

Орлов Владимир Валерьевич – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова.

Orlov Vladimir V., cand. of History of Arts (PhD), docent of Department of Theory of Music and Composition, Saratov State Conservatory.

Роберт Дэвидсон «Этот единственный момент»: особенности тематической драматургии

Статья посвящена произведению «Этот единственный момент» современного австралийского композитора Роберта Дэвидсона, которое звучит в различных концертных программах, но до сих пор не исследовано. Цель статьи – целостный анализ данной композиции, который позволит музыкантам осмысленно подходить к исполнению сочинения, а музыковедам откроет новые горизонты для его изучения. В статье выявляются особенности тематической драматургии музыкального произведения.

Исследование проводилось на основе детального рассмотрения мелодико-гармонических структур сочинения, фактуры и полифонических приемов, используемых в пьесе. Для анализа мелодики были составлены графики движения мелодической линии в виде системы оси координат, где вертикальная линия указывала на звуковысотность, а горизонтальная – на ее распределение по тактам. В результате получились схемы, состоявшие из подъемов и спадов, которые позволили выявить общую направленность мелодики. В составленных графиках также показаны основные этапы (фазы) мелодического развития, выстраивавшие драматургию мелодии.

Для анализа гармонии использованы гармонические схемы, благодаря которым можно не только определить границы разделов, но и найти формы второго плана в каждом из разделов композиции. Функциональный анализ фактуры и полифонических приемов помогает понять их роль в драматургии композиции. Исследование каждого из компонентов в отдельности дало возможность определить основные особенности тематической драматургии и сделать выводы о содержательной стороне музыки, выстроить концепцию композиции. В итоге была выявлена главная особенность тематической драматургии – общее нисходящее направление, концептуально связанное с названием произведения.

Ключевые слова: Роберт Дэвидсон, «Этот единственный момент», тематическая драматургия, музыкальный тематизм, полифония, гармония, музыкальная форма, современная музыка, канон.

Robert Davidson. «This Single Moment»: properties of thematic dramaturgy

The article is dedicated to the work “This Single Moment” by the modern Australian composer Robert Davidson, which is performed in various concert programs, but has not yet been investigated. The purpose of the article is a holistic analysis of this composition, which will allow musicians to take a meaningful approach to the performance of the composition, and musicologists will open new horizons for its study. The article reveals the features of the thematic dramaturgy of a musical work. The study was conducted on the basis of a detailed study of the melodic and harmonic structures of the composition, texture and polyphonic techniques used in the play. To analyze the melodics, we compiled graphs of the movement of the melodic line in the form of a coordinate axis system, where the vertical line indicated the pitch and the horizontal line indicated its distribution by measures. The result was patterns consisting of ups and downs, which made it possible to identify the general direction of the melody. The compiled graphs also showed the main phases of melodic development, building the dramaturgy of the melody. For the analysis of harmony, harmonic schemes were used, which allowed not only to determine the boundaries of the sections, but also to identify secondary forms in each of the sections of the composition. A functional analysis of the texture and polyphonic techniques showed their role in the dramaturgy of the composition. The study of each of the components separately allowed us to determine the main features of thematic drama and to draw conclusions about the content side of music, to build the concept of composition. As a result, the main feature of thematic drama was revealed - a general downward trend, conceptually associated with the title of the work.

Keywords: Robert Davidson, This single moment, thematic dramaturgy, musical themes, polyphony, harmony, musical form, modern music, canon.

Изучение вопросов, связанных с современной музыкой, всегда представляется актуальным, поскольку именно современное искусство исследовано в наименьшей степени. Музыкальные произведения композиторы создают регулярно. За процессом движения музыкального искусства следить довольно сложно, потому что скорость его развития превышает возможности человека. Современная музыка – неизведанная сфера, которую невозможно изучить полностью. Этот тезис подтверждают слова С.А. Ромашко: «то, что было [...] современностью, у нас на глазах удаляется в историю» [1, 3]. Любое современное произведение искусства со временем уходит в историю. Его жизнь продлевают не только концертные исполнения, но и научные исследования. Важно изучение художественных творений, которые создаются сегодня.

