

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

Кафедра старовинної музики



«ЗАТВЕРДЖУЮ»

**Проректор
з наукової роботи
Берегова О. М.**

**ІННОВАЦІЙНІ АСПЕКТИ
МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ**

(XX-XXI ст.)

**РОБОЧА ПРОГРАМА З НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ
для аспірантів**

Галузь знань: 02 «Культура і мистецтво»

Спеціальність: 025 «Музичне мистецтво»

Освітній рівень: третій освітньо-науковий рівень вищої освіти

Ступінь вищої освіти: «Доктор філософії»

Київ – 2018 рік

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

Кафедра старовинної музики

«ЗАТВЕРДЖУЮ»

**Проректор
з наукової роботи
Берегова О. М.**

**ІННОВАЦІЙНІ АСПЕКТИ
МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ
(XX-XXI ст.)**

**РОБОЧА ПРОГРАМА З НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ
для аспірантів**

СИЛАБУС

Галузь знань: 02 «Культура і мистецтво»

Спеціальність: 025 «Музичне мистецтво»

Освітній рівень: третій освітньо-науковий рівень вищої освіти

Ступінь вищої освіти: «Доктор філософії»

Київ – 2018 рік

Робоча програма з навчальної дисципліни (силабус) **«Інноваційні аспекти музичного мислення»** (1-2 семестр) для аспірантів третього освітньо-наукового рівня вищої освіти в галузі знань 02 «Культура і мистецтво», за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». 34 с.

« ____ » _____ 2018 року. 34 с.

Укладач: **Герасимова-Персидська Н. О.**, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри старовинної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Рецензенти: **Редя В. Я.**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Робочу програму з навчальної дисципліни затверджено на засіданні Науково-аналітичної ради Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Протокол від 22.05.2018 року № 9.
Голова Науково-аналітичної ради,
доктор мистецтвознавства, професор _____ Берегова О. М.

Робочу програму з навчальної дисципліни погоджено з гарантом освітньо-наукової програми
Гарант освітньо-наукової програми
доктор мистецтвознавства, професор _____ Москаленко В. Г.

Робочу програму з навчальної дисципліни перевірено
Завідувач відділу аспірантури та докторантури
кандидат мистецтвознавства, доцент _____ Путятицька О. В.

Схвалено Вченою радою НМАУ ім. П. І. Чайковського для аспірантів третього освітньо-наукового рівня вищої освіти в галузі знань 02 «Культура і мистецтво», за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво».

Протокол від «01» червня 2018 року №10

Обсяг курсу – 120 годин
 Лекційних 30 годин
 Семінарських 30 годин
 Самостійних – 60 годин
 Іспит

1. ОПИС НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

«Інноваційні аспекти музичного мислення (XX–XXI ст.)»

Найменування показників	Галузь знань, освітньо-кваліфікаційний рівень	Характеристика навчальної дисципліни
		денна форма навчання
Кількість кредитів ECTS – 4	02 Культура і Мистецтво	Вибіркові навчальні дисципліни
Модулів: 1		Рік підготовки: 1
Змістових модулів:		Семестр: 1, 2
Індивідуальне науково-дослідне завдання: –	Освітньо-кваліфікаційний рівень: третій освітньо-науковий рівень вищої освіти	Лекційні: 30
Загальна кількість годин: 120		
Тижневих годин для денної форми навчання: аудиторних – 2 самостійної роботи аспіранта – 2		Семінарські: 30
		Самостійна робота: 60
		Індивідуальні завдання:*
	Вид контролю: іспит 2 семестр	

*виконання індивідуальних завдань здійснюється за рахунок самостійної роботи

2. МЕТА І ЗАВДАННЯ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Анотація дисципліни. Курс присвячений ознайомленню з актуальними процесами, які відбуваються в музиці на початку ХХІ ст. В той же час для їх розуміння необхідно мати уяву про широку панораму подій, що відбулися у музиці ХХ ст. Саме там знаходяться витoki багатьох явищ сьогодення.

Курс передбачає прослуховування великої кількості творів як необхідного фундаменту аналізу. Все це дозволяє формувати засади нових підходів до музики, до розуміння сутності тих змін, які відбулися. У той же час підкреслюється сталість основних закономірностей, які мають універсальний характер. Паралельно залучаються відомості про збіжність законів музики і законів Світу, про нові наукові відкриття, які сприяють більш глибокому розумінню і музичних процесів. Таким чином зроблена спроба накреслити епохальну «картину Світу».

Об'єктом курсу є музичне мистецтво ХХ – початку ХХІ століть.

Предмет – еволюція, історичні зв'язки, основні прикмети музичних явищ із проекцією на загальнокультурні події сьогодення.

Метою курсу є збагачення та узагальнення інформації щодо розвитку сучасного академічного музичного мистецтва, усвідомлення спадкоємного зв'язку між ними, сприйняття сучасної української музики в європейському просторі.

Основні завдання курсу:

- ознайомити аспірантів з еволюцією музичного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть;
- висвітлити розвиток музичного мистецтва через категорії картина світу, техніка, звуковий образ світу;
- навчити визначати напрямки розвитку сучасного мистецтва, обґрунтовувати його зв'язки з певною традицією, іншими видами мистецтв.

Основні поняття: картина світу, неклачисне мистецтво, постнекласичне мистецтво, техніка, техніка композиції, серійність, алеаторика, сонорика, спектральність, сучасна композиція, теорія.

Місце у структурно-логічній схемі підготовки фахівців: курс виховує уявлення про еволюцію музичного мислення в історичному та теоретичному аспектах. Спрямований на становлення інтонаційного слуху, що орієнтується в явищах сучасної музики.

Методика викладання. Плануючи завдання, викладач повинен творчо підходити до обрання необхідного методу, керуючись проблемами відповідного пізнавального рівня. Заняття слід організувати так, щоби на кожному з них аспіранти отримували нову інформацію в активній або пасивній формі.

Музичний матеріал рекомендується викладачем і завжди відповідає темі курсу, що вивчається в даний час. Він охоплює музику різних часів, стилів і країн. Рекомендується також прослуховування відповідних джерел.

Вивчення предмету «Інноваційні аспекти музичного мислення (XX–XXI ст.)» розраховано на 1 рік навчання, наприкінці курсу аспіранти складають іспит.

3. СТРУКТУРА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Назва змістових модулів і тем «Інноваційні аспекти музичного мислення (XX–XXI ст.)»	КІЛЬКІСТЬ ГОДИН					
	Денна форма					
	Обсяг годин Загальний	Обсяг годин аудиторних	У тому числі			
			Лекційні	Семінарські	Самостійна робота	Контрольний модуль
Тема 1. Поняття «сучасна музика».	8	4	4		4	–
Тема 2. Полярність серіалізму і алеаторики. Причини виникнення музики випадковості. Класичні види алеаторики. Її еволюція і сучасне розуміння. Алеаторика і принцип вірогідності. Ідеї Хаосу та його упорядкованості.	16	8	8		8	–
Тема 3. Звук – центр нового музичного світу. Історія відкриття його можливостей як джерела нової композиторської техніки.	16	8	8		8	–
Тема 4. Час і Простір у сучасній музиці. Закономірності та їх відбиття в музичному творі. Зміни у сприйнятті музичного перебігу. Уповільнення часу, зтирання меж твору – часових та просторових. Техніки створення нових параметрів музичних явищ.	14	6	6		8	–
Тема 5. Характеристики музики останнього п'ятидесятиріччя. Зміни в нотації і нове розуміння звукової маси.	8	4	4		4	–
Тема 6. Форма в новій творчості – зміна засад та їх характеристика. Виявлення універсальних законів та форм їх прояву.	8	4	4		4	–
Тема 7. Монографічні теми: Ч. Айвз, Г. Кауел, А. Веберн, В. Лютославський, К. Штокгаузен, Л. Беріо, П. Булез, Дж. Кейдж, Я. Ксенакіс, Д. Лігеті, Ж. Грізе, С. Губайдуліна, А. Загайкевич, О. Нарбутайте, О. Щетинський, С. Луньов, О. Войтенко.	58	30		30	28	–
Іспит	4	2			2	2
РАЗОМ	120	60	30	30	60	2

4. ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Тема 1.

Поняття «сучасна музика».

Початок нового століття і нового тисячоліття загострив відчуття завершення, закінчення попередньої епохи, а також породив усвідомлення того, що ХХ ст. стало уже історією. Вихід у нові простори наводить на думку, що, перед нами відкриваються нові шляхи у незвідане майбутнє.

З переходом в інший історичний час особливо чітко окреслились масштаби того, що минуло. За багатьма ознаками можна вважати, що завершилась тисячолітня ера, розпочата, приблизно, введенням лінійної нотації і багатоголоссям, кульмінаційною вершиною якої став Новий час (ХУІІ – поч. ХХ ст.). Свідченням її цілісності, хвилеподібності є перегук «обрамлюючих» епох – сучасності і Середньовіччя, що простежується в усіх сферах культури. Ця проблема все більше привертає увагу дослідників. Не заглиблюючись у неї, лише наголосимо, що значення таких «зв'язків на відстані», зокрема в музиці, уже давно переросло межі окремих технічних прийомів, принципів організації, що було характерним для досліджень минулих десятиліть. Тепер йдеться про саму сутність музики, про інший погляд на її роль у житті людини.

Кінець «прекрасної епохи» минув під гаслами заперечення класичної системи, проголошуваними як багатьма композиторами (від додекафоністів до прихильників спектральної музики), так і музикознавцями – скажімо, висунута Т.Адорно ідея «безформенної» музики (*musique informelle*), відмова від акустичних інструментів і т.ін. Дійсно, ієрархічна будова музичного твору, типова для творчості класичного періоду, поступово спрощувалась до відношення тільки двох крайніх рівнів: найвищого – ціле - і найнижчого – неподільної структурної частини музичної матерії. Музичній формі, яку стали вважати «пасивною» (за думкою М.Кагеля), протиставлявся сам звуковий матеріал та його новизна як фактори активності. На цій основі склалось переконання, що композитор щоразу починає «з нуля», від самого звука, і творить власний світ з його законами, відомими тільки автору. Відповідно до нових течій в творчості склалась і дослідницька сфера, в якій спостерігаються дві тенденції, Одна вивчає закономірності матеріалу, структури, нові композиторські технології, інша спрямована не тільки до створення нових теорій композиції, а й прагне досягнути новий зміст, нове світобачення, більш глибокі рівні композиторського уявлення про буття.

Відмова від багатовікового розуміння, що таке музика, актуалізує питання про межі музики як такої, навіть про поняття музичного взагалі. Мабуть, найбільш чітко цю проблемну ситуацію окреслив Ю.Холопов у своїх надзвичайно цікавих, хоч і не однозначних працях. На основі узагальнення історії музики від античності до ХХІ ст. він дійшов несподіваних висновків, висунувши сміливу гіпотезу про можливі майбутні форми музики.

Повністю погоджуючись з тезою про зміну парадигми, все ж порушимо питання про глибину змін, що відбуваються, про те, наскільки вони радикальні - як у творчості, так і в аналітичних підходах. Навряд чи можливо повністю заперечувати попередню систему. Тут видається доцільним звернутись до еволюції наукового знання, бездоганно логічного і точного.

Загальновідомо, що з утворенням нової теорії старі концепції не відкидаються, а стають частиною більш складної системи. Хрестоматійним прикладом з фізики є лінія «Ньютон–Ейнштейн-квантова фізика–майбутня теорія Єдиного поля». Чи приклад з іншої сфери: після заперечення революційної теорії Дарвіна і відродження теорії катастроф Кюв'є сучасні біологи поєднують їх в одну, загальнішу.

Чи можна і в музиці знайти найбільш загальні, так би мовити, первинні, елементарні принципи, простежити їх еволюцію аж дотепер? Чи навпаки, слід дійти висновку про категоричну відмову від них і, отже, про «нефундаментальність» принципів або про зникнення самого поняття музики як мистецтва звуків. Гадаю, що і в музиці є кілька принципів, які з часом змінюють форму прояву, але не свою сутність. На мою думку, серед таких основоположних, первинних, а значить, і найбільш загальних, є один, так би мовити, «*prīncipīum ante prīncipīum*», з якого починається становлення музики як самостійного мистецтва. Це опозиційна пара «безперервність-перервність», дискретність і континуальність, постійне порушення і відновлення рівноваги між ними. Поділ, тобто прояв дискретності, складає перший момент процесу, що формує цілісність музичного твору.

Відношення «дискретність-континуальність» настільки первинне, що у творчості кількох останніх століть воно є *conditio sine qua non* музичної цілісності. І лише за „конфліктної” ситуації, наприклад, при зіткненні новоєвропейського музичного мислення з найновішими явищами або навпаки з глибокою архаїкою постає питання про необхідні умови для формування самого феномена цілісності.

Цілісність притаманна об'єкту (явищу, процесу), який обов'язково має чіткі межі, В той же час такий об'єкт найчастіше сам має в собі певну упорядковану множинність, тобто є системою. У такому випадку можна говорити, що цілісність як якість об'єкта дорівнює його системній організації.

Тема 2.

Полярність серіалізму і алеаторики.

Причини виникнення музики випадковості. Класичні види алеаторики.

Її еволюція і сучасне розуміння. Алеаторика і принцип вірогідності.

Ідеї Хаосу та його упорядкованості.

На початок ХХ ст. звуковий простір, який активно розроблявся, максимально розширив свої межі (відповідно до можливостей інструментів),

що наочно відобразилось, наприклад, у партитурі великого симфонічного оркестру.

Той же тип розвитку – як розширення – є характерним й для інших явищ у музиці (наприклад, для тональної системи). Можливо, слід говорити про досягнення межі в даній якості (звука, його тембру, висотності, звуковисотної організації тощо). І дійсно, поволі формується прагнення виходу до інших можливостей.

Послаблення організуючої ролі центру, затирання меж системи, пошуки нових форм знайшли свій крайній вираз у додекафонії. Композиція з 12 незалежними тонами вимагала вихідну абсолютну відокремленість звуків, їх ідеальну дискретність. Якщо згадати початковий етап – реформи Гвідо та звільнення звука (доречи, для фіксації зв'язків) – можна побачити в додекафонії кінцевий вираз вихідної позиції лінійної нотації. У цьому абстрактному просторі дискретних звуків композитор був покликаний створити свій світ зі зв'язками та відношеннями, свою індивідуальну систему, структуру на один раз (для даного твору). Як видається, саме за допомогою антисистеми була зроблена спроба звільнитися від диктату класичної системи. Це не могло не вплинути на систему знаків (у обох іпостасях – у звучанні та в запису).

У музиці виникла група знаків на основі нових характеристик: відсутності функціональності та тяжіння, відмови від повторності та, чи не найпринциповіше, рівнозначності консонансу та дисонансу. Так склалася внутрішня, чисто звукова, опозиція тональній системі.

Якщо згадати про графіку нотації, то додекафонія не внесла нічого нового, окрім інших нотних конфігурацій, в особливості при пуантилістичній фактурі.

Емансипація дисонансу, перетворення на рівні початкового матеріалу викликали лавиноподібний процес змін, пік якого прийшовся на 50-ті рр. XX ст. Це був справжній вибух, наслідки якого вповні оцінити ми можемо тільки зараз.

Прорив до нових технік характеризувався рухом у протилежних напрямках, що породило цілий ряд опозицій на різних рівнях. Найбільш традиційним можна вважати протиставлення додекафонії та її похідних, що швидко розвивалися в цей час, світу тональної музики. Назвемо, окрім вже вкоріненої «тональна система – додекафонія», хоча б ще такі опозиції, як:

- 1) серіалізм – алеаторика¹
- 2) акустичний – електронний звук;
- 3) музичний звук – шум²

Цілком зрозуміло, що музичні знаки не тільки оновилися, але й отримали ще більш яскраві характеристики завдяки приналежності до тієї чи іншої опозиційної групи. Крім того, надання смислу захопило нові рини.

Скарбниця знаків, що склалась за сторіччя, створювала такий потужний шар значень, що сфера нового повинна була набути максимальну контрастність. Ця ситуація «зухвалоного виклику» стала типовою для музики

XX ст. Глибина відмінностей більш рельєфно виокремлює кожного члена опозиції. Серіалізму – як втіленню абсолютного контролю над процесом створення музики – неминуче повинна була бути протиставлена свобода. І вона з'явилася як зняття всіх обмежень та норм – у вигляді алеаторики. Порівняно з парою «додекафонія – тональна система» це зовсім інший тип опозиції. У першій протиставлялись *системи*, в другій – *присутність або відсутність системи взагалі*.

Якщо звернутися до «звукової форми» серіалізму та алеаторики, то в більшості випадків віднайдемо подібність, так би мовити, «абсолютної випадковості» та «організованого хаосу». Однак візуально різниця помітна одразу. При більш уважному вслуховуванні вона виступає ще яскравіше. Безумовно, у подальшому в усіх опозиціях почалися процеси пом'якшення та згладжування різких меж, становлення перехідних форм.

Згадані техніки, при всій сміливості нових ідей, віддалялися від традиції більш або менш поступово, часто за допомогою проміжних форм. На цьому фоні найбільш радикальною можна вважати конкретну музику. Однак на початку вона була сприйнята скоріше як свого роду «заперечення» абстракціонізму. Між тим, завдяки саме їй змінилася сутність поняття музики як мистецтва звуків.

Тема 3.

Звук – центр нового музичного світу. Історія відкриття його можливостей як джерела нової композиторської техніки.

Не входячи в історію введення звучань оточуючого середовища, вкажемо лише на те, що це явище не стільки заперечувало музичний звук як базу музичного мистецтва, скільки розширювало його (звука) можливості. Зокрема, визнавало права притаманної нашому слуху здатності сприймати різні звуки як такі, що мають (нехай і в нечіткій формі) музичні властивості: висоту, ритм тощо.

«Зняття заборони», допущення немусичних звуків, шумів до сфери музики збагатило її новими звучаннями та дозволило перейти до наступного етапу: створення штучних (неакустичних, електронних) звуків та введенню їх як похідного матеріалу для твору.

Таким чином відкрилась нова область творчості. Звук став об'єктом обробки: «розкладення» та «збирання», початковим етапом творення музичного опусу. Звук *емансипувався*.

Тут важливо підкреслити, що цей злам став наслідком першої емансипації – дисонансу. У дисонантних, комбінованих співзвуччях (типу кластерів, наприклад) є сильним тембровий компонент. Зростання значення тембру стало характерною тенденцією в музиці, щонайменше, з початку XX ст. Так поступово формувалося нове ставлення до якості звука. У цьому можна вбачати також прагнення змінити «співвідношення сил» у традиційній системі: послаблення раніше домінантних позицій принципу, скажімо,

зв'язності й таким чином зменшити роль мелодичного (інтонаційного) та гармонічного факторів.

Співіснування різних типів звучання як первісного матеріалу призвело до їх змішування та, зокрема, до взаємозаміни. Так, наприклад, звуки реального життя тепер не «цитуються», а створюються за допомогою електронних засобів або акустичних інструментів. Так само звук акустичного інструменту може бути створеним штучно. Зрозуміло, що при цьому незмінним залишається знак первісного звучання. Така стійкість звукознака виразно маніфестує значення «рукотворчості» як необхідної умови для виникнення твору мистецтва.

Творчість починається на порядок раніше – з «виковування» похідного, первісного матеріалу – самого звука. Композитор, як Деміург, – протистойть Тиші. Він починає створювати світ: «Хай буде звук!» – і він з'являється разом з Простором та Часом. Якість звука, його внутрішня структура визначають властивості всього звукового феномена, що виникне на цій основі. Шлейф значень поступово розгорнеться, можливо, включиться матеріал іншого типу та виникнуть доповнення, опозиції та інші ознаки музичної драматургії. Так, попри всю новизну майбутніх творів залишиться незмінною вирішальна роль композитора, тому що будь-яку свободу, непередбачуваність задумав він.

Інший висновок, який можна зробити з приводу характерних ознак сучасної творчості, стосується відповідності матеріалу концептуальному задуму твору. Про які зміни на цьому вищому рівні свідчить новий звуковий матеріал?

Коротко це можна визначити як закінчення ліричної епохи, яка, по суті, панувала в останні сторіччя. Це коло образів значно звузилося. Зосередженість на окремій особистості, на відтворенні складних душевних порухів, тонких відтінків почуттів залишається в сфері знаків, що склалася раніше. Ці зміни сталися не раптово, вони вийшли на поверхню через нові звучання. Однак принциповий переворот став гостро відчутним тому, що зникла та властивість, яка визначається широким та всім зрозумілим терміном «інтонація».

Інтонація ніколи не втрачала таких своїх похідних якостей як зв'язність висловлювання, що генетично йде від промовляння слова, та емоційна насиченість. Ця властивість передалась з часом інструментальній музиці та стала самостійним знаком. У такій якості інтонація – як потужний засіб спілкування зі слухачем – зайняла одне з провідних місць у музичній семіотичній системі.

Зараз засобом впливу на уяву та емоції стає не пряма мова («від серця до серця»), а поєднання музичних знаків, що виступають метафорами монументальних образів: прояву стихійних сил, безмежних просторів позаземного світу, величних космічних явищ. Сучасна людина відчуває потребу в осмисленні законів буття, в розумінні основоположних принципів,

які діють у Всесвіті. Саме поняття «Людина» мислиться зараз «з великої літери» – як Людство.

У такому процесі осягнення невідомого особливого значення набуває величезний тезаурус музичних знаків, їх здатність складатися в ієрархії, де більш узагальнені знаки виникають з більш простих. Звернемося до прикладу.

Штучно створений перестук коліс, який то віддаляється, то загрозливо наближається, має свій нервовий ритм, стає знаком пустоти нічного простору, а звідси – втіленням ідеї самотності.

Розуміння сутності електронного твору К. Штокгаузена «Cosmic pulses» виникає на основі впізнання знаків у їх узагальненому смислі. З низького гуркоту виникають все нові лінії «ударних», кожна зі своєю швидкістю, створюючи інколи наче б то «геміолі». Відсутність акустичної повноти – «безповітряність» – посилює враження темряви. У цій темряві кипить різноманітний рух, все більш швидкий та наче б то впорядкований. Відсутність точної висоти (тільки регістри), деяка «чужинність» тембру та механістичність рівномірного руху формують досить яскравий образ, який може закріпитися як знак.

Звуковий пласт – штучний або трансформований звук, шум – у багатьох відношеннях є протилежним до минулої традиції. Він може відсилати для природних явищ, виступати як метафора недосяжних для прямого спостереження об'єктів та процесів (планетарного, навіть космічного масштабу), наприклад, «Sternklang» К. Штокгаузена. Зміни в характері звучання та, відповідно, у композиторському творі, вказують на зміщення «точки зору» – на перехід від зосередження на земному світі, в центрі якого знаходиться людина, до уявлень про Всесвіт, з якими вона не може бути порівняна. Однак лише Людині дана можливість його осмислювати та пізнавати.

Новий звуковий матеріал відрізняється від традиційного своєю монолітністю. Незалежно від міри складності техніки для його створення, він з'являється крупним планом і без внутрішньої диференціації. У цьому – відміна від класичних творів, які завжди в собі несуть внутрішню, часом вишукану, структуру. Це ніби «дрібна пластика», а нові утворення – монументальні, наче «первісні» форми. Збільшені масштаби відносяться як до просторового, так і до часового параметрів. Для некласичних знаків (звучань) не характерна регулярність, короткочасні ритмічні фігури. Але є багато остінато, тривалого «бурдонного» звучання (частіше в низькому регістрі). У цілому перевага надається крупним часовим періодам з пануванням континуальності. Цікава в цьому плані нова структура крешендо – не на основі збільшення гучності в звукових (переважно висхідних) рядах, а «роздування» довоготривалих звучань, які передають процес розширення та наближення величезних хвиль. У таких повільно «аугментуючих» масах можуть спалахувати час від часу окремі темброінтонації (як, наприклад, у «Tutti» С. Луньова). Грандіозність образів

потребує неспішного руху, при якому слухач може достатньо довго вслуховуватися – «занурюватися» в особливості тембрового колориту.

З'являються знаки нового типу, що вимагають довгих коментарів, все менш пов'язані зі звучанням «за аналогією». Колишня графіка починає зникати. Нарешті, штучний звук потребує зовсім іншої системи фіксації. Зазначені зв'язки слухового та зорового втрачають актуальність. Однак вироблена синестезія залишається – вона підтримує існування уявного світу звукових образів.

Порівняння двох класів звучань (та, відповідно, знаків) можна продовжувати. Однак й так досить зрозумілі їх якісні відмінності. Якщо спробувати їх звести до конкретних понять, то можна сказати, що різниця між ними безпосередньо пов'язана з масштабами. В одному випадку – це близькість, навіть інтимність, у другому – завжди широка перспектива, віддаленість. Звідси, в першому випадку, безперечне знання присутності людини, наче б то близьке спілкування, сильний емоційний тон. У другому – відстороненість, більший раціоналізм слухача-споглядача, який знаходиться наче «з цього боку» відносно до світу, створеного композитором. Якщо світ людини наповнений численними зв'язками, тяжіннями, то Світ у цілому, відображений у концепціях нової творчості, настільки є розлогим, що відчувається віддалення та відсторонення об'єктів (вони «по той бік»). Однак, ця музика теж може сильно захопити слухача, втягнути в свою течію.

Тема 4.

Час і Простір у сучасній музиці. Закономірності та їх відбиття в музичному творі. Зміни у сприйнятті музичного перебігу. Уповільнення часу, зтирання меж твору – часових та просторових. Техніки створення нових параметрів музичних явищ.

Нема мистецтва, більш пов'язаного з часом, ніж музика. Її простір – це безмежність часу. І, властиво, їх співіснування настільки природне, що довгий час лишалося поза увагою музикантів. Стаття присвячена проблемі часу і формування свідомості руху. Такий аспект дозволяє краще зрозуміти сутність змін у сучасній творчості, де помітним стає використання різних типів часу як виразового засобу.

Для того, щоб ясніше зрозуміти сучасні процеси, необхідно мати уяву про еволюцію поняття часу в музиці від початку писемності.

У X–XII століттях професійна – тобто записана – музика побутувала тільки в церкві і була представлена григоріанським хоралом. Високий сакральний зміст тексту зумовлював урочистість співу, рух мелодичної лінії не мав власного часу і йшов за вербальною складовою. Лише у XII столітті з'являється модальна ритміка, яка виникла під впливом світського середовища та віршованих церковних наспівів. Ця система упорядковувала мелодії (і двоголосся), сполучаючи довгу та коротку тривалості.

Вирішальним кроком уперед стала мензуральна ритміка і її нотація, створена на початку XIV сторіччя. Ієрархічна структура кількох рівнів тривалостей (від лонги до мініми) стала основою метричної системи, яка існує донині. У XIV столітті вона дала поштовх до формування багатоголосся (до чотирьох голосів) з контрастними за швидкістю руху мелодичними лініями. Це досягнення доби *Ars Nova* все ще зберігало певну статичність у партії тенора, у той час як два верхніх голоси мали швидкий рух та все більше визначали «темпо» твору. Пропорційні відносини партій допомогли вибудувати пірамідальну структуру узгоджень по вертикалі. Мензуральна ритміка, особливо в ізоритмічному мотеті, підготувала два шляхи сприйняття багатоголосся: за горизонтальним та вертикальним параметрами. Здатність сприймати одночасно три–чотири партії в їх відмінності розсунуло просторові рамки і дало можливість відчувати різноманітність руху в часі.

XV століття позначене подальшим розвитком як лінеарності (тобто горизонталі), так і вертикально орієнтованих партій. У першому випадку, притаманна ще монодії, зв'язність, тяглість руху розкривається у плинності довгих мелодичних ліній, їх безперервності. Це найповніше виявилось у творчості Й. Окегема. Цілісність, якої він досягнув саме в сплетіннях ліній, вплинула не лише на музику Ренесансу і Бароко. Вона є необхідною умовою музичного твору в наступних століттях.

В останніх десятиліттях творчості Я. Обрехта, Жоскена все сильніше, поряд з континуальністю, проявляється тяжіння до подільності перебігу, як способу структурування часу. Це стає можливим через дискретність, яка, в свою чергу, веде до повторності. Наступним кроком стало вичленування коротких зворотів і, згодом, їх варіювання. Зосередження на таких прийомах гальмує рух і надає музиці певної статичності розгортання.

У поліфонії Ренесансу намічається тенденція до об'єднання принципу дискретності (Обрехт) та континуальності (Окегем). Це добре помітно у творчості Жоскена де Пре, де далі розробляються повторність дрібних елементів, у тому числі в секвенціях. Проте їх низка стає завершеною побудовою. Чіткіша синтаксична структура цілісних частин дає відчуття «широкого дихання», рух у часі набуває більшої енергійності, спрямованості (наприклад, до кульмінації). У добу Ренесансу закладаються основи музичної форми як темпорального феномена. Виваженість пропорційних відносин частин свідчила про високий рівень сприйняття музики в часі. Якраз здатність охопити частину твору як ціле, а весь твір – як їх послідовність, вказує на те, що ще збереглося просторове розуміння часу як певної даності.

Ситуація починає змінюватись на початку XVII століття. Метр все більше відчувається як пульсація, що підтримується рівномірним рухом у супроводі (особливо в інструментальній музиці.). Ця незмінність метру підштовхує, з одного боку, до «матеріалізації» пульсації в реальному звучанні, з другого – до більш вільного ставлення до музичного часу. Так з'являються епізоди без метру, виникає в інструментальній музиці жанр

фантазії, у вокальній – речитатив, у ремарках до клавірних творів автори наполягають на вільному ставленні до метру. Можна вказати на випадки, коли композитор вочевидь покладался на виконавця, наприклад, раптові зміни тривалостей на вдвічі, далі вчетверо, коротші при незмінності фактури (тут передбачалось поступове прискорення). Це зовсім нове явище, яке цілком вписується в музику Бароко. Музичний час відділяється від часу реальності, в цей спосіб, на нашу думку, часовий параметр у музиці стає елементом художнього змісту.

Отже, час музичний перетворюється на засіб завдяки тому, що реальний час лишається незмінним. Так само виникає поняття темпу, тобто швидкості чи повільності руху у творі. Можна нагадати ізоритмічний мотет, тканина якого складається з швидких високих голосів, узгоджених з вдвічі чи втричі більш повільним тенором.

Якість часу як суто мистецького явища дозволяє створити контраст між різними типами перебігу, або прискоренням підкреслити динаміку руху. Все сильніше відчувається процесуальність музики як втілення руху в часі.

В еволюції розуміння часу і руху нові горизонти відкрились у музиці класико-романтичної доби. Все нове, що з'явилося у Бароко, набуло завершеності. Прискорення і крещендо вказували на динамічність як нову ознаку музики. З'явилися і швидкіші, і повільніші темпи, що відбивали нові відчуття. У центрі уваги постала емоційна сфера.

Коротко підсумовуючи процеси, що проходили у XVII–XIX століттях, можна сказати, що розширились межі твору, посилювався емоційний тонус, більша динамічність вплинула на зростання обсягу безперервного руху, відповідно значнішими стали кульмінаційні зони – як об'єднуючий фактор динамічної цілісності. До рубежу XIX–XX сторіч сутність принципів залишалась незмінною, а сила їх дії була близькою до критичної. На цій могутній хвилі музика входить у нове століття, яке стає вершиною багатовікового освоєння часу і зростання його динаміки. Ті ж процеси спостерігаються в усіх галузях діяльності людини, яка прагне безперервного зростання усього: пізнання нового, нових вражень, почуттів. Все це є ознакою сучасного гарячкового життя, і музика повністю співзвучна епосі.

Вже з перших десятиліть XX століття відчутне наростання тенденції до заперечення традицій та пошуків нових ідей, форм, звучань. Найбільш сильним потрясінням основ стала відмова від тональної системи і розхитування метроритмічної впорядкованості, що, до речі, відбилося на трактовці музичного часу. Ознаки цього процесу по-різному проявились у тих чи інших течіях. Нагадаємо, що в попередніх століттях намітилося посилення дискретності. Тепер вона проявилась у додекафонних творах завдяки відособленості звуків один від одного, подільності серії та іншим проявам дискретності.

Тотальні серіалізм, конкретна, стохастична музика, алеаторика – всі ці напрямки спирались, переважно, на «коротке дихання». Для нових технік більш характерним є рух сегментований, як низка коротких структур.

Це немов ряд моментів часу – таке собі «зараз», тоді як довгі лінії у творах континуального типу мають всі модуси часу: минуле (початок) – зараз – майбутнє (напрямок до закінченого руху). Більший масштаб неподільного руху дає можливість охопити всі три стани одночасно. У 50-ті роки виникає нова сфера творчості і пошуків – електронна техніка. Її можливості у створенні та перетворенні звука – і, таким чином, у формуванні первісного матеріалу – готують наступний етап. Це структурування цілісної композиції – тобто розгортання звукових поєднань у часі.

50–60-ті роки XX століття мають особливе значення – як час найбільш інтенсивного розвитку і вже існуючих, і нових напрямків. Без перебільшення можна вважати, що змінилось саме поняття музики.

Якщо співставити XXI та XX століття, то стане ясно, що наш час не успадкував ані буремний дух Авангарду, ані його ідеологічну базу. Для сучасності типовою стає толерантність, широкий погляд на світ, події. На цьому, більш високому, рівні ми бачимо примирення протилежностей, розуміння необхідності зближення крайностей і осягнення гармонії у поєднанні різних підходів, нових варіантів технік і т. ін. Властиво, цей процес почався в тому ж XX сторіччі.

У момент найвищого напруження виникає новий тип творчості, орієнтований на інші принципи. Ця музика згодом буде визначена як «Нова простота», «Музика Тиші», що чітко вказувало на глибоку відмінність її внутрішньої сутності.

Точкою проростання стала поява «Атмосфер» Д. Лігеті (перше виконання 1961 рік), де сферою відкриттів став час. Композитор спирається на усталені засоби: великий симфонічний оркестр, традиційна партитура на 56 партій. Незвичним є безперервне звучання: присутні всі інструменти, які або тягнуть один (на кілька тактів) звук, або повторюють (кожний свою) поспівку, варіюючи її ритміку. Так виникає враження повільного руху величезної «хмари», яка стихійно то зростає, то тане, то наближається, то віддаляється. У цій рухливій масі нема диференціації, так само нема спрямування руху. Слухач переживає дивний стан перебування всередині природного процесу, відповідно змінюється відчуття часу, простору, певним чином навіть самого себе: ми все спостерігаємо наче здаля.

«Атмосфери» є яскравим прикладом глибокої зміни у відчутті часопростору, дуже простими засобами створене середовище величезного, щонайменше планетарного, об'єму. Тут маємо доказ взаємозалежності масштабу, повільного руху і континуальності, а також необхідної віддаленості спостерігача. Відчуття часу залежить, у першу чергу, від характеру руху найвищого рівня форми. У даному разі твір не має чіткої структури, позбавлений дискретності – передумови архітекτονіки. Єдиною мірою руху залишається наше дихання. Твір справляє незабутнє враження: відчуття свободи і величі наче ми піднялись і перейшли до іншого, більш високого, світу. В «Атмосферах» велика маса, що поволі напливає на слухача, містить у собі найдрібніші частки – окремі звуки чи короткі ланки.

За таких умов рух часу перетворюється на «перебування» в звучанні всієї маси – в одному моменті, потім у наступному і т. д., завдяки поступовому перетіканню звуків.

Так готувався новий етап в еволюції європейської музики.

З другої половини XX століття намітилась нова якість у музичному перебігу. Її слід визначити не як повільний *темп*, а як *повільний ЧАС*, вихід у *простір повільного часу*. Протягом кількох попередніх віків швидкий час посилював своє емоційне напруження за рахунок відтворення в музиці процесу прискорення. Воно, часто разом з наростанням гучності, давало сильний емоційний сплеск. Це була одна з типових ознак музики XX століття. Тепер, з появою повільного часу, склалась протилежна характеристика: уповільнення часто вело до завмирання звучання. У цілому, якщо шукати те нове, що принесла творчість останніх п'ятидесяти років, то це доведення гучності і тиші, швидкості і повільності до максимуму.

Теза про існування повільного часу виникла з потреби виявити особливості сучасного періоду в еволюції музики. Відмінність музичного часу від онтологічного полягає в тому, що останній є явищем абсолютним, вічним, незалежним від людини. Натомість музичний час, якій формується на основі реального, еволюціонує, а його якісна характеристика є важливим компонентом у картині світу кожної епохи. Становлення відмінностей у русі музичного часу збігається із початком XVII сторіччя.

У музиці XXI століття нове відчуття музичного руху в більших часових масштабах відповідає загальним процесам у культурі. У той же час, воно відкриває глибокі рівні інтуїтивного розуміння зовнішнього світу. Виведення цих проблем у «світле поле» пізнання збагачує нас, розширює інтелектуальні та емоційні обрії.

Тема 5.

Характеристики музики останнього п'ятидесятиріччя.

Зміни в нотації і нове розуміння звукової маси.

Багаточисленні проблеми, що встають перед дослідниками академічної музики другої половини XX – початку XXI сторіччя, пов'язані, з одного боку, з калейдоскопічною різноманітністю художньої практики. З другого – з відсутністю часової дистанції, яка дає можливість розмежувати головне та другорядне, зрозуміти магістральний напрямок розвитку мистецтва. Множинність художньої практики, природно, відобразилася й у її науковому віддзеркаленні, де сформувалися не тільки нові підходи та методи аналізу матеріалу, але й цілі напрямки дослідження (присвячені, наприклад, проблемам електронної музики, екології звуку тощо).

У цьому калейдоскопі, на наш погляд, потрібно звернути увагу на дві теми, що постійно викликають до себе зацікавлення як дослідників, так і композиторів та виконавців. Перша пов'язана з увагою до самої матерії музики – звука, його будови. Друга – з відродженням мистецтва докласичних часів, що, відповідно, призвело до активного розвитку історичного

виконавства та прискіпливого вивчення особливостей середньовічної та ренесансної науки про музику. Безперечно, цікаво зрозуміти, *що* у самому звучанні органума або ізоритмічного мотету епохи Ars nova так причаровує слухацьку аудиторію, чому композитори Другого Авангарду як технічні прийоми брали окремі норми організації музичного матеріалу із докласичної практики. Одним із напрямів пошуків відповіді на ці питання є досягнення тих точок перетину, які виникають між Середньовіччям та сучасністю на рівні загальних принципів музичного мислення, що найпоказовіше відбиваються в наукових дослідженнях.

Головна відмінність підходів до осмислення музики, що сформувались у добарокових епохах та сучасності, полягає у наступному: як характерну рису старовинних трактатів дослідники визначають вивчення законів музики у контексті інших наук. Trivium та quadrivium, як єдність, відображали цілісність уявлень середньовічної людини про універсум та принципи його будови. У сучасних теоретичних дослідженнях також можна спостерігати процес «упорядкування» всієї різноманітності засобів відбору та систематизації матеріалу, які були створені протягом XX сторіччя. Однак поштовхом для цього доцентрового руху є саме множинність цих принципів, що з'явилися у музичній практиці. Потреба в їх узагальненні виникла саме з необхідності виокремлення того магістрального напрямку, яким зараз рухається композиторська творчість.

Знаково, що саме на початку нового тисячоліття – у 2001 р. – С. Губайдуліна говорила, що «<...> сенс наших дій полягає зараз не в тому, щоб ще та ще винаходити новини <...> Ще не розкриті адекватні матеріалу закони, і для того, щоб підготувати наступний, класичний період сонорного простору, потрібно довго та ретельно виробляти – або самі закони, або умови для їх розкриття». У музиці на шляху її історичного розвитку вже не раз відбувалися зміни мовленнєвої парадигми. І тим цікавішим є порівняння того, як відображався перехід від старих до нових принципів організації матеріалу у дослідженнях минулих часів; як формувалося розуміння «нової музики» та методи її аналізу тощо. Про актуальність поставленої проблеми свідчить те, що ключові положення старовинних трактатів відроджуються в другій половині XX сторіччя, стають для неї сучасними.

Дійсно, ключовим моментом, який кардинально відрізняє ці дві парадигми, є специфіка відбору та організації музичного матеріалу. Весь величезний історичний період, що передував Новішому часу (Ю. Холопов), будувався за принципом єдності (в першу чергу ладова система, особливості часової та просторової організації матеріалу). Безперечно, що протягом більш ніж півтори тисячі років ці закономірності не були однаковими, історичні епохи пропонували свої техніки композиції, але ці зміни відбувалися досить природно. Один стиль або переходив у інший, або декілька стилів існували одночасно, не входячи один із одним у непримиренні протиріччя. Для конкретної епохи характерними були єдині норми відбору звукового матеріалу та організації його у часі. Про це саме

й свідчать трактати про музику, які, при деякій варіабельності, викладають принципи єдиної техніки композиції свого часу.

XX ж сторіччя принципово відрізняється від попередніх епох саме синхронністю як принципів відбору матеріалу, так і засобами його просторової та часової організації. Музичні стилі не доходять до свого завершення, а з'являються один за одним, нагадуючи конгломерат – їх множинність та різноманітність поки що не дозволяє створити єдиний метод аналізу матеріалу, як це було в попередні часи. Е. Денісов писав, що «потребу в нових музичних законах відчували вже достатньо гостро композитори другої віденської школи. А. Шенберг почав використовувати гармонії позафункціонально, першим зробив дуже важливий крок в оперуванні вже відомими об'єктами <...> Наступне покоління від операцій над одиничними об'єктами перейшло до оперування множинами звуків та множинами множин, тобто до оперування не індивідуумами, а сукупностями». Підкреслимо, що техніки композиції у цьому конгломераті, формують самостійні, існуючі за своїми законами системи, що утворюють міжсистемні сполучення та реалізують у такий спосіб множинність як по горизонталі, так і по вертикалі.

Невипадково, що принцип множинності підкреслює значення XX сторіччя як дійсно нового етапу розвитку не тільки мистецтва, але й усіх галузей знання (в першу чергу наукових), відображає уявлення про світ сформовані теорією відносності, квантовою фізикою, астрофізикою тощо. Мабуть головним у цьому новому світосприйнятті є усвідомлення того, що мікро- та макросвіти підкоряються різним законам, які не завжди навіть можуть бути зрозумілими людиною (наприклад, закони квантової фізики). Можливо, що це наукове знання про різноманітність будови світу й відобразилося в музиці у наявності різних систем звукової організації, досить часто діаметрально протилежних й за естетичною настановою, й за засобами реалізації.

У той же час природа людського мислення, для якої є характерним системно пов'язувати об'єкти між собою, мабуть, спровокувала необхідність об'єднання всіх множин у цілісність вищого рівня. У фізиці, наприклад, це пов'язано з виявленням загальних законів будови матерії, що може призвести до формування Універсальної теорії, про яку мрійливо казав С. Вайнберг: «Це була б глибинна теорія, від якої у всі боки стрілами розходилась інтерференційна картина упорядкування всесвіту, і більш глибоких теоретичних основ було б не потрібно».

Можливо, що й сучасна наука про музику після періоду множинності підійшла до створення своєї Універсальної теорії. В умовах, коли практика потребує радикального оновлення аналітичного апарату та принципів підходу до твору, досвід попередників може стати тією вказівкою, що дозволить обрати вектор та визначити перспективи подальшого розвитку музики та її науки.

Тема 6.

Форма в новій творчості – зміна засад та їх характеристика.

Виявлення універсальних законів та форм їх прояву.

Індивідуальний підхід композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть до відбору та організації всіх параметрів мови твору, його структури роблять майже неможливою традиційну, в порівнянні з класико-романтичним періодом, типологію музичних форм. Множинність підходів до концепції та матеріалу опусу як такого – музичні чи немусичні звуки, акустичні чи електроакустичні засоби, повністю чи частково фіксований нотний текст або його відсутність, замкнена чи відкрита структура – ставлять перед дослідниками складні питання пошуку нових методів аналізу. Одним з ключових у даному контексті є визначення принципів формотворення.

Ця проблема, безперечно, активно вивчається дослідниками. Можна виокремити два провідних напрямки типології форм у творах означеного періоду, що пропонуються у більшості праць: розвиток класико-романтичної традиції та нові принципи організації. До робіт такого типу можна віднести статті, монографії, навчальні посібники авторами яких є Г. Григор'єва, Т. Кюрегян, В. Холопова, В. Ценова та ін. У деяких з досліджень акцент робиться лише на новітніх прийомах організації структури, наприклад, Т. Кюрегян та В. Холоповою.

Щодо визначення нових принципів організації форми твору, то тут майже у кожній концепції пропонуються індивідуальні рішення (аналогічного до тих тенденцій, що характеризують й музичну творчість). Так, Г. Григор'єва репрезентує вивчення «з двох точок зору, які є специфічними для формоутворення другої половини ХХ ст.: *нової програмності та комбінаторності*». В. Холопова робить підґрунтям типології три основи: драматургія, спосіб письма (тобто техніка композиції), тематична архітектоніка, завдяки якій форми, в свою чергу, поділяються на малі та великі. Т. Кюрегян розглядає нові структури (індукт-форма, дедукт-форма, момент-форма, концепт-форма) в аспектах матеріалу, процесуальності та архітектоніки. Характеристику робіт можна продовжувати й далі, однак, узагальнюючи, можна сказати, що теорія музичної форми останніх шестидесяти років вже має свою... історію, яка вимагає осмислення. Якщо ж враховувати, що протягом часу точка зору та підходи дослідників змінюються, то ця історія має вже певні етапи становлення та розвитку.

Навіть такий короткий екскурс до класифікацій форм у сучасній музиці демонструє, по-перше, що науковці шукають нові принципи, на ґрунті яких йде організація цілісної композиції. По-друге, не дивлячись на зміни, що відбуваються у сучасному композиторському мисленні, методи аналізу спираються на традиційні підходи, в основі яких лежить вивчення нотного тексту твору та спроба відтворення логіки композиторського мислення.

У той же час існує й інший принцип аналізу сучасної музики. Він ґрунтується на слухацькому сприйнятті твору, досягненні цілісності у процесі прослуховування та усвідомленні тих ідей, які композитор вважає за потрібне донести саме у звуковій формі. Такий метод розробляється, наприклад, Н. Герасимовою-Персидською у статтях, присвячених проблемам сучасного музичного мислення, де вчений актуалізує проблему саме сприйняття творів. Аналіз логіки музичної композиції, в основі якого лежить психологічний фактор, запропонувала В. Холопова. Дослідниця пише: «У посткласичній музичній формі немає системи усталених типів – завдяки неосяжній багатоманітності концепцій, ідей, прототипів, музичного матеріалу, що оновлюється до сьогодення. <...> Однак психологічні закони людського сприйняття стійкі, і вони можуть бути узагальненими. Разом з тим даний підхід – з боку слухача – ніяк не є власне композиторським: він не претендує підмінити собою володіння різноманітною сучасною технікою створення музики. Але в ситуації, коли сучасні автори часто стають наодинці з власною інтуїцією, розроблений психологічний метод усвідомлення музичної композиції може внести певну ясність у творчий процес».

Таким чином, узагальнюючи наведені вище рішення проблеми формотворення в сучасній музиці, можна побачити якнайменш два взаємодоповнюючі підходи до цілісного аналізу музичного твору. Обидва узагальнюють існуючі тенденції розвитку мистецтва, визначають закономірності організації матеріалу. Перший продовжує традиційний шлях та відштовхується від *тексту музичного твору*, другий – пропонує рух від *слухацького сприйняття*.

Цей другий напрямок може бути застосованим не лише до акустичної музики, а й до «третьої практики», що з'явилася в мистецтві ХХ століття, – електроакустичної музики. Традиційний аналіз структур, сформованих у цій галузі, взагалі є проблематичним, що обумовлено повною чи частковою відсутністю партитур творів. Логіка розгортання композиції у таких випадках досить часто візуалізується авторами за допомогою різноманітних схем, графіків, умовних зображень. Саме у цьому середовищі виникло таке явище як «слухова партитура, що відображає акустичні уявлення в оптично зоровій формі». Прикладами такого типу партитур є «Електронний етюд II» К. Штокгаузена, «Артикуляція» Д. Лігеті та ін. Серед інших способів зорового уявлення про матеріал одним з найпопулярніших є сонограма (візуалізація спектру), «тобто наочне кольорове зображення звукової матерії у всій її повноті, яке безпосередньо не пов'язане з технікою її створення. <...> Нагадаємо, що сонограма є діаграмою розподілу спектральної енергії акустичного джерела в координатах частоти та часу, які відповідають вертикалі та горизонталі традиційної нотації». Метод спектрального аналізу використовується, як відомо, й композиторами, й дослідниками, наприклад, для комплексного аналізу роботи авторів із звуком, тембром, артикуляцією, він став основою спектральної техніки композиції тощо.

Тема 7.

Монографічні теми: Ч. Айвз, Г. Кауел, А. Веберн, В. Лютославський, К. Штокгаузен, Л. Беріо, П. Булез, Дж. Кейдж, Я. Ксенакіс, Д. Лігеті, Ж. Грізе, С. Губайдуліна, А. Загайкевич, О. Нарбутайте, О. Щетинський, С. Луньов, О. Войтенко.

У даній темі пропонується вивчення творчості європейських та українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття. Викладаються їх естетичні настанови, технічні винаходи, нові концепції розуміння музики. Аналізуються найпоказовіші з точки зору висвітлених в курсі проблем сучасної музики твори. Серед них: «Симфонія Всесвіту» Айвза, Симфонія ор.21 Веберна, «Книга для оркестру» Лютославського, «Космічні пульси» Штокгаузена, «Секвенції» Беріо, «Рітуель» Булеза, «Лекція про ніщо» Кейджа, «Метастазіс» Ксенакіса, «Атмосфери» Лігеті, «Частки» Грізе, «Оферторіум» Губайдуліної, «Біжати, дихати, мовчати» Загайкевич, «Лібератіо» Нарбутайте, «Туті» Луньова та ін. Тема проходить у вигляді семінарських занять.

5. ТЕМИ СЕМІНАРСЬКИХ ЗАНЯТЬ

№	Назва теми	Кількість годин
1.	Ч. Айвз	2
2.	А. Веберн	2
3.	В. Лютославський	2
4.	К. Штокгаузен	2
5.	Л. Беріо	2
6.	П. Булез	2
7.	Дж. Кейдж	2
8.	Д. Лігеті	2
9.	Ж. Грізе	2
10.	С. Губайдуліна	2
11.	А. Загайкевич	2
12.	О. Нарбутайте	2
13.	О. Щетинський	2
14.	С. Луньов	2
Всього		28

Всі семінарські заняття, присвячені огляду творчості провідних композиторів ХХ – початку ХХІ століття проходять за спільним планом.

План:

1. Огляд жанрових пріоритетів композитора.

2. Висвітлення найважливіших інноваційних знахідок в техніці письма.
3. Аналіз найпоказовіших з точки зору мислення та техніки композиції творів.

Мета семінарських занять полягає в осягненні принципів музичної мови, що формуються в XX столітті, та вмінні аналізувати нотні й аудіо тексти з позицій релевантності задуму твору та його технічного втілення.

6. САМОСТІЙНА РОБОТА

Назва теми	Кількість годин
Тема 1. Поняття «сучасна музика».	4
Тема 2. Полярність серіалізму і алеаторики. Причини виникнення музики випадковості. Класичні види алеаторики. Її еволюція і сучасне розуміння. Алеаторика і принцип вірогідності. Ідеї Хаосу та його упорядкованості.	8
Тема 3. Звук – центр нового музичного світу. Історія відкриття його можливостей як джерела нової композиторської техніки.	8
Тема 4. Час і Простір у сучасній музиці. Закономірності та їх відбиття в музичному творі. Зміни у сприйнятті музичного перебігу. Уповільнення часу, зтирання меж твору – часових та просторових. Техніки створення нових параметрів музичних явищ.	4
Тема 5. Характеристики музики останнього п'ятидесятиріччя. Зміни в нотації і нове розуміння звукової маси.	2
Тема 6. Форма в новій творчості – зміна засад та їх характеристика. Виявлення універсальних законів та форм їх прояву.	4
Тема 7. Монографічні теми: Ч. Айвз, А. Веберн, В. Лютославський, К. Штокгаузен, Л. Беріо, П. Булез, Дж. Кейдж, Д. Лігеті, Ж. Грізе, С. Губайдуліна, А. Загайкевич, О. Нарбутаїте, О. Щетинський, С. Луньов.	28

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

Тема 1. Поняття «сучасна музика»

Контрольні запитання і завдання

1. Розкрити сутність визначень Нова музика і Новітня музика.
2. Охарактеризувати поняття авангард.
3. У чому різниця між Першим і Другим авангардом у ХХ ст.
4. Що входить у смисл поняття сучасність.
5. Які явища можуть бути віднесеними до сучасної музики.

Тема 2. Полярність серіалізму і алеаторики.

Причини виникнення музики випадковості. Класичні види алеаторики.

Її еволюція і сучасне розуміння. Алеаторика і принцип вірогідності.

Ідеї Хаосу та його упорядкованості

Контрольні запитання і завдання

1. Надати характеристику техніці серіалізму.
2. Охарактеризувати техніку алеаторики, її різновиди.
3. Визначити час і причини виникнення алеаторики.
4. Значення алеаторики у музиці другої половини XX – початку XXI ст.
5. Охарактеризувати загальнокультурне значення теорії вірогідності.

Тема 3. Звук – центр нового музичного світу. Історія відкриття його можливостей як джерела нової композиторської техніки

Контрольні запитання і завдання

1. Охарактеризувати способи підходу до звука в музиці XX ст.
2. Надати загальну характеристику «еталону звучання» сучасної музики.
3. Розкрити значення розширених виконавських технік у музиці XX – початку XXI ст.
4. Визначити особливості конкретної інструментальної музики Х. Лахенмана.
5. Охарактеризувати значення електро-акустичної музики у створенні нових звучань.

Тема 4. Час і Простір у сучасній музиці. Закономірності та їх відбиття в музичному творі. Зміни у сприйнятті музичного перебігу.

Уповільнення часу, зтирання меж твору – часових та просторових.

Техніки створення нових параметрів музичних явищ

Контрольні запитання і завдання

1. Надати характеристики просторової музики у сучасній творчості.
2. Назвати і охарактеризувати типи роботи з часом провідних композиторів XX ст.
3. Охарактеризувати музику повільного часу останньої третини XX – початку XXI ст.
4. Значення творчості А. Пярта у формуванні музики повільного часу.
5. Визначити особливості техніки мінімалізму в роботі з музичним часом.

Тема 5. Характеристики музики останнього п'ятидесятиріччя.

Зміни в нотації і нове розуміння звукової маси

Контрольні запитання і завдання

1. Охарактеризувати основні типи звуковисотної нотації музики XX ст.
2. Визначити особливості графічної нотації, причини її визначення.
3. Розкрити особливості фіксації часу в музиці XX ст.
4. Назвати особливості нотації сонорних творів.
5. Охарактеризувати основні зміни у розумінні музичного твору, що відбулися протягом останніх 50-ти років.

Тема 6. Форма в новій творчості – зміна засад та їх характеристика.

Виявлення універсальних законів та форм їх прояву

Контрольні запитання і завдання

1. Охарактеризувати поняття музична форма.
2. Описати зміни в розумінні музичної форми, що відбулися в XX ст.
3. Визначити класичні форми, що збереглися в новій музиці.
4. Надати характеристику новим принципам формоутворення.
5. Проаналізувати взаємодію традиційного та нового у формоутворенні Новітньої музики.

Тема 7. Монографічні теми: Ч. Айвз, А. Веберн, В. Лютославський, К. Штокгаузен, Л. Беріо, П. Булез, Дж. Кейдж, Д. Лігеті, Ж. Грізе, С. Губайдуліна, А. Загайкевич, О. Нарбутаите, О. Щетинський, С. Луньов

Контрольні запитання і завдання

1. Зробити огляд жанрових пріоритетів композитора.
2. Висвітлити найважливіші інноваційні знахідки в техніці письма.
3. Проаналізувати найпоказовіший з точки зору мислення та техніки композиції твір.
4. Визначити домінуючі у творчості композитора способи роботи зі звуком.
5. Охарактеризувати інноваційні принципи роботи з музичним матеріалом.

7. МЕТОДИ НАВЧАННЯ

Курс «Інноваційні аспекти музичного мислення (XX–XXI ст.)» вивчається протягом першого і другого семестрів першого року навчання аспірантів і передбачає теоретичне лекційне навчання, семінарські заняття та самостійну роботу.

На теоретичних лекційних заняттях аспіранти повинні опрацювати складні питання історії та теорії музики XX–XXI ст., ознайомитися з революційними змінами у музичному мисленні, що відбулися протягом цього періоду.

На семінарських заняттях аспіранти повинні виявити рівень засвоєння навчального матеріалу, уміння орієнтуватися в основних питаннях розвитку академічної музики XX-XXI ст.

Самостійна робота передбачає поглиблене вивчення навчального матеріалу, розширення інформаційного простору шляхом опрацювання додаткової літератури, пошуку інформації в електронних ресурсах.

В основі самостійної роботи аспірантів з курсу «Інноваційні аспекти музичного мислення (XX–XXI ст.)» – вивчення та засвоєння теоретичних основ технік композиції та способів роботи композиторів з матеріалом, фундаментальних питань щодо змін музичного мислення, що надасть аспірантам змогу орієнтуватися у сучасній музичній практиці.

Поглиблене вивчення курсу «Інноваційні аспекти музичного мислення (XX–XXI ст.)» зумовлюється науковим обґрунтуванням теоретичних основ професії, їх системним аналізом, засвоєнням змісту курсу відповідно до тематичного плану, який розглядається на лекційних, семінарських і практичних заняттях, осмисленням завдань для самостійної роботи, запитань до самоперевірки.

Наприкінці курсу складається іспит.

8. МЕТОДИ КОНТРОЛЮ

Контроль та облік успішності

З метою визначення повноти та тривкості знань і практичних навичок, набутих у процесі засвоєння курсу «Інноваційні аспекти музичного мислення (XX–XXI ст.)», у навчальному плані передбачено іспит у кінці семестру.

Критерії оцінок

На оцінку «5» аспірант:

- повно і глибоко розкриває зміст теоретичного матеріалу відповідно до поставленого завдання;
- усвідомлює зміст музикознавчих понять і вільно володіє спеціальною (професійною) термінологією;
- грамотно ілюструє твердження відповідними прикладами, власними спостереженнями;
- для виконання практичного завдання правильно застосовує теоретичні знання комунікаційних технологій, а також з інших дисциплін гуманітарного циклу;
- уміє обґрунтовано, комплексно вирішувати поставлені завдання: аналізувати особливості застосування тих чи інших комунікаційних технологій в різних сферах культурно-мистецької та наукової діяльності;
- демонструє високий рівень знань;
- послідовно, повно і логічно викладає теоретичний матеріал;

На оцінку «4» аспірант:

- досить повно розкриває зміст теоретичного матеріалу відповідно до поставленого завдання;
- розуміє зміст основних термінів, проте не завжди точно їх використовує;
- теоретичні твердження правильно ілюструє прикладами, результатами власних спостережень;
- загалом правильно виконує поставлені завдання, але допускає дві-три неточності;
- уміє обґрунтувати власну думку;
- демонструє добрий рівень знань теоретичного матеріалу;
- не припускається грубих помилок у викладенні теоретичних положень;
- допускає дві-три неточності у визначенні понять, обґрунтуванні висновків, узагальнень.

На оцінку «3» аспірант:

- не завжди точно розкриває зміст теоретичного матеріалу;
- розуміє значення спеціальних термінів, але допускає помилки у їх вживанні;
- не завжди повно і правильно відповідає на поставлені питання;
- не завжди теоретичні положення ілюструє прикладами, а у процесі вирішення практичних завдань не повною мірою використовує теоретичні знання;
- вирішує поставлені завдання фрагментарно;
- демонструє задовільний рівень знань;
- допускає суттєві помилки у вирішенні поставлених завдань;
- виклад матеріалу не відповідає вимогам повноти, системності, логічності.

На оцінку «2» аспірант:

- не розкриває зміст теоретичного матеріалу, допускає грубі помилки у його тлумаченні;
- не володіє спеціальною термінологією;
- не може впоратися з поставленим практичним завданням;
- не використовує теоретичні знання для вирішення практичних проблем;
- неспроможний пояснити, обґрунтувати власну думку, допускає грубі помилки у викладенні матеріалу;
- демонструє незадовільний рівень знань.

Шкала оцінювання: національна та ECTS

Сума балів за всі види навчальної діяльності	Оцінка ECTS	Оцінка за національною шкалою	
		для екзамену, курсового проекту (роботи), практики	для іспиту
90–100	A	відмінно	Зараховано
82–89	B	добре	
7481	C		
6473	D	задовільно	
6063	E		
3559	FX	незадовільно (з можливістю повторного складання)	не зараховано (з можливістю повторного складання)
034	F	незадовільно (з обов’язковим повторним вивченням дисципліни)	не зараховано (з обов’язковим повторним вивченням дисципліни)

9. РОЗПОДІЛ БАЛІВ, ЯКІ ОТРИМУЮТЬ АСПІРАНТИ

Для складання іспиту аспірант обов'язково має відвідувати лекційні і семінарські заняття. Розподіл балів здійснюється за 100 бальною шкалою, який складається з відвіданих лекційних і семінарських занять. Розподіл балів обчислюється:

- відвідання лекційного заняття – 1 бал; 30
- робота на семінарському занятті – 2 бала; 56
- підготовка доповіді на семінарському занятті – 7 балів.

10. ОРІЄНТОВНИЙ СПИСОК КОНТРОЛЬНИХ ПИТАНЬ ДЛЯ ІСПИТУ

1. Визначити на слух домінуючу техніку композиції в запропонованому уривку з твору (серійність вебернівсько-булезівського типу, кластерна техніка кауелівського типу, сонорика лігетівського типу, полістилістика берієвського типу, репетитивна техніка, техніка tintinnabuli, спектральна техніка тощо).

2. Розкрити зміст однієї з проблем, щодо музики XX – початку XXI ст: звук – центр нового музичного світу. Історія відкриття його можливостей як джерела нової композиторської техніки.

Час і Простір у сучасній музиці. Закономірності та їх відбиття в музичному творі. Зміни у сприйнятті музичного перебігу. Уповільнення часу, стирання меж твору – часових та просторових. Техніки створення нових параметрів музичних явищ.

Полярність серіалізму і алеаторики. Причини виникнення музики випадковості. Класичні види алеаторики. Її еволюція і сучасне розуміння. Алеаторика і принцип вірогідності. Ідеї Хаосу та його упорядкованості.

Характеристики музики останнього п'ятидесятиріччя. Зміни в нотації і нове розуміння звукової маси.

Форма в новій творчості – зміна засад та їх характеристика. Виявлення універсальних законів та форм їх прояву.

3. Розглянути один твір з позиції інноваційних проблем музичного мислення.

11. МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ

Методичним забезпеченням дисципліни «Інноваційні аспекти музичного мислення (XX–XXI ст.)» є:

1. Робоча програма з курсу «Інноваційні аспекти музичного мислення (XX–XXI ст.)».

2. Навчальний посібник: Теория современной композиции : [учебн. пособие] / [отв. ред. В. С. Ценова]. – М. : Музыка, 2007. – 624 с., нот.

3. Підручники, посібники, монографії, наукові статті (див. Рекомендована література).

12. МУЗИЧНИЙ МАТЕРІАЛ

1. Л. Беріо. «Секвенції».
2. П. Булез. «Молоток без майстра».
3. Е. Варез. «Іонізація».
4. А. Веберн. «Симфонія ор. 21».
5. Ж. Грізе. «Частки» з циклу «Акустичні простори»
6. Дж. Кейдж. «Сонати та інтерлюдії для препарованого фортепіано».
7. Д. Лігеті. «Атмосфери».
8. С. Луньов. «Тутті».
9. В. Лютославський. «Книга для оркестру». «Три поеми А. Мішо».
10. Дж. Шелсі. «Чотири п'єси на одному звуці».

13. РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. Москва-Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998. 445 с.

2. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва: Практика, 1995. 256 с.

3. Алдошина И. Музыкальная акустика :навч.посіб / И. Алдошина, Р. Приттс. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 720 с., ил.

4. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва: Композитор, 1998. 344 с.

5. Аркадьев М. Классическое и неклассическое музыкознание и фундаментальная наука. URL: http://all-2music.com/arkadiev_nauka.html.
6. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Люotosлавским. Статьи. Воспоминания. Москва: Тантра, 1995. 208 с.
7. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост., предисл. А. В. Ивашкин. Москва, 2003. 319 с.
8. Беседы с Альфредом Шнитке. Москва: Классика-XXI, 2005. 320 с.
9. Гайдено П. История новоевропейской философии в ее связи с наукой. Изд. 3-е. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. 376 с.
10. Герасимова-Персидская Н. Музыка в новой культурной парадигме // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музично-творчий процес: наукові рефлексії. Київ, 2008. Вип. 72. С. 3-8.
11. Герасимова-Персидская Н. Музыка начала XXI века // Музичне мистецтво : зб. статей. Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2013. Вип. 13. С. 3–8.
12. Герасимова-Персидская Н. О дискретной линейности в современной музыке // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 78. С. 12–17.
13. Герасимова-Персидская Н. О новых смыслах в современной музыке // Науково-практичний журнал «Філософія спілкування: Філософія, психологія, соціальна комунікація». 2010. Вип. 3. С. 172–177.
14. Герасимова-Персидська Н. Нові звучання – нові знаки: сучасна музика в історичному ракурсі / Н. Герасимова-Персидська // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Науковий журнал. 2010. Вип. 3 (8). С. 39–46.
15. Герасимова-Персидська Н. XXI століття і musica mundana // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Науковий журнал. 2008. Вип. 1 (1). С. 90–97.
16. Гинзбург В. «Физический минимум» на начало XXI века. URL: <http://elementy.ru/lib/25524>.
17. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений» : учеб. пособие. Москва : ВЛАДОС, 2004. 175 с.
18. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва: Сов. композитор, 1986. 208 с.
19. Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. Москва, 2004. 174 с.
20. Дубинец Е. Знаки звуков. Киев: Гамаюн, 1999. 313 с., илл., нот.
21. Загайкевич А. Українська електронна музика: практика дослідження // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музика в інформаційному суспільстві. Київ, 2008. Вип. 79. С. 39-62.
22. Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке. К 75-летию со дня рождения. Москва: Музиздат, 2008. 414 с., нот.
23. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва: Музыка, 1976. 367 с.

24. Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 356 с., нот.
25. Крицкая И. Klavierstueck I К. Штокхаузена: к проблеме структурной и временной организации композиции // Київське музикознавство. Збірка статей. Киев : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001. Вип. 6. С. 88–109.
26. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с., нот.
27. Мартынов В. Зона opus posth, или рождение новой реальности. Москва: Издательский дом «Классика XXI», 2008. 288 с.
28. Орлов Г. Дерево музыки. Изд. 2-е, испр. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 440 с., ил.
29. Петрусева Н. Музыкальная композиция XX века: структуры, методы анализа: в 2 ч. Ч. 1. Пермь, 2006. 240 с.
30. Пригожин И. От существующего к возникающему: Время и сложность в физических науках Москва: Наука, 1985. 328 с.
31. Пясковський І. Музика і кібернетика: все ще актуальне зіставлення понять // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Науковий журнал. 2009. Вип. 3 (4). С. 90–103.
32. Ракунова И. Новые композиторские технологии: Творчества Аллы Загайкевич Киев: Феникс, 2010. 208 с.: ил.
33. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» / для студ. высш. учеб. заведений. Москва: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 231 с.
34. Сютя Б. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ: Грамота, 2006. 256 с.
35. Теория современной композиции: учебн. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. Москва: Музыка, 2007. 624 с., нот.
36. Тукова И. Звук – звучание – понимание // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Старовинна музика – сучасний погляд. Київ, 2009. №. 88. Ч. 1. С. 31–37.
37. Холопов Ю. О сущности музыки // Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. Москва, 2003. С. 6-17.
38. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html>.
39. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. Москва: Композитор, 1993. 312 с.
40. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань, 1999. 496 с.
41. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва, 1990. 261 с.
42. Холопова В. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50-80-е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах ВУЗА : Сб. трудов. Москва : РАМ им. Гнесиных, 1994. Вып. 132. С. 46-69.

43. Холопова В. Эстетика и психология музыкальной композиции // Музыкальная академия. 2011. № 1. С. 31–38.
44. Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина. Москва: Композитор, 1996. 324 с.
45. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. Москва: Сов. композитор, 1990. 350 с.
46. Ценова В. Музыкальные формы в творчестве современных московских композиторов // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах ВУЗА : Сб. трудов. Москва : РАМ им. Гнесиных, 1994. Вып. 132. С. 199-215.
47. Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. Монографическое исследование. Москва : Московская гос. консерватория им. П.И.Чайковского, 2000. 200 с.

ЗМІСТ

1. Опис навчальної дисципліни	3
2. Мета і завдання навчальної дисципліни	4
3. Структура навчальної дисципліни	6
4. Програма навчальної дисципліни	7
5. Теми семінарських занять	22
6. Самостійна робота	24
7. Методи навчання.....	26
8. Методи контролю.....	27
9. Розподіл балів, які отримують аспіранти	29
10. Орієнтовний список контрольних питань для іспиту	29
11. Методичне забезпечення.....	30
12. Музичний матеріал	30
13. Рекомендована література.....	30