

Документ подписан простой электронной подписью  
Информация о владельце:  
ФИО: Рахаев Анатолий Измаилович  
Должность: И. о. Ректора  
Дата подписания: 05.09.2024  
Уникальный программный ключ:  
b049feef759df6f58f67585b9bb2502ddf293921

Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования

«Северо-Кавказский государственный институт искусств»  
Колледж культуры и искусств

УТВЕРЖДАЮ  
Директор колледжа культуры и искусств  
ФГБОУ ВО СКГИИ  
  
/ В.Х.Шарибов  
«05» сентября 2024г.

**Рабочая программа учебной дисциплины**

**ОП. 13 Теория музыкального содержания**

специальность 53.02.07 «Теория музыки»

Квалификация выпускника: преподаватель,  
организатор музыкально – просветительской деятельности

Форма обучения - очная

Нальчик, 2024

Рабочая программа ОП. 13. «Теория музыкального содержания» разработана на основе Федерального государственного образовательного стандарта

среднего профессионального образования по специальности 53.02.07  
«Теория музыки»

Организация-разработчик: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Северо-Кавказский государственный институт искусств» Колледж культуры и искусств

Разработчики:  Богущая И.И. преподаватель ККИ СКГИИ

Эксперт  Карданова Ю.Б. преподаватель ККИ СКГИИ

Рабочая программа ОП. 13. «Теория музыкального содержания» а  
рекомендована на заседании ПЦК «Теория музыки»

Протокол №2\_от «2» сентября 2024 г.

Председатель ПЦК



Шувалова Э.А.

## СОДЕРЖАНИЕ

1. ПАСПОРТ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ «ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ».....	4
2. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ.....	7
3. УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ.....	32
4. КОНТРОЛЬ И ОЦЕНКА РЕЗУЛЬТАТОВ ОСВОЕНИЯ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ.....	38

# 1. ПАСПОРТ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ

## 1.1. Область применения рабочей программы

Рабочая программа учебной дисциплины ОП.13 «Теория музыкального содержания» является частью образовательной программы в соответствии с федеральным государственным образовательным стандартом среднего профессионального образования по направлению подготовки 53.02.07 «Теория музыки»

## 1.2. Место дисциплины в структуре образовательной программы

Вариативная часть

## 1.3. Цели 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»<sup>1</sup>, 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.

<sup>1</sup> А.Кудряшов. Теория музыкального содержания. – СПб – М – Краснодар, 2006.

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.

### **Требования к уровню освоения содержания дисциплины**

Студент должен:

#### **знать**

- 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.

<b>ОК 1.</b>	Выбирать способы решения задач профессиональной деятельности применительно к различным контекстам;
<b>ОК 2.</b>	Использовать современные средства поиска, анализа и интерпретации информации, и информационные технологии для выполнения задач профессиональной деятельности;
<b>ОК 3.</b>	Планировать и реализовывать собственное профессиональное и личностное развитие, предпринимательскую деятельность в профессиональной сфере, использовать знания по правовой и финансовой грамотности в различных жизненных ситуациях;
<b>ОК 4.</b>	Эффективно взаимодействовать и работать в коллективе и команде;

<b>ОК 5.</b>	Осуществлять устную и письменную коммуникацию на государственном языке Российской Федерации с учетом особенностей социального и культурного контекста;
<b>ОК 6.</b>	Проявлять гражданско-патриотическую позицию, демонстрировать осознанное поведение на основе традиционных российских духовно-нравственных ценностей, в том числе с учетом гармонизации межнациональных и межрелигиозных отношений, применять стандарты антикоррупционного поведения;
<b>ОК 7.</b>	Содействовать сохранению окружающей среды, ресурсосбережению, применять знания об изменении климата, принципы бережливого производства, эффективно действовать в чрезвычайных ситуациях;
<b>ОК 8.</b>	Использовать средства физической культуры для сохранения и укрепления здоровья в процессе профессиональной деятельности и поддержания необходимого уровня физической подготовленности;
<b>ОК 9.</b>	Пользоваться профессиональной документацией на государственном и иностранном языках;

