

Содержание

Наименование раздела

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 для преподавателя

Методические рекомендации для студента

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 следующие компетенции:

Компетенции	Индикаторы достижения компетенций
<p>ПК-1 Способен понимать специфику музыкальной формы и музыкального языка в свете представлений об особенностях развития музыкального искусства на определенном историческом этапе.</p>	<p><i>Знать:</i></p> <ul style="list-style-type: none">– основные этапы исторического развития музыкального искусства;– композиторское творчество в культурно- эстетическом и историческом контексте,– жанры и стили инструментальной, вокальной музыки;– основную исследовательскую литературу по каждому из изучаемых периодов отечественной и зарубежной истории музыки;– теоретические и эстетические основы музыкальной формы;– основные этапы развития европейского

музыкального формообразования,
– характеристики стилей, жанровой системы, принципов формообразования каждой исторической эпохи;
– принципы соотношения музыкально-языковых и композиционных особенностей музыкального произведения и его исполнительской интерпретации;
– основные принципы связи гармонии и формы;
– техники композиции в музыке XX-XXI

вв.

– принятую в отечественном и зарубежном музыкознании периодизацию истории музыки, композиторские школы, представившие классические образцы музыкальных сочинений в различных жанрах;

Уметь:

– применять теоретические знания при анализе музыкальных произведений;
– различать при анализе музыкального произведения общие и частные закономерности его построения и развития;
– рассматривать музыкальное произведение в динамике исторического, художественного и социально-культурного процесса;
– выявлять жанрово-стилевые особенности произведения, его драматургию и форму в контексте художественных направлений определенной эпохи;
– выполнять гармонический анализ музыкального произведения, анализ звуковысотной техники в соответствии с нормами применяемого автором произведения композиционного метода;
– самостоятельно гармонизовать мелодию;
– сочинять музыкальные фрагменты на собственные или заданные музыкальные темы;
– исполнять на фортепиано гармонические последовательности;

	<ul style="list-style-type: none"> – расшифровывать генерал-бас; – производить фактурный анализ сочинения с целью определения его жанровой и стилевой принадлежности;
	<p><i>Владеть:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – профессиональной терминологией; – навыками использования музыковедческой литературы в процессе обучения; – методами и навыками критического анализа музыкальных произведений и событий; – навыками гармонического и полифонического анализа музыкальных произведений; – приемами гармонизации мелодии или баса.

3. Объем дисциплины, виды учебной работы и отчетности

Общая трудоемкость дисциплины – 108 часов, из них аудиторная работа – 72 часа, самостоятельная работа студентов – 36 часов. Занятия мелкогрупповые по 2 часа в неделю. Время изучения – 5-6 семестры (III курс),

Формы контроля: зачет – 6 семестр, форма промежуточного контроля – тестирование.

4. Структура и содержание дисциплины

№ темы	Название темы	Всего часов
	Введение. Общая характеристика предмета	1
1.	Общая характеристика музыкального содержания	1
2.	Выразительность тона	9
3.	Средства музыкальной выразительности	8
4.	Музыкальная интонация	9
5.	Музыкальный образ	8
6.	Время и пространство в музыкальном образе	10
7.	Музыкальная драматургия	9
8.	Тема и идея в музыке	8
9.	Автор в музыкальном содержании	9
	Итого	72 ч.

Содержание дисциплины

Введение

Область содержания музыки как предмет изучения. Методологические проблемы исследования музыкального содержания.

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. Выразительность тона

Акустическая природа звука как физического явления. Психологическая природа звука как компонента слуховой деятельности. Эстетическая природа звука художественного (тона). Преимущественно художественное осмысление свойств тона.

Волновая, “нематериальная” форма существования тона. Ассоциативность, метафоричность его свойств. Обусловленность его свойств певческой традицией европейской музыкальной культуры.

Значимость высоты, длительности, тембра, громкости, тяготения в тоне классической (в широком смысле слова) музыки.

Переакцентуация свойств тона в современной музыке. Относительность акустической высоты, высотная “расплывчатость” тона в кластере, размытость границ между треть- и четвертьтонами (художественная выразительность микрохроматического, хроматического, диатонического и пентатонного звукового пространства в “Introitus” С. Губайдулиной).

Тон как компонент музыкального содержания

Самоценность тона в музыке XX века., особенно явная в необычных сочетаниях тембров (камерные ансамбли С. Губайдулиной, Э. Денисова, А. Шнитке, соединения академических, джазовых и народных инструментов), трансформации традиционных составов (камерный хор вместо скрипок в “Мертвых душах” Р. Щедрина), при солировании ранее “второстепенных” тембров (басового кларнета, контрабаса, старинных инструментов, контратенора и т.д.). Расширение тембровой палитры звучаниями всевозможных ударных инструментов, звучаниями “искусственного” (электрического и электронного) происхождения (электробаян, электроскрипка, терменвокс, синтезатор) и воспроизведения (микрофон, магнитофон).

Реабилитация шума, возведенного в ранг музыкального звука. Эстетизация пения птиц (у Н. Римского-Корсакова, О. Мессиаана), шумовых исполнительских эффектов (шепота, свиста, стука, топанья ногами), звучания предметов обихода (шумовые инструменты у Л. Руссола, Э. Сати, К. Пендерецкого).

Обогащение современной звуковой лексики при помощи способов звукоизвлечения (“ударность” фортепиано, экспрессивность широкоамплитудного вибрато), в том числе экстраординарных (игра на рояле ладонями, кулаками, локтями, предплечьями, щипки струн рояля, игра по корпусу инструмента, пение в инструмент), расположений и перемещений музыканов (игра за кулисами, в слушательском зале).

Смысловая роль тончайших градаций силы звука (*pppppp* у флажолетов струнных во Втором струнном квартете А. Шнитке, *ffffffffffff* в “Протестах” Ч. Айвза).

Подчеркнутый интерес современных композиторов к “морфологии” звука (“Геометрия звука” Р. Щедрина). Творение звука как основная художественная задача композитора (у В. Ульянича). Бездонная символическая глубина звука, открывшаяся С. Губайдулиной.

Тон и интонация. Интонирование как обнаружение метафор тона (А. Андреев).

Интонационное значение единичного тона (начало “Эгмонта” Л. Бетховена, монограмма *b* Б. Тищенко). Символичность единичного тона (ровные удары басов фортепиано в Вариациях на тему “Stille Nacht” А. Шнитке). Философско-мировоззренческое значение тона у А. Скрябина, С. Губайдулиной, В. Ульянича.

Художественное осмысление беззвучия (тишины) как антипода звучания (кульминация III фортепианного концерта Р. Щедрина, *Cadenza visuale* в IV скрипичном концерте А. Шнитке).

Тема 3. 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 агогике, 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 