксиса, формы. Повышение удельного веса импровизационности; разрастание общих форм звучания, выполняющих колористическую функцию.

Широкое применение принципа тембровой имитации, многоступенчатое опосредование устойчивых тембровых моделей, принцип переинтонирования²⁴.

¹⁹ «Сонористика ... примыкает к музыке шумов, поскольку не содержит тоновых элементов» // Теория современной композиции. М., 2005. С. 392. Сравним: Сонорика (сонористика) не противоречит наличию тонового состава звучания; это «способ письма, направленный на выявление качества сонорности, которая становится в музыкальном тексте приоритетным свойством изложения... качество звучания, по-существу, то же, что Ю.Н. Тюлин определяет как фонизм» // Бершадская Т.С., Титова Е.В. Звуковысотная система музыки. Словарь ключевых терминов. Спб., 2012. С. 120. См. также: Изд. 2-е. СПб., 2013, с. 81.

²⁰ Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. Л., 1977. С. 125.

²¹ Теория современной композиции. М., 2005. С. 394.

²² Бершадская Т.С., Титова Е.В. Звуковысотная система музыки. Словарь ключевых терминов. Изд. 2-е. СПб., 2013. С. 72.

²³ Теория современной композиции. С. 400-401.

²⁴ Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. С. 131.

Тембровый аспект техник композиции, оперирующих внедрением в акустическую структуру звука (музыка электронная, или техническая разных видов, сонорная, спектральная). Принадлежащая Х. Лахенману классификация *типов звучания (звуковых типов)*, как типов соноров (соноблоков): звук каденционный, подразделяющийся на импульсный, колеблющийся, замирающий; звук тембровый; флукутирующий; т. наз. «фактурный» и «структурный» – что отражает, по мысли автора, порядок возрастания их внутренней сложности²⁵. Отражение в данной классификации как структурного, так и органолептического подхода к тембру.

Одна из ведущих тенденций оформления и развития музыкального тематизма и формы во второй половине XX века: понижение структурированности музыкального синтаксиса, мелкое и мельчайшее синтаксическое членение, микромотивы, цепи фигур, тенденция к синтаксической нерасчлененности (асинтаксические черты в алеаторике, сонористике); микротематизм; снижение как иерархии уровней формы («вертикальный» аспект формы), так и контраста («горизонтальный» аспект формообразования). Тенденция к преобладанию сквозных, цепных, фазных форм. См.: Г. Уствольская, Композиция № 3; Л. Берио, Секвенции для различных инструментов.

Микротематизм как основа композиции. Полярные виды новых тематических форм (краткость микротемы, обширное звуковое «пятно», соноблок) «тяготеют либо к остинатности, либо к варьированию – к развитию типа вариантного прорастания, к цепным формам развертывания»²⁶, что ведет к стиранию функционального контраста между разделами формы. Плавный функциональный и структурный рельеф фазных нетиповых форм, тяготеющих к одночастности²⁷. См.: Я. Ксенакис, KEREN для тромбона; Л. Ноно, Post-prae-ludium № 1 для тубы.

Функция программности и театрализованного начала, как важнейшая для интерпретации образной сферы произведения (см. С. Левковская, «Гамаюн» для флейты). Изобразительный потенциал сонорного музыкального материала как главенствующий в интонационно-образном отношении. Повышение роли эксперимента в поисках новизны тембро-акустических звучностей; виртуозно-концертный аспект сольных и ансамблевых сочинений для духовых и/или ударных инструментов.

5.3. Практические занятия

№ п/п	№ семестра	Наименование раздела учебной дисциплины	Наименование практических занятий	Всего часов
1	2	3	4	5
1	V	I. Введение. Обзор тем и литературы	Периодизация музыкальной культуры XX в. Значение камерных жанров. Роль тембра.	2
2		Тема II. Тембр, жанр и форма в сочинениях композиторов первой половины XX века. II.1. Общие тенденции	Роль переложений в репертуаре для струнных инструментов рубежа XIX- начала XX в., виды камерных жанров для струнных. Тембровые амплуа инструментов. Интонационный комплекс скерцо.	8
3		Тема II.2. Сочинения в жанре миниатюры для	Жанровые признаки в духовых сольных и дуэтных (с фортепиано)	8

²⁵ Теория современной композиции. С. 405-410.

²⁶ Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. С. 134.

²⁷ Ручьевская Е.А. Цит. изд. С. 135.

		духовых соло и дуэтов с фортепиано	миниатюрах. Монологичность и диалогичность. Тенденции формообразования.	
4		Тема II. 3. Сочинения в крупной и циклической форме для духовых и ударных соло и в ансамбле	Традиции и новое в крупной и циклической форме музыки XX в. Особенности жанров; разнообразие тембров в связи с приемами звукоизвлечения на духовых и ударных инструментах, фактурой и синтаксисом.	8
5		Тема II. 4. Смешанные ансамбли для разного состава в крупной форме	Функции тембров духовых, ударных и иных инструментов в смешанных ансамблях, в зависимости от стиля. Индивидуализация составов.	8
ИТОГО часов в V семестре:				34
1	VI	III. Тембр, жанр и форма в сочинениях композиторов второй половины XX и начала XXI веков. III. 1. Общие тенденции	Новые стилевые тенденции, обновление тембров, жанров и форм. Дифференциация и сближение тембров как полярные тенденции.	8
2		Тема III. 2. Сочинения для духовых соло и в ансамбле в музыке второй половины XX и начала XXI веков	Расширение функций духовых и ударных инструментов в музыке 2-й половины XX в. тембр и новые приемы звукоизвлечения. Специфика тематизма и его развития.	8
3		Тема III. 3. Ансамбли для духовых и ударных либо смешанных составов в музыке композиторов России	Традиции и их обновление в камерных жанрах Московской и Санкт-Петербургской композиторских школ.	8
4		Тема III. 4. Концепции тембра в сонористике, алеаторике. Музыка для духовых соло, смешанных ансамблей с применением различных техник композиции	Терминология и различный подход к сонористике. Композиция; роль микротематизма. Тенденции формообразования.	10
ИТОГО часов в VI семестре:				34
ВСЕГО:				68

