Министерство культуры Российской Федерации

ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория»

Кафедра теории и истории музыки

Л.П. Казанцева

Рабочая программа учебной дисциплины

**«Теория музыкального содержания»**

Направление подготовки:

**53.03.06 Музыкознание и музыкально-прикладное искусство**

(уровень бакалавриата)

Профиль подготовки

Музыковедение

Астрахань

**Содержание**

|  |  |
| --- | --- |
| 1. | Цель и задачи курса |
| 2. | Требования к уровню освоения содержания курса |
| 3 | Объем дисциплины, виды учебной работы и отчетности |
| 4 | Структура и содержание дисциплины |
| 5. | Организация контроля знаний |
| 6. | Материально-техническое обеспечение дисциплины |
| 7. | Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины |
|  | |

ПРИЛОЖЕНИЕ

Методические рекомендации

**1.цель и задачи курса**

В цикле специальных дисциплин по подготовке музыковеда предмет «Теория музыкального содержания» выполняет особую роль в формировании высокопрофессионального специалиста, способного охватить широкий спектр многообразных закономерностей музыки. **Целями** дисциплины являются: а) оснащение студентов знаниями из области музыкального содержания, б) получение практических навыков аналитического выявления особенностей музыкального содержания.

**Задачи** курса определяются как а) углубление представлений о закономерностях образно-художественного мира музыки, складывающихся в разных жанрах и стилях (особенное внимание уделяется музыке современных композиторов); б) оснащение студентов такими познаниями и навыками, которые направлены на совершенствование их профессиональной деятельности; в) развитие самостоятельного критического и исторического мышления.

**2. Требования к уровню освоения содержания курса**

В результате освоения дисциплины у студента должны сформироваться следующиекомпетенции:

готовностью к самоорганизации и самообразованию (ОК-6);

способность осознавать специфику музыкального исполнительства как вида творческой деятельности (ОПК-1);

способность критически оценивать результаты собственной деятельности (ОПК-2);

способность применять теоретические знания в профессиональной деятельности, постигать музыкальное произведение в культурно-историческом контексте (ОПК-3);

готовность к постоянному накоплению знаний в области теории и истории искусства, позволяющих осознавать роль искусства в человеческой жизнедеятельности (ОПК-4);

готовность к эффективному использованию в профессиональной деятельности знаний в области истории, теории музыкального искусства и музыкальной педагогики (ОПК-5).

способностью планировать образовательный процесс, осуществлять методическую работу, анализировать различные педагогические системы и методы, формулировать собственные педагогические принципы и методики обучения, используя традиционные и современные технологии и методики образования в области музыкального искусства;

формировать у обучающихся художественные потребности и художественный вкус;

ориентироваться в проблемном поле психолого-педагогической науки и руководствоваться современными ее достижениями для обеспечения качества образования в области музыкального искусства (ПК-10).

В результате освоения данных компетенций студенты должны:

*знать:*

* теоретические и эстетические основы музыкального содержания, основные этапы развития европейского музыкальной мысли в XVI – XXI вв.;
* характеристики эпохальных стилей, особенности жанровой системы, принципы смыслообразования и теоретические представления о музыкальном содержании в ту или иную эпоху;
* структуру и основные компоненты музыкального содержания в их историческом развитии;
* основополагающие современные научные исследования, посвященные музыкальному содержанию;

*уметь:*

* отбирать и интерпретировать теоретические сведения по проблематике дисциплины,
* ориентироваться в специальной литературе, применять теоретические знания при анализе произведения любого стиля и жанра,
* выявлять типичные для эпохи, направления или индивидуального стиля специфические черты музыкального содержания, осмысливать их в контексте общей логики развития искусства, в том числе с развитием гуманитарного знания, религиозными, философскими, эстетическими воззрениями эпохи,
* синтезировать в процессе анализа знания, полученные в рамках освоения теоретических и исторических дисциплин, ориентироваться в исторических и современных методах анализа, уметь применять их на практике,
* аргументировано излагать результаты проведенного анализа (устно и письменно) и отстаивать свою точку зрения;

*владеть* навыками:

* профессионального анализа музыкального содержания;
* выполнения аналитических работ в различных жанрах: аналитической статьи, исполнительской интерпретации, сравнительного аналитического описания, разработки теоретической проблемы, анализа теоретической концепции, критической статьи, анонса исполнения нового произведения и др.;
* использования различных аналитических методов, выполнения работы в составе исследовательской группы;
* применения полученных знаний в научно-исследовательской, педагогической, редакторской и журналистской деятельности.