<b>ПК 2.1</b>	Применять базовые знания принципов организации труда с учетом специфики деятельности педагогических и творческих коллективов.
<b>ПК 2.2</b>	Исполнять обязанности музыкального руководителя творческого коллектива, включающие организацию репетиционной и концертной работы, планирование и анализ результатов деятельности.
<b>ПК 2.3</b>	Использовать базовые нормативные правовые знания в деятельности специалиста по организационной работе в организациях культуры и образования.
<b>ПК 2.4</b>	Разрабатывать лекционно-концертные программы с учётом специфики восприятия различных возрастных групп слушателей.
<b>ПК 2.5</b>	Владеть культурой устной и письменной речи, профессиональной терминологией.
<b>ПК 2.6</b>	Осуществлять лекционно-концертную работу в условиях концертной аудитории и студии звукозаписи.
<b>ПК 2.7</b>	Использовать различные формы связи с общественностью с целью музыкального просветительства.
<b>ПК 2.8</b>	Выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения, применять базовые

	теоретические знания в процессе работы над концертными программами.
--	---

#### 1.4. Объем учебной дисциплины и виды учебной работы

Объем дисциплины 81 часа, 1-8 семестр;

аудиторных- 54 ч.

самостоятельных- 27 ч.

Форма отчетности – контрольная работа – 7 семестр, зачет – 8 семестр.

## 2. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

### 2.2. Тематический план и содержание учебной дисциплины

№ пп	Наименование тем	Максимальная нагрузка	Количество аудиторных часов	Самостоятельная работа
	<b>VII семестр</b>	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 зрительная образность. V тема. Музыкальное содержание произведения		1	1
5	VI тема. Содержание идей эпохи барокко		5	3
6	Контрольный урок		2	
	<b>VIII семестр</b>	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 учебной дисциплины

№ темы	Краткое изложение
I т.	<p><b>1. <u>О сущности музыки как вида искусства.</u></b></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><b>2. <u>Функции музыки.</u></b> Важнейшая коммуникативная функция. Формирование людской общности в музыке и значение личности в ней. Двухнаправленный характер искусства: личностный и социальный.</p>
	<p><b>Функция отражения действительности.</b></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:  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><b>3. <u>Эпическая функция музыкального искусства.</u></b></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. Внутреннее ответвление эпической функции – это функция катартическая. Её самостоятельный статус в музыке. Определение значения понятия катарсис – очищение души под влиянием произведения искусства.</p>
	<p><b>4. <u>Эстетическая функция музыкального искусства.</u></b></p> <p>Неотделима от музыки как вида искусства. Красивое, прекрасное,</p>



	<p>гармоничное, соразмерное – важнейшие критерии музыкального произведения. Осознание эстетического качества музыки – исторический аспект.</p> <p>5. <u>Гедонистическая функция в музыке.</u>  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>  - Диалектическая пара противоположностей.  Роль канонической функции в культурной преемственности. Роль эвристической функции в поиске новых путей музыкального искусства.</p> <p>7. <u>Познавательно-просветительская функция.</u>  Музыкальное произведение может являться своего рода документом эпохи, может представлять интерес в разных дисциплинах – историческом, философском, этико-эмоциональном и т.д.  Значение музыки как интонированной философии, мироощущения, данного нам в музыкальных интонациях.</p>
	<p><b>А) взаимопроникновение этики и эстетики.</b>  <b>Б) мелодическая и ритмическая концепция в музыке.</b></p> <p>- а) именно соединение эстетического и этического подходов помогает в осознании значимости категории прекрасного, неотъемлемого от феномена искусства. Четыре слоя действия этического и эстетического начал в произведении искусства:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Внешний характер содержания в произведении (эстетический план)</li> <li>2. внутреннее понимание содержания в произведении (этический план)</li> <li>3. субъективное отношение автора к человеку-адресату (этический план)</li> <li>4. объективное преподнесение созданного автором (включая техническое мастерство) человеку-адресату (этико-эстетический план).</li> </ol> <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><b>Региональные и национальные особенности музыки.</b></p> <p>а) Восток-Запад, Север-Юг – два мировые культурные координаты. Их различие.  Тотальное влияние Юга на мировую культуру. Особенности выявления своеобразия культуры Севера.  География, природные условия человеческой жизни, сказывающиеся на</p>