6. Учебно-методическое обеспечение дисциплины

6.1. Список литературы

1. *Алдошина И., Приттс Р.* Музыкальная акустика: учебник. Санкт-Петербург: Композитор, 2011. — 720 с. <https://e.lanbook.com/book/41046>
<https://e.lanbook.com/book/41046>
2. *Афоница Н.Ю.* Камерная инструментальная музыка XX–XXI веков: вопросы истории и теории жанра: учебное пособие. Санкт-Петербург : СПбГК, 2015. — 78 с. <https://e.lanbook.com/book/73593>

3. *Векслер Ю.* Альбан Берг. Санкт-Петербург : Композитор, 2009. — 1168 с.
<https://e.lanbook.com/book/41051>
4. *Воробьев И.С.* Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917): сборник. Санкт-Петербург: Композитор, 2008. — 256 с.
<https://e.lanbook.com/book/2842?category=3556>
5. *Гаврилин В.А.* О музыке и не только... Санкт-Петербург: Композитор, 2012. — 400 с.
<https://e.lanbook.com/book/41041?category=3556>
6. *Денисов А.В.* Музыка XX века: А. Казелла, Дж. Малипьеро, Л. Даллапиккола и др. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. — 112 с.
<https://e.lanbook.com/book/69644?category=3556>
7. *Майстренко А.В.* Кларнет и саксофон в России. Исполнительство, педагогика, композиторское творчество: учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2018. — 384 с.
<https://e.lanbook.com/book/107985?category=2615>
8. Приношение Альфреду Гарриевичу Шнитке: сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных 80-летию со дня рождения композитора 23–24 октября 2014 г.: сборник научных трудов. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2015. — 196 с.
<https://e.lanbook.com/book/72133>
9. *Садкова О.В.* Словарь терминов музыкальной акустики и психоакустики: учебное пособие. Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2012. — 164 с. —
<https://e.lanbook.com/book/108430>
10. *Шабунова И.М.* Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре: учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2018. — 336 с.
<https://e.lanbook.com/book/107070?category=2615>

6.2. Интернет-ресурсы

1. Учебные пособия, нотная литература, словари, архив классической музыки:
<http://intoclassics.net>
2. Учебные пособия, нотная литература: <http://notes.tarakanov.net>
3. Энциклопедия, словарь, аудиозаписи: <http://www.belcanto.ru>
4. Библиотека ТГПИ <http://library.tgpi.ru/main>
5. Электронно-библиотечная система издательства «Лань»: <http://e.lanbook.com/>
6. Национальная Электронная Библиотека <https://xn--90ax2c.xn--p1ai/>

7. Материально-техническое обеспечение дисциплины

Требования к аудиториям (помещениям, местам) для проведения занятий:

Учебные аудитории с необходимым количеством посадочных мест, оснащённые роялями (пианино), учебными досками, переносной и стационарной аудио- и видеоаппаратурой, нотный материал, аудио- и видеозаписи, методические материалы

8. Фонд оценочных средств для проведения промежуточной аттестации и текущего контроля успеваемости обучающихся

8.1. Формируемые компетенции и индикаторы их достижения

Компетенции	Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине в рамках компонентов компетенций
<p style="text-align: center;">ПК–7</p> <p>Способен работать над концертным, ансамблевым, сольным репертуаром как в качестве солиста, так и в составе ансамбля,</p>	<p>Знать:</p> <p>— знать концертный, ансамблевый, сольный репертуар различных эпох, стилей и жанров;</p>

оркестра	— основные принципы сольного и совместного исполнительства;
	Уметь: — самостоятельно преодолевать технические и художественные трудности в исполняемом произведении; — взаимодействовать с другими музыкантами в различных творческих ситуациях;
	Владеть: — навыками самостоятельной работы над концертным, ансамблевым, сольным репертуаром; — навыками работы в составе ансамбля, творческого коллектива.

8.2. Методические материалы, определяющие процедуру оценивания

В качестве промежуточной формы аттестации существует контрольное занятие в конце V семестра и зачет с оценкой в конце VI семестра.

Зачет проводится по списку вопросов, включающих обзор пройденного в семестре материала, и аналитическую характеристику музыкального произведения.

Процедура экзаменов и зачетов регламентируется Положением о порядке проведения промежуточной аттестации и текущем контроле успеваемости обучающихся в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

8.3. Критерии оценивания сформированности компонентов компетенций

ПК–7. Способен работать над концертным, ансамблевым, сольным репертуаром как в качестве солиста, так и в составе ансамбля, оркестра.