**3. Объем дисциплины, виды учебной работы и отчетности**

Общая трудоемкость дисциплины – 12 часов: контактных – 12 часов, из них лекционных – 8, практических – 4. Занятия мелкогрупповые. Время изучения – 5-6 семестры (III курс),

Форма контроля: экзамен – 6 семестр.

**4.Структура и содержание дисциплины**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| № темы | Название темы | Всего часов |
| 1. | Общая характеристика музыкального содержания | 1 |
| 2. | Средства музыкальной выразительности | 3 |
| 3. | Музыкальная интонация | 4 |
| 4. | Музыкальный образ | 2 |
| 5. | Музыкальная драматургия | 2 |
|  |  |  |
|  | Итого | 12 ч. |

**Содержание дисциплины**

**Тема 1. Общая характеристика музыкального содержания**

Эстетические концепции музыкального содержания.

**Понятие музыкального содержания**: воплощенная в звучании духовная сторона музыки, инспирированная композитором при помощи сложившихся в музыке объективированных констант (жанров, звуковысотных систем, техник сочинения, форм и т.д.), актуализированная музыкантом-исполнителем и сформированная в восприятии слушателя.

Разграничение понятий “музыкальное содержание” и “содержание музыкального произведения”.

**Структура содержания музыкального произведения**. Компоненты структуры содержания музыкального произведения: тон, музыкальная интонация, музыкальный образ, тема, идея. Иерархичность структуры. Место и значение в структуре таких ее компонентов, как средства музыкальной выразительности, музыкальная драматургия, автор художественный. Схематичность структуры.

**Тема 2. Средства музыкальной выразительности**

Условность понятия “средства музыкальной выразительности”, приложимого к элементам музыки. Психофизиологические основы средств музыкальной выразительности. Антропоморфность средств музыкальной выразительности, то есть их соотнесенность с состояниями и процессами психофизиологии человека. Синестезийные основы средств музыкальной выразительности.

**Что выражают средства музыкальной выразительности**

**К истории вопроса.** Эстетические и этические смыслы ладов у древнегреческих и средневековых музыкантов. Жесткая закрепленность художественных смыслов за теми или иными элементами музыки в теории аффектов. Концепция нейтральности элементов музыки у Э. Ганслика. Современная эстетика о комплексе потенциальных выразительных возможностей элементов музыки и индивидуальной реализации потенциала в каждом музыкальном произведении.

**Эмоции** – обширная область выразительности элементов музыки. Музыкальная риторика о выражении эмоций.

Воплощенные средствами музыкальной выразительности **понятия и символы,** сложившиеся в музыкальной риторике и появляющиеся в современной музыке.

**Сфера изобразительности,** доступная благодаря ассоциациям элементов музыки со звуковым проявлением окружающей действительности (тремоло литавр, напоминающее раскаты грома; арпеджио триолями, уподобляющееся колыханию волн).

**Самоценность средств,** обусловленная тем, как именно применяется тот или иной элемент музыки. Малейшие изменения избранного параметра музыкальной ткани как художественно важное “событие” (любование выразительностью мажорного и минорного ладов у Ф. Листа, Ф. Шуберта, Э. Грига; эстетизация силы звука музыкантами мангеймской школы). Эстетическое начало средств музыкальной выразительности, обусловленное авторской рефлексией, направленной на них и воплощенной через них. Драматургические процессы в избранном параметре музыкальной ткани

**Историческая эволюция средств музыкальной выразительности.** Вклад крупных исторических эпох и отдельных музыкантов в освоение потенциала того или иного элемента музыки: архаические культуры отдают приоритет ритму, античность и средневековье отводят видное место ладам, в хоровой культуре Возрождения господствует изощренная полифония; показательны мелодизм П. Чайковского, тембровое совершенство партитур Н. Римского-Корсакова, гармоническое новаторство А. Скрябина.

Отдельное средство музыкальной выразительности (гармония, полифония, ритмика и т.д.) со временем обнаруживает скрытые ранее ресурсы (эволюция лада в европейской культуре от диатоники к хроматике вплоть до микрохроматики; процессы обострения и ослабления ступеневой функциональности, а с нею и экспрессивности звучания).