Объектом настоящей статьи является творчество современного австралийского композитора и контрабасиста Роберта Дэвидсона. В качестве предмета исследования выступает сочинение для скрипки и фортепиано «Этот единственный момент» ("This Single Moment"), написанное в 2012 году. Произведение можно услышать на концертах современной музыки, но оно еще не изучено музыковедами. Поэтому представление о предмете исследования можно составить, исходя из партитуры и аудиозаписей.

Цель данной статьи – целостный анализ композиции. Для её достижения следует выполнить ряд задач: определить форму сочинения, проанализировать мелодическую линию, выявить особенности гармонического развития и драматургическую роль используемых в музыке полифонических приемов и форм.

Основной источник, на который опирается настоящее исследование, – партитура произведения Р. Дэвидсона, находящаяся в открытом доступе в сети Интернет.

Исследование композиции предполагает выявление особенностей тематической драматургии через последовательный анализ драматургии разных уровней музыкального языка. В.П. Бобровский отмечал образование в музыкальном построении «волновой драматургии», состоящей из трех этапов: начало (первая тема или тематическое ядро), кульминация и зона спада [2, 66]. Все указанные этапы, несомненно, присутствуют в каждом разделе пьесы. Б.В. Асафьев писал, что «способность воспринимать музыку как диалектическое становление во взаимобусловленности звукосоотношений, изменчивых сообразно месту, времени, эпохе и свойствам средств воспроизведения, – дает возможность оценивать не только

привычные и знакомые сочетания звуков, но музыку как великое культурное наследие» [3, 195]. Составленные в ходе исследования графики движения мелодической линии и гармонические схемы позволяют понять не только драматургию каждого компонента в отдельности, но и взаимосвязь между элементами музыкального языка, а также целостную драматургическую концепцию.

Отдельного внимания заслуживает выразительность мелодической линии, говоря о которой Л.А. Мазель объяснял естественную связь восходящего движения с нарастанием напряжения, а нисходящего – со спадом, успокоением [4, 79]. Анализируя спады и подъемы мелодической линии, мы сможем определить общее направление мелодики и концепцию всей пьесы.

Один из главных факторов музыкального анализа – изучение вертикали (гармонической структуры) произведения. Данной проблеме посвящены работы Ю.Н. Холопова, Н.С. Гуляницкой, Л.С. Дьячковой, Д.И. Шульгина, Л.В. Саввиной. Ю.Н. Холопов демонстрировал наличие трех основных функций частей в малых формах: экспозиционной (начальное предложение или начальный период), срединной (развивающая часть темы) и утверждения (завершающая часть темы, часто – тематическая реприза) [5, 459]. Эту линию продолжила и Н.С. Гуляницкая, говоря о том, что гармония «познается не изолировано, а в тесной связи с музыкальной формой как процессом, логикой музыкальной композиции» [6, 19]. О значительной роли гармонических средств выразительности «в создании и конкретизации образного мира музыкального произведения» писала Л.С. Дьячкова [7, 13]. Д.И. Шульгин подчеркивал, что гармоническая структура «выступает в качестве одной из важнейших составляющих» музыкального произведения наряду с его другими компонентами и придает «особый во многом неповторимый характер отраженной, исторически конкретной действительности» [8, 22]. Л.С. Саввина разъясняла, что для воспроизведения логики отдельных частей, фраз, мотивов имеет важное значение определение границ разделов [9, 29]. Она также говорила о связи гармонии как высотной структуры с формой.

Значительная роль полифонических приемов в современной музыке неоднократно подтверждалась Т.Н. Дубравской, Н.А. Симаковой, И.К. Кузнецовым. Т.Н. Дубравская подробно изучала использование канонов в серийной музыке и составляла графики движения мелодической линии [10, 79–86]. Н.А. Симакова отмечала, что XX век – время «подлинного ренессанса фуги» [11, 578]. И.К. Кузнецов писал,

что «новые гармония и полифония неизбежно изменяют принципы становления музыкальной формы и характер звуковой образности сочинения. Современная музыка показывает, что жизнь музыкального произведения возможна лишь в том случае, когда самые оригинальные, смелые замыслы основываются на фундаменте традиций, а одной из таких традиций и является великое тысячелетнее искусство полифонии» [12, 407].

В данной статье использована герменевтическая стратегия (интерпретирование как процесс смысловой дешифровки заложенных в произведении смыслов) [13, 4]. Кроме нее, Ю.В. Николаевская выделяет еще три типа работы с текстом музыкального произведения: стратегия созидания (композиция как организация интонационной формы), стратегия воссоздания (исполнение как выявление фонической формы), стратегия общения (восприятие как интуитивное обнаружение в себе событий, заложенных в тексте и озвученных в процессе исполнения). Очевидно, что перечисленные выше стратегии соответствуют триаде Б.В. Асафьева «композитор – исполнитель – слушатель», где первая стратегия применяется композитором, вторая – исполнителем, третья – слушателем, а четвертая (герменевтическая) – исследователем.

В статье будут последовательно проанализированы мелодико-гармоническая и фактурная логика каждого раздела, изучены полифонические приемы, использованные в произведении, и выявлены особенности тематической драматургии. За пределами статьи останутся вопросы истории создания рассматриваемой композиции и анализ исполнительских интерпретаций сочинения.

Основной метод исследования – анализ нотного текста, который предполагает определение формы данного музыкального произведения, детальное изучение по отдельности элементов музыкального языка (мелодии, гармонии, фактуры), полифонических приемов и выявление драматургической роли всех указанных выше компонентов.

В качестве вспомогательного материала созданы графики движения мелодической линии и гармонические схемы, которые помогут наиболее точно интерпретировать содержательную сторону музыки. График движения мелодической линии каждого раздела представлен в виде системы оси координат, где вертикальная линия показывает звуковысотность, а горизонтальная – распределение звуков по тактам, что позволяет выявить её драматургию во всех разделах и впоследствии сделать вывод о развитии мелодии на уровне всей композиции. Гармонический план будет показан в виде традиционных функциональных

схем разделов пьесы, которые помогут определить границы формы и мелодико-гармонические связи. Фактурный анализ позволит понять степень значимости полифонических приемов и их роль в общей драматургии композиции. Анализ полифонических приемов даст возможность установить закономерности их использования в пьесе и драматургическую функцию каждого из них. В итоге аналитический метод приведёт к выявлению взаимосвязей между указанными компонентами, что даст представление об интерпретации содержательной стороны музыки.

Произведение Р. Дэвидсона «Этот единственный момент» написано в сложной трёхчастной репризной форме.

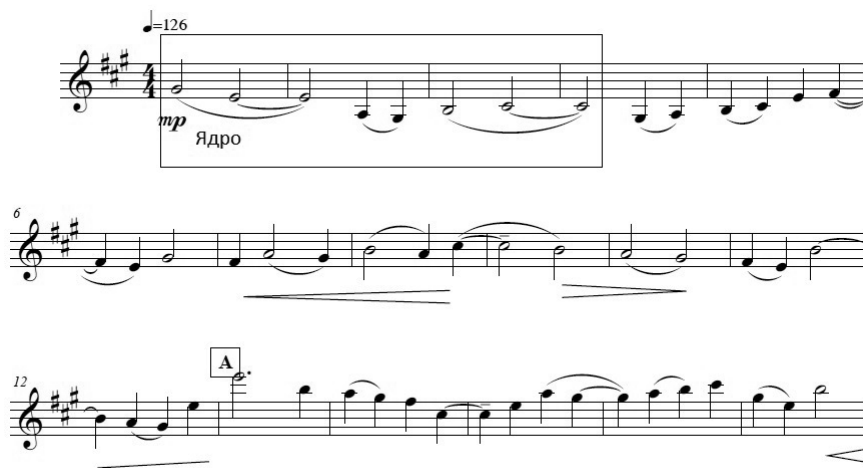
Первый раздел пьесы (*fis-moll*) – двухголосный канон с сопровождением, он состоит из трех предложений по 12 тактов. Первое предложение – изложение довольно развернутой пропосты (*P*) в скрипичной партии. Причем, тема выстраивается по принципу «ядро-развертывание» (пример 1).

Ядро темы, имеющее вопросно-ответную структуру, содержит в себе три опорных интервала – терция, секунда и квинта, – которые получают развитие в дальнейшем. Нисходящая терция образует первый мотив (т. 1). В основе второго мотива две секундовые интонации – нисходящая и восходящая (тт. 2-3). Причем, вторая секунда воспринимается как инверсия первой. Квинта отделяет два мотива друг от друга (т. 2), восходящая терция между двумя секундовыми интонациями во втором мотиве звучит как инверсия начальной интонации.

Вслед за ядром идет развертывание, включающее в себя нескольких этапов: терцово-секундовые интонации в виде поступенного восходящего движения (тт. 4-6), инверсия начального интервала с регулярным метрическим смещением в виде секвенции (тт. 7-9), кульминация в точке золотого сечения (тт. 8-9), нисходящий посткульминационный спад с вкраплением восходящей квинты (инверсия той интонации, которая ранее отделяла первые два мотива друг от друга) с дальнейшим нисхождением и скачком на сексту вверх.

Особенностью строения темы первого раздела является геометрическая прогрессия ее мотивного развития. Первые два мотива, образующие ядро темы и ее первую фразу, (тт. 1-3) суммируются в целостную фразу (тт. 4-6). Эти две фразы, в свою очередь, соединяются в еще протяженную фразу (тт. 7-12). В результате образуется предложение из двух коротких и одной большой фразы.

Схематично структуру пропосты в первом предложении можно представить как систему оси координат,



Пример 1. Пропоста в партии скрипки

где по вертикали отображаются все звуки *fis-moll* в пределах диапазона мелодии (от *gis* до e^2), а по горизонтали – такты (схема 1).

График демонстрирует все движения мелодической линии (спады, подъемы и дрящиеся звуки), а также мотивы и фразы, между которыми нужно брать дыхание (четыре линии под графиком). Из данной схемы видно четыре этапа движения мелодии: первый этап – начало темы чуть выше середины звуко-ряда со спада, второй – спуск к самому нижнему звуку мелодии и подъем, третий – плавное восхождение от самого нижнего звука мелодии к начальному, четвертый – цепь восходящих секвенций, приводящих к одному из самых высоких звуков в момент кульминации, и спад с последующим подъемом к предельному звуку, который служит переходом-связкой к новому предложению.

Второе предложение первого раздела – риспоста (*R*) в партии правой руки фортепиано и противосложение у скрипки, основанное на чередовании нисходящих и восходящих интонаций (пример 2).

Здесь диапазон мелодии – две октавы: от a^1 до a^3 (схема 2).

На графике отчетливо видны три фазы развития мелодии: две короткие и одна длинная, которая суммирует предыдущие. Первая фаза – линия спада, идущая от вершины, вторая фаза – восхождение, компенсирующее нисходящее движение. В третьей фазе сначала намечается подъем, но он резко сменяется нисходящим движением.

В третьем предложении в противосложении впервые появляются восьмые (пример 3, схема 3).

График показывает семь этапов развития мелодии. Преобладает нисходящее движение. Отличительная

особенность почти каждого этапа – восхождение в начале (только последний этап открывается нисхождением). Первый звук каждого последующего этапа значительно ниже окончания предыдущего.

Первый этап развития мелодии в данном разделе открывается незначительным восхождением (на секунду) и последующим нисходящим движением до fis^1 , после которого следует небольшой подъем к h и остановка на этом звуке.

Второй этап начинается на кварту ниже с подъема до e^2 , остановки на нём, а следующий – снова ниже (с того же fis^1) и с восхождения до e^2 , потом небольшой спад, подъем и остановка на fis^2 . Дальнейшие три этапа состоят из подъема и спада, а последний – из чередования нескольких нисхождений и восхождений.

Каждое предложение рассматриваемого раздела имеет определенную драматургическую функцию. Первое предложение выполняет экспозиционную функцию – показ пропосты (тт. 1-12), во втором – взаимодействие риспосты с противосложением (тт. 13-24), третье – кульминация, связанная с восьмыми в скрипичной партии (тт. 25-40).

Гармоническое сопровождение канона – остиная последовательность арпеджированных аккордов, которая сохраняется в каждом предложении.

Гармонический план показан в следующей схеме:

Схема 4. Гармонический план одного предложения (*fis-moll*)

$$t^6_4 \quad 2 \quad | \quad t^6_4 \quad 2 \quad | \quad VI^4 \quad | \quad VI^4 \quad | \quad t^6_4 \quad 2 \quad | \quad t^6_4 \quad 2 \quad | \quad VI^4 \quad | \quad VI^4 \quad | \quad VII^4 \quad | \quad II^6_4 \quad 2 \quad | \quad VII^4 \quad | \quad II^6_4 \quad 2 \quad ||$$

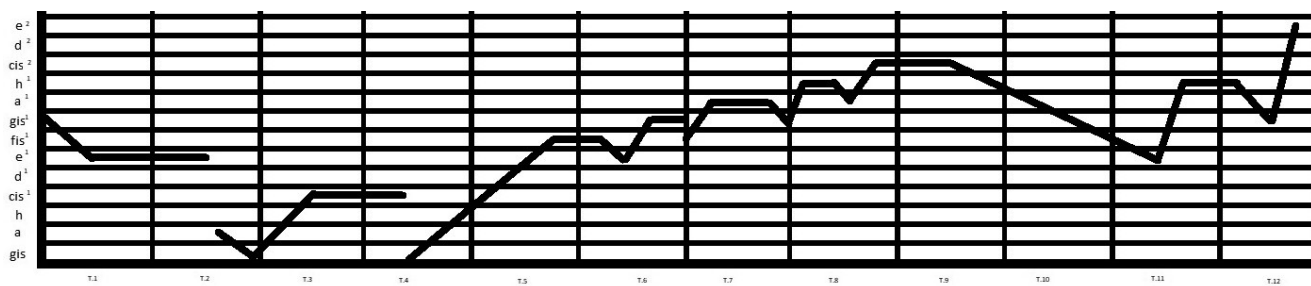


Схема 1. График движения мелодической линии пропосты

Пример 2. Противосложение в партии скрипки (от буквы А до буквы В)

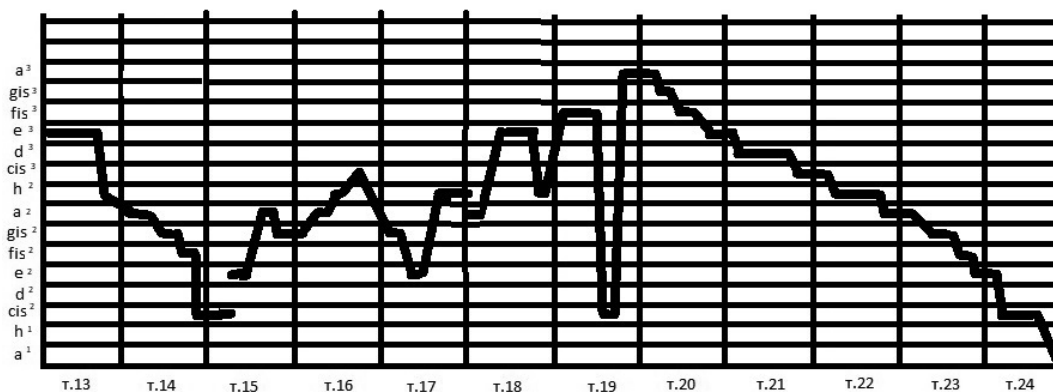


Схема 3. График движения мелодической линии в третьем предложении (партия скрипки)

Пример 3. Третье предложение (партия скрипки от буквы В)

Пример 4. Начало среднего раздела

Из схемы видно, что в сопровождении чередуются квартсекстааккорды и трезвучия с побочными тонами. Отличительная особенность – использование квартсекстааккордов с секундой, а трезвучий с квартой. Во всех аккордах присутствует II ступень.

Поскольку каждое предложение сопровождает одна и та же гармоническая последовательность, весь первый раздел – не только канон, но и небольшой вариационный цикл на неизменную гармонию, где первое предложение – тема, а следующие два – вариации. Таким образом, первый раздел – это и двухголосный канон с сопровождением, и вариации на неизменную гармонию.

Средний раздел (*A-dur*) характеризуется сменой фактуры. Вместо шестнадцатых в сопровождении оказываются четвертные. Полифонический склад сменяется на гомофонно-гармонический. Тема среднего раздела, звучащая у скрипки, сначала постепенно прорастает из длинных звуков gis^2 , cis^2 , a^2 (пример 4), а затем переходит в кульминационную зону с обилием шестнадцатых.

Отличительной особенностью мелодики среднего раздела становится чередование длящихся звуков с украшениями (секстолями шестнадцатых, звучащими как форшлаг), что наглядно показывает график движения мелодической линии (схема 5).

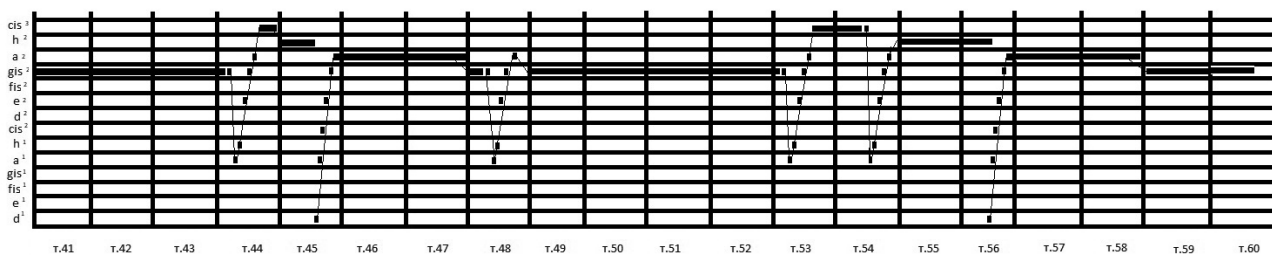


Схема 5. График движения мелодической линии в первой половине среднего раздела

На графике виды опорные тоны gis^2 , a^2 , h^2 . cis^3 . Отклонениями от них становятся украшения в виде секстолей шестнадцатых, расширяющие диапазон мелодии за счёт значительных всплесков в виде подъёмов и спадов.

Вторая половина среднего раздела – развитие тех интонаций, которые были заложены изначально в украшениях (пример 5).

Здесь мы видим обилие пассажей из мелких длительностей с постоянными спадами и подъемами (схема 6).

Гармонический план среднего раздела представлен в следующей схеме:

Схема 7. Гармонический план среднего раздела (A-dur)

$$T_9^{-3} | T_9^{-3} | T_9^{-3} | T_9^{-3} - II_{11} | S_{13}^{-3} | S_{11}^{-3} | S_{11}^{-3} | S_{11}^{-3} | T_9^{-3} | T_9^{-3} | T_9^{-3} | T_9^{-3} | T_9^{-3} - II_{11} | II_{11} | S_{13}^{-3} | S_{11}^{-3} | S_{11}^{-3} | S_{11}^{-3} | S_{11}^{-3} | S_{11}^{-3} || D \dots \dots \dots ||$$

Из схемы видно, что на протяжении раздела чередуются тонические и субдоминантовые многотерцовые аккорды. Отсутствие доминанты компенсируется во второй части среднего раздела наличием доминантового органного пункта. Поэтому уместно говорить о второй части как о длительном преддыкте перед репризой.

В заключительном разделе возвращается начальный тематизм. Динамизация репризы создается за счет фактурно-гармонических средств. Тема излагается в аккордовой фактуре у фортепиано, а у скрипки звучат фоновые пассажи шестнадцатых. Возникает эффект двойного контрапункта: первоначальное соединение – первое предложение первого раздела (пример 4), производное соединение – начало репризы (пример 6).

Лишь в заключении репризы тема возвращается в партию скрипки, а сопровождение – в фортепианную партию.

Важным средством развития в репризе является гармония, которая выстраивает три драматургические фазы. Первая – кульминация всей пьесы, связанная с аккордовым изложением темы в фортепианной партии и перегармонизацией темы в A-dur.

Схема 8. Гармонический план первой части репризы (A-dur)

$$T_9 | T_9 | D_{11} | D_{11} | T_9 | T_9 | D_{11} | D_{11} | T_9 | T_9 | D_{11} | D_{11} ||$$

Данная схема показывает, что многотерцовые аккорды переходят из среднего раздела в репризу.

Вторая фаза – посткульминационный спад: общее нисхождение мелодической линии и неаполитанская гармония:

Схема 9. Гармонический план второй части репризы (A-dur)

$$IIb | IIb | D | D | IIb | IIb | D | D | D | D ||$$

Из схемы видно, что продолжается чередование двух функций, но вместо тоники звучит неаполитанская гармония, выполняющая субдоминантовую функцию и вносящая новую краску в музыку.

Заключительная фаза – возвращение в основную тональность и итог всей пьесы:

Схема 10. Гармонический план третьей части репризы (fis-moll)

$$t_{11} | t_{11} | S_{13} | S_{13} | t_{11} | t_{11} | S_{13} | S_{13} || D_{11} | S_{13} || D_{11} | S_{13} | S_{13} | S_{13} | S_{13} | S_{13} | S_{13} | S_{13} | S_{13} ||$$

Пример 5. Вторая половина среднего раздела

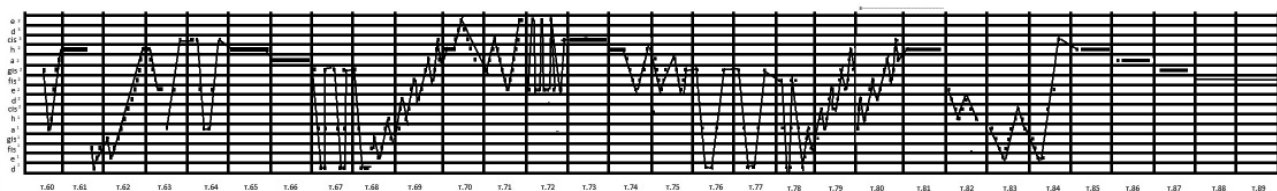


Схема 6. График движения мелодической линии во второй половине среднего раздела

Схема показывает преобладание тонических и субдоминантовых многотерцовых аккордов. Окончание на субдоминанте придает пьесе некую неопределенность в тонально-гармоническом плане.

Преимущественно нисходящее движение мелодии указывает на трагичность созданного композитором образа. Возможно название пьесы «Этот единственный момент» – главная идея сочинения: воспоминание о самом прекрасном и светлом моменте, постоянное возвращение к нему и осознание невозможности его повторить.

Итак, в данной статье был выполнен анализ тематической драматургии композиции Р. Дэвидсона «Этот единственный момент». Анализ касался только мелодики, гармонии, фактуры и полифонических приемов.

Результаты статьи могут быть использованы в качестве вспомогательного материала студентами и преподавателями музыкальных вузов, которые

изучают современную музыку в курсах гармонии, полифонии и музыкальной формы. Практическое применение результатов может быть использовано при подготовке композиции Р. Дэвидсона к концертному исполнению. Теоретическое применение результатов допустимо в научно-исследовательском контексте при рассмотрении других аспектов указанного сочинения. Как мы полагаем, дальнейшее исследование композиции Р. Дэвидсона «Этот единственный момент» может происходить по следующим направлениям: анализ и сравнение различных исполнительских интерпретаций произведения, изучение истории создания пьесы.

Произведение Р. Дэвидсона является интересным сочинением, в котором обнаруживается редкое сочетание красоты мелодико-гармонических и полифонических компонентов с совершенством композиторской техники.

Пример 6. Начало репризы

Список литературы

1. Беньямин В. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости*. М.: Медиум, 1996. 239 с.
2. Бобровский. В.П. *Функциональные основы музыкальной формы*. М.: Музыка, 1978. 332 с.
3. Асафьев Б.В. *Музыкальная форма как процесс*. Л.: Музыка, 1971. 373 с.
4. Мазель Л.А. *Строение музыкальных произведений*. М: Музыка, 1979. 536 с.
5. Холопов. *Гармония. Теоретический курс*. СПб.: Лань, 2003. 544 с.
6. Гуляницкая Н.С. *Введение в современную гармонию*. М.: Музыка, 1984. 256 с.
7. Дьячкова Л.С. *Гармония в музыке XX века*. М.: РАМ им. Гнесиных. 2003. 296 с.
8. Шулгин Д.И. *Современная гармония. Теоретический и практический курсы*. Книга I. М.: Директ-Медиа, 2014. 820 с.
9. Саввина Л.В. *Гармония XX века*. Астрахань: ОГОУ ДПО АИПКП, 2008. 260 с.
10. Дубравская Т.Н. *Полифония*. М.: Альма-Матер, Академический проспект, 2008. 359 с.
11. Симакова Н.А. *Контрапункт строгого стиля и fuga. Книга вторая. Fuga: ее логика и поэтика*. М.: Композитор, 2007. 800 с.
12. Кузнецов И.К. *Полифония в русской музыке XX века*. Выпуск 1. М.: Дека-ВС, 2012. 422 с.
13. Николаевская Ю.В. Очевидное и латентное в драматургии музыкального произведения // *Журнал общества теории музыки*. 2015, вып.2 (10). С. 1–7.

References

1. Benjamin V. *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti* [A work of art in the era of its technical reproducibility]. M.: Medium [M.: Medium]. 1996. 239 p.
2. Bobrovsky. V.P. *Funktsionalnye osnovy muzykalnoy formy* [Functional basics of musical form]. M.: Muzyka [M.: Music]. 1978. 332 p.
3. Asafiev B.V. *Muzykalnaya forma kak protsess* [Musical form as a process]. L.: Muzyka [L.: Music]. 1971. 373 p.
4. Mazel L.A. *Stroenie muzykalnykh proizvedeniy* [The structure of musical works]. M: Muzyka [M.: Music], 1979. 536 p.
5. Kholopov Y.N. *Garmoniya. Teoreticheskiy kurs* [Harmony. Theoretical course]. SPb.: Lan [St. Petersburg: Doe]. 2003. 544 p.

6. Gulyanitskaya N.S. *Vvedenie v sovremennuyu garmoniyu* [Introduction to modern harmony]. M.: Muzyka [M.: Music]. 1984. 256 p.
7. Dyachkova L.C. *Garmoniya v muzyke XX veka* [Harmony in 20th century music]. M.: RAM im. Gnesinykh [M.: Gnesins RAM]. 2003. 296 p.
8. Shulgin D.I. *Sovremennaya garmoniya. Teoreticheskiy i prakticheskiy kursy. Kniga I* [Modern harmony. Theoretical and practical courses. Book I]. M.: Direkt-Media [M.: Direct Media]. 2014. 820 p.
9. Savvina L.V. *Garmoniya XX veka* [Harmony of the 20th century]. Astrakhan: OGOU DPO AIPKP [Astrakhan: OGOU DPO AIPKP]. 2008. 260 p.
10. Dubravskaya T.N. *Polifoniya* [Polyphony]. M.: Alma-Mater, Akademicheskij prospect [Alma Mater, Academic Avenue]. 2008. 359 p.
11. Simakova N.A. *Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Kniga vtoraya. Fuga: ee logika i poetika* [Counterpoint strict style and fugue. The second book. Fugue: its logic and poetics]. M.: Kompozitor [M.: Composer]. 2007. 800 p.
12. Kuznetsov I.K. *Polifoniya v russkoy muzyke XX veka. Vypusk 1* [Polyphony in Russian music of the 20th century. Issue 1]. M.: Deko-VS [M: Deko-VS]. 2012. 422 p.
13. Nikolaevskaya Yu.V. *Ochevidnoe i latentnoe v dramaturgii muzykalnogo proizvedeniya* [Obvious and latent in the dramaturgy of a musical work]. *Zhurnal obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society of Theory of Music]. 2015. № 2 (10). P. 1–7.

Информация об авторе

Орлов Владимир Валерьевич,
Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки и композиции,
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова»,
410012, г. Саратов, Российская Федерация, просп. им. Кирова С.М., д. 1

Information about the author

Orlov Vladimir Valerievich,
Docent Of Department of Theory of Music and Composition,
Federal State Government-Financed Educational Institution of Higher Professional Education «Saratov State Conservatoire»,
410012, Saratov, Russian Federation, Kirov avenue, 1