Индикаторы Достижения компетенции	Уровни сформированности компетенции			
	Нулевой	Пороговый	Средний	Высокий
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: текущий контроль успеваемости				
<i>Знать:</i> – концертный, ансамблевый, сольный репертуар различных эпох, стилей и жанров; – основные принципы сольного и совместного исполнительства	<i>Не знает</i> концертный, ансамблевый, сольный репертуар различных эпох, стилей и жанров, основные принципы сольного и совместного исполнительства	<i>Знает частично</i> концертный, ансамблевый, сольный репертуар различных эпох, стилей и жанров, основные принципы сольного и совместного исполнительства	<i>Знает</i> в достаточной степени концертный, ансамблевый, сольный репертуар различных эпох, стилей и жанров, основные принципы сольного и совместного исполнительства	<i>Знает</i> в большом объеме концертный, ансамблевый, сольный репертуар различных эпох, стилей и жанров, основные принципы сольного и совместного исполнительства
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: исполнение программы в рамках промежуточной аттестации, текущий контроль успеваемости				

<p><i>Уметь:</i> – самостоятельно преодолевать технические и художественные трудности в исполняемом произведении; – взаимодействовать с другими музыкантами в различных творческих ситуациях.</p>	<p><i>Не умеет</i> самостоятельно преодолевать технические и художественные трудности в исполняемом произведении, взаимодействовать с другими музыкантами в различных творческих ситуациях.</p>	<p><i>Умеет,</i> допуская серьезные недочеты, самостоятельно преодолевать технические и художественные трудности в исполняемом произведении, взаимодействовать с другими музыкантами в различных творческих ситуациях.</p>	<p><i>Умеет</i> с отдельными недочетами самостоятельно преодолевать технические и художественные трудности в исполняемом произведении, взаимодействовать с другими музыкантами в различных творческих ситуациях.</p>	<p><i>Умеет</i> свободно самостоятельно преодолевать технические и художественные трудности в исполняемом произведении, взаимодействовать с другими музыкантами в различных творческих ситуациях.</p>
<p>Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: исполнение программы в рамках промежуточной аттестации, текущий контроль успеваемости</p>				
<p><i>Владеть:</i> – навыками самостоятельной работы над концертным ансамблевым, сольным репертуаром; – навыками работы в составе ансамбля, творческого коллектива.</p>	<p><i>Не владеет</i> навыками самостоятельной работы над концертным ансамблевым, сольным репертуаром, навыками работы в составе ансамбля, творческого коллектива.</p>	<p><i>Частично владеет</i> навыками самостоятельной работы над концертным ансамблевым, сольным репертуаром, навыками работы в составе ансамбля, творческого коллектива.</p>	<p><i>В целом владеет</i> навыками самостоятельной работы над концертным ансамблевым, сольным репертуаром, навыками работы в составе ансамбля, творческого коллектива.</p>	<p><i>Владеет</i> <i>в полной мере</i> навыками самостоятельной работы над концертным ансамблевым, сольным репертуаром, навыками работы в составе ансамбля, творческого коллектива.</p>

**Оцениваемые компоненты промежуточной аттестации и диапазон баллов
оценивания компонентов компетенций**

Оцениваемые компоненты	Баллы (макс. количество – 100 баллов)			
	нулевой	пороговый	средний	высокий
а) правильность ответа на вопросы	0-10	11-14	15-17	18-20
б) содержание и полнота ответа на поставленные дополнительные вопросы	0-10	11-14	15-17	18-20
в) логика изложения материала ответа.	0-10	11-14	15-17	18-20
г) умение увязывать исторические, аналитические и практические аспекты вопроса.	0-10	11-14	15-17	18-20
д) владение профессиональной терминологией и культура устной речи студента.	0-10	11-14	15-17	18-20
	50	70	85	100

Шкала оценивания

Баллы	Оценки
-------	--------

86 – 100	Отлично
71 – 85	Хорошо
51 – 70	Удовлетворительно
0 – 50	Неудовлетворительно

Оценка «отлично» выставляется в случае, если студент свободно владеет фактическим материалом по заданному вопросу, умеет определить в музыкальном произведении соотношение общего (стилевых и жанровых признаков) и индивидуального, логично и грамотно, с использованием профессиональной терминологии обосновывает свою точку зрения. Давая ответ на вопрос, он приводит убедительные аргументы, правильно называет имена композиторов и музыкальных деятелей, а также свободно ориентируется в нотном тексте.

Оценка «хорошо» выставляется в случае, если при ответе на вопросы студент допускает отдельные неточности, затрудняется дать исчерпывающий ответ на один из вопросов билета или дополнительный вопрос, демонстрирует неполное знание в области камерных жанров, произведений, их характеристик (в рамках своего вопроса или билета).

Для получения оценок «отлично» и «хорошо» обязательно умение студента изложить материал правильным литературным языком, без применения вульгаризмов, жаргонных или просторечных выражений, с соблюдением норм русского языка.

Оценка «удовлетворительно» выставляется в случае, если при ответе на вопросы студент допускает неточности и фактические ошибки, затрудняется дать полный ответ на вопросы билета, демонстрирует фрагментарное знание в области камерных жанров, произведений, их характеристик. При этом студент плохо ориентируется в нотном тексте.