**Средства музыкальной выразительности как система**

**Классификация средств** может быть проведена по нескольким основаниям и тем самым представлять собою ряд накладывающихся друг на друга типологий. Выделяются средства специфически-музыкальные, существующие только в музыке (лад, гармония) и – неспецифически-музыкальные, известные не только в музыке (мелодия, фактура, метроритм). Важность для музыки и тех, и других.

Средства простые, не распадающиеся на составляющие (темп, регистр, тембр), и – сложные, вбирающие в себя ряд простых (мелодия, фактура, метроритм).

Средства композиторские, находящиеся в ведении автора, и – исполнительские, отыскивающиеся музыкантом-интерпретатором. Отнесение к первым мелодии, гармонии, фактуры, метроритма и т.д., а ко вторым агогики, темпа, фразировки не всегда отвечает практике: композитор нередко “вторгается” на территорию исполнительства и наоборот. Невозможность точно отграничить композиторские средства от исполнительских.

Существование средств музыкальной выразительности в двух состояниях – как язык (фонд, в любой момент доступный актуализации) и как речь (индивидуальное использование средств в данном музыкальном произведении).

“Поведение” средств музыкальной выразительности в их системе порождает собою **типы их взаимодействия:** параллелизм или однонаправленность всех средств на достижение единого художественного результата (начальная тема “Баркаролы” из “Времен года” П. Чайковского), взаимодополнение или соединение разных по своим смысловым потенциалам средств (широкая кантиленная мелодия и бурные возбужденные пассажи аккомпанемента в романсах “Весенние воды” С. Рахманинова и “День ли царит” П. Чайковского), контраст или противоречие направленных на противоположные художественные результаты средств (безвольно застылая мелодия и экспресивно-диссонантная аккордика прелюдии e-moll Ф. Шопена).

Широкая распространенность параллелизма; необходимость в контрастировании при воплощении сложных состояний (приятная грусть, нераздельность душевного порыва и обреченности) и в кульминациях. Соединение разных типов взаимодействия в одном произведении.

**Значение выразительных компонентов в их системе**. Приоритетность одного из средств в музыкальной теме и классификация тем Е. Ручьевской (тема-лад, тема-мелодия, тема ритмическая и т.д.).

Знаковость средства – условие повышения его роли в музыкальной драматургии и превращения в лейтсредство: лейттональность (F-dur Невидимого града в “Китеже” Н. Римского-Корсакова, лейттональности любви D-dur и Des-dur у П. Чайковского), лейтгармония (лейтмотив томления в “Тристане и Изольде” и лейтмотив судьбы в “Кольце нибелунга” Р. Вагнера, большетерцовые секвентные ряды трезвучий в лейтмотиве Звездочета из “Золотого петушка” Н. Римского-Корсакова), лейтритм (ритм судьбы в V симфонии Л. Бетховена), лейттембр (альт лирического героя в “Гарольде в Италии” Г. Берлиоза; возвещающие приход Весны-Красны зовы валторны, флейта Снегурочки, кларнет Леля, басовый кларнет Мизгиря в “Снегурочке” Н. Римского-Корсакова).

Символизация элементов музыкальной ткани. Музыкально-риторические традиции (символика тональностей, регистров) и их роль в музыке более позднего времени.

**Тема 3. Музыкальная интонация**

Многозначность понятия музыкальной интонации. Музыкальная интонация как наименьший образно-смысловой элемент музыки.

Один из способов оформления интонации – **мотив**. Мотив как наименьший конструктивно-синтаксический элемент музыкального произведения. Гибкая взаимосвязанность интонации и мотива. Полиморфность музыкальной интонации (“Октябрь” из “Времен года” П.Чайковского). Нерасчлененная на мотивы звуковая ткань – другая возможность “материализации” музыкальной интонации.

**Свойства музыкальной интонации**

**Образно-смысловые свойства (семантика)** интонации обусловливают собою созидание художественного образа. Интонация способна звуково воплощать человека, воссоздавая его эмоции, мышление, речь, двигательную пластику и др. Ей доступны и области, отвлеченные от человека – изображение жизненного контекста (природы и урбанистической среды), игры, самоценности музыкального звучания.

Полисемантичность как единство нескольких смысловых сфер и как смысловая гибкость, неоднозначность интонации в музыке вообще и в отдельно взятом произведении. Относительная устойчивость смысла в “типологическом ситуативном контексте” (И.И. Земцовский).