	<p>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><b>П т.</b></p>	<p align="center"><b>Интонационная природа музыки.</b></p> <p><b>1. Понятие интонации в музыке.</b></p> <p>«Искусство интонируемого смысла» - определение музыки Б.Асафьевым»<sup>2</sup>.</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 «<u>генеральная интонация</u>» и её выражение в творчестве и исполнении.</p>
	<p><b>Интонация и семантика в музыке.</b></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"> <li>1. Эмоциональные знаки</li> <li>2. Предметные знаки</li> <li>3. Понятийные знаки.</li> </ol> <p>Систематика основных типов интонационной семантики в музыке (В.Холопова).</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Эмоционально-экспрессивные</li> <li>2. предметно-изобразительные</li> <li>3. музыкально-жанровые</li> <li>4. музыкально-стилевые</li> <li>5. музыкально-композиционные.</li> </ol> <p>Особенности каждого типа в конкретных музыкальных преломлениях.</p>
	<p><b>«Лексемы» и контекст в музыке.</b></p> <p>Возникновение смысла любых элементов музыкальной речи возникает только в контексте.</p> <p>Полисемия – лингвистическое понятие, выведенное А.Лосевым, - закон многозначности толь или иного элемента речи в зависимости от контекста.</p>

<sup>2</sup> Асафьев Б. «Музыкальная форма как процесс». 4.2. Интонация. Л., 1971.

	<p>Связь этого закона с музыкальным искусством.</p> <p>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.</p> <p>Особенности лексики в музыке, исполнительской практике.</p>
<p><b>Шт.</b></p>	<p align="center"><b>Канон и эвристика в музыке.</b></p> <p><b>Специфика канона и эвристики.</b></p> <p>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.</p> <p>Диалектика канона и эвристики в исполнительском искусстве.</p>
	<p><b>Канон и канонические модели.</b></p> <p>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.</p> <p>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"> <li>1. Модели мелодические, ладомелодические, ладовые, метроритмические.</li> <li>2. Модели как типы музыкальных форм.</li> <li>3. Модели как типы исполнительских составов.</li> <li>4. Произведения – шедевры как модели.</li> <li>5. Канонические модели индивидуальных композиторских стилей.</li> </ol> <p>Характеристика каждой канонической модели в исторической эволюции.</p>
	<p><b>Эвристика.</b></p> <p>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.</p> <p>Эвристика ведет искусство к бесконечному, непрерывному разнообразию, что является его неизменным качеством.</p>

	<p><b>Историческое взаимодействие канона и эвристики.</b></p> <p>Каждая историческая эпоха порождает свой тип взаимодействия канона и эвристики.</p> <p>Дифференциация в музыке априорно-канонических и неаприорно-канонических, априорно-эвристических и неаприорно-эвристических типов культуры. Их сочетание в различные эпохи.</p> <p>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.</p> <p>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.</p> <p>Каноны, канонические модели, концентрирующие искусство, совершенствуют его. Обращённые к прошлому и настоящему они сохраняют и творят, насыщаются эвристическими моментами.</p>
<p><b>IVт.</b></p>	<p><b>Музыкальные эмоции и зрительная образность.</b></p> <p><b>А) Жизненные и музыкальные эмоции.</b></p> <p>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.</p> <p>Связь жизненных эмоций и музыкальных, и их различие. Систематизация эмоций – положительные, отрицательные, нейтральные. Специфика их отражения в музыке.</p> <p><b>Б) Классификация типов эмоций в музыке.</b></p> <p>Музыка – как самое эмоциональное искусство – содержит сложный спектр эмоций.</p> <p>Классификация типов эмоций, предложенная В.Холоповой:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Эмоции как чувство жизни</li> <li>2. Эмоции как фактор саморегуляции личности</li> <li>3. Эмоции восхищения мастерством искусства</li> <li>4. Субъективные эмоции музыканта –практика, композитора, исполнителя.</li> <li>5. Изображенные в музыке эмоции</li> <li>6. Специфические природные эмоции.</li> </ol>
	<p><b>Зрительная образность в музыке.</b></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,</p>