Оценка «неудовлетворительно» выставляется в том случае, когда студент демонстрирует либо полное незнание материала курса в рамках своего вопроса или билета, либо наличие бессистемных, отрывочных знаний, связанных с поставленными перед ним вопросами, и проявляет беспомощность при ответе на дополнительные или наводящие вопросы. При этом студент не умеет ориентироваться в нотном тексте и не владеет профессиональной терминологией.

Фактором, влияющим на снижение оценки ответа, является также малограмотная речь с использованием жаргонных и просторечных выражений, неумение правильно пользоваться музыкальными терминами.

8.4. Контрольные материалы

Примерные вопросы и задания для самостоятельной работы, семинаров и подготовки к текущей и промежуточной аттестации

Семестр	Номер темы	Вопросы и задания
1	2	3
V	II.1-2	Подготовка кратких сообщений по теме «Сольные эпизоды для различных духовых инструментов» в симфонической и оперной музыке разных эпох до начала XX в. (барокко, классицизм, романтизм, русская музыка XIX в.), с анализом образной сферы, интонационно-тембровой трактовки инструмента; «Из истории отдельных духовых инструментов»; «Исторические этапы становления духовой группы инструментов оркестра»; «Роль духовой/ударной группы инструментов в классическом (вариант: романтическом) оркестре»; «Репертуар для духовых/ударных к началу XX: жанры, национальные школы».
	II.3:	Примерные темы для кратких сообщений: «Жанр сонаты для духового

		инструмента и фортепиано к началу XX в.»; «Жанр духового ансамбля: этапы становления и развития к началу XX в.»; «Соната для духового инструмента с фортепиано в музыке Хиндемита»; «Роль духовых и ударных инструментов в творчестве Бартока»; «Новые способы звукоизвлечения на духовых/ударных инструментах в творчестве композиторов XX – XXI вв.».
	II.4:	Примерные темы для кратких сообщений: «Духовые и смешанные ансамбли в творчестве Танеева; Стравинского; Прокофьева (и других композиторов)»
VI	III. 1-2	Примерные темы для кратких сообщений: «Жанры произведений для духовых соло в музыке различных композиторов 2-й половины XX в.»
	III. 3	Примерные темы для кратких сообщений: «Духовые соло /в ансамбле в творчестве Фалика; Тищенко, других русских композиторов 2-й половины XX в.»; «Соната для духового инструмента и фортепиано в музыке русских композиторов 2-й половины XX в.».
	III. 4	Примерные темы для кратких сообщений: «Ударные инструменты в творчестве различных композиторов 2-й половины XX и начала XXI вв. (по выбору студента): трактовка тембра, соотношение с другими инструментами (инструментальные сочетания в ансамблях), тембр и новые способы звукоизвлечения»; «Жанры произведений для ударного инструмента в творчестве различных композиторов 2-й половины XX и начала XXI вв.»; «Техника сочинения и принципы музыкальной формы 2-й половины XX и начала XXI вв.»; «“О чем говорит музыка” в сочинениях композиторов 2-й половины XX и начала XXI вв.: авторская программа (название, композиторский комментарий и т.д.) и слушательские жанровые, стилевые ассоциации».

Примерные вопросы для промежуточной аттестации

Семестр	Номер задания	Формулировка задания
1	2	3
V	1.	Тембровые амплуа различных духовых инструментов, с примерами из сочинений композиторов XIX–XX веков
	2	Основные этапы развития различных духовых и смешанных ансамблей и группы духовых/ударных инструментов в оркестре к началу XX века
	3.	Основные тенденции в трактовке арфы в музыке к началу XX века
	4.	Традиции развития сонаты для духового инструмента с фортепиано к началу XX века; обновление этих традиций в музыке XX-XXI вв.
	5	Этапы развития духового квинтета, от XVIII в. и до начала XX в.
	6	Жанр миниатюры для сольных духовых/ударных инструментов, для струнного инструментального ансамбля в творчестве композиторов XX–XXI веков
	7	Жанр сонаты для духового инструмента и фортепиано в музыке первой половины XX в.

	8	Жанр сюиты как цикла миниатюр для духовых инструментов (соло, ансамбль) в творчестве разных композиторов первой половины XX в.
	9	Проблемы тембра, формы, образного содержания музыки в жанре переложения (авторского и не-авторского, фортепианной либо оркестровой музыки) для струнных инструментов (также – для оркестра)
VI	1	Основные этапы развития различных духовых и ударных ансамблей и групп в оркестре во второй половине XX-начале XXI вв.
	2	Жанры произведений для духового инструмента соло в музыке второй половины XX-начале XXI
	3.	Выдающиеся современные исполнители на духовых/ударных инструментах; исполнительская школа, репертуар
	4	Наиболее известные современные – Российские и зарубежные – духовые/ударные ансамблевые коллективы, история их становления, репертуар
	5	Крупная форма в музыке XX в. для духовых/ударных инструментов (соло, ансамбль, камерный оркестр): соната, сюита, камерная симфония – в музыке второй половины XX-начале XXI вв.
	6	Дать характеристику роли камерных жанров для духовых/ударных инструментов (сольных и ансамблевых) в творческом наследии следующих композиторов: И. Стравинский; С. Прокофьев; Д. Шостакович; Ч. Айвз; Э. Варез; Б. Барток; Д. Мийо; Ф. Пуленк; А. Онеггер; П. Хиндемит; Б. Бриттен; А. Шенберг; А. Веберн; А. Берг; О. Мессиаан; П. Булез; Ж.Гризе; Д. Лигети; Л. Ноно; Л.Берио; Я. Ксенакис; Д. Кейдж; С. Губайдулина; А. Шнитке; Э. Денисов; Ю. Фалик; Б. Тищенко; Л. Пригожин; С. Слонимский другие композиторы XX в.
	7	Охарактеризовать музыкальное произведения (желательно – для своего инструмента или с его участием) одного из композиторов XX –XXI вв., из числа рассмотренных в течение семестра либо выбранных самостоятельно, указать: место сочинения в творческом наследии композитора, дату создания сочинения; в циклах – количество и названия частей; жанр, особенности музыкального языка, общие признаки тематизма, строения сочинения. Приветствуется исполнение выбранного произведения.