Неравнозначность интонаций по их смысловой наполненности. Высокая смысловая концентрация в символе и смысловая разреженность в общих формах движения. Сохранение исторически сложившегося смыслового потенциала в “мигрирующей интонационной формуле” (Л. Шаймухаметова).

**Жанрово-стилевые свойства** помогают слушателю ориентироваться в звучащей музыке, указывая на автора, воспитавшую его национальную культуру и социальную среду и т.д.

Интонация может содержать такие признаки жанровости, как напевность, моторность, декламационность, инструментальность, а также – совмещать их.

Бытующие в музыке интонации образуют “фонд”, “запас” или “словарь” (Б. Асафьев), который эволюционирует, переживает “кризисы” – отмирание изживших себя интонаций и появление новых.

Формирование интонационных “словарей” в жанрах и стилях – “континентальном” (Е. Ручьевская), национальной культуры, эпохи, социальной группы, творческого течения или школы, композитора, единичного произведения.

Активизация смылового поля жанра или стиля посредством “обобщения через жанр” (А. Альшванг) и “обобщения через стиль” (Л. Генина).

**Эстетические свойства** интонации – “угол зрения”, определяемый эстетическими категориями (прекрасным, безобразным, трагическим, комическим и т.д.). Их более определенная выявленность при использовании заимствований из чужой музыки, в условиях контрастирования интонаций. Заострение черт художественного образа при помощи эстетических свойств интонации.

**Драматургические свойства** позволяют интонации войти в музыкально-драматургический процесс. Проявление драматургических свойств в риторической диспозиции.

Типология интонационной драматургии: конфликт, сквозное действие, прорастание, произрастание, вторжение, противопоставление, резкая смена интонационных планов, метаморфоза, взаимопроникновение, неконтрастное сопоставление, чередование. Связи рассредоточенных интонаций в лейтинтонации (лейтмотиве).

Единство свойств интонации, выявляющих ее смысловой потенциал. Взаимодействие содержательных свойств с формообразующими и коммуникативными.

**Тема 4. Музыкальный образ**

**Общие свойства музыкального образа**

Музыкальный образ – художественное представление, воплощаемое в музыкальном звучании. Обобщенность, опосредованность, абстрагированность музыкального образа. Условность его словесных характеристик.

Вариативность масштабов музыкального образа, охватывающего небольшое построение, небольшое произведение, крупное многочастное сочинение, творчество композитора в целом. Существование музыкального образа в виде композиторского замысла, художественной реализации (в композиторском опусе и исполнительской интерпретации), слушательском восприятии.

Мобильность внутренней структуры музыкального образа, обусловленная значением структурных элементов (тона, средств музыкальной выразительности, интонации). Многозначность музыкального образа.

**Сферы музыкальной образности**

Существенна для музыки ее способность воплощать **мир человека.** Он представлен эмоциями и чувствами (типовыми, коллективными, индивидуальными), мышлением (развертывающимся как процесс), речью, двигательной пластикой, психическими состояниями, темпераментом, характером.

**Мир вне человека** представлен предметно-изобразительной средой, игрой, образами-абстракциями (судьба, идеал).

**Мир музыки** образуют звучание как самоценность (“самодвижение” тонического трезвучия во Вступлении к “Золоту Рейна” Р. Вагнера, воссоздание звукового облика колокола, гитары и т.д в фортепианной или оркестровой музыке), движение (в фуге, perpetuum mobile, этюде).

Совмещение образных сфер постоянное (речевые и пластические характеристики человека в “Старом капрале”, “Червяке” А. Даргомыжского) и последовательное (постепенное оттеснение мышления эмоциональным переживанием в “Размышлении” А. Глазунова для скрипки и фортепиано, дополнение образа-эмоции предметно-визуальными чертами в фортепианной пьесе “Весной” Э. Грига).

Конкретизация и дифференциация музыкального образа посредством накладывающихся друг на друга **уточняющих дихотомий** “конкретность – абстрактность”, “реальность – фантастика”, “мир взрослого – мир ребенка”, “статика – динамика”.

**Эстетические свойства образа**

Особая роль принадлежит эмоции, привносящей в искусство живое, человеческое начало и служит средством рефлексии, выражения отношения к воплощаемому.