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.

Систематизация примеров явлений внешнего мра, его одушевлённых и неодушевлённых ситуаций, событий, некоторые смогла запечатлеть, отразить в себе европейская музыка:

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.

**Семиотический механизм зрительного ряда в музыке.**


Индексы и символы.

Отражение предмета по отдельному признаку в знаковой форме – индекс.

Главный вид изобразительного символа – слово, его дополняет сценическое движение. Это и музыкально-риторические фигуры, символические мотивы...

Особенности восприятия звука человеком. Звук и цвет. Синопсия – цветовой слух.

Основные пространственные координаты в музыке:

	 <p style="text-align: right;"><i>Их взаимодействие в музыкальном произведении</i></p>
V	<p style="text-align: center;"><b>Содержание музыкального произведения</b></p> <p><b>Строение музыкального содержания.</b> Иерархия музыкального содержания:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) содержание музыки в целом</li> <li>2) содержание идей исторической эпохи</li> <li>3) содержание идей национальной художественной школы</li> <li>4) жанровое содержание</li> <li>5) содержание композиторского стиля</li> <li>6) содержание музыкальной формы, музыкальная драматургия</li> <li>7) индивидуальный замысел произведения, его художественная идея</li> <li>8) интерпретация художественного произведения: исполнительская, композиторская, музыковедческая</li> <li>9) содержание музыкального произведения в восприятии слушателя.</li> </ol>
	<p><b>Жанровое и стилевое содержание произведения.</b> Жанр и смысл. Важнейшее музыкально-семантическое понятие музыковедения – «обобщение через жанр». Исторический аспект трактовки жанров. Жанровый синтез. Жанровая полифония, жанровая изобразительность, жанровое цитирование, жанровое сопоставление, жанровая модуляция, жанровая интерпретация. <u>Жанровые лексеммы и контекст.</u> Стиль – неотъемлемая категория искусства, несёт в музыкальном языке семантикообразующую функцию как и жанр. Историчность категории «стиль». Семантика стиля определённой творческой школы и стиля того или иного композитора.</p>

	<p><b>Содержание музыкальной формы.</b> 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.</p>
--	---

	<p>Драматургическое содержание музыкальной формы:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) конфликтная драматургия</li> <li>2) контрастная драматургия</li> <li>3) монодраматургия – статическая и динамическая</li> <li>4) параллельная драматургия.</li> </ol> <p>Индивидуальность и эвристика. Историческое место музыкальной интерпретации.</p>
	<p><b>Итоговое занятие.</b></p>

<p><b>VI</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>Содержание идей эпохи барокко.</b></p> <p><b>Музыка барокко – как историко-художественное явление.</b> 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 rappresentatio», «stile concitato». 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><b>Символика эпохи барокко.</b> 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. Музыкально-риторические фигуры: изобразительные, выразительные.</p>
	<p><b>Религиозные сюжеты в клавирных произведениях И.С.Баха.</b></p>