Приложение 1. Методические рекомендации преподавателям

Средства текущего контроля успеваемости, промежуточной аттестации и итогов освоения дисциплины избираются на основе оценки активности студентов в процессе общения с преподавателем на уроках, уровня выступлений на семинарских занятиях, инициативы в выборе и исполнении произведений (сольных и ансамблевых), знания учебной и научной литературы. Формами итогового контроля являются зачеты. В качестве промежуточной формы аттестации предлагается система поурочных опросов и семинарских занятий.

В проведении практической части курса преподаватель может опираться как на приведенные в программе материалы, так и на более широкий круг музыкальных произведений и специальной литературы по темам. Названные в программе камерные сочинения композиторов XX–XXI вв. написаны и для однородных инструментов (только струнных), и для смешанных составов, что дополнительно расширяет возможность комбинаций материала урока и вариативности тематики отдельных занятий. Временная ограниченность курса прямо предполагает подобное варьирование содержания занятий, возможность акцентов на различных аспектах тем. И практические, и семинарские занятия включают прослушивание произведений, в формах аудио- и видеозаписей, исполнение студентами произведений соло и в ансамбле. Все это призвано, среди прочего, поощрять инициативу каждого студента, профессиональные интересы студенческой группы.

Приложение 2. Методические рекомендации для обучающихся

Методические рекомендации студентам по организации самостоятельной работы призваны оптимизировать образовательную деятельность студентов во внеучебное время, без непосредственного участия педагога, но по его заданию.

Программа дисциплины «Современная камерная музыка: тембр, жанр, форма» в обязательном порядке предусматривает самостоятельную работу студентов со специальной (аудио- и нотной, учебно-методической, научной) литературой.

Основой для самостоятельной работы является весь комплекс знаний, умений и навыков, полученных студентом на аудиторных практических занятиях, направленных на обогащение слухового опыта, приобретение аналитических навыков работы с музыкальным произведением и литературой.

Данная дисциплина охватывает сложный исторический период (музыкальную культуру XX–XXI вв.), материал курса объемный, поэтому самостоятельная работа студентов должна вестись планомерно и целенаправленно, в течение всего семестра.

Ознакомление студентов с музыкальными произведениями, изучаемыми в курсе, прослушивание аудиозаписей, просмотр видеозаписей с партитурой, игра на своем инструменте соло и в ансамбле отдельных сочинений современных композиторов является составной частью обучения. Самостоятельная работа студентов со специальной (как учебно-методической, так и научной) литературой включает чтение с конспектированием, составление (в устной форме) небольших обзоров существующих изданий по темам, сопоставление отраженных в литературе точек зрения на музыкальное произведение (его образный строй, роль тембровых решений, жанр, форму), аргументацию возможной критической оценки.

В процессе изучения дисциплины студент должен активно пользоваться фондами Научной музыкальной библиотеки СПбГК²⁸, техническими средствами, которыми располагают Медиациентр и специально оборудованные компьютерные классы.

Виды СРС.

№	№	Наименование	раздела	учебной	Виды СРС	Всего
---	---	--------------	---------	---------	----------	-------

²⁸ Для подготовки студентов к зачету в нотный отдел Научной музыкальной библиотеки СПбГК заблаговременно подается список музыкальной литературы, необходимой для данной конкретной группы.

п/п	семестра	дисциплины		часов
1	2	3	4	5
1.	V	I. Введение. Обзор тем и литературы	Слушание музыки, работа с литературой	2
2.		Тема II. Тембр, жанр и форма в сочинениях композиторов первой половины XX века. II.1. Общие тенденции	Слушание музыки, выполнение аналитических заданий, работа с литературой.	9
3.		Тема II.2. Сочинения в жанре миниатюры для духовых соло и дуэтов с фортепиано	Слушание музыки, выполнение аналитических заданий, работа с литературой.	9
4.		Тема II. 3. Сочинения в крупной и циклической форме для духовых и ударных соло и в ансамбле	Слушание музыки, выполнение аналитических заданий, работа с литературой.	9
5.		Тема II. 4. Смешанные ансамбли для разного состава в крупной форме	Слушание музыки, выполнение аналитических заданий, работа с литературой.	9
ИТОГО часов в V семестре:				38
6.	VI	III. Тембр, жанр и форма в сочинениях композиторов второй половины XX и начала XXI веков. III. 1. Общие тенденции	Слушание музыки, выполнение аналитических заданий, работа с литературой.	6
7.		Тема III. 2. Сочинения для духовых соло и в ансамбле в музыке второй половины XX и начала XXI веков	Слушание музыки, выполнение аналитических заданий, работа с литературой.	9
8.		Тема III. 3. Ансамбли для духовых и ударных либо смешанных составов в музыке композиторов России	Слушание музыки, выполнение аналитических заданий, работа с литературой.	9
9.		Тема III. 4. Концепции тембра в сонористике, алеаторике. Музыка для духовых соло, смешанных ансамблей с применением различных техник композиции	Слушание музыки, выполнение аналитических заданий, работа с литературой.	9
10.		Подготовка к зачету	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа над обобщающими вопросами. Работа с литературой.	5
ИТОГО часов в VI семестре:				38
ИТОГО по курсу				76