Выражение отношения через эстетические модусы, эстетические категории. Проблематичность комического в музыке, его оттенки: шутка (Д. Скарлатти, Ф. Куперен), юмор (Й. Гайдн), романтическое шаржирование (“Пьеро” Р. Шумана), ирония (“Ирония” А. Скрябина), гротеск (Г. Малер, Д. Шостакович), пародия (А. Даргомыжский, М. Мусоргский), сатира (Э. Сати), сарказм (С. Прокофьев). Проистекая из эстетических свойств музыкальной интонации, музыкальный образ, обогащая их, становится импульсом кристаллизации музыкально-художественной идеи произведения.

**Внутренние особенности музыкального образа**

Внутренняя природа музыкальных образов связана с их **масштабами**. Особенности образа в миниатюре: лирический (не эпический или драматический) характер, малые масштабы, экономность выразительных средств, камерное звучание, как правило единичность образа, показ общих черт образа с меньшей проработанностью деталей, то есть соответствие принципу “малое в малом”.

Отличительные черты образов, решенных по принципу “большое в малом” (драматическая природа ноктюрнов Ф. Шопена и больших прелюдий С. Рахманинова, взаимодействие образов в мазурках Ф. Шопена, сложная внутренняя жизнь образа в лаконичных пьесах А. Веберна) и “малое в большом” (статичность и обобщенность образа в V симфонии В. Сильвестрова).

Простое, схематически-“плоскостное” развертывание, **“прямолинейность”** образа (прелюдия С. Рахманинова ор. 32 № 5) и – **“спиралевидность”,** то есть обогащающие образ отходы “в сторону” и возвращения, иногда к исходной точке (прелюдия С. Рахманинова ор. 23 № 4).

**Тема 5. Музыкальная драматургия**

**Понятие музыкальной драматургии.** Проблематичность использования термина “драматургия” в музыке. “Тональная”, “тембровая”, “симфоническая” и другие виды драматургии. Музыкальная (образно-художественная) драматургия как процесс взаимодействия музыкальных образов. Трудность отмежевания музыкальной драматургии от интонационной драматургии.

Взаимосвязанность и автономность музыкальной драматургии и формы.

**Типология музыкальной драматургии**

**Количественный параметр**, определяющий одноэлементную, двухэлементную, трехэлементную и многоэлементную драматургию. Автономность или активное взаимодействие драматургических элементов, их равноправие или неравноправие, стабильность или мобильность соотношения образов.

**Качественный параметр**, определяющий бесконтрастную и контрастную драматургию. Высокая степень обновления в контрасте. Конфликт как острая форма “выяснения отношений” образов-антагонистов, их противодействие (середина медленной части фортепианной сонаты № 7 Л. Бетховена).

**Процессуальный параметр**, определяющий сюжетную (ноктюрн “Грезы любви” Ф. Листа), медитативную (“В созвездии Гончих псов” В. Екимовского) и монтажную (“Людмила” из “Силуэтов” Э. Денисова) драматургии. Коллаж как острая разновидность монтажной драматургии (I часть II симфонии Б. Чайковского). Множественность драматургических установок в пределах одного произведения. Плотность процесса и темп продвижения.

**Результативность драматургии**, определяющая драматургию цели с векторной направленностью процесса (I часть фортепианной сонаты № 2 Д. Шостаковича) и драматургию игры с повышенной самоценностью каждого отдельно взятого мгновения (Вариации на немецкую народную мелодию “Прилетела птица” З. Окса).

**Организованность драматургического процесса**, определяющая кульминационность или бескульминационность драматургии. Кульминация как наиболее важная, с содержательно-смысловой точки зрения, фаза драматургического процесса, подчиняющая себе другие фазы. Продолжительность, средства кульминирования, способы подготовки и выхода из кульминации. Драматургический профиль произведения: волна, волнообразность, полуволна, обращенная волна, прямолинейность.

Образно-смысловое единство произведения, основанное на реминисценциях, лейттемности, цепной музыкально-тематической связи разделов.

**5. Организация контроля знаний**

**Формы контроля**

В курсе используются следующие виды контроля качества знаний студентов: текущий, промежуточный, итоговый контроль.

Текущий контроль проводится на протяжении всего периода изучения дисциплины. При этом контроле преподаватель оценивает уровень участия студентов в аудиторной работе, степень усвоения ими учебного материала и выявляет недостатки в подготовке студентов в целях дальнейшего совершенствования методики преподавания данной дисциплины, активизации работы студентов в ходе занятий и оказания им индивидуальной помощи со стороны преподавателей. Промежуточный контроль проводится с целью выявления картины успеваемости в течение семестра, для обеспечения большей объективности в оценке знаний студентов (семестровые аттестации, осуществляются на базе двух рейтинговых «срезов»). Итоговый контроль предполагает проведение итогового экзамена за полный курс обучения по данному предмету.