	<p>Методика Б.Яворского и её продолжение в работах Р.Берченко, В.Носиной, А.Кандинского-Рыбникова, Ю.Петрова, В.Холоповой.</p> <p>Основные параметры символики в произведениях И.С.Баха:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) религиозно-риторически используемая культура слова в инструментальной музыке.</li> <li>2) семантическая интерпретация разнообразных экстрамузы-кальных, изобразительных и выразительных музыкально-риторических фигур.</li> <li>3) наличие мотивной символики, актуальной для И.С.Баха соносферы – протестантский хорал и вокально-инструментальная мелодика.</li> <li>4) использование музыкальных аффектов</li> <li>5) проявления буквенной и числовой символики.</li> </ol>
	<p><b>«Хорошо темперированный клавир».</b></p> <p>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.</p> <p>Но за этим внешним «фасадом» скрыто глубокое содержание – сюжеты Нового и реже Ветхого заветов.</p> <p>Предпосылки. Иерархия в прелюдии и фуге.</p> <p>Важнейшая эмблематика – круг и крест.</p> <p>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><b>Органная пассакалья и фуга c-moll</b></p> <p>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.</p> <p>Первый раздел – тема и двадцать вариаций basso ostinato – как музыкально-символический комментарий к главе 26 Евангелия от Матфея.</p> <p>Второй раздел – фуга на тему Пассакальи – символическое раскрытие заключительной части Евангельского сюжета.</p> <p>Числовая и буквенная символика произведения.</p>
	<p><b>Инвенции И.С. Баха.</b></p> <p>Значение слова inventio в эпоху барокко.</p> <p>Инвенции И.С.Баха и трактат К.Ф.Хунольда, связь полифонического и тематического развития с искусством словесного decoratio.</p> <p>Б.Яворский и содержание инвенций Баха.</p> <p>Протестантский хорал и музыкальная риторика в инвенциях.</p> <p>Преломление принципа центонности, типичного для организации средневековой монодии, связанной с богослужебным ритуалом.</p>



	<p>Заключение. Искусство И.С. Баха и парадигмы европейской музыки Нового времени.</p>
<p><b>VII</b></p>	<p align="center"><b>Содержание идей предклассической эпохи.</b></p> <p><b>Новые идеи музыки периода « Sturm und Drang» Ф.Э.Бах.</b></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 « <b>Sturm und Drang</b>» (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.</p> <p>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><b>VIII</b></p>	<p align="center"><b>Музыкальная классика.</b></p> <p><b>Музыкальная классика. Диалектическое двуединство «Чувство и Разум».</b></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><b>Религиозные и масонские идеи в творчестве И.Гайдна и В.Моцарта.</b></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 В-dur «Сотворение мира».</p> <p>В творчестве В.Моцарта со временем всё более актуальной становится близость идеям масонства. Их воплощение в опере «Волшебная флейта».</p> <p>Мелодико-ритмические, гармоничные интонации – экстрамузыкальные символы. Их прочтение в различных инструментальных произведениях – фортепианных сонатах, симфониях.</p>
	<p><b>Риторика и диалектика двух принципов в сонатной форме Бетховена</b> – 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.</p> <p>Понимание риторической обусловленности сонатной формы Бетховена и многообразие её конкретных вариантов способствует более тонкому, образно-дифференцированному её интонационному слышанию и воплощению исполнителем.</p>
	<p><b>Музыкальная классика и античность.</b></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"> <li>1) средневековые ритмические модусы,</li> <li>2) трактат П.Винчентино «Античная музыка» (1555г.) – «греческий тетрахорд»,</li> <li>3) рождение drama per musica начала XVII в.,</li> <li>4) аристотелевская теория аффектов.</li> </ol>

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

	<p><b>Поздний стиль Л.Бетховена и особенности содержания его последних сонат.</b></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 обретённый 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>
<p><b>IX</b></p>	<p><b>Содержание идей музыки эпохи Романтизма.</b></p> <p><b>Термин и понятие романтизм. Исторический аспект.</b></p> <p>Содержательно-тематическая специфика романтического искусства.</p> <p>Многоликость представлений о романтизме:</p>

А)-как противоположность классическому,  
 Б)-как связь с романской языковой традицией - romanse - 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.