Литература для самостоятельной работы

К темам I и II:

Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. С доп. Р. Штрауса. Ч. 1–2 / Пер., ред., вступ.ст. и комм. С.П.Горчакова. М., 1972. Берлиоз Г. «Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке» (Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes) 1844.

Глинка М.И. Заметки об инструментовке // М. И. Глинка. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. Т. 1, Л.—М., 1952; Т. 1, М., 1973.

Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки / Полн. собр. соч. (Литературные произведения и переписка). Т. III. М., 1959.

Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. Л., 1977.

Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964.

Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX веков. 2-е, изд. испр. и доп. М.,

- Холопова В.* Формы музыкальных произведений. СПб., 1999. К теме III:
История зарубежной музыки. Вып. 5. Конец XIX – начало XX века / Ред.-сост. И.В.Нестьев. М., 1988.
История зарубежной музыки. Вып. 6. Начало XX века — середина XX века / Ред.-сост. В.В.Смирнов. СПб., 1999.
История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие / Сост. и ред. Н.А. Гаврилова, С., 2005.
Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы / Сост. и коммент. И.В. Нестьева. М., 1975.
Музыка XX века. Ч. II. Кн. 4-я / Ред. Д.В. Житомирский и Л.Н. Раабен. М., 1984.
Музыка XX века. Ч. II. Кн. 5А / Ред. М.Г. Арановский и Д.В. Житомирский. М., 1987.
Тараканов М. История современной отечественной музыки: Учебник. Выпуск 1. — М., 2005.
Раабен Л. Камерная инструментальная музыка // Музыка XX века. Часть 1, книга 1. 1890-1917 / Ред. Д.В. Житомирский. М., 1976. С. 232–277.
Раабен Л. Камерная инструментальная музыка // Музыка XX века. Часть 2, книга 3. 1917 — 1945. / Ред. Д.В. Житомирский. М., 1980. С.346–406.

К теме III:

- Теория современной композиции: Учебное пособие / Отв.ред. В. С. Ценова. М., 2005.
Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века // Ред.-сост. М.Г. Арановский. М., 1997.
Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М., 2010.
Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. СПб.: Композитор, 2006.
Афонина Н.Ю. Камерная инструментальная музыка XX-XXI веков. Вопросы истории и теории жанра. Уч.пособие. СПб., 2015.
Бершадская Т.С., Титова Е.В. Звуковысотная система музыки. Словарь ключевых терминов. Изд. 2-е, перераб. СПб., 2013
Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Уч. пособие. 2-е изд. М., 2014.
Ручьевская Е.А. Работы разных лет. В 2-х т. Т. I. СПб., 2011.

Словари, энциклопедии

- Музыкальная энциклопедия. Т. 1 -6. / Гл. ред. Ю.В.Келдыш. М., 1973–1982.
Большой энциклопедический словарь. Музыка / Ред. Г.В.Келдыш. М., 1998.
Музыкальный словарь Гроува / Пер.с англ., ред. И доп. Л.О.Акопяна. М., 2001.
Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М., 2010.

Тембр, акустика, инструментовка, оркестровка

Классики инструментовки и оркестровки:

- Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. С доп. Р. Штрауса. Ч. 1–2 / Пер., ред., вступ. ст. и коммент. С.П. Горчакова. М., 1972.
Глинка М. И. Заметки об инструментовке // М.И. Глинка. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. 1. М., 1973.
Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки // Полн.собр.соч. (Литературные произведения и переписка). Т. III. Москва, 1959.

Акустика, тембр:

- Алдошина И., Приттс Р.* Музыкальная акустика. СПб., 2011.
Скучик Е. Основы акустики. В 2-х томах. М., 1976
Давиденкова Е. А. Тембральные аспекты в современной музыке // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании: материалы всероссийской научно-практической конференции. СПб., 2010.

Манафова М. М. Тембр и темброколорит в современной музыкальной системе (№14 [212] 15.09.2010) | Культура

Ударные инструменты:

Денисов Э. Ударные инструменты в современном оркестре. М., 1982.

Дмитриев Г. Ударные инструменты, трактовка и современное состояние. М., 1973.

Панайотов А. Ударные инструменты в современных оркестрах. М., 1973.

Духовые инструменты:

Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Часть 1. Л., 1973; Часть 2. Л., 1983.

Из истории оркестра

Березин В. В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М., 2000.

Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. 2-е изд., испр. М., 1978.

Кадачигов В. Е. Произведения для духовых ансамблей и духового оркестра венских классиков: Дис... канд. иск. М., 1993.

Ксенофонтова Н. Н. Камерный оркестр в музыке первой половины XX века (К проблеме исторической типологии оркестрового письма). Автореф. Дис...канд. иск. М., 1984.