Основной формой проверки знаний студентов является экзамен.

Оценка **«отлично»** предполагает хорошее знание материала обучающимся в объёме, предусмотренном разделом «Содержание программы».

Оценка **«хорошо»** предполагает достаточное знание материала обучающимся в объёме, предусмотренном разделом «Содержание программы».

Оценка **«удовлетворительно»** предполагает знание основных положений изучаемого материала в объёме, предусмотренном разделом «Содержание программы».

Оценка **«неудовлетворительно»** характеризует обучающегося как не справившегося с изучением дисциплины в соответствии с программными требованиями.

**6. Материально-техническое обеспечение дисциплины**

Для проведения занятий по Теории музыкального содержания используется класс № 27 (оснащение: рояль «Петроф» - 1шт., телевизор «Филипс», - 1шт., стол – 10шт., компьютер – 1 шт., настенный цифровой стенд – 1шт., доска учебная – 1 шт., проигрыватель – 1 шт., стул – 6 шт., видеомагнитофон «Фунай» - 1 шт., DVD плеер «Филипс» - 1 шт., пульт – 1 шт.).

**7. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины**

Основная литература:

1. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы: Исследование / Предисл. Е.И. Чигаревой. Изд-е 2-е, доп. М.: Либроком, 2012. 338 с.
2. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном: Опыт переосмысления музыкальной эстетики / Пер. с нем. / Предисл. Г.А. Лароша. - Изд-е 2-е. М. : Либроком, 2012. 232 с.
3. Казанцева Л.П. Автор в музыкальном содержании / РАМ им. Гнесиных. М., 1998. 248 с.
4. Казанцева Л.П. Анализ музыкального содержания. Астрахань: АГК, 2002. 128 с.
5. Казанцева Л.П. Музыкальное содержание в контексте культуры. Астрахань: Волга, 2009. 366 с.
6. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: ИПЦ «Факел», 2001; 2-е изд. – Астрахань: ГП АО ИПК «Волга», 2009. 368 с.
7. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Л.: Лань, 2006. 428 с.
8. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. М.: Академический проспект, 2012. 205 с.
9. Мозгот С.А. Категория пространства в музыке. Майкоп: АГУ, 2018. 350 с.
10. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Уч. пособие. СПб.: Лань, 2000. 320 с.
11. Холопова В.Н. Три стороны музыкального содержания <http://www.kholopova.ru/bibrus1.html>