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

	<p>Особое место в ориентации композиторов XIX века на прошлое занимает наследие И.Брамса. Симфония №1 c-moll op.68 (Аллюзии музыки Баха, Бетховена). Симфония №4c-moll op.98 (Бах, Моцарт, Бетховен), Соната №1 op.1 C-dur (Бетховен).</p>
	<p><b>А) Взаимоотношения музыкального и литературно-поэтического в XIX веке.</b></p> <p><b>Б) эпический, драматический, лирический прототип музыкальной композиции.</b></p> <p>Овладение музыкальным выражением закономерностями литературными, поэтическими на уровне фоническом, синтаксическом, композиционном. 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>Notio 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>
<p><b>Х</b></p>	<p><b>Содержание идей музыки XX века.</b></p> <p><b>Проблема содержательной целостности музыки XX века.</b></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>

## **Модернизм и неоклассика.**

Modernus – лат. – новый, современный. Словоупотребление – исторический аспект.

XX век – «прорыв искусства в жизнь».

Художественные течения первых десятилетий XX столетия – футуризм, брьюитизм, дадаизм, сюрреализм и экспрессионизм – определили 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.Кокоска – 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 –

	<p>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».  2.Антипатия к модернизму.  3.Провозглашение полифонии как объективной основы вечно «настоящего» европейской музыки.  4.Раставрация доклассических категорий «техники» и «ремесла», добровольное подчинение канону.  5. Новое понимание личности в искусстве. Этико-диалогическая концепция стиля.  Утверждение семантики интрамузыкальной.  «Модернизация» канонических стилевых моделей.  С.Танеев, И.Стравинский, М.Равель, С.Прокофьев.</p>
	<p><b>Неоклассицизм А.Берга, Д.Шостаковича.</b>  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).  Скрытая сюжетность.  Символически значимое размышление о мире и человеке. Эта тема в творчестве Д.Шостаковича. Историческая ретроспектива творчества. Бетховенские вехи в...  Символическая семантика знаков и стилей. Зрелый и поздний период творчества. Сюита для баса и симфонического оркестра ор.145.  Соната для альты и фортепиано ор.147.  Симфонии 5,6,7,8,10, 14,15. «Сатиры» на сл.Сати Чёрного ор.106, Прелюдии ор.34 (позднее-романтический герой) в новых неромантических условиях советской амбивалентности оптимистического и трагического.  Баховские признаки, лейтритм и монограмма DSCH.  Интонационно-семантические лучи в цикле «24 прелюдии и фуги для фортепиано» ор.87.  Воздействие соносферы XX века.</p>
	<p><b>Полистилистика и символика в музыке второй половины XX века.</b>  Неоклассицизм – полистилистика – «родовой» признак искусства наших дней.  Теоретическое осмысление этого явления в 1970-е годы крупнейшим композитором А. Шнитке.  Отношение авторского стиля к другим – основные три аспекта:  1) способ работы с «иным стилем» как с объектом творческого модернизма</p>



	<p>2) технологии выстраивания их внутритекстовых отношений</p> <p>3) системы эстетических и концептуальных предпочтений композитора</p> <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 полистилистику. Арво Пярт – «Коллаж на темы ВАСН».</p>
	<p><b>Полистилистика А.Шнитке.</b></p> <p>Вторая соната для скрипки и фортепиано – «Quasi una Sonata»</p> <p>Идея Гармонии и Дисгармонии.</p> <p>Философские музыкальные прозрения композитора – полистили-стически интонируемые темы о космосе и хаосе, Добре и Зле.</p> <p>Симфония №1, Concerti grossi 1-3, скрипичный и альтовый концерты, кантата «История доктора Иоганна Фауста».</p> <p>Символика и её роль в творчестве А.Шнитке.</p>
	<p>Полистилистика и символика в творчестве композиторов второй половины XX века.</p> <p>Исполнительская интерпретация музыкального произведения.</p> <p>Религиозная символика в творчестве С.Губайдулиной. «De profundis» (1978) для баяна solo. Партита «Семь слов» для виолончели, баяна, струнного оркестра (1982).</p> <p>Концерт для скрипки с оркестром «Offertorium» (1980), «In crose» для виолончели и органа (1979).</p> <p>Вселенская мистерия Света и Тьмы. Барочная символика Креста и Круга.</p> <p>С.Слонимский – аллюзивность в полифоническом цикле «24 Прелюдии и фуги» (1994).</p> <p>Полистилистика Р.Щедрина, «24 Прелюдии и фуги», «Анна Каренина».</p> <p>Плюралистическая полистилистика К.Штокхаузена - Weltmusik (мировая музыка).</p> <p>Sirius – космогония для камерного ансамбля, ударных и электронных инструментов.</p> <p>К.Пендерецкий – полистилистика и символика творчества. Вечные темы творчества. «Stabat mater», «Dies irae».</p> <p>Неоромантический стиль. Расширение приемов письма. Симфонические произведения, опера «Потерянный рай».</p>
	<p>Исполнительская интерпретация музыкального произведения.</p> <p>«...Воспроизведение – это второе творение...» (А.Рубинштейн). Проблемы прочтения нотного текста. Влияние на интерпретацию установок творческих исполнительских школ. Интерпретация как особый род музыкального творчества.</p> <p>Исполнительская интерпретация в слушательском восприятии.</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 фуга 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. Стиль 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, Пендерецкий, 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 op.147 (найти двойную аллюзию Бетховен-Берг). Прелюдии op.34 – звуковой быт. Прелюдии и фуги op.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, Губайдуллина, Слонимский):

1) аспекты применения полистилистики:

- Прямая цитата,
- Адаптированная цитата (Ригеркар-Вебер, Скрипичный концерт Губайдуллиной, «Кармен-сюита» Бизе-Щедрина,
- Цитирование техники чужого стиля (Веберн –Симфония op.21. Диалоги» Слонимского, 2-я скрипичная соната Шнитке),
- Стилизация («Сюита в старинном стиле» Шнитке),
- Аллюзия (Шостакович, Шнитке, Губайдуллина, 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.

## 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.



### **3. УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ**

#### **3.1. Материально-техническое обеспечение**

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

#### **3.2. Информационное обеспечение обучения**

##### **Перечень учебных изданий, интернет-ресурсов, дополнительной литературы**

##### **Основные источники:**

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.

## **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.

## **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.

## **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.

#### 4. КОНТРОЛЬ И ОЦЕНКА РЕЗУЛЬТАТОВ ОСВОЕНИЯ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Результаты обучения(освоенные умения, усвоенные знания)	Основные показатели оценки результата
<b>Уметь:</b>	
<b>У1.ОК1-9</b> Четко представлять себе философские, эстетические, социокультурные предпосылки той или иной эпохи	Хорошо представляет себе философские, эстетические, социокультурные предпосылки той или иной эпохи
<b>У2.</b> Понимать особенности, характерные для стилей изучаемых эпох	Понимает особенности, характерные для стилей изучаемых эпох
<b>У3.</b> Ориентироваться в выразительных средствах адекватных идейным установкам изучаемых эпох	Ориентируется в выразительных средствах адекватных идейным установкам изучаемых эпох
<b>У4</b> Четко представлять «поведение» семиотической триады – икон, индекс, символ в ту или иную изучаемую эпоху;	Четко представлять «поведение» семиотической триады – икон, индекс, символ в ту или иную изучаемую эпоху
<b>У5</b> Ориентироваться в особенностях отражения действительности (отражение идей, отражение эмоций, отражение предметного мира в каждую эпоху;	
<b>Знать:</b>	
<b>3.1</b> Знать и доказывать каждую теоретическую позицию конкретными приемами из музыкальной литературы	Знает и доказывает каждую теоретическую позицию конкретными приемами из музыкальной литературы