Прейсман Э. М. Камерный оркестр. Исторический процесс формирования, проблемы функционирования. Красноярск, 1993

Цуккерман В. А. Тембр и фактура в оркестровке Римского-Корсакова // В.А. Цуккерман. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. М., 1975.

Карс А. История оркестровки (1925). Пер. с англ. М., 1989.

Цытович В. И. Некоторые аспекты тембровой драматургии // Цытович В. И. Традиции и новаторство (вопросы теории, истории музыки и музыкальной педагогики): Избр. статьи. Ред.-сост. М. М. Манафова, А. А. Красавин, И. В. Козлова (Цытович). СПб., 2016. С. 27–48.

Современная нотация

Воробьев И. Нотация в музыке XX века. Программа курса. 2-е изд. СПб., 2006.

Дубинец Е. Знаки звуков: о современной музыкальной нотации. Киев, 1999.

К анализу жанра, стиля, тематизма и музыкальной формы

Кюрегян Т. Форма в музыке XVII – XX веков. М., 1998.

Ручьевская Е. А. Интонационный кризис и проблема переинтонирования // Е.А. Ручьевская. Работы разных лет. В 2-х т. Т. 1. С. 439–450.

Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. СПб., 1998; 2004.

Ручьевская Е. А. Об анализе содержания музыкального произведения // Е.А. Ручьевская. Работы разных лет. В 2-х т. Т. 1. С. 291–320.

Ручьевская Е. А. Стиль как система отношений // Е.А. Ручьевская. Работы разных лет. В 2-х т. Т. 1. С. 57–365.

Ручьевская Е. А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Е.А. Ручьевская. Работы разных лет. В 2-х т. Т. 1. С. 337–388.

Ручьевская Е. А. Формообразующий принцип как историческая категория // Е.А. Ручьевская. Работы разных лет. В 2-х т. Т. 1. С. 389–408.

Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л., 1977.

Ручьевская Е. А. Цикл как жанр и форма // Е.А. Ручьевская. Работы разных лет. В 2-х т. Т. 1. С. 456–486.

Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964.

Техника композиции, новая лексика в музыке XX – XXI вв.

- Бершадская Т. С., Титова Е. В.* Звуковысотная система музыки. Словарь ключевых терминов. Изд. 2-е, переработанное. СПб., 2012.
- Денисов Э.* Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Денисов Э. Современная музыка и проблемы композиторской техники. М., 1986.
- Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
- Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992.
- Ксенакис Я.* Формализованная музыка: новые формальные принципы музыкальной композиции. СПб., 2008.
- Кюрегян Т. С., Ценова В. С.* Композиторы о современной композиции. Хрестоматия. М., 2009.
- Теория современной композиции: Учебное пособие. Отв. ред. Ценова В. С. М., 2005.
- Мессиа́н О.* Техника моего музыкального языка. Пер. с фр., комм. М. Чебуркиной. М., 1994.
- Холопова В. Н.* Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971.
- Холопова В. Н.* Ритмические новации // Русская музыка и XX века. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. М., 1997.
- Холопова В. Н., Спасов В.* Ритмические прогрессии и серии // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
- Хруст Н.* Многозвучия // Музыкальная жизнь. 2011, № 2. С. 16–18. *Хруст Н.* Многозвучия (окончание) // Музыкальная жизнь. 2011, № 3. С. 24–25.

К истории музыки XX века

- Асафьев Б.* О музыке XX века. М., 1982.
- Богоявленский С. Н.* Итальянская музыка первой половины XX века. Л., 1986.
- Друскин М. С.* О западно-европейской музыке XX века. М., 1973.
- История зарубежной музыки. Вып. 5. Ред.-сост. И.В. Нестьев. М., 1988.
- История зарубежной музыки. Вып. 6. Ред.-сост. В.В. Смирнов. СПб., 1999.
- История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие / Сост. и ред. Н. А. Гаврилова, СПб., 2005.
- Музыка XX века. Очерки в двух частях: Ч. I. Кн. 1-я, М., 1976; Кн. 2-я, М., 1977; Ч. II. Кн. 4-я, М., 1984; Ч. II. Кн. 5А, М., 1987.
- Житомирский Д. В., Леонтьева Т. О., Мяло К. Г.* Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. М., 1989.
- Ковнацкая Л. Г.* Английская музыка XX века: Истоки и этапы развития. М., 1986.
- Манулкина О.* От Айвза до Адамса. Американская музыка XX века. СПб., 2010.
- Никольская И. И.* От Шимановского до Лютославского и Пендерещкого: Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. М.: Советский композитор, 1990.
- Слонимский С. М.* Заметки о композиторских школах Петербурга XX века. СПб., 2012.
- Раабен Л.* Камерная инструментальная музыка // Музыка XX века. Часть 2, книга 3. 1917 — 1945. М., 1980. С. 346–406.
- Радвилович А. Ю.* Инструментарий новой музыки в камерных жанрах второй половины XX века. Монография. Saarsbruecen; LAM-Verlag. 2009.

Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. Л., 1983.

Творчество отдельных композиторов XX века

- Дебюсси** и музыка XX века: Сб. статей. Л., 1983.
- Кудряшов Ю.* Влияние **Дебюсси** на тембровое мышление XX века // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. М., 1985.
- Крейн Ю.* Камерно-инструментальные ансамбли **Дебюсси** и **Равеля**. М., 1966.

- Ивашкин А.* Чарльз **Айвз** и музыка XX века. М., 1991.
- Друскин М. С.* Игорь **Стравинский** // Друскин М. С. Собр. соч в 7 т. Т. 4. Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб., 2009.
- Ярустовский Б.* Игорь **Стравинский**. 3-е изд. Л., 1982.
- Задерацкий В.* Полифоническое мышление **Стравинского**. 2-е изд. М., 2007.
- Шнитке А.* Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений **Стравинского** // Музыка и современность. Вып. 5. М., 1967.
- Денисов Э.* Ударные инструменты в музыке **Стравинского** // И.Ф. Стравинский: Статьи и материалы / Сост. Л.С. Дьячкова. М., 1973.
- Ручьевская Е. А.* Заметки о стиле **Прокофьева** // Е.А. Ручьевская. Работы разных лет. В 2-х т. Т. 1. С. 83–101.
- Ручьевская Е. А.* Классические черты творчества **Шостаковича** // Е.А. Ручьевская. Работы разных лет. В 2-х т. Т. 1. С. 102–116.
- Власова Н.* Творчество Арнольда **Шенберга**. М., 2007.
- Воробьев Д.* Цикл инструментальных миниатюр (ор. 5) А. **Берга** // Эволюционные проблемы музыкального мышления. Л., 1986.
- Холопова В., Холопов Ю.* Музыка **Веберна**. М., 1999.
- Веберн А.* Лекции о музыке. Письма. М., 1975.
- Кудряшов Ю.* Характерные особенности техники и формы ранних произведений **Веберна** // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. М., 1973.
- Барсова И. А.* Камерный оркестр Пауля **Хиндемита** (Kammermusiken № 1–7) // Музыка и современность. М., 1975. Вып.9. С. 226–261.
- Долгова М.* К проблеме театральности в инструментальной музыке П. **Хиндемита** // СПб., Musicus (журнал) № 3 (55), 2018.
- Левая Т., Леонтьева О.* Пауль **Хиндемит**. М., 1974.
- Нестьев И.* Бэла **Барток**. М., 1969.
- Ковнацкая Л. Г.* Бенджамин **Бриттен**. М., 1974
- Екимовский В. О.* **Мессиа́н**: Жизнь и творчество. М., 1987.
- Цареградская Т.* Время и ритм в творчестве **Мессиа́на**. М., 2002.
- Шутко Д. В.* Первые рецепты спектральной музыки: Жерар **Гризе** // Музыкальная академия. 2000. №4 С.108-113.
- Дьёрдь Лигети.* Личность и творчество: Сб. статей. М., 1993.
- Лобанова М.* Дьёрдь **Лигети** и музыкальный авангард // «Музыка». М., 1976, с. 43—48.
- Савенко С. И.* О стилевых тенденциях творчества Д. **Лигети** (конец 50-х– 80-е годы) // Д. Лигети. Личность и творчество: Сб. ст. / М., 1993. С.38–55.
- Петрусева Н.* Пьер **Булез**. Эстетика и техника музыкальной композиции. Москва-Пермь, 2002.
- Ручьевская Е. А.* Симфоническое творчество Ю. **Фалика** // Е.А. Ручьевская. Работы разных лет. В 2-х т. Т. 1. С. 211–270.
- Ручьевская Е. А.* К 70-летию Б. И. **Тищенко** // Е.А. Ручьевская. Работы разных лет. В 2-х т. Т. 1. С. 147–183.
- Холопова В., Чигарева Е.* Альфред **Шнитке**: Очерк жизни и творчества. М., 1990.
- Манафова М.* Ударные инструменты в произведениях Эдисона **Денисова** (№7 [225] 15.04.2011) | Культура
- Новичкова И. В.* Темброво-сонорный параметр в музыке Э. **Денисова**: На примере оркестровых произведений композитора. Дис... канд. иск. М., 2005.
- Бараиш Е. В.* Специфика оркестрового пространства в сочинениях Э. **Денисова** // Музыка Эдисона Денисова: Материалы научной конференции, посвященной 65-летию композитора. Сб. 11. М., 1995. С. 39–64.
- Шнитке А.* Третья часть «Симфонии» Л. **Берио** // Шнитке А. Статьи о музыке. М., 2004. С. 88–91.

- Кириллина Л.* Лючано **Берио** // XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. Вып. 21. М., 1995. С. 74–109.
- Кириллина Л.* Лючано **Берио** // История зарубежной музыки. XX век. М., 2005. С. 316–328
- Кейдж Дж.** Тишина. Лекции и статьи. Сост., пер. и комм. М. Переверзевой. Вологда, 2012.
- Холопов Ю.* Вклад **Кейджа** в музыкальное мышление XX века // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: материалы научной конференции. М., 2004. С. 79–90.
- Переверзева М. В.* Сонорная модальность, или об одном методе композиции **Кейджа** // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: материалы научной конференции. М., 2004. С. 126–140.
- Переверзева М. В.* Джон **Кейдж**: жизнь, творчество, эстетика. Монография. М., 2006.
- Смирнов Д. Н.* Преодолевая границы // Музыкальная академия. 1996, № 2. С. 202–208 [о **Б. Фернейхоу**]
- Хемминг Я.* В звуковых лабиринтах // Музыкальная академия. 1996, № 2. С. 209–212 [о **Б. Фернейхоу**]