**б) Дополнительная**

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Вопросы музыкального содержания: Сб. тр. /РАМ им. Гнесиных. М., 1996. Вып. 136. 164 с.
3. Друскин Я.С. О риторических приемах в музыке И.С. Баха. СПб.: Северный Олень, 1999. 128 с.
4. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – I половины XVIII веков. М.: Музыка, 1983. 77 с.
5. Евдокимова А.А. Основные аспекты содержания музыки (К проблеме способов отражения): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1987. 23 с.
6. Казанцева Л.П. Изучение смыслового начала музыки в современном вузе // История современности: музыкальное образование на постсоветском пространстве (опыт, проблемы, перспективы). – Курск: Изд-во Курск. гос. ун-та и Пермского гос. гуманитарно-пед. ун-та, 2014. С. 197-209 <https://elibrary.ru/item.asp?id=24953517>
7. Казанцева Л.П. Мелодия и интонация // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1 (22). С. 6-12. <http://dx.doi.org/10.17674/1997-0854.2016.1.006-012>
8. Казанцева Л.П. Музыкальный портрет. М.: НТЦ “Консерватория”, 1995. 124 с.
9. Казанцева Л.П. Полистилистика в музыке: Лекция. Казань, 1991. 34 с.
10. Казанцева Л.П. Понятие интонации в полифонической музыке // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 4 (25). С. 6-12. https://elibrary.ru/item.asp?id=28399936 <http://journalpmn.com/index.php/PMN/article/view/325>
11. Казанцева Л.П. Стилевые черты русской музыки в творчестве западноевропейских композиторов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2016. № 2 (40). С. 21-26. http://symposium.polyphony.ge/wp-content/uploads/2016/06/The-Booklet-of-VIII-Symposium.pdf <https://elibrary.ru/item.asp?id=26168340>
12. Казанцева Л.П. Художественный образ: параллели живописи и музыки М.К. Чюрлёниса // Музыкальное искусство и наука в ХХI веке: история, теория, исполнительство, педагогика: Материалы Междунар. конференции. – Астрахань: АИПКиП, 2014. С. 47-52.
13. Люси М. Теория музыкального выражения: акценты, оттенки и темпы в музыке вокальной и инструментальной / Пер. с фр. В.А. Чечотт. М.: Либроком, 2014. 168 с.
14. Медушевский В.В. Как устроены художественные средства музыки? // Эстетические очерки. Вып. 4. М., 1977.
15. Медушевский В.В. К проблеме семантического синтаксиса // Сов. музыка. 1973. №8. С. 20–29.
16. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с. <http://b-ok.org/book/3099112/82707b>
17. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. Тамбов: Б.и., 1993. 104 с. [https://docviewer.yandex.ru/view/20572539/?\*=9%%3D%3D&page=9&lang=ru](https://docviewer.yandex.ru/view/20572539/?*=9%%3D%3D&page=9&lang=ru)
18. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
19. <http://b-ok.org/book/2765670/a542cd>
20. Ручьевская Е.А. Об анализе содержания музыкального произведения // Критика и музыкознание: Сб. ст. Л.: Музыка, 1987. Вып. 3. С. 69–96.
21. Смирнов М.А. Эмоциональный мир музыки: Исслед. М.: Музыка, 1990. 320 с.
22. Сохор А.Н. Музыка как вид искусства // Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: Ст. и исслед.: В 3-х т. Л.: Сов. композитор, 1981. Т. 2. С. 111–230.
23. Чернова Т.Ю. Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 1984. 144 с.
24. Чигарева Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М.: Эдиториал УРСС, 2000. С. 141–267.
25. Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкальной темы / РАМ им. Гнесиных. М., 1998. 265 с.

Список нотной литературы:

1. Казанцева Л.П. Хрестоматия по теории музыкального содержания. Астрахань: ГП АО ИПК «Волга», 2006. 544 с. + МР3
2. Бах И.С. Инструментальные Сонаты и Партиты для сольных инструментов
3. Бах Ф.Э. Клавирные сонаты
4. Гайдн Й. Квартеты. Фортепианные сонаты
5. Моцарт В.А. Фортепианные сонаты
6. Бетховен Л. ван. Симфонии. Фортепианные сонаты
7. Шуберт Ф. Песни
8. Шуман Р. Фортепианные пьесы
9. Шопен Ф. Фортепианные пьесы
10. Лист Ф. Фортепианные пьесы
11. Глинка М. Романсы.
12. Чайковский П. Романсы. Фортепианные пьесы.
13. Мусоргский М. «Картинки с выставки»
14. Скрябин А. Прелюдии для фортепиано
15. Прокофьев С. Фортепианные сонаты
16. Мясковский Н. Фортепианные пьесы
17. Шостакович Д. Фортепианные пьесы

**ПРИЛОЖЕНИЕ 1**

Методические рекомендации преподавателям

Педагог должен заботиться о гармоничном освоении дисциплины, сочетающем усвоение теоретического материала и овладение практическими навыками.

Методические рекомендации студентам

Изучение отдельных тем курса «Теория музыкального содержания» следует всегда начинать с основных понятий, их содержания и определений, поскольку каждая наука имеет свой категориальный аппарат, который и является ее языком, отличающимся от языка любой другой науки.  Особое внимание следует обратить, прежде всего, на учебники. Необходимо обращаться к справочной литературе (словарям, энциклопедиям, различным справочникам).

Основные (базовые) и дополнительные теоретические источники учебной дисциплины приведены в списке литературы. Если основное посо­бие не дает полного или ясного ответа на некоторые вопросы программы, то необходимо обращаться к другим учебным пособиям.

При подготовке к занятиям необходимо составлять конспект, в котором записывать основные понятия, теоретические положения, фактологические сведения.

В качестве требований к уровню освоения содержания дисциплины выступают:

- прочные теоретические знания студентов по теории и исторической эволюции основных смысловых компонентов музыкального произведения;

- владение практическими навыками анализа музыкального произведения в смысловом ракурсе.