

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Северо-Кавказский государственный институт искусств»

Колледж культуры и искусств



Рабочая программа
учебной дисциплины
ДВЧ
ОП 13
Теория музыкального содержания
по специальности
53.02.07 Теория музыки

Нальчик

2015

Рабочая программа МДК.03.01 **Теория музыкального содержания** одобрена предметно-цикловой комиссией по специальности Теория музыки

Протокол № 12

От «168» февраля 2015 г.

Председатель ПЦК



/Богущая И.И./

Разработана на основе Федерального государственного образовательного стандарта специальности 53.02.07 Теория музыки

Разработчики:

Богущая И.И.



преподаватель ККИ СКГИИ

Эксперты:

Карданова Ю.Б.



преподаватель ККИ СКГИИ

Содержание

1. Цель и задачи дисциплины.....	4
2. Требования к уровню освоения содержания дисциплины.....	5
3. Объем дисциплины, вид учебной работы и отчетности.....	5
4. Содержание дисциплины и требования к формам и содержанию текущего, промежуточного, итогового контроля (программный минимум, зачетно-экзаменационные требования).....	6
5. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины.....	30
6. Материально-техническое обеспечение дисциплины.....	30
7. Методические рекомендации преподавателям.....	31
8. Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов.....	31
9. Перечень основной учебной, методической и нотной литературы.....	32

1. Цель и задачи дисциплины

Цели:

Дисциплина «Теория музыкального содержания» должен помочь студентам выработать такие приемы мышления как анализ, синтез, умение мыслить абстрактно.

Предмет способствует развитию так называемого «музыкально-смыслового слуха»¹, который наряду со слухом звуковысотным и слухом эмоциональным является одним из самых необходимых профессиональных качеств музыканта-теоретика, музыковеда, исполнителя. Эта цель предполагает корректировку теоретического музыкознания от традиционного для него структурно-гармонического слышания в сторону слышания смыслового.

Задачи:

Целевое изучение «Теории музыкального содержания» потребовало обогащения традиционной методологии, характерной при изучении предметов музыкально-теоретического цикла. Научный подход к изучению предмета предполагает усиление работы аппарата мышления, в связи с введением новых понятий, связанных с осознанием многочисленных функций музыкального искусства его региональных и национальных особенностей. В более научно-упорядоченном виде предстаёт теория музыкальной интонации, понятие о каноне и эвристике, теория о музыкальных эмоциях и т.д.

Важнейшей задачей дисциплины является и выработка нового подхода при обращении к той или иной исторической эпохе: барокко, классицизм, романтизм и XX век. Здесь не рассматриваются творчество отдельных композиторов, а анализируются стороны музыкального содержания каждого исторического периода во взаимосвязи специфических трех сторон – так называемой семиотической триады – икон, индекс, символ.

Задачей дисциплины является – научить студентов рассматривать предмет и вопросы интерпретации во всем их многообразии.

¹ А.Кудряшов. Теория музыкального содержания. – СПб – М – Краснодар, 2006.

2. Требования к уровню освоения содержания дисциплины

Студент должен:

- Четко представлять себе философские, эстетические, социокультурные предпосылки той или иной эпохи;
- Понимать особенности, характерные для стилей изучаемых эпох;
- Ориентироваться в выразительных средствах адекватных идейным установкам изучаемых эпох;
- Четко представлять «поведение» семиотической триады – икон, индекс, символ в ту или иную изучаемую эпоху;
- Ориентироваться в особенностях отражения действительности (отражение идей, отражение эмоций, отражение предметного мира) в каждую эпоху;
- Знать и доказывать каждую теоретическую позицию конкретными примерами из музыкальной литературы.

Формируемые компетенции:

ОК 1.	Сущность и социальную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес.
ОК 2.	Организовывать собственную деятельность, выбирать типовые методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество.
ОК 3.	Решать проблемы, оценивать риски и принимать решения в нестандартных ситуациях.
ОК 4.	Осуществлять поиск и использование информации, необходимой для эффективного выполнения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.
ОК 5.	Использовать информационно-коммуникационные технологии в профессиональной деятельности.
ОК 6.	Работать в коллективе, эффективно общаться с коллегами, руководством.
ОК 7.	Брать на себя ответственность за работу членов команды (подчиненных), результат выполнения заданий.
ОК 8.	Самостоятельно определять задачи профессионального и

	личностного развития, заниматься самообразованием, осознанно планировать повышение квалификации.
ОК 9.	Ориентироваться в условиях частой смены технологий в профессиональной деятельности.

ПК 1.1. Осуществлять педагогическую и учебно-методическую деятельность в детских школах искусств, детских музыкальных школах, других образовательных учреждениях дополнительного образования, общеобразовательных учреждениях, учреждениях СПО.

ПК 1.2. Использовать знания в области психологии и педагогики, специальных и музыкально-теоретических дисциплин в преподавательской деятельности.

ПК 1.3. Использовать базовые знания и навыки по организации и анализу учебного процесса, по методике подготовки и проведения урока в классе музыкально-теоретических дисциплин.

ПК 1.4. Осваивать учебно-педагогический репертуар.

ПК 1.5. Применять классические и современные методы преподавания музыкально-теоретических дисциплин.

ПК 1.6. Использовать индивидуальные методы и приёмы работы в классе музыкально-теоретических дисциплин с учетом возрастных, психологических и физиологических особенностей обучающихся.

ПК 1.7. Планировать развитие профессиональных навыков у обучающихся.

ПК 1.8. Пользоваться учебно-методической литературой, формировать, критически оценивать и обосновывать собственные приёмы и методы преподавания.

3. Объем дисциплины, вид учебной работы и отчетности

Объем дисциплины 81ч., 7-8 семестры;

аудиторных-54ч.

самостоятельных-27ч.

Форма отчетности – контрольная работа 7, зачет 8 семестр

Виды учебной работы	Всего часов	Семестры	
		7	8
Объем дисциплины	81	24	57
Аудиторные занятия	54	16	38
Самостоятельная внеаудиторная работа	27	8	19
Вид контроля		Контр -работ а	зачет

4. Содержание дисциплины и требования к формам и содержанию текущего, промежуточного, итогового контроля (программный минимум, зачетно- экзаменационные требования)

№ пп	Наименование тем	Максимальная нагрузка	Количество аудиторных часов	Самостоятельная работа
	VII семестр	24	16	8
1	I тема. Введение. О сущности музыки как вида искусства.		3	2
2	II тема. Интонационная природа музыки		2	1
3	III тема. Канон и эвристика в музыке		3	1
4	IV тема. Музыкальные эмоции и		1	1

	зрительная образность. V тема. Музыкальное содержание произведения			
5	VI тема. Содержание идей эпохи барокко		5	3
6	Контрольный урок		2	
	VIII семестр	52	38	19
7	VII тема. Содержание идей предклассической эпохи.		4	2
8	VIII тема. Музыкальная классика		8	4
9	Тема IX. Содержание идей музыки эпохи романтизма.		10	5
10	Тема X. Содержание идей музыки 20 века		14	7
11	Контрольный урок		2	
	Итого:	81	54	27

СОДЕРЖАНИЕ ПРЕДМЕТА

№ темы	Краткое изложение
I т.	
	<p style="text-align: center;">1. <u>О сущности музыки как вида искусства.</u></p> <p>Введение. О значимости музыки, не смотря на гигантский прогресс в истории человечества, о её различных духовно- жизненных основах, изменчивости видов и форм в различные исторические периоды.</p> <p>2. <u>Функции музыки.</u> Важнейшая коммуникативная функция. Формирование людской общности в музыке и значение личности в ней. Двухнаправленный характер искусства: личностный и социальный.</p>
	<p>Функция отражения действительности.</p> <p>Основные оси отражаемого: а) отражение идей б) отражение эмоций в) отражение предметного мира.</p> <p>1) Отражение идей в европейской музыке имеет строгую закономерность: возникновение жанров, стилей, типов и идейные установки, которые им предшествовали в разные исторические эпохи.</p> <p>2) Отражение эмоций в музыке, многоплановая структура этого явления:</p> <p>а) «натуральные» эмоции б) условные, воображаемые эмоции в) оценочный план.</p> <p>3) Отражение предметного мира – осуществляется косвенно через звуковое изображение движения, звуковое подражание голосу, сигналу, а также через поясняющее слово. Необъятно широкое поле отражения действительности.</p>

	<p>3. <u>Эпическая функция музыкального искусства.</u></p> <p>Дифференциация понятий этическое – эстетическое. Сосредоточенность главной этической задачи вокруг позитивного начала – добро, благо, счастье.</p> <p>Возможность эпического воздействия на эмоциональную сферу человека.</p> <p>Внутреннее ответвление эпической функции – это функция катартическая. Её самостоятельный статус в музыке. Определение значения понятия катарсис – очищение души под влиянием произведения искусства.</p>
	<p>4. <u>Эстетическая функция музыкального искусства.</u></p> <p>Неотделима от музыки как вида искусства. Красивое, прекрасное, гармоничное, соразмерное – важнейшие критерии музыкального произведения. Осознание эстетического качества музыки – исторический аспект.</p> <p>5. <u>Гедонистическая функция в музыке.</u></p> <p>Неоднозначность проявления. Выражение в странах Африки, Латинской Америки. Выражение в европейских странах – от средневековья к XIX-XX векам.</p> <p>6. <u>Каноническая и эвристическая функции.</u></p> <p>- Диалектическая пара противоположностей.</p> <p>Роль канонической функции в культурной преемственности. Роль эвристической функции в поиске новых путей музыкального искусства.</p> <p>7. <u>Познавательно-просветительская функция.</u></p> <p>Музыкальное произведение может являться своего рода документом эпохи, может представлять интерес в разных дисциплинах – историческом, философском, этико-эмоциональном и т.д.</p> <p>Значение музыки как интонирующей философии, мироощущения, данного нам в музыкальных интонациях.</p>
	<p>А) взаимопроникновение этики и эстетики.</p> <p>Б) мелодическая и ритмическая концепция в музыке.</p> <p>- а) именно соединение эстетического и эпического подходов помогает в осознании значимости категории прекрасного, неотъемлемого от феномена искусства. Четыре слоя действия эпического и эстетического начал в произведении искусства:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Внешний характер содержания в произведении (эстетический план) 2. внутреннее понимание содержания в произведении (этический план) 3. субъективное отношение автора к человеку-адресату (этический план) 4. объективное преподнесение созданного автором (включая


	<p>техническое мастерство) человеку-адресату (этико-эстетический план).</p> <p>Рассмотрение данных слоев на конкретных музыкальных произведениях. Параллели с другими видами искусства.</p> <p>- б) мелодика и ритмика – две важнейшие основы музыки. Дифференциация мелоса и ритма в историческом аспекте, региональном, национальном.</p>
	<p>Региональные и национальные особенности музыки.</p> <p>а) Восток-Запад, Север-Юг – два мировые культурные координаты. Их различие.</p> <p>Тотальное влияние Юга на мировую культуру. Особенности выявления своеобразия культуры Севера.</p> <p>География, природные условия человеческой жизни, сказывающиеся на социальном укладе, традициях, оказывают воздействие на эмоциональный строй и колорит произведений искусства.</p> <p>Б) обусловленность национального характера культуры социальной историей народа.</p> <p>Возможность сравнения разнообразных культурных обычаев и традиций на рубеже XX-XXI веков.</p> <p>Особенности «художественной силы России» (Асафьев).</p> <p>Западная культура в сравнении с особенностями русского национального искусства.</p>
<p>И т.</p>	<p>Интонационная природа музыки.</p> <p>1. Понятие интонации в музыке.</p> <p>«Искусство интонируемого смысла» - определение музыки Б.Асафьевым»¹.</p> <p>Определение природы музыки как интонационной.</p> <p>Понятие термина Интонация.</p> <p>Разработка Асафьевым интонации как смысловой единицы музыки – основа нового подхода к музыкальному искусству. Развитие теории Асафьева В.Медушевским, связь его разработок с идеями нейропсихологии. Введение ученым понятия «генеральная интонация» и её выражение в творчестве и исполнительстве.</p>
	<p>Интонация и семантика в музыке.</p> <p>Семантическая проблема музыкального языка. Разработка темы «музыкальная семантика» Асафьевым, Яворским, Тюлиным, Коном, Медушевским. Обобщение особенностей их работ В.Холоповой.</p> <p>Пирс и его систематика художественных знаков в музыке:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Эмоциональные знаки 2. Предметные знаки 3. Понятийные знаки. <p>Систематика основных типов интонационной семантики в музыке</p>

¹ Асафьев Б. «Музыкальная форма как процесс». 4.2. Интонация. Л., 1971.

	<p>(В.Холопова).</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Эмоционально-экспрессивные 2. предметно-изобразительные 3. музыкально-жанровые 4. музыкально-стилевые 5. музыкально-композиционные. <p>Особенности каждого типа в конкретных музыкальных преломлениях.</p>
	<p>«Лексемы» и контекст в музыке. Возникновение смысла любых элементов музыкальной речи возникает только в контексте. Полисемия – лингвистическое понятие, выведенное А.Лосевым, - закон многозначности толь или иного элемента речи в зависимости от контекста. Связь этого закона с музыкальным искусством. В условиях любого музыкального контекста любой семантический элемент преобразуется вплоть до противоположного. О музыкальной интонации можно говорить, что она изменчива, может иметь различные оттенки, но и то же время связи на тонком (внутреннем) уровне. Особенности лексики в музыке, исполнительской практике.</p>
Шт.	<p style="text-align: center;">Канон и эвристика в музыке.</p> <p>Специфика канона и эвристики. Неразрывная диалектическая связь этих двух явлений в музыке, которая проявляется в отдельных произведениях, в индивидуальных авторских стилях, музыкальных жанрах и формах, и в целых музыкальных концепциях. Наиболее эвристически ценное становится образцом, эталоном и порождает свой канон. И наоборот, сформированный канон становится толчком для эвристических поисков. Причем уникальность музыкального шедевра становится залогом его каноничности. Диалектика канона и эвристики в исполнительском искусстве.</p>
	<p>Канон и канонические модели. Понятие – канон. Значимость канона для сохранности культуры, канон в культуре древности. В позднейшие эпохи более краткое действие канона. Эти эпизодические по времени каноны получили название канонических моделей. Незаменимость канона в качестве коммуникативной формы связи между человеком и искусством. Канон – это основа для оттачивания мастерства художника. Исторический аспект развития понятия канон. Классификация канонических моделей:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Модели мелодические, ладомелодические, ладовые, метроритмические. 2. Модели как типы музыкальных форм. 3. Модели как типы исполнительских составов. 4. Произведения – шедевры как модели. 5. Канонические модели индивидуальных композиторских стилей. <p>Характеристика каждой канонической модели в исторической</p>

	<p>эволюции.</p>
	<p>Эвристика. Понятие эвристики. Значимость данного феномена для человеческой жизни. Эвристика концентрируется в искусстве как диалектическая противоположность канона. Эвристика–творчество – наивысший ранг человеческого мышления. Творческое качество соприкасается с каноном в искусстве. Чтобы канон постигнуть, надо скрыто проделать путь его открывателя: чтобы канон переосмыслить в разных контекстах необходима творчески-эвристическая способность. Эвристика ведет искусство к бесконечному, непрерывному разнообразию, что является его неизменным качеством.</p>
	<p>Историческое взаимодействие канона и эвристики. Каждая историческая эпоха порождает свой тип взаимодействия канона и эвристики. Дифференциация в музыке априорно-канонических и неаприорно-канонических, априорно-эвристических и неаприорно-эвристических типов культуры. Их сочетание в различные эпохи. Например, народная музыка априорно-канонична, но на неё воздействуют принципы вариантности и импровизационности. В европейском средневековье в церковной музыке господствует канон – определенных напевов годового церковного круга. Любая форма новаторства считалась гордыней, но с другой стороны на неизменные мелодические модусы пелись различные тексты, менялся образный их строй – таковы ордо у Леонина и Пиротипа. Так в каждую эпоху возникает своя парадигма, которая является толчком для эвристики. Каноны, канонические модели, концентрирующие искусство, совершенствуют его. Обращённые к прошлому и настоящему они сохраняют и творят, насыщаются эвристическими моментами.</p>
<p>IVт.</p>	<p>Музыкальные эмоции и зрительная образность. А) Жизненные и музыкальные эмоции. Огромные резервы эмоций, которыми располагает музыка. Дифференциация понятий эмоций: стилистически – аффект, в связи с теорией аффектов XVII-XVIII веков; «чувство», «переживание» - от периода сентиментализма XVIII века; «ощущение», «настроение», «волнение», «порыв» - в связи с романтическими образами XIX века и т.д. Связь жизненных эмоций и музыкальных, и их различие. Систематизация эмоций – положительные, отрицательные, нейтральные. Специфика их отражения в музыке. Б) Классификация типов эмоций в музыке. Музыка – как самое эмоциональное искусство – содержит сложный спектр эмоций. Классификация типов эмоций, предложенная В.Холоповой: 1. Эмоции как чувство жизни</p>

	<ol style="list-style-type: none"> 2. Эмоции как фактор саморегуляции личности 3. Эмоции восхищения мастерством искусства 4. Субъективные эмоции музыканта –практика, композитора, исполнителя. 5. Изображенные в музыке эмоции 6. Специфические природные эмоции.
	<p>Зрительная образность в музыке.</p> <p>Музыка веками пополняла своё содержание, прибегая к зрительным ассоциациям. Некоторые национальные школы особенно тяготели к передаче зрительно-пластических образов в музыке, в частности, русская, французская. Выработка некоторыми эпохами эстетических программ, развивающих в музыке картинность, наглядность, изобразительность. Это и французское Просвещение с его «руссоизмом», это и романтизм XIX века с его идеей синтеза искусств, таким стал и XX век с его тенденцией к визуальности в культуре. Зримость, пластичность музыкальных образов составили важнейший элемент реализма в русском искусстве.</p> <p>Систематизация примеров явлений внешнего мира, его одушевлённых и неодушевлённых ситуаций, событий, некоторые смогла запечатлеть, отразить в себе европейская музыка:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. типами людей, 2. фантастические и полуфантастические существа 3. статуи 4. животные 5. птицы 6. рыбы 7. насекомые 8. растения 9. явления природы 10. природные стихии 11. огонь 12. небесные светила 13. сигнальные аппараты: колокола, колокольчики, часы, куранты, пушечные залпы и пр. 14. музыкальные игрушки 15. машины 16. орудия труда 17. способы передвижения 18. процессии, шествия 19. ритуальные сцены 20. бытовые сцены 21. битвы и многое другое.
	<p>Семиотический механизм зрительного ряда в музыке.</p> <p>Индексы и символы.</p> <p>Отражение предмета по отдельному признаку в знаковой форме – индекс.</p>

	<p>Главный вид изобразительного символа – слово, его дополняет сценическое движение. Это и музыкально-риторические фигуры, символические мотивы...</p> <p>Особенности восприятия звука человеком. Звук и цвет. Синопсия – цветовой слух.</p> <p>Основные пространственные координаты в музыке:</p> <div style="text-align: center;">  </div> <p><i>Их взаимодействие в музыкальном произведении</i></p>
<p>V</p>	<p style="text-align: center;">Содержание музыкального произведения</p> <p>Строение музыкального содержания.</p> <p>Иерархия музыкального содержания:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) содержание музыки в целом 2) содержание идей исторической эпохи 3) содержание идей национальной художественной школы 4) жанровое содержание 5) содержание композиторского стиля 6) содержание музыкальной формы, музыкальная драматургия 7) индивидуальный замысел произведения, его художественная идея 8) интерпретация художественного произведения: исполни-тельская, композиторская, музыковедческая 9) содержание музыкального произведения в восприятии слушателя.
	<p>Жанровое и стилевое содержание произведения.</p> <p>Жанр и смысл. Важнейшее музыкально-семантическое понятие музыкознания – «обобщение через жанр». Исторический аспект трактовки жанров. Жанровый синтез. Жанровая полифония, жанровая изобразительность, жанровое цитирование, жанровое сопоставление, жанровая модуляция, жанровая интерпретация.</p> <p><u>Жанровые лексемы и контекст.</u></p> <p>Стиль – неотъемлемая категория искусства, несёт в музыкальном языке семантикообразующую функцию как и жанр.</p> <p>Историчность категории «стиль».</p> <p>Семантика стиля определённой творческой школы и стиля того или иного композитора.</p>

	<p>Содержание музыкальной формы. Музыкальная форма как феномен обладает своим собственным содержательным смыслом. Идея формы – одна из ведущих идей европейской культуры. Исторический аспект трактовки феномена формы и её содержания. «Семантический словарь» классических форм В.Холоповой. Драматургическое содержание музыкальной формы:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) конфликтная драматургия 2) контрастная драматургия 3) монодраматургия – статическая и динамическая 4) параллельная драматургия. <p>Индивидуальность и эвристика. Историческое место музыкальной интерпретации.</p>
	<p>Итоговое занятие.</p>

<p>VI</p>	<p style="text-align: center;">Содержание идей эпохи барокко.</p> <p>Музыка барокко – как историко-художественное явление. Судьба слова «барокко», которое вначале обозначало не стиль эпохи, а было оценочной категорией. Сенсуализм и символизм новой эпохи. Жанры – оперы, оратории, пассиона, кантаты с пафосно-вокально-мелодическим выражением – «stile reppresentatio», «stile concitatio». Тенденции к особым формам публичного представления, рождение публичного концерта. Включение в представление об истинном воздействии музыки на слушателя музыкальных аффектов. Концепция «живого космоса» в музыке эпохи, движение - важнейшее её свойство. Динамическая процессуальность вне словесной сюжетности. Кристаллизация мажоро-минорной системы с её диалектикой ладовой неустойчивости (движения) и устойчивости (покоя). <u>Многоплановая регулярность ритма.</u> Концертность – соревнование разноплановых по типу фактур оркестровых масс и солирующих инструментов. Барочная сюита танцев – обобщённо представляющая движение. Ораторское concertio и его претворение. Теоцентричность музыкального барокко.</p>
	<p>Символика эпохи барокко. Истоки – средневековье, религиозно-христианское мышление. Стремление музыкального барокко ко всевозможным кодификациям и классификациям (стилей, жанров, аффектов, риторических фигур). <u>Музыкальная символика</u> – мотивная, жанровая, буквенная, числовая. Числовая символика (по Веркмейстеру) Funktionale Musikwerk и риторическое dekoratio.</p>

	Музыкально-риторические фигуры: изобразительные, выразительные.
	<p>Религиозные сюжеты в клавирных произведениях И.С.Баха. Методика Б.Яворского и её продолжение в работах Р.Берченко, В.Носиной, А.Кандинского-Рыбникова, Ю.Петрова, В.Холоповой. Основные параметры символики в произведениях И.С.Баха:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) религиозно-риторически используемая культура слова в инструментальной музыке. 2) семантическая интерпретация разнообразных экстрамузыкальных, изобразительных и выразительных музыкально-риторических фигур. 3) наличие мотивной символики, актуальной для И.С.Баха соносферы – протестантский хорал и вокально-инструментальная мелодика. 4) использование музыкальных аффектов 5) проявления буквенной и числовой символики.
	<p>«Хорошо темперированный клавир». Своего рода энциклопедия, в которой представлены все 24 тональности, практически все распространённые в Европе полифонические и гомофонные формы, большинство известных в эпоху барокко аффектов, приёмов и способов письма. Но за этим внешним «фасадом» скрыто глубокое содержание – сюжеты Нового и реже Ветхого заветов. Предпосылки. Иерархия в прелюдии и фуге. Важнейшая эмблематика – круг и крест. Анализ прелюдий и фуг: C, c, cis, D, es, g, h, b - I том, fis, a, C, H, E - II том (возможны варианты).</p>
	<p>Органная пассакалья и фуга c-moll Приемы и принципы формообразования пассакальи у И.С.Баха встречаются часто, однако, чтобы произведение фигурировало под таким названием – явление чрезвычайно редкое. Особая цель использования семантики жанра. Семантика темы, раскрывающая излюбленную И.С.Бахом библейскую тему - крестный ход, голгофские муки, страдания и смерть Спасителя. Первый раздел – тема и двадцать вариаций basso ostinato – как музыкально-символический комментарий к главе 26 Евангелия от Матфея. Второй раздел – фуга на тему Пассакальи – символическое раскрытие заключительной части Евангельского сюжета. Числовая и буквенная символика произведения.</p>
	<p>Инвенции И.С. Баха. Значение слова inventio в эпоху барокко. Инвенции И.С.Баха и трактат К.Ф.Хунольда, связь полифонического и тематического развития с искусством словесного decoratio. Б.Яворский и содержание инвенций Баха. Протестантский хорал и музыкальная риторика в инвенциях.</p>

	<p>Преломление принципа центонности, типичного для организации средневековой монодии, связанной с богослужебным ритуалом. Заключение. Искусство И.С. Баха и парадигмы европейской музыки Нового времени.</p>
<p>VII</p>	<p align="center">Содержание идей предклассической эпохи.</p> <p>Новые идеи музыки периода « Sturm und Drang» Ф.Э.Бах.</p> <p>Вызревание первичных черт классического стиля. Бах и сыновья – разные художественные эпохи. Переход от рационализма к «благородной простоте», «естественности».</p> <p>«Подлинная музыка – язык сердца, музыка должна обращаться к душе...» (Ж.Руссо). Важнейшей категорией музыкального искусства становится категория Чувства.</p> <p>На смену многоаффектности приходит полиаффектность.</p> <p>Важнейшие требования – изменчивость, движение.</p> <p>В Германии новые идеи сконцентрированы во второй половине XVIII века в литературно-художественном движении « Sturm und Drang» (Ф.Клопшток, М.Клингер, Г.Гердер, И.Гёте). Воздействие движения на музыкальное искусство: композиторов мангеймской школы и особенно Ф.Э.Баха.</p> <p>Ф.Э.Бах и рождение нового стиля в музыкальном искусстве. Эвристические приёмы в музыкальной риторике – воплощение Klangrede (звукоречь). Формирование представления о музыкальной речи, как прямом аналоге речи естественной с обязательным членением её на фразы, предложения, периоды. Связь с произведениями ораторского искусства – риторическое dispositio. Музыкально-риторическое disposition , его основные разделы (по И.Маттезону).</p> <p>Воплощение новых музыкальных законов в сонате Ф.Э.Баха - f-moll Путь к классическому сонатно-симфоническому циклу.</p>
<p>VIII</p>	<p align="center">Музыкальная классика.</p> <p>Музыкальная классика. Диалектическое двуединство «Чувство и Разум».</p> <p>Классическое - как историко-типологическая категория. Понятие классика, классицизм.</p> <p>Понятие классического стиля: в аспекте образцовой технологии выполнения; в эстетическом аспекте.</p> <p>Выверенность баланса чувственно-непосредственного, рационально-логического, идейно-возвышенного, заложенного художником в произведении и направленном на восприятие гармонично-развитым человеком, который является микроскопическим отражением Бога.</p> <p>Создание классическим стилем языка, способного воспроизводить образ Бога, Мира и Человека.</p> <p>Переход от музыки функциональной (funktionale Musikwerk) к музыке автономной (autonome Kunstwerk) , что предполагает изменение статуса композитора.</p> <p>Новые структурные принципы музыки. Композиционная четырёхкомпонентность, её выражение - четырёхчастный сонатно-</p>

	<p>симфонический цикл. В его основе семантика четырёх главных ипостасей человеческой личности: человек деятельный, человек мыслящий, человек играющий, человек общественный.</p> <p>Четырехчастная структура – как своеобразная универсальная модель мира, синтезирующая макрокосм (вселенную) и микрокосм (человека). Сочетание с риторической диспозицией.</p> <p>Органичное воплощение Разума и Чувства.</p>
	<p>Религиозные и масонские идеи в творчестве И.Гайдна и В.Моцарта.</p> <p>При всем разнообразии и многообразии содержания творчества И.Гайдна, актуальность традиционных католических идей, своеобразие, индивидуальность трактовки религиозных мотивов в его творчестве. Симфонии. Месса B-dur «Сотворение мира».</p> <p>В творчестве В.Моцарта со временем всё более актуальной становится близость идеям масонства. Их воплощение в опере «Волшебная флейта». Мелодико-ритмические, гармоничные интонации – экстрамузыкальные символы. Их прочтение в различных инструментальных произведениях – фортепианных сонатах, симфониях.</p>
	<p>Риторика и диалектика двух принципов в сонатной форме Бетховена – это есть центральный содержательный комплекс художественного мира Бетховена, порождающий особый драматический стиль.</p> <p>Натиск – мольба – важнейшие риторические фигуры и принципы тематизма – своего рода «полярный бицентризм» (В.Корен).</p> <p>Традиции и новаторство. Древнеримская музыкальная риторическая диспозиция в сонатной форме Бетховена. Начало этого явления – соната op 10 №1 c-moll, развитие - соната op 13 c-moll и других сонатах, симфониях. Понимание риторической обусловленности сонатной формы Бетховена и многообразие её конкретных вариантов способствует более тонкому, образно-дифференцированному её интонационному слышанию и воплощению исполнителем.</p>
	<p>Музыкальная классика и античность.</p> <p>Поиск художественного идеала в европейской культуре ведёт к античности. Это и итальянский Ренессанс, французская театральная драматургия и музыка XVII века, французское и немецкое литературное и философское Просвещение XVIII – начала XIX веков, венская музыкальная классика, во многом европейский музыкальный неоклассицизм XX века. Таким образом, античность – есть своего рода абсолют для европейской культуры и искусства. Основные влияния античности на музыку:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) средневековые ритмические модулы, 2) трактат П.Винчентино «Античная музыка» (1555г.) – «греческий тетракорд», 3) рождение drama per musica начала XVII в., 4) аристотелевская теория аффектов.

	Два способа ориентации на античность в классическую эпоху: 1) сюжетно-смысловая; 2) структурно-смысловая – на примере творчества композиторов - венских классиков.
	Итоговое занятие

	<p>Поздний стиль Л.Бетховена и особенности содержания его последних сонат.</p> <p>Итог риторической эпохи в музыке.</p> <p>Поздний стиль – индивидуальный стиль Л.Бетховена – как феномен.</p> <p>Совмещение в поздних произведениях прежних достижений, их обобщение и вызревание нового, оказавшего воздействие на музыкальную структуру XIX-XX веков – циклическое время – линейное время.</p> <p>Интрамузыкальная семантика поздних произведений Л.Бетховена.</p> <p>Человек действующий – человек размышляющий - основные ипостаси произведений композитора 20-х годов XIX века. Новая основа риторических принципов музыкального мышления. Бетховенские «два принципа» в духе идей греческого стоицизма и христианской благодати.</p> <p><u>Соната №31, op110, As-dur (1821)</u></p> <p>Соприкосновение её содержания с религиозными произведениями этого времени, в частности, с Missa solemnis. Связь сонаты со словом - микрооратория в фортепианном изложении. Музыкальная риторика, протестантский хорал в сонате. Скрытое содержание, соприкосновение с последними главами евангельского повествования.</p> <p><u>Соната №32, op 111, c-moll (1822)</u></p> <p>Т.Манн о сонате в романе «Доктор Фаустус», экстрамузыкальная семантика сонаты в свете неосуществлённых замыслов Л.Бетховена.</p> <p>Реминисценции пройденного творческого пути в последнем произведении данного жанра.</p> <p>Традиционные «два принципа» и риторические формулы. Величественный, космологический характер содержания. Вариант концепции «от мрака к свету».</p> <p>Своеобразное классическое триединство – Чувство-Разум-Идея – в трёх стадиях развития: всеобщее становление космоса и человека – индивидуальная земная его жизнь - возвращение в заново обрётённый Элизиум.</p> <p>Последние сонаты Л.Бетховена как величайший финал грандиозной эпохи риторического мышления в западно-европейской музыке, и в то же время, отправная точка для последующего применения выработанных риторикой способов художественной выразительности.</p>
IX	<p>Содержание идей музыки эпохи Романтизма.</p> <p>Термин и понятие романтизм. Исторический аспект.</p> <p>Содержательно-тематическая специфика романтического искусства.</p> <p>Многоликость представлений о романтизме:</p> <p>А)-как противоположность классическому,</p> <p>Б)-как связь с романской языковой традицией - romanse -</p>

старофранцузским стихотворным романам,
 В)-как подлинно поэтическое одушевление.
 Своеобразие определения: романтическое – исходная историко-типологическая категория, характеризующая искусства необычных «открытых» бесконечно изменчивых, незавершенно-загадочных, пребывающих в постоянном становлении форм.
 Романтизм – это эпоха господствующей в искусстве романтики, приходящаяся, главным образом, на XIX столетие.
 Стремление искусства романтизма преодолеть сложившиеся каноны.
 Определения А.Шлегеля, А.Блока, Б.Яворского.
 Рок, судьба в музыке XIX века.
 Антириторичность – характерные явления эпохи.

Действительность до романтизма	Действительность, начиная с эпохи романтизма.

Изменение образа и семантики формы в музыке – постоянное изменение, переходность, асимметричность – как противоречие естественных жизненных закономерностей (Р.Шуман, Ф.Шопен, Ф.Лист).
 Важнейший способ музыкального выражения – повышенная распевность, кантиленность (Ф.Шуберт, Ф.Шопен, И.Брамс).
 Любовь и Смерть – важнейшие темы и образы романтизма – экстрамузыкальные символы. Осознание необратимости Жизнь → Смерть – рождает обострённо-трагическую семантику сквозных романтических форм.
 Две характерные эвристические особенности:
 1. Тенденция к незамкнутости художественной формы
 2. Тенденция к возникновению синтетических, смешанных форм, жанров, стилей.
 (Ф.Шуберт, Ф.Шопен, Р.Шуман, Ф.Лист).

«Абсолютная музыка» и романтическая программность.
 Постоянный поиск композиторов – романтиков и в то же время опора на величественные традиции классиков. В XIX веке восприятие инструментальных жанров и форм классики, уже не обладая её идеями, обнаруживает в ней «чистую», «абсолютную музыку» (absolute Musik).
 «Абсолютная музыка – творческое выражение – Чайковский, Брамс...
 Теоретическое обоснование – Э.Ганслик.
 Диалектическое сопряжение «абсолютной музыки» с программностью (заявленную в слове или подразумеваемую). Расширение круга доступных музыке эмоций, идей, вплоть до негативного, уродливого, злого. Теоретическое обоснование эстетики безобразного – К.Розенкранц, С.Кьеркегор.

	<p>Демонические образы в музыке XIX века (Лист, Берлиоз, Шуман...) Программность как феномен музыкального мышления - символ, трансформированный индекс. Типологии эмоций в музыке композиторов романтиков. Жизненные эмоции, изображаемые в музыке эмоции, в том числе субъективные.</p>
	<p>Проблема взаимоотношений программности и «чистой музыки» в творчестве Ф.Шопена и Р.Шумана. Прелюдии ор.28. Программные толкования Ф.Листа, А.Корто, М.Юдиной. От барочного микрокосмоса ХТК И.С.Баха к микрокосмосу Ф.Шопена – романтическому. Символика барочная и романтическая. Соната №2 b-moll, ор.35 – «Поэма смерти». Шуман, Ан.Рубинштейн, В.Мержанов – о сонате. Романтическая идея музыкально-торжествующего зла. Баллады – особенности программности. Ноктюрны – «лунный топос романтизма» - «Nachtstucke Р.Шумана → Ф.Шопен 2ч. Романс из Первого фортепианного концерта → «Лунный свет» из «Бергамасской сюиты» Дебюсси → «Лунный Пьеро» Шёнберга. Этюды Ф.Шопена → этюды-картины С.Рахманинова. Р.Шуман «Венский карнавал», «Крейцериана», «Карнавал», «Юмореска», Концерт a-moll для фортепиано с оркестром.</p>
	<p>Творчество Г.Берлиоза и Ф.Листа – канон и эвристика, эмоции жизненные и музыкальные. Программность – основа творчества. Процент «чистой музыки». Особенности программности. Романтические символы – индексы. Любовь и Смерть. Воплощенные образы Зла. Барочно-классические элементы в творчестве. Эволюция жанров, форм, музыкального языка.</p>
	<p>Романтизм и музыкальное прошлое. Открытие романтиками художественной ценности исторически отдалённых эпох. Исполнение Ф.Мендельсоном баховских «Страстей по Матфею». Использование стилевых особенностей различных эпох в творчестве – Симфония №6 Л.Шпора, в которой композитор моделирует стили Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена и т.д. В XIX веке индивидуальные стили нередко выступают в качестве канонических моделей («Карнавал» Р.Шумана – Шопен, Паганини). Цецилианское движение, его влияние на творчество композиторов от Л.Бетховена до Е.Франка. Особое место в ориентации композиторов XIX века на прошлое занимает наследие И.Брамса. Симфония №1 c-moll ор.68 (Аллюзии музыки Баха, Бетховена). Симфония №4c-moll ор.98 (Бах, Моцарт, Бетховен), Соната №1 ор.1 C-dur (Бетховен).</p>
	<p>А) Взаимоотношения музыкального и литературно-поэтического в XIX веке.</p>

	<p>Б) эпический, драматический, лирический прототип музыкальной композиции.</p> <p>Овладение музыкальным выражением закономерностями литературными, поэтическими на уровне фоническом, синтаксическом, композиционном.</p> <p>Музыка впитывает темы, структурные принципы и методы развития родственных искусств, в первую очередь - поэзии (Лист – симфонические поэмы – Прелюдии, Соната «По прочтению Данте» и др.).</p> <p>Расширенная тональность – её истоки в драме и поэзии. Эпос – драма – лирика – их взаимодействие и жанры, формы баллады, поэмы. Новые композиционные структуры, сквозные, контрастные, составные, смешанные. Сюитные одночастные формы.</p> <p>Г.Гейне – Р.Шуман, А.Мицкевич – Ф.Шопен.</p> <p>Бытовая танцевальность – важнейшая часть соносферы XIX столетия – <i>Nomus ludes</i> - в новых семантических аспектах.</p> <p>Образец влияния поэзии на музыку – интермеццо И.Брамса. М.Юдина об интермеццо.</p> <p>Прозрения в будущее.</p>
Х	<p>Содержание идей музыки XX века.</p> <p>Проблема содержательной целостности музыки XX века.</p> <p>Многообразие техник музыкальной композиции. Свободная атональность, Звуковысотно-недифференцированная сонористика, темброво-шумовые эффекты, алеаторика и в то же время четкие системы – двенадцатитоновая хроматическая тональность, неомодалность, серийность... Расширяется понятие полифонии, становится универсальным принципом художественного мышления (политональность, полиладовость, поли-техника, полистилистика...)</p> <p>Существование во всём этом многообразии ценностно равноправных направлений: авангардный хэппенинг (Дж.Кейдж); преломление классических основ музыкального мышления (И.Стравинский, П.Хиндемит, С.Прокофьев); восточная коллективная медитация (К.Штокхаузен) – музыкальный футуризм, дадоизм (Э.Сати, А.Авраамов); точная, математически выверенная структурность нидерландской полифонии (композиторы нововенской школы и их последователи).</p> <p>Дифференцированность и разомкнутость отдельных составляющих музыки XX века – отличительная характеристика современной культуры в целом.</p> <p>Важнейшие ценностные ориентиры – модернизм и неоклассика.</p>
	<p>Модернизм и неоклассика.</p> <p>Modernus – лат. – новый, современный. Словоупотребление – исторический аспект.</p> <p>XX век – «прорыв искусства в жизнь».</p> <p>Художественные течения первых десятилетий XX столетия – футуризм, брьюитизм, дадаизм, сюрреализм и экспрессионизм – определили</p>

содержание модернизма. Радикализм новых средств, связанных с достижениями технического прогресса и социальными катаклизмами. Воздействие некоторых модернистских течений в искусстве первой половины XX века – в России, Италии, Германии.

Исчезновение функциональности, приход атональности, темброокрашенных мотивов – связь с изобразительным искусством – «чистым парением» красок, геометрических фигур, плоскостей, линий с объемно-сферической перспективой (Петров-Водкин, Шагал) или мимическим реализмом цветофигурных композиций (Кандинский, Малевич). Выработка универсального закона двенадцатитоновой серийной композиции. Смыкание музыкального экспрессионизма нововенцев с изобразительным искусством (Кандинский – Шёнберг, Вебер; Ф.Марк, О.Кокошка – оперы Берга, ранний Прокофьев, ранний Шостакович).

Футуризм – итальянский и русский – наиболее радикальное и последовательное воплощение модернизма XX века. Протест против «мёртвой» культуры прошлого. «Вперед к художественной реальности, реальности урбанистической» (Маяковский, Маринетти). Манифест Т.Маринетти.

Прямой протекцией футуристической идеи «выражать музыкальную душу толпы, больших промышленных предприятий, поездов, пароходов, автомобилей»... явился брюитизм – bruit – фр. Шум – искусство шумов. Истоки. Т.Маринетти и художник А.Руссол . Таблица категорий музыкальных шумов. Продолжение новой волны – Г.Аполлинер во Франции. Связь с русскими футуристами – Н. и Д.Бурлюки, В.Каменский, В.Маяковский. Яркое воплощение в музыке: балет «Парад» - Сати, Кокто, Пикассо, «Симфония гудков», А.Авраамов...

Дадаизм – история течения – Швейцария, Франция, Германия. Одни из ярких пионеров движения дадаизма – Е.Голышев – художник и композитор, «Анти – симфония».

Футуризм – конструктивизм – обогащение экстрамузыкальной символики – Онеггер, Мийо, Прокофьев, Мосолов, Варез.

Послевоенный музыкальный авангард:

1. Конкретная и электронная музыка
2. ансамблевый хэппенинг и инструментальный театр
3. Сонористика
4. Минимализм
5. Мультимедиа – процессы.

Неоклассицизм –

самая универсальная из новых систем музыки XX века (Л.Ваабен).

Предпосылки неоклассицизма, заложенные в предшествующие эпохи.

Новые условия развития неоклассицизма в XX столетии – как оппозиции идеям модернизма. Стремление «заново собрать искусство – разломанное зеркало жизни» (Фр.Марк). Восстановление истинной иерархии ценностей жизни и искусства.

И.Стравинский о неоклассицизме.

1.Провозглашение идеала «абсолютной музыки».

	<p>2. Антипатия к модернизму.</p> <p>3. Провозглашение полифонии как объективной основы вечно «настоящего» европейской музыки.</p> <p>4. Растворение доклассических категорий «техники» и «ремесла», добровольное подчинение канону.</p> <p>5. Новое понимание личности в искусстве. Этико-диалогическая концепция стиля.</p> <p>Утверждение семантики интрамузыкальной.</p> <p>«Модернизация» канонических стилевых моделей.</p> <p>С.Танеев, И.Стравинский, М.Равель, С.Прокофьев.</p>
	<p>Неоклассицизм А.Берга, Д.Шостаковича.</p> <p>Л.Берг. Концерт для скрипки с оркестром. Аллюзии, ассоциации – Бетховен, жанровые знаки – танец (вальс, лендлер), хорал в баховской гармонизации. Символика слова, метод жанровой калейдоскопичности (Шуман).</p> <p>Скрытая сюжетность.</p> <p>Символически значимое размышление о мире и человеке. Эта тема в творчестве Д.Шостаковича. Историческая ретроспектива творчества. Бетховенские вехи в...</p> <p>Символическая семантика знаков и стилей. Зрелый и поздний период творчества. Сюита для баса и симфонического оркестра op.145.</p> <p>Соната для альты и фортепиано op.147.</p> <p>Симфонии 5,6,7,8,10, 14,15. «Сатиры» на сл.Сати Чёрного op.106, Прелюдии op.34 (позднее-романтический герой» в новых неромантических условиях советской амбивалентности оптимистического и трагического.</p> <p>Баховские признаки, лейтритм и монограмма DSCH.</p> <p>Интонационно-семантические лучи в цикле «24 прелюдии и фуги для фортепиано» op.87.</p> <p>Воздействие соносферы XX века.</p>
	<p>Полистилистика и символика в музыке второй половины XX века.</p> <p>Неоклассицизм – полистилистика – «родовой» признак искусства наших дней.</p> <p>Теоретическое осмысление этого явления в 1970-е годы крупнейшим композитором А. Шнитке.</p> <p>Отношение авторского стиля к другим – основные три аспекта:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) способ работы с «иным стилем» как с объектом творческого модернизма 2) технологии выстраивания их внутритекстовых отношений 3) системы эстетических и концептуальных предпочтений композитора <p>В первом аспекте выделяются два важнейших полистилических приёма: цитата и аллюзия. Их особенности.</p> <p>Во втором аспекте – такие два типа полистилистики: коллаж и диффузия. Их особенности.</p> <p>В третьем аспекте следует выделить избирательную и плюралистическую</p>

	полистилистику. Арво Пярт – «Коллаж на темы ВАСН».
	<p>Полистилистика А.Шнитке. Вторая соната для скрипки и фортепиано – «Quasi una Sonata» Идея Гармонии и Дисгармонии. Философские музыкальные прозрения композитора – полистили- стически интонируемые темы о космосе и хаосе, Добре и Зле. Симфония №1, Concerti grossi 1-3, скрипичный и альтовый концерты, кантата «История доктора Иоганна Фауста». Символика и её роль в творчестве А.Шнитке.</p>
	<p>Полистилистика и символика в творчестве композиторов второй половины XX века. Исполнительская интерпретация музыкального произведения. Религиозная символика в творчестве С.Губайдулиной. «De profundis» (1978) для баяна solo. Партита «Семь слов» для виолончели, баяна, струнного оркестра (1982). Концерт для скрипки с оркестром «Offertorium» (1980), «In croce» для виолончели и органа (1979). Вселенская мистерия Света и Тьмы. Барочная символика Креста и Круга. С.Слонимский – аллюзивность в полифоническом цикле «24 Прелюдии и фуги» (1994). Полистилистика Р.Щедрина, «24 Прелюдии и фуги», «Анна Каренина». Плюралистическая полистилистика К.Штокхаузена - Weltmusik (мировая музыка). Sirius – космогония для камерного ансамбля, ударных и электронных инструментов. К.Пендерецкий – полистилистика и символика творчества. Вечные темы творчества. «Stabat mater», «Dies irae». Неоромантический стиль. Расширение приемов письма. Симфонические произведения, опера «Потерянный рай».</p>
	<p>Исполнительская интерпретация музыкального произведения. «...Воспроизведение – это второе творение...» (А.Рубинштейн). Проблемы прочтения нотного текста. Влияние на интерпретацию установок творческих исполнительских школ. Интерпретация как особый род музыкального творчества. Исполнительская интерпретация в слушательском восприятии. Выдающиеся примеры музыкальных интерпретаций.</p>

Содержание самостоятельной и практической работы

Содержание идей эпохи барокко

1. Барокко – как термин и как метафора
2. Эволюция его позитивного и негативного смысла, как обозначения эпохи.

3. Значимость Слова для художественного замысла произведения во 2-й половине XVII – первой половине XVIII века.
4. Особенности цифровой символики. Показать на конкретных примерах.
5. Особенности буквенной символики. Показать на конкретных примерах.
6. Пояснить понятие музыкально-риторического фигуры. Назвать и показать основные музыкально-риторические фигуры – изобразительные и выразительные.
7. Процесс секуляризации и его значение для искусства XVII-XVIII в.в.
8. Библейская тематика в циклических формах в живописи.
9. Библейская тематика в музыкальном искусстве.
10. Жанр соната da chiesa и его содержание.
11. Протестантский хорал и символика связанная с его использованием.
12. Система Б.Яворского.
13. Раскрыть религиозно-символический слой и определить музыкальные аффекты в произведениях И.С.Баха:
 - ХТК 1 том – C-dur, c-moll, cis-moll, D-dur, es-moll, g-moll, H-dur, B-dur
 - ХТК 2 том – c-moll, fis-moll, a-moll, dis-moll
 - Инвенции (симфонии) 3-х гол. – a-moll, f-moll и любые по выбору студента
 - Органные произведения – Пассакалья c-moll, токката и fuga d-moll и другие по выбору
 - Чакона из скрипичной Партиты d-moll.

Содержание идей предклассической и классической музыки

1. Причины стилевого перелома в европейской музыке середины XVIII века.
2. Указать главные способы проявления музыки как «звукореги» (Klangrede)
3. Перечислить и объяснить смысл основных разделов риторического dispositio (И.Маттезону) в формирующейся сонатной форме.
4. Определить разницу в понятиях «классическое», «классика», «классицизм», «классический стиль».
5. Смысл явления автономной музыки» в связи с категориями Чувства, разума, Идеи.
6. Выявить разнообразные проявления «двух принципов» в инструментальных произведениях Л.Бетховена (3-й концерт, сонаты №№5, 17, 23).

7. Проанализировать произведения в связи с характеристикой в них риторического dispositio:
 - К.Ф.Э.Бах – Клавирная соната (по выбору)
 - И.Гайдн Фортепианные сонаты Es-dur I ч.
 - В.А.Моцарт -//- -//- 1-е части
 - Л.Бетховен -//- -//- 1-е части.
8. Идеи масонства в творчестве В.А.Моцарта
9. Музыкальная символика масонства в произведениях позднего творчества В.А.Моцарта: «Волшебная флейта», симфония №40, соната F-dur KV 332
10. Влияние идей античности на музыкальную классику.

Х.В.Глюк, И.Гайдн, Л.Бетховен

А) сюжетно-смысловая ориентация на античность

Б) структурно-смысловая ориентация.
11. Стил ь поздних сонат Л.Бетховена и проявление в них барочной символики и элементов романтического искусства.

Соната 32 – c-moll op 111

Соната 31 As-dur op.110

Missa solemnis op.123.

Содержание идей эпохи романтизма

1. Определить разницу в понятиях «романтическое», «романтик», «романтизм».
2. Новые темы и образы.
3. Переосмысление тысячелетних канонов построения произведений искусства.
4. Проанализировать примеры из романтической музыки, содержащие две центральные идеи эпохи – Любовь и Смерть:
 - Ф.Шуберт. Струнный квартет №14 «Смерть и девушка»,
 - вокальные циклы Р.Шумана,
 - раскрытие этой темы в творчестве П.И.Чайковского, С.В.Рахманинова.
5. Соотношение программной и «абсолютной» музыки, диалектика этих понятий на примере прелюдий Ф.Шопена, интермеццо И.Брамса.
6. Полижанровость и лирико- поэтическая диспозиция музыкального материала – в ноктюрнах Ф.Шопена, прелюдиях С.В.Рахманинова, «Песня без слов» Мендельсона.

7. Два важнейших аспекта преломления бытовой танцевальности: поэтически-возвышенном – Ф.Шуберт, Ф.Шопен, И.Брамс, демоническом – Берлиоз, Лист, Вагнер.
8. Музыкальные формы в романтическом искусстве. Можно рассмотреть любой аспект эволюции на конкретных примерах.
 - 1) Найти примеры эволюции музыкальной формы:
 - Сквозное развитие, разомкнутая драматургия,
 - Трансформация репризы и метод тематической трансформации вообще,
 - Введение контрастных эпизодов в центре,
 - Возможное выступление типа пролога,
 - Различные варианты кульминаций.
 - 2) найти примеры музыкальной полижанровости двух типов – диффузную (взаимопроникновение) и коллажную (контрастное сопоставление).
 - 3) рассмотреть примеры одночастной цикличности лирического рода, распад произведения на две части.
9. Воспроизведение «лунного романтизма» . Шопен – ноктюрны, 2-я часть Романса из первого фортепианного концерта, «Ночные сцены» Р.Шумана.
10. Отражение искусства прошлого в романтической музыке (Ф.Шопен, И.Брамс, П.Чайковский...).

Содержание идей музыки XX века.

1. Искусство и музыка XX века на пересечении модернизма и неоклассицизма. Выявить сходство и различие с эпохой барокко.
2. Полистилистика второй половины XX века. Её типы, приемы (привести конкретные примеры).
3. Модернизм – конструктивизм:
 - 1) Входящие в него явления. Идеология. Эстетика. Манифесты (Э.Сати-Ж.Кото, Онеггер, Мийо, Прокофьев, Мосолов, Варез).

2) Музыкальный авангард (Шеффер, Штокхаузен, Сломинский, Шнитке, Губайдулина, Пендеревский, Райх, Кейдж).

4. Неоклассика:

- 1) истоки в XIX века – привести примеры из западно-европейской музыки и русской,
- 2) неоклассицизм первой половины XX века. Основные идеологические побуждения,
- 3) основные варианты,
- 4) интрамузыкальная и экстрамузыкальная семантика (рассмотреть Серенаду А.И.Стравинского (1 часть), его же Сонату для фортепиано, найти аллюзии Бетховена, Баха, Шопена, Скарлатти, Листа, Дебюсси),
- 5) привести примеры неоклассицизма. Особенности содержания и воплощения Концерта для скрипки с оркестром А.Берга – экстрамузыкальная семантизация,
- 6) Д.Шостакович – эпическая символика – Сюита для баса с оркестром на стихи Микельанжело. Соната для альты с фортепиано ор.147 (найти двойную аллюзию Бетховен-Берг). Прелюдии ор.34 – звуковой быт. Прелюдии и фуги ор.87. Интонационная соносфера XX века и аллюзии прошлого. Прелюдии и фуги на выбор.

5. Задание на тему : полистилистика и символика в музыке второй половины XX века (Шнитке, Губайдулина, Сломинский):

- 1) аспекты применения полистилистики:
 - Прямая цитата,
 - Адаптированная цитата (Ригеркар-Вебер, Скрипичный концерт Губайдуллиной, «Кармен-сюита» Бизе-Щедрина,
 - Цитирование техники чужого стиля (Веберн –Симфония ор.21. Диалоги» Слонимского, 2-я скрипичная соната Шнитке),
 - Стилизация («Сюита в старинном стиле» Шнитке),
 - Аллюзия (Шостакович, Шнитке, Губайдулина, Слонимский «24 прелюдии и фуги».

6. Полистилистика:

1) коллажная (1 часть 2-й симфонии Б.Чайковского, 2-й фортепианный концерт Щедрина, кантата «Призрак бродит по миру Л.Ноно, 2-я часть 3-й симфонии Шнитке,

2) диффузная (Стравинский. Фортепианная соната; «Симфония псалмов» , Шостакович, Шнитке, Слонимский),

3) полистилистика избирательная, плюралистическая (Шнитке «Гимн№1», «Серенада», Штокхаузен Wolkmusik «Мировая музыка», влияние кинематографической монтажности (Прокофьев, Шостакович, Шнитке),

4) религиозная символика в музыке XX века (сравнение с эпохой барокко) – С.Губайдулина «De profundis» для солирующего баяна «Offertorium» концерт для скрипки с оркестром, «In crose» для виолончели и органа.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ

Требования к контрольным урокам

Формы контроля достаточно традиционны:

- индивидуальный и фронтальный опрос,
- тестирование,
- возможно проведение занятий типа семинаров.

Каждая пройденная тема может заканчиваться проведением семинара, когда студенты готовят к ответу заранее подобранные преподавателем темы. Например,

Содержание идей эпохи барокко.

- Термин «барокко» - историческая эволюция его смысла,
- Особенности содержания эпохи,
- Способы бытования музыкального искусства, развитие концертной жизни,
- Две основные тенденции эпохи: секуляризация – символизм,
- Основы символики эпохи барокко,
- Перечислить музыкально-риторические фигуры с их семантическим смыслом,
- Числовая символика А.Веркмейстера,
- Протестантский хорал и символика эпохи барокко,

- Опираясь на символику музыки И.С.Баха, разработанную Б.Яворским, проанализировать:
 - прелюдии и фуги ХТК (по выбору)
 - органные малые циклы: токката и фуга d-moll
Пассакалья и фуга c-moll
Фантазия и фуга a-moll.

IV.3. Итоговое занятие может включать анализ незнакомого произведения с точки зрения содержания эпохи, сравнительную характеристику двух или трех различных исполнительских интерпретаций, а также вопросы общетеоретического содержания о конкретном явлении искусства в ту или иную эпоху.

Контрольный урок может быть дополнен тестированием или коллоквиумом.

Критерии оценок на контрольном уроке.

Студент должен четко излагать материал на предложенные вопросы, уметь доказать свою точку зрения на конкретных примерах; должен показать умение ориентироваться в характерных особенностях той или иной эпохи, отвечать на вопросы тестов, коллоквиумов.

5. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

Каждый обучающийся обеспечен не менее чем одним учебным печатным и электронным изданием по дисциплине и одним учебно-методическим печатным и электронным изданием.

Библиотечный фонд укомплектован печатными основной и дополнительной учебной литературой по дисциплине, а также изданиями музыкальных произведений, специальными хрестоматийными изданиями.

6. Материально-техническое обеспечение дисциплины

Для проведения аудиторных и самостоятельных занятий имеется стандартный набор специализированной учебной мебели и учебного оборудования, в том числе аудиторная доска, аудиоаппаратура, экран и видеоаппаратура (DVD плеер, телевизор). Для организации самостоятельной работы студентов имеется компьютерный кабинет с рабочими местами, обеспечивающими выход к информационным ресурсам – библиотечному фонду и сетевым ресурсам Интернет.

7. Методические рекомендации преподавателям

Предлагаемый курс носит проблемно-творческий характер, который способствует формированию и развитию процессуально-логического мышления и исторического чутья студентов-теоретиков, создает перспективу выхода за пределы изучаемых предметов.

Курс основан на принципах универсального гуманистического синтеза. Это требует от преподавателя глубокой эрудиции, непрерывного обогащения имеющейся у него системы знаний. Преподаватель должен быть знаком с новейшими современными методиками, владеть широким философско-

культурологическим материалом, эстетической методологией. Всё это позволит ему делать выходы в эволюцию разных видов искусств в разные эпохи.

Преподаватель также должен владеть разными принципами освещения материала:

1. принцип комплексного освоения художественных явлений;
2. последовательное изложение материала;
3. принцип контекстного метода;
4. принцип универсального охвата важнейших явлений и хорошее знание конкретных музыкальных сочинений.

8. Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов

Студент должен работать систематически и по возможности охватить материал, предложенный для самостоятельной работы: просмотреть рекомендуемую литературу, ознакомиться с нотным материалом, прослушать необходимый музыкальный материал, составить план ответа, список необходимых примеров.

В самостоятельной работе проанализировать наиболее значительные явления заданной темы, сопоставить с подобными явлениями в иную эпоху. Необходимо также проработать незнакомые термины, понятия, возможно ведение специального словаря.

9. Перечень основной учебной, методической и нотной литературы

1. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. -СПб, 2000
2. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. - СПб, М., Краснодар, 2005
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. - М., 1971
4. Музыкальное содержание. Современная научная интерпретация. Сб.научных статей. - Ростов-на-Дону, 2006
5. Медушевский В.В. Восприятие музыки. - М., 1980
6. Арановский М.Г. Проблемы музыкального мышления. - М., 1974
7. Лосев А.Ф. Проблема канона в древнем и средневековом искусстве. - М., 1997
8. Асафьев Б. О музыке XX века. - Л., 1982
9. Выготский Л.С. Психология искусства. - М., 1987
10. Шуман Р. О музыке и музыкантах. - М., 1979
11. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. - М., 2005
12. Друскин Я.С. О риторических приёмах в музыке И.С. Баха. -СПб, 1995
13. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка 17 и первой половины 18 века. - М., 1983
14. Кандинский-Рыбников А.А. Об интерпретации музыки И.С.Баха советскими пианистами и органистами (Русская книга о Бахе). - М., 1985
15. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблема эстетики и поэтики. - М., 1994
16. Носина В.В. Символика музыки И.С.Баха. - М., 2004
17. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. - М., 2002
18. Яворский Б. Сюита Баха для клавира. В.Носина. О символике «Французских сюит» И.С.Баха. - М., 2002
19. Альтванг Л. Людвиг Ван Бетховен. - М., 1970

20. Захарова О. Риторика в клавирной музыке 18 века /Музыкальная риторика и фортепианное искусство/ Сб.статей. - М., ГМПИ им.Гнесиных, 1989
21. Кириллина Л. Классический стиль в музыке 18 – начала 19 века: самосознание эпохи и музыкальная практика. - М., 1996
22. Кириллина Л. Реформаторские оперы Х.В.Глюка. - М., 2006
23. Маргулис В. Об интерпретации фортепианных произведений Бетховена. - М., 1991.
24. Нейгауз Г. Стенограммы двух семинаров по Бетховену //Г.Нейгауз. Воспоминания. Письма. Материалы. - М., 1992
25. Аберт. Вольфганг Амадей Моцарт.
26. Чигарёва Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика. - М., 2000
27. Холопова В.Н. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып.4. - М., 1979
28. История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Дисом. - М., 2008
29. В.Конен. Театр и симфония. - М., 1968
30. Кремлёв Ю. Йозеф Гайдн. - М., 1972
31. Вагнер Р. Избранные работы. - М., 1978
32. Письма Бетховена. - М., 1986
33. Корто А. О фортепианном искусстве. - М., 1965
34. Манн Т. «Доктор Фаустус». - М., 1986
35. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. - М., 1989
36. Берковский Н. Романтизм в Германии. - СПб, 2001
37. Музыка Австрии и Германии 19 века /под общей редакцией Цытович Т. М., 1978
38. Блок А. О романтизме // Блок А. Собр.соч. в 6 томах, т.4. - Л., 1983
39. Берлиоз Г. Избранные статьи. - М., 1956

40. Жан Поль. Приготовительная школа эстетики. - М., 1981
41. Тюлин Ю. О программности в произведениях Ф.Шопена.- М., 1982
42. Бэлза И. Фредерик Францишек Шопен. - М., 1991
43. Лист Ф. Фредерик Шопен.
44. Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра Шопена. - М., 1995
45. Юдина М. Стенограмма лекций. Романтизм. Истоки и параллели // Пианисты рассказывают. Вып.3. - М., 1988
46. Юдина М. Шесть интермеццо Брамса // Юдина М. Статьи. Воспоминания. Материалы. - М., 1978
47. Турчин В.С. Эпоха романтизма в России.- М., 1981
48. Рахманинов С.В. Литературное наследие в 3-х томах. - М., 1980
49. Шуман Р. Собр.статей в 2-х томах. - М., 1979
50. Царёва Е. Брамс у истоков нового времени // История и современность. Сб.статей. - Л., 1961
51. Михайлов А.В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии 19 в. // Музыкальная эстетика Германии 19 века. Т.1. - М., 1981
52. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки вып.2. - М., 1989
53. Фейнберг С. Судьба музыкальной формы // Фейнберг С. Пианист. Композитор. Исследователь. - М., 1984
54. Франтова Т.В. Полифония в музыке второй половины XX века. Ростов-на-Дону. Издательство СКНЦ ВШ АПСН, 2004
55. Адорно Т. Философия новой музыки. - М., 2001
56. Беседы с Альфредом Шнитке /Сост.А.Ивашкин. - М. 2003
57. Бобровский В. Последние сочинения Шостаковича // Проблемы музыкальной науки: Сб.статей, вып.6. - М., 1985
58. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм: исторические очерки. М., 1988
59. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. - Л., 1976
60. Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д.Шостаковича. - Л., 1970

61. Сабина М. Шостакович – симфонист. - М., 1976
62. Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. - М., 1989
63. Казанцева Л.П. Автор в музыкальном содержании. - М., 1989
64. Порфирьева А. Неоклассицизм Стравинского. - Л., 1986
65. Стравинский И.Ф. Диалоги. - Л., 1971
66. Холопова В.Н. София Губайдуллина. Монографическое исследование. Интервью с С.Губайдулиной / Э.Рестаньо. - М., 1996
67. Холопова В.Н., Чигарёва Е.И. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. - М., 1990
68. Климоцкий А.И., Шостакович и Бетховен // Традиции музыкальной науки: Сб. статей. - Л., 1989
69. Холопова В. О композиционных принципах скрипичного концерта А.Берга // Музыка и современность: Сб.ст. Вып.6. - М., 1969
70. Мартынов В.И. Конец времени композитора. - М., 2002
71. Барсова И. Симфонии Густава Малера. - М., 1975
72. Моцарт и моцартианство // Сб.ст. - М., 2007
73. Цукер А. Единый мир музыки // Избр.ст. Ростов-на-Дону, Издательство РГК, 2003.