

И.С. ВОРОБЬЕВ

НОТАЦИЯ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА

Программа курса

•

Санкт-Петербург

2007

ББК 85.31

В 75

ВОРОБЬЕВ И.С. Нотация в музыке XX века. Программа курса. Издание второе, дополненное. СПб., 2007. 27 с.

Печатается по решению Редакционно – издательского Совета
СПб Консерватории

Рецензент

кандидат искусствоведения, доцент

А.В. ГУСЕВА

© И.С. Воробьев, 2007
© Санкт – Петербургская
государственная
консерватория, 2007

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ КУРСА

Курс «Нотация в музыке XX века» предназначен для студентов оркестрового, фортепианного и дирижерского факультетов. К числу основных задач курса следует отнести: изучение условий возникновения нетрадиционных (по отношению к классической музыке) систем и способов нотации в XX веке, выявление особенностей нотной записи в рамках как индивидуальных стилей, так и целых направлений, определение ключевых тенденций в развитии современной нотации, наконец, освоение словаря современной нотной графики. Успешное решение этих задач связано с основополагающей методической установкой: излагать материал курса в теснейшей взаимосвязи его теоретического и практического аспектов.

Автор программы исходит из того положения, согласно которому нотацию не следует рассматриваться в качестве суммы формальных элементов, представляющих собой лишь систему знаков, фиксирующих звуковой материал. Нотация как способ кодирования, сохранения и передачи музыкальной информации является отражением и конкретным воплощением музыкального мышления композитора и — шире — направления или эпохи. В свою очередь, система нотации того или иного сочинения обусловлена его эстетикой, стилем, жанром, формой и содержанием. Отсюда анализ особенностей записи теснейшим образом соприкасается с исполнительскими задачами, проблемами интерпретации.

В результате, теоретическая и, одновременно, практическая направленность курса позволяет сформулировать и его цель, которая тесным образом связана с постановкой проблемы более широкого порядка. Следует учитывать, что курс «Нотация в музыке XX века» включен в контекст дисциплин, призванных раскрыть характерные черты искусства ушедшего столетия.

Как известно, XX век — переломная эпоха в жизни цивилизации. Его искусство развивалось под знаком переосмысления художественного опыта прошлого, уничтожения или возрождения тех или иных традиций, ассимиляции и взаимодействия разнородных культур, наконец, поиска

новых средств выражения. В связи с этим, язык культуры XX века необыкновенно сложен: он, по-своему, ретроспективен, ибо вбирает в себя черты едва ли не всех исторических эпох и, одновременно, обращен к будущей исторической перспективе (что нередко осложняет его коммуникацию в современном обществе). В свою очередь, и современная нотация как часть языковой системы отражает весь спектр исторических традиций и, вместе с тем, тесно связана с выработкой новых знаковых систем, могущих найти в дальнейшем то, или иное применение.

Поэтому целью курса следует считать не только умение студентами квалифицированно анализировать (а также расшифровывать) нотную графику в ее непосредственной связи со стилем, системой жанров, индивидуальными особенностями композиторского почерка и т. п., но и находить исторические аналогии и параллели использования языковых и графических средств, связывать особенности конкретного музыкального текста с фундаментальными проблемами эстетики XX века. В конечном счете, на основе полученных знаний и навыков анализ особенностей нотации становится не явлением прикладного характера, а включается в контекст комплексного анализа структурных и выразительных компонентов музыкальной формы и стиля. В этом смысле, курс нотации может стать связующим звеном между общегуманитарными знаниями, теорией, историей музыки и исполнительской практикой. Все это, несомненно, позволит студентам глубже и полнее раскрывать авторский замысел в исполнительском процессе.

ВВЕДЕНИЕ В КУРС И МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

Вопросы исторической эволюции нотации, относятся к числу наименее разработанных в музыкознании. При том, что вопросы, касающиеся особенностей и способов расшифровки нотации (например, невменной, знаменной, мензуральной, барочной, классической, современной), получили достаточное освещение в специальной литературе (см. работы В. Апеля, М. Бражникова, Е. Каркошки, И. Барсовой и др.), или были затронуты в исследованиях историко-теоретического характера, целостный анализ развития языка нотной графики еще не был произведен. В результате, читая курс, приходится обращаться к самым различным источникам: от статей и справочников, специально посвященных проблемам нотации, до монографий о творчестве композиторов XX столетия, равно как и трудов, в которых изучаются особенности эстетики и техники композиции в рамках тех, или иных школ и направлений.

Трудности возникают также в связи с тем, что большинство работ, раскрывающих проблемы нотации, в том числе, современной (см. работы Е. Каркошки, Г. Супоневой), посвящены прежде всего практической стороне освоения графического материала, а не изучению языка графики как неотъемлемого компонента музыкального содержания. Отчасти это объяснимо. Обратная связь, которая существует между словом, его смыслом и его написанием в языке неприменима к музыке. Антивербальность нотной графики, как и музыки в целом, здесь может завести в тупик. К тому же нотация не может в полном объеме фиксировать все тонкости композиторского замысла. Однако не вызывает сомнений, что нотация непосредственно связана с «языком эпохи», стилем эпохи, ее эстетикой. Более того, она нередко отражает смысл музыкальной речи и даже авторский стиль (что особенно характерно для музыки XX века, в которой стремление к индивидуализации неотделимо от индивидуализации письма). Например, для записи музыки, предполагающей свою поливерсионную трактовку, допускающей участие исполнителя в «достраивании» формы посредством импровизации (например, в знаменных распевах, григорианских хорах, алеаторных композициях) использовались приемы записи, в которых нотные знаки имели значительно более широкую область значений, нежели в рамках классической нотации, предполагающей моноверсионную трактовку. Таким образом, тип нотных знаков раскрывал основополагающие принципы данной эстетики и данного музыкального языка и, более того, он им соответствовал. В свою очередь, нотная графика отражает не только эстетические и стиливые параметры произведения, но и его семантический ряд, а также образную сторону. Восходящие и нисходящие движения в барочной музыке своей графической наглядностью могли подчеркивать сакральный смысл произведения, представление о «легкости» мелких и «тяжести» крупных длительностей в классической музыке, в достаточной степени, опиралось на их визуальные свойства, использование Шуманом бревисов в «Сфинксах» из «Карнавала» — важная стиливая аллюзия и программный прием, расположение Крамбом нотоносца в виде креста в пьесе «Stucifixus» из «Макрокосмоса» — визуализация философской и космологической идеи сочинения и, опять же, стиливая аллюзия.

Таким образом, связь между эстетико-стилевой, образно-выразительной сторонами музыки и ее графической фиксацией оказывается непосредственной в рамках самых различных эпох и творческих стилей. Однако для эпох переходных, к которым принадлежит и XX век, эта связь обнаруживается едва ли не в самой показательной форме.

Музыкальная культура XX века с самого начала представляла собой синхронное существование разнонаправленных тенденций. С наибольшей

наглядностью антиномичность музыкального творчества проявилась во взаимодействии и взаимоотрицании традиций искусства прошлого и современности. Сохранение и приумножение художественного опыта классических эпох происходило на фоне острейшей борьбы старого и нового, на фоне беспощадной ревизии исторических традиций и, как следствие, формирования грамматики аклассического языка. Однако поляризация классических и аклассических тенденций, академизма и антиакадемизма, традиционализма и авангарда не привели, в конечном итоге, к возникновению однозначной модели нового искусства. Наоборот — к окончательному разрушению иллюзий и утопий относительно самой возможности существования таковой. Противоречивость, «соединение несоединимого» были осознаны как сущностная особенность современной музыки. А в контексте художественной культуры в целом отсутствие единого музыкального стиля («большого стиля» эпохи) стало восприниматься как стиль.

Как следствие, «полифоничность», «многоязычие» музыкального искусства XX века обусловили и типологию современной нотации. Музыка академизма и авангардизма, неоклассицизма и неоромантизма, модернизма и постмодернизма, рок- и прикладная музыка, наконец, народное творчество нашли в XX веке три типа своего графического воплощения: 1) классический, откристаллизовавшийся еще в XVIII–XIX вв.; 2) аклассический, имеющий широкую область допустимых значений; 3) смешанный, использующий традиционные и нетрадиционные приемы письма.

Разумеется, в рамках курса интерес для изучения представляют лишь последние два типа. Ведь студентам, воспитанным на классической музыке и классической же нотации, в наименьшей степени известны особенности нетрадиционных графических систем, равно как и причины их возникновения. Кроме того, аклассический и смешанный типы современной нотации показывают, насколько велика зависимость новизны языка и новизны способов его кодирования, собственно — значения и знака.

Отсюда знакомство с современной нотной графикой должно опираться на выяснение особенностей эстетики тех направлений XX века, которые критерий «новизны» выдвигали в качестве краеугольного камня современного искусства. И здесь на первое место в плане значимости вклада в реформу искусства, в создание новых художественных систем и, соответственно, словаря «письменности» должны быть поставлены модернизм и авангардизм. Эти направления, как известно, отразили революционные вехи в истории искусства XX века. Одновременно, именно они раскрыли в полной мере сложность взаимосвязи и взаимодействия старого и нового. Ведь при всей своей внешней отрицательной «заряженности», именно «левое» крыло искусства — в сравнении с академическим

— нередко, оказывалось более чутким к насущным переменам и более открытым для ассимиляции с различными системами и методами.

При том, что определения авангардизма и модернизма по-прежнему остаются дискуссионными, не вызывает сомнения тот факт, что это явления различные и, в то же время, обладающие определенным сходством в эстетике, сумме художественных приемов и т. п. Направления и течения, составлявшие авангардизм и модернизм и в 1-ю, и во 2-ю половину XX века, роднит: 1) неприятие академизма; 2) поиск новых форм и новых выразительных средств. Как следствие, авангардизм и модернизм смыкаются друг с другом в сфере поиска новых приемов фиксации музыкального материала. Сближает оба движения также то обстоятельство, что авангардизм в моменты своего расцвета (конец 20-х и конец 60-х годов) аналогично модернизму допускал многочисленные стилевые компромиссы, преломляя в рамках собственной эстетики различные художественные традиции (в том числе, классические).

В свою очередь, определение «несходства» представляется не менее важным, ибо показывает, что степень радикализма в использовании художниками Авангарда и модернизма нетрадиционного языка и драматургических приемов различна, ибо Авангард охватывает круг явлений революционного, а модернизм — эволюционного порядка. Авангард пытается создать собственную художественную традицию, а модернизм, скорее, преобразить и развить позднеромантическую линию в искусстве. Эта особенность проявляется и в специфике письма: классического или смешанного у модернистов и смешанного или аклассического (экспериментального) — у авангардистов.

Раскрытие характерных черт «левого» движения в искусстве XX века, выявление диалектической взаимосвязи, определение закономерностей в мировоззрении, эстетике, языковых системах авангардизма и модернизма представляются необходимыми в процессе изложения материала. Теоретическое осмысление специфических особенностей тех направлений, которые в наибольшей степени повлияли на образ музыкального мышления в XX столетии, является одной из важнейших задач курса, так как позволяет связать воедино эстетику и язык современности, показать студентам историческую неизбежность изменений в системах композиции, музыкальной теории и нотации.

В целом, рассмотрение проблем современной нотации в ее взаимосвязи с развитием авангардизма и модернизма, целесообразно подчинить единому принципу, который отразил бы основные вехи в становлении аклассического музыкального мышления и, одновременно, расположил бы по ступеням иерархии все элементы музыкальной речи. Этот принцип позволил бы наглядно показать, по какому пути двигалась революционно-

реформаторская мысль в музыкальном искусстве XX века. Следовательно, часть лекций должна быть посвящена собственно фундаментальным категориям музыкального искусства и их преломлению в теории композиции и нотации XX века, а именно: звуковысотности, метроритму, тембру, форме, музыкальной драматургии, системе жанров. Ведь именно эти стороны были подвергнуты в ушедшем столетии всестороннему переосмыслению и ревизии.

Общеизвестно, что на смену классической тонально-гармонической системе пришли расширенная тональность, модальность, серийность, ультрахроматика, алеаторика, сонористика. Но представляется чрезвычайно важным показать, какие изменения в области нотации влечет за собой изменение звуковысотной системы (например, у Прокофьева, Обухова, Хабы, Лурье, Рославца, Кейджа, Пендерецкого, Губайдулиной, Щедрина и др.).

В XX веке реформированию подверглась метроритмическая система классического типа. В результате временная организация музыкального материала получила самые различные варианты письменной фиксации (ритмика Стравинского, Шенберга, Бартока, Мессiana, бестактовая нотация у Сати, Лурье, Мосолова, Фелдмана, Уствольской, метроритмические серии в сериальной музыке (Штокхаузен, Булез), приемы временной организации в алеаторике (Лютославский), в электронных композициях и т. п.).

В контексте поиска новых выразительных средств особое значение в XX веке получает изобретение и использование нового инструментария (например, шумового или электронного), а также расширение колористического спектра музыкальных произведений путем нетрадиционных способов звукоизвлечения (Руссоло, Мосолов, Варез, Сати, Барток, Онеггер, Кейдж, Усачевский, Ноно, Лигети и др.). Соответственно, новый инструментарий и новые приемы игры нуждались в адекватной нотной фиксации.

Стремление к нетрадиционности организации музыкального материала в XX веке отразилось на уровне музыкального синтаксиса и формы в целом; здесь, наряду с пересмотром функций синтаксических единиц, начиная с мельчайших единиц и кончая крупными формами, вводятся и новые понятия, отражающие специфику новых звуковысотных систем и драматургических принципов: серия, ряд, сегмент, блок, объем, параметр, квадрат, *formeln* (Штокхаузен) и т. п. В свою очередь, предпринимаются попытки «графической» организации музыкальной формы или ее частей. Партитуры современной музыки могут представлять собой режиссерскую разработку, «матрицу» произведения, где все многообразие звуковысотных и метроритмических связей, тембровых и динамических составля-

ющих сводится к ограниченному количеству графических объектов-аббревиатур.

Важное место в плане реформирования классической системы нотации заняло в XX веке использование новых принципов музыкальной драматургии, например, в аспекте полистилистики (Шнитке), допускающей кардинальное смешение стиливых признаков.

Наконец, эстетические концепции модернизма, авангардизма, а затем, постмодернизма и поставангардизма привели к изменению системы музыкальных жанров. Здесь весьма заметное место заняли синкретические жанры, в которых собственно музыкальному ряду отводится несамостоятельная роль (эксперименты Штокхаузена, «Музицирк», «4'33"» Кейджа, «Электронная поэма» Вареза и т. п. — композиции, в которых пространство, изобразительный или архитектурный ряд, музыка, философско-эстетическая программа, сценическая драматургия или литературный текст нерасторжимо связаны друг с другом и по отдельности не представляют художественной ценности). Вполне очевидно, что в подобного рода произведениях нотация в общепринятом понимании может и вовсе отсутствовать.

Множественность музыкальных систем, различие взглядов, индивидуализация стилей и способов нотации привели, в конечном счете, к парадоксальному и, одновременно, значимому результату: возникновению так называемой «графической музыки». Переход нотных знаков в сферу абстрактно-изобразительных символов, не нуждающихся в музыкальной интерпретации, с одной стороны, обозначил кризис авангардистской и постмодернистской культуры, а с другой, указал на возможные перспективы развития современной нотации, на художественный потенциал нотной графики как неотъемлемой части музыкального искусства.

Учитывая многообразие музыкальной культуры XX столетия, сложность, неоднозначность многих явлений, ее составляющих, а также ограниченное количество специального материала по вопросам современной нотации — наиболее оптимальным способом изложения курса следует считать серию очерков. Эти очерки в общих чертах должны охватывать весь комплекс изложенных проблем, начиная с определения антиномий: классическое — аклассическое, традиционализм — антитрадиционализм, академизм — антиакадемизм, — и кончая обнаружением обратной связи между традицией и новым антитрадиционалистским искусством. Сквозь призму этих макроэлементов, составляющих важную сторону художественной культуры XX века, становится возможным обнаружение многих закономерностей в эволюции нотации, рассмотрение которых рекомендуется разделить на два этапа: а) общие вопросы реформы нота-

ции в аспекте вышеуказанных фундаментальных категорий: звуковосотность, метроритм, тембр и т. п.; б) конкретные способы нотации на примере наиболее радикальных направлений, а также композиторских школ или творчества определенных композиторов. В первом случае раскрываются кардинальные тенденции реформы языка нотной графики как неотъемлемой части музыкального языка и музыкальной эстетики. Во втором — излагается эволюция композиторской мысли с начала XX века, указываются ключевые моменты в изменении способов фиксации музыкального материала в рамках индивидуальных стилей, а также анализируются особенности эстетики тех или иных направлений, рассматриваются оптимальные способы нотации, соответствующие общим эстетическим и стилевым установкам этих направлений. Второй этап позволяет подчеркнуть не только индивидуальные особенности композитора или школы, но и выявить целый ряд графических элементов, ставших к концу XX века универсальными, широко использующимися в настоящее время.

Однако при решении сугубо теоретических проблем не следует забывать о практическом значении данной дисциплины. И здесь усвоение теории, прослушивание музыкальных произведений, анализ их нотации, знакомство с графическим «словарем» не являются единственными формами работы в процессе освоения предмета. Огромную практическую пользу могут принести, например, семинарские занятия, на которых студенты не только демонстрировали бы навыки изложения материала, но и сопровождали бы этот материал исполнением произведений или отрывков из них, которые включали бы нетрадиционные способы записи. Подобную форму работы наряду с теоретической частью программы целесообразно использовать и на зачете.

Данный курс, конечно же, предполагает значительную долю инициативы преподавателя. Последовательность основных тем, акценты в рамках той или иной проблематики, выбор оптимальных форм работы, подбор музыкальных примеров и т. п. во многом зависят от профессиональной подготовленности группы и ее специализации.

ПРИМЕРНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

№№ тем	Наименование тем	Количество часов
1.	Введение.	1
2.	История развития нотации.	1
3.	Направления и течения в искусстве XX века. Модернизм и авангардизм.	3
4.	Нотация в творчестве композиторов XX века. Общий обзор.	2
5.	Организация звуковысотности в музыке XX века.	4
6.	Микрохроматика.	2
7.	Метро-ритмическая организация в музыке XX века.	4
8.	Алеаторика.	3
9.	Тембр в музыке XX века. Сонористика. Кластеры.	2
10.	Техническая музыка.	2
11.	Нотация как отражение специфических свойств стиля, драматургии, формы, системы жанров. (Музыкально-эстетические воззрения Айвза, Сати, Вареза, Кейджа, Шнитке, Крамба).	4
12.	«Графическая музыка». Перспективы развития нотации в контексте постмодернистской культуры.	2
13.	Семинар. Особенности нотации в творчестве зарубежных композиторов XX века.	2
14.	Семинар. Особенности нотации в творчестве советских и современных отечественных композиторов.	2
15.	Зачет.	2
Всего:		36 ч.

СОДЕРЖАНИЕ КУРСА

Тема 1. Введение

Определение нотации. Функции нотации как способа передачи информации. Связь нотации со стилем эпохи, направления, индивидуальными композиторскими стилями. Обратная связь между «знаком» и «значением». Семантика нотных знаков. Нотация и жанр, нотация и выразительная сторона музыкального произведения. Самостоятельное художественное значение графического ряда. Анализ нотации как часть исполнительского процесса.

Тема 2. История развития нотации

Зарождение нотации в результате кристаллизации профессиональной музыкальной культуры. Древний Египет — пиктографическая нотация. Древнее Междуречье — идеографическая нотация. Античность — буквенная нотация. Ок. VI в. н. э. использование латинского алфавита. Средние века — невменная нотация (нотация Древней Руси — знаменная, крюковая). XI в. — Гвидо д'Ареццо. Реформа нотации — появление нотного стана (начало точной фиксации звуковысотности). Хоральная нотация. XIII–XVI вв. — развитие мензуральной нотации (начало точной фиксации метроритма). XV–XVII вв. — использование табулатурной нотации. Кон. XVI в. — начало использования генерал-баса (цифровая нотация). XVIII–XIX вв. — классический тип нотации. Кон. XIX–нач. XX вв. — кризис тонально-гармонической системы, кризис классической системы нотации. XX в. — индивидуализация способов нотного письма. Экспериментальные системы нотации (Хаба, Фоссит, Кейдж, Браун и др.). Отражение в этих системах исторического опыта графической фиксации музыкального материала. Синтез в музыке XX в. характерных черт едва ли не всех видов нотации (пиктографической, буквенной, невменной, классической и т. д.).

Тема 3. Направления и течения в искусстве XX века. Модернизм и авангардизм

Направления и течения в искусстве XX века. Общий обзор. Острое противостояние традиционализма и антитрадиционализма.

Модернизм и авангардизм. Определение. Время возникновения. Различие в эстетике и способах художественного выражения. Исторические предпосылки кардинального изменения образа мира и художественного сознания на рубеже XIX и XX веков. Появление революционно настроенных течений, школ и направлений. Значение модернизма и авангардизма в плане создания «словаря» нового искусства, в т. ч., новых способов нотации. Периодизация революционного движения в искусстве: первая треть XX века — синкретический, аналитический, синтетический периоды. 2-я пол. 30-х — 40-е — кризис Авангарда. Усиление позиций академизма и модернизма. Расцвет «тоталитарного искусства» в СССР, Германии и Италии. С кон. 40-х по 60-е — новая волна Авангарда. Аналитическая и синтетическая фаза. 70-е годы — неоавангард, пост-авангард — кризис авангардистской культуры. Усиление влияний академической, модернистской, национальной традиций. 80 — 90-е — экспериментальные тенденции в рамках постмодернизма. Глобальный синтез художественного опыта европейской и неевропейской культур, традиционализма и авангардизма. Отражение этих тенденций в музыке композиторов различных направлений и, соответственно, в формах ее графической воплощения.

Тема 4. Нотация в творчестве композиторов XX века. Общий обзор

Индивидуализация музыкального языка, техники композиции, стилизация многоликость — как общая тенденция развития музыки в XX веке. Исторический обзор новых звуковысотных систем организации. Обусловленность использования новых способов нотации, ее зависимость от системы композиции. Микрохроматика — разнообразие обозначений понижения и повышения звука на интервал, меньший полутона (Хаба, Лурье, Ксенакис и др.). Додекафонно-серийная техника — необходимость использования дополнительных обозначений, дифференцирующих ткань на главный и второстепенные голоса (Шенберг, Берг); идеи Обухова о создании универсальных знаков альтерации, снимающих различие в написании энгармонически равных звуков. В рамках «расширенной» тональности и модальности — стремление к простоте и ясности фактуры (Сати, Прокофьев, Стравинский), упрощение записи инструментальной музыки

(все инструменты — in C: Прокофьев, Онеггер). Алеаторика — принципы нотации «свободных» постороений (Кейдж, Фелдман, Слонимский). Сонористика — фонические эффекты, кластеры (Лигети, Шнитке, Устольская, Щедрин, Губайдулина). Техническая музыка (Райли). Графическая музыка (Кейдж). Разнообразие обозначений метра и ритма, артикуляции и способов звукоизвлечения в неавангардистских композициях (Мессиан, Крамб, Гаврилин, поздние сочинения Берио, Лигети, Пендерецкого).

Тема 5. Организация звуковысотности в музыке XX века

Общая тенденция к индивидуализации и универсализации звуковысотных систем. Создание систем, призванных заменить традиционную тонально-гармоническую систему. В этом: отражение ключевых особенностей эстетики новой музыки, жаждающей на отрицании искусства прошлого, антиромантической нацеленности, стремлении к конструктивности организации музыкального материала.

Общие сведения о развитии концепций атональности и серийности. 900-е — начало 1920-х — «атональный период» Шенберга, Берга и Веберна; конструктивно-логический метод позднего Скрябина, «синтетакорды» Рославца, «тропы» Хауэра. Начало 20-х — формулирование Шенбергом принципов додекафонии. Нотация — ее связь с атонально-серийным принципом. Использование нововенцами обозначений, разделяющих музыкальную ткань по функциональному признаку — главный голос, второстепенный, контрапунктирующие голоса (Шенберг — «Лунный Пьеро», «Уцелевший из Варшавы»; Берг — «Воцтек»). «Пуантилизм» Веберна (Концерт для оркестра, Вариации для фортепиано). Обозначения знаков альтерации у Обухова, «гармонической педали» — у Рославца (Соната № 5 для фортепиано).

«Расширенная тональность» Хиндемита («*Ludus tonalis*») — «необарокко» в нотации. Новая тональность — графическая ясность и простота неоклассицизма Прокофьева (Соната № 5 для фортепиано, «Ромео и Джульетта»).

«Лады ограниченной транспозиции» Мессиана, подражание «птичьему пению» в структуре мелоса (Квартет «На конец времени», «Каталог птиц», «Из ущелий к звездам»).

Тотально детерминированные системы. Сериализм Булеза («Молоток без мастера») — использование серий различных параметров. «Пуантилизм» Булеза. «Стохастический» метод Ксенакиса. Строгая взаимосвязь математических, физических законов и законов искусства. Графические

партитуры Ксенакиса («Метастазис», «Питопракта»). «Формельн» Шток-хаузена (хор-опера «Дыхание дает жизнь»).

Проблема соответствия виртуозной композиторской техники и музыкального содержания.

Проблеме организации звуковысотности в алеаторике и микрохроматике будут посвящены последующие лекции.

Тема 6. Микрохроматика

Определение. Истоки. Энгармонические лады в Древней Греции. Микрохроматика в музыке эпохи Возрождения. Использование микрохроматики в музыкальной культуре Востока.

Микрохроматика — одна из аклассических звуковысотных систем в музыке Авангарда первой трети XX века. Четвертитоновость, третитоновость как способ расширения границ музыкального материала, интерес к феномену звука как такового, тяготение к естественной, «природной» непрерывности звуковысотной шкалы (система нотации Хабы, вклад русского Авангарда в теорию и практику микрохроматики — Кульбин, Матюшин, Сабанеев, Лурье, Вышнеградский, Г. Римский-Корсаков, Авраамов). В музыке второй половины века — микрохроматика нередко выступает в качестве одной из сторон сонористики (например, у Шнитке). Ее использование в технической музыке, «стохастической» системе Ксенакиса («Метастазис»), алеаторных композициях («Хиросима» Пендерецкого).

Тема 7. Метро-ритмическая организация в музыке XX века

В результате разрушения классической тонально-гармонической системы мелос и гармония перестают выполнять функцию движущего фактора в процессе формообразовании. Ритм и тембр осмысливаются как самостоятельные тематические элементы. Способы метро-ритмической организации у композиторов оказываются столь же индивидуальными, сколь индивидуальны эстетика, стилевые доминанты, система жанров, собственно музыкальный язык того, или иного композитора.

«Русский» период Стравинского, «неофольклоризм» Бартока. Обращение к архаическим пластам традиционной культуры восточно-европейских народов. Реформа метроритма производится посредством выявления закономерностей музыкального мышления в рамках фольклорной традиции. Стравинский. Преднамеренность нарушения классических метро-ритмических нормативов за счет переменности, нерегулярной

акцентности («Весна священная», «Свадебка»). Использование Стравинским бестактовой нотации (Три пьесы для кларнета соло). Идея бестактовости зиждется здесь на идее отражения импровизационной природы жанра (наигрыш).

Барток. Тактовая черта или пунктир в его произведениях отражают свободу метроритмического дыхания, родственную принципам вариантности и импровизационности музыкального фольклора. В сложносоставных размерах они обозначают не сильную или относительно сильную долю в традиционном понимании, а начало фразы, строфы («Музыка для струнных ударных и челесты», I ч.).

Шенберг. Использование дополнительных штрихов, дифференцирующих внутридолевое дробление по признаку ударности и безударности, аналогично ритмике стихотворных размеров. Эти обозначения раскрывают речевую, декламационную природу мелоса Шенберга, его экспрессивную монологичность.

Сати. Бестактовость как утверждение внутренней свободы музыки или ее жанровой первоосновы (например, григорианского хорала в «Gnossienne»).

Лурье. Бестактовость «Форм в воздухе» — как графический эквивалент изобразительной программы. Эмансипация графического ряда, его относительная самостоятельность и художественное значение.

Мессиян. Принцип «ритмической дополнительнойности». Опора на античную традицию метро-ритмической организации, где в качестве первичного ритмического элемента выступает кратчайшая длительность, в отличие от классического принципа - кратного дробления длительности, условно определяемой как наиболее долгая. Музыка «ритмическая» — свобода дыхания, подчеркиваемая переменностью метра или бестактовостью («Из ущелий к звездам»).

Булез. Ритмические серии в контексте сериального метода. («Структуры»).

Райх. Остаточная основа минималистских композиций. «Магия» ритма («Музыка для дерева»). Соответствие простоты музыки и простоты письма. Отражение в постмодернистской культуре опыта музыкального авангарда XX века (подчеркнуть значение оstinatности в процессе формообразования, показать спектр ее выразительных свойств у Стравинского, Прокофьева, Онеггера, Мосолова и др.).

Суть временной организации в алеаторике раскрывается в следующей лекции.

Тема 8. Алеаторика

Определение. Этимология (alea — жребий). Генетическое родство с искусством импровизации. Древние корни. Эволюция — элементы свободных построений в синкретическом искусстве, импровизационность в музыкальном фольклоре, фактурное обрамление генерал-баса, вариационный принцип в классической музыке, концертные каденции, искусство джаза, десубъективность при одновременной индивидуализации эстетики и письма в XX веке.

Кристаллизация и расцвет алеаторики как направления и, одновременно, как техники композиции во второй половине XX века. Основные типы алеаторики. Ограниченная (малая), предполагающая стабильность формы (Лютославский, Пендерецкий). Неограниченная (большая) — мобильность формы, где роль композитора нередко сводится лишь к режиссированию процесса исполнения (Штокхаузен, Берио, Кейдж, Фелдман). Ко всему направлению применим философско-психологический постулат о том, что ни одна человеческая эмоция не обладает достаточной степенью продолжительности.

В рамках алеаторики — тематизация тембра. Значение сонористических эффектов.

Своеобразие нотации, нередко родственной средневековой невменной (Кейдж, Браун, Пендерецкий, Слонимский). Новый принцип графической реализации звуковысотности и метроритма: техника блоков (секций), использование системы координат, где вертикаль — звуковысотность, а горизонталь — время. Индивидуализация системы обозначений звуковысотности, ритмических фигур, штрихов, способов звукоизвлечения и т. п.

В конце XX века широкое применение алеаторических фрагментов в совокупности с иными принципами организации музыкального материала (Шнитке, Губайдулина, Щедрин, Денисов и др.).

Тема 9. Тембр в музыке XX века. Сонористика. Кластеры

Тематизация тембра в музыке XX века. Значение тембровых эффектов (например, у Стравинского, Шенберга, Бартока). Обострение интереса к нетрадиционным инструментальным составам. Одновременно: создание уже в 1-ю половину века нового инструментария (в т. ч., электронного).

Новые способы звукоизвлечения (на струнных, на духовых, на ударных, приемы вокальной техники). Например: способы игры за подставкой, на грифе, на деке, на клапанах, на мундштуке, аккорды на духовых,

Schprehstimme и т. п. — Шенберг, Берг, Пендерецкий, Губайдулина, Денисов и др.

Понятие сонористики. Эстетическое значение сонористических приемов. Исторические аналогии. Функциональность и фонизм в гармонии. Формообразующее значение в авангардистском искусстве первоэлементов языка искусства: в живописи — цвета, в скульптуре — объема, в литературе — фонемы, в музыке — звука. Важнейшие составляющие сонористических комплексов: новые способы звукоизвлечения, новый инструментарий, новые способы организации вертикали (в рамках алеаторики, при помощи кластерной техники). Тембровая драматургия.

Кластеры. Определение. Классификация (объем, плотность, продолжительность, дополнительные характеристики, например, по способу звукоизвлечения и т. д.). Способы записи. Использование кластеров у Коуэлла, Пендерецкого, Уствольской.

Сонористика у Айвза, Вареза, Шнитке, в электронной музыке. Система т.н. «микрополифонии» Лигети (сонористика сверхмногоголосия — «Атмосферы»).

Тема 10. Техническая музыка

Определение. История. Древние истоки музыки для механических инструментов. Стремление к расширению границ изобразительных сторон музыки. Значение синкретических форм искусства. Театральность. Рубеж XIX и XX веков — расцвет инженерной мысли (конструирование новых механических музыкальных инструментов), эксперименты в области синестезии, первые опыты звукозаписи, изобретение радио.

10–30-е годы — стремительный научно-технический прогресс. Футуристические утопии о «музыке будущего». Создание первых электронных инструментов (Термен, Мартено), совершенствование способов звукозаписи, всеобщее увлечение урбанистическими и конструктивистскими идеями, стремительное размывание понятия «музыкальный звук». Эволюция «брюитистской» музыки. Техническая музыка и произведения итальянских футуристов, Сати, Мосолова, Аварамова, Дешёва, Онеггера, Мийо, Шостаковича, Вареза, Кейджа.

Послевоенный период — техническая музыка как направление в музыкальном искусстве. Сонористика и техническая музыка. Музыка для электрофонных и электронных инструментов, музыка для электронных средств записи и воспроизведения. Электронная, магнитофонная, конкретная, компьютерная музыка. Проблема графической реализации (Штокхаузен, Варез, Усачевский, Соре). Вопрос совместимости тради-

ционного и электронного инструментария (Кейдж, Усачевский-Люэнинг, Шнитке, Крамб, Щедрин). Значение технической музыки в процессе формирования нового образа мира (и века). Техническая музыка и поп-музыка, музыка театра и кино.

Тема 11. Нотация как выражение особенностей стиля, драматургии, формы, системы жанров. (Музыкально-эстетические воззрения Сати, Айвза, Вареза, Мосолова, Кейджа, Шнитке и др.)

Сати. Своеобразие «эстетики отрицания». Потивопоставление искусству прошлого не альтернативной звуковысотной системы, а новых драматургических принципов посредством использования новых жанров или жанровых аллюзий. Городской фольклор, урбанистические мотивы, таперская, цирковая музыка, пародии на классицистские и романтические стилевые модели, первые шаги к неоклассицизму. Простота, «примитивизм» гармонии и фактуры. Широкое использование бестактовой записи. Эпатирующие приемы оркестровки и звукоизвлечения. («Сушеные эмбрионы», «Гимнопедии», «Сократ», «Парад»).

Айвз. Основоположник американской композиторской школы. Эстетика. Роль эксперимента в художественном творчестве. Включение свободных построений, использование пространственных эффектов («Вопрос, оставшийся без ответа», Соната для фортепиано № 1).

Варез. Философско-эстетические воззрения. Тембро-фонема, звуковой объем как первозлемент формы. Брюитистская музыка, электронные композиции. («Ионизация», «Гиперпризма», «Электронная поэма»).

Мосолов. Проблема конструктивизма в музыке («Завод»). Отражение принципа «монтажности» музыкальной драматургии в нотации «Трех детских сценок». Параллели с эстетикой абсурда в опере «Герой». Антиутопизм оперы «Плотина» (также — вопрос влияния принципов производственного спектакля на сценическое действие оперы).

Кейдж. Периодизация. 30 – 40-е — музыка для ударных, изобретение препарированного фортепиано, 50 – 60-е — алеаторика, музыка «тишины», фонетические эксперименты. 60 – 80-е — пространственные эксперименты, музыкальные «перформансы». («Металлические конструкции», «Важаналия» для фортепиано, «Музыка перемен», «4'33"», «Музицирк», «Европеры»).

Шнитке. Принципы «полистилистики» (Соната для скрипки и фортепиано, Концерто гротто № 2).

Воздействие сонористического типа организации на форму. Новые синтаксические структуры — блоки, «объемы», квадраты и т. п. Их

графические эквиваленты (графическая наглядность формы у Штокхаузена, Кейджа, Шеффера, Пендерецкого, Ксенакиса).

Тема 12. «Графическая музыка». Перспективы развития нотации в контексте постмодернистской культуры

Самостоятельное значение графического ряда в музыкальном творчестве. История вопроса: музыка и изобразительное искусство (Чюрленис, Шенберг, Кандинский, Клее). Индивидуализация нотного письма во 2-й пол. XX века.

Проблема синтеза искусств в постмодернизме. Проблема композиторского стиля, кризис авторства. Деиндивидуализация, десубъективность творчества. Поиск новых форм и способов коммуникации произведений искусства. Обращение к архетипическим стилевым и жанровым моделям далекого прошлого. Музыка как часть целого наряду с литературным текстом, изобразительным рядом, хореографией (или другой формой сценической реализации). Особенности нотации у Кейджа, Крамба, Штокхаузена, Ноно, Денисова, Кнайфеля и др.

Унификация новых способов записи в конце XX века. Использование нетрадиционных (неклассических) обозначений в качестве нормативного словаря. Современная нотация в компьютерных программах.

Тема 13. Семинар. Нотация в творчестве зарубежных композиторов второй половины XX века

Темы по выбору студентов. Анализ нотации конкретного произведения, группы произведений или приемов, характерных для творчества того или иного композитора. Упор при анализе делается не на истории создания или биографии автора, а на выявлении обратной связи между жанровыми, стилевыми прообразами, музыкальным содержанием, формой и нотацией. Доклад обязательно должен сопровождаться игрой примеров.

Тема 14. Семинар. Нотация в творчестве советских и современных отечественных композиторов

Методические указания соответствуют предыдущей теме. Желательно осветить проблемы нотации в произведениях следующих компо-

зителей: Шнитке, Уствольская, Денисов, Губайдулина, Щедрин, Слонимский, Тищенко, Кнайфель, Пярт, Канчели, Сильвестров.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. - Л.: Музыка, 1977.
2. *Аронова Е.* Графические образы музыки. - Новосибирск, СУИ, 2001г.
3. *Барсова И.* История партитурной нотации.
4. *Бериол Л.* Постигание музыки - это работа души // Советская музыка. - 1989 - № 1.
5. *Воробьев И.* Русский Авангард и творчество Александра Мосолова 1920-х - 1930-х годов. - СПб.: СПбГК, 2001.
6. *Воробьев И.* У истоков бестактовой нотации (на примере произведений А. Лурье, А. Мосолова, Ю. Тюлина и П. Рязанова) // Ритм и форма. Сборник статей / СПбГК - СПб.: Союз художников, 2002.
7. *Гладкова О.* Галина Уствольская — музыка как наваждение. - СПб.: Музыка, 1999.
8. *Денисова Е.* Пьер Булез: семь уроков Пауля Клее / Уральская гос. консерватория им. М.П. Мусоргского. - Екатеринбург: УГК, 1997.
9. *Дроздецкая Н.* Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. - М.: РАМ им. Гнесиных, 1993.
10. *Екимовский В.* Оливье Мессиан. Жизнь и творчество. - М.: Советский композитор, 1987.
11. *Зейфас Н.* Песнопения: О музыке Гии Канчели. - М.: Советский композитор, 1991.
12. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. - М.: Музыка, 1976.
13. *Куницкая Р.* Французские композиторы XX века. - М.: Советский композитор, 1990. (Статьи о Варезе, Мессиане, Булезе)
14. *Листа М. В.* Кандинский и А. Шенберг или идея Gesamtkunstwerk между Россией и Германией // Русский авангард 1910 - 1920-х годов в европейском контексте. - М.: Наука, 2000.
15. *Лобанова М.* Дьердь Лигети — эстетические взгляды и творческая практика 60 - 70-х годов. Критика и размышления // Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных. Сб. трудов. Вып. 94 / Теория и практика современной буржуазной культуры. - М.: 1987.
16. *Лобанова М.* Логика и композиция «Новой музыкальной драмы» «AVENTURES» («Приключения») Д. Лигети // Московский музыковед. Вып. 1 / СК Москвы. - М.: Музыка, 1990.

16. Лунева А. Проблема синтеза музыки и живописи в творчестве М.-К. Чюрлениса: Автореферат. СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова. – СПб.: СПбГК, 1996.
17. Лютославский В. Статьи. Беседы. Воспоминания: Беседы И. Никольской с В. Лютославским. – М.: Тантра, 1995.
18. Мазель Л. Этюды о Шостаковиче: Статьи и заметки о творчестве. – М.: Советский композитор, 1986.
19. Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып. 1. – М.: Композитор, 1994. (Статьи о творчестве Тищенко, Слонимского, Сильвестрова, Кнайфеля).
20. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендеревского. – М.: Советский композитор, 1990.
21. Нотное письмо // Музыкальная Энциклопедия в 6 тт., т. 3. – М.: Советская энциклопедия, 1976.
22. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: Исследование. – М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2002.
23. Польшаева Е. Звуковые открытия раннего русского авангарда // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. – М.: Государственный институт искусствознания, 1997.
24. Редепенинг Д. Композиторское творчество под знаком постмодерна на примере Джорджа Крама, Вольфганга Рима и Хенрика Гурецкого // Искусство XX века: Уходящая эпоха? / Сб. статей. – т. 2. – Нижний Новгород: 1997.
25. Савенко С. Музыкальные идеи и музыкальная действительность Карлхайнца Штокхаузена // Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных. Сб. трудов. Вып. 94 / Теория и практика современной буржуазной культуры. – М.: 1987.
26. Супонева Г. Проблемы нотации в музыке XX века. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1993.
27. Уйфалуши И. Б. Барток. Жизнь и творчество. – Будапешт: Корвин, 1971.
28. Харьковский А. Стохастические перекрестки Я. Ксенакиса // Советская музыка. – 1991 – № 7.
29. Холопов Ю. Артур Лурье и его фортепианная музыка // Лурье А. Произведения для фортепиано. – М.: Композитор, 1993.
30. Холопов Ю. Николай Рославец: волнующая страница русской музыки // Рославец Н. Сочинения для фортепиано. М.: Музыка, 1989.
31. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. – М.: Музыка, 1966.

32. *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. – М.: Композитор, 1993.
33. *Холопова В.* Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. – М.: Музыка, 1971.
34. *Холопова В., Холопов Ю.* Антон Веберн. Жизнь и творчество. – М.: Советский композитор, 1984.
35. *Холопова В., Чигарева Е.* Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. – М.: Советский композитор, 1990.
36. *Ценова В.* Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. Монографическое исследование. – М.: МГК, 2000.
37. Черты стиля С. Прокофьева: Сборник теоретических статей. – М.: Советский композитор, 1962.
38. *Шахназарова Н.* Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита. – М.: Советский композитор, 1975.
39. *Шнеерсон Г.* Портреты американских композиторов. – М.: Музыка, 1977.
40. *Karkoschka E.* Das Schriftbild der Neuen Musik. – Ed. Mocck, Celle, 1966.
41. *Stephan R.* Die Notation im 20 Jahr // In Enzyklopedie Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. IX, Spalten 1662 – 1666.
42. *Stockhausen K.* Musik und Graphik // In Darmstadter Beitrage zur Neuen Musik, III/1960.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ, РЕКОМЕНДУЕМЫХ ДЛЯ АНАЛИЗА ИЛИ ИСПОЛНЕНИЯ

Фортепиано:

1. *Айвз.* Соната №1.
2. *Булес.* «Структуры» I и II (для 2-х фп.).
3. *Веберн.* Вариации ор. 27.
4. *Кейдж.* «Вакханалия».
5. *Коуэлл.* «Тигр»; «Эолова арфа»; «Фабрика».
6. *Крамб.* Пять пьес; «Макрокосмос».
7. *Лурье.* «Формы в воздухе».
8. *Мессиан.* «Каталог птиц».
9. *Мосолов.* Три пьески и два танца.
10. *Рославец.* Соната № 5.
11. *Сати.* «Сушеные эмбрионы».
12. *Слонимский.* «Колористическая фантазия».

13. *Тищенко*. Соната № 5.
14. *Устовльская*. Сонаты № 2, 5, 6.
15. *Фелдман*. Last pieces.
16. *Хиндемит*. Ludus tonalis.
17. *Шенберг*. Сюита op. 25.

Струнные:

1. *Баркаускас*. Партита для скрипки соло.
2. *Васкс*. Соната для контрабаса соло.
3. *Жуков*. Партита для скрипки соло.
4. *Ксенакис*. Mikka; Mikka S для скрипки соло.
5. *Кнайфель*. Lamento для виолончели соло.
6. *Лигети*. Соната для альта соло.
7. *Пендерецкий*. Три пьесы для скрипки и фортепиано.
8. *Слонимский*. «Монодия» для скрипки соло; «Хроматический распев» для виолончели соло.
9. *Шнитке*. Соната для скрипки и фортепиано.

Духовые:

1. *Асламазов*. «Напев» для кларнета соло.
2. *Берио*. Пассакалия для флейты соло.
3. *Буяновский*. «Вечерние песни» для валторны и сопрано.
4. *Гис*. Этюды для саксофона соло.
5. *Грабовский*. «Микроструктуры» для гобоя соло.
6. *Денисов*. Соло для гобоя; Соната для кларнета соло; «Хорал-вариации» для тромбона и фортепиано.
7. *Лурье*. «Флейта Пана» для флейты соло.
8. *Наулиас*. «Человек с тремя лицами» для тромбона соло.
9. *Нейджел*. Этюды для трубы соло.
10. *Смирнов*. Соната для фагота и фортепиано.
11. *Стравинский*. Три пьесы для кларнета соло.
12. *Тисне*. Emotion для трубы соло.
13. *Шуть*. Sonata breve для флейты соло.

Ударные:

1. *Варез*. «Ионизация».
2. *Кейдж*. «Музыка для жилой комнаты»; «Музыка для колоколов № 2 и № 3».

3. *Коллинз*. *Tabula rasa* для малого барабана и фортепиано.
4. *Ксенакис*. *Rebonds*.
5. *Райх*. «Музыка для дерева».
6. *Штокхаузен*. «Циклус» для одного ударника.

Арфа:

1. *Денисов*. «Канон памяти И.Ф. Стравинского» для флейты, кларнета и арфы.
2. *Смирнов*. Соло.

Произведения для различных инструментальных составов, концерты для солирующего инструмента с оркестром:

1. *Берио*. Дуэты для двух скрипок.
2. *Богословский*. Квартет № 2.
3. *Губайдулина*. *Quattro* для двух труб и двух тромбонов; *Offertorium* для скрипки с оркестром; Концерт для фагота с оркестром.
4. *Денисов*. Соната для двух скрипок; Концерт для фортепиано с оркестром.
5. *Кейдж*. Концерт для фортепиано с оркестром.
6. *Лютославский*. Струнный квартет; Концерт для виолончели с оркестром.
7. *Пендерецкий*. Струнный квартет; Концерт для флейты с оркестром; Концерт для альты с оркестром.
8. *Сильвестров*. Струнный квартет.
9. *Слонимский*. «Антифоны» для струнного квартета; «Диалоги» для квинтета духовых.
10. *Тищенко*. Концерт для арфы с оркестром.
11. *Уствольская*. Октет; Композиция № 1 для флейты-пикколо, тубы и фортепиано; Композиция № 2 для 8 контрабасов, ударных и фортепиано; Композиция № 3 для 4 флейт, 4 фаготов и фортепиано; Концерт для фортепиано с оркестром.
12. *Шеффер*. Концерт для скрипки с оркестром.
13. *Шнитке*. Концерт для альты с оркестром.

Вокальная, хоровая, кантатно-ораториальная музыка, оперы:

1. *Берг*. «Воцтек».
2. *Булес*. «Молоток без мастера».
3. *Веберн*. Кантаты.
4. *Гаврилин*. «Перезвоны».

5. *Кнайфель*. «Глупая лошадь» для голоса и фортепиано.
6. *Крамб*. «Ночь четырех лун».
7. *Лигети*. *Avantures*.
8. *Лютославский*. «Тисненные слова» для голоса с оркестром.
9. *Мессиян*. «Ярави» для голоса и фортепиано.
10. *Мосолов*. «Три детских сценки» для голоса и фортепиано; «Плотина»
11. *Ноно*. «Прометей».
12. *Пендерецкий*. «Страсти по Луке»; «*Dies irae*»; Хоры.
13. *Пярт*. Духовные хоры.
14. *Смирнов*. Концерты для хора.
15. *Шенберг*. «Счастливая рука»; «Ожидание»; «Моисей и Аарон»; «Лунный Пьеро»; «Уцелевший из Варшавы».
16. *Шнитке*. Концерт для хора; Реквием.
17. *Штокхаузен*. Хоровая опера «Дыхание дает жизнь».
18. *Щедрин*. «Поэтория».

Симфоническая музыка:

1. *Айвз*. «Вопрос, оставшийся без ответа».
2. *Барток*. «Музыка для струнных ударных и челесты».
3. *Веберн*. Пять пьес для оркестра ор. 10; Симфония ор. 21; Вариации ор. 30.
4. *Ксенакис*. «Метастазис»; «Питопракта».
5. *Лютославский*. Симфония № 2.
6. *Мессиян*. «Из ущелий к звездам».
7. *Мосолов*. «Завод».
8. *Пендерецкий*. «Хиросима».
9. *Сати*. «Парад».
10. *Слонимский*. Симфония № 8.
11. *Фелдман*. *From Here*.
12. *Шнитке*. Концерто гротто № 2.
13. *Шостакович*. Симфония № 2.
14. *Щедрин*. «Звонны».

Лицензия ЛР №020593 от 07.08.97

Налоговая льгота — Общероссийский классификатор продукции
ОК 005-93, т.2; 95 3005 — учебная литература

Подписано в печать 27.09.2007. Формат 60х84/16. Печать офсетная
Усл. печ. л. 1,75. Уч.-изд. л. 1,75. Тираж 100. Заказ 351.

Отпечатано с готового оригинал-макета, предоставленного автором, в
типографии Издательства Политехнического университета.
195251, Санкт-Петербург, Политехническая ул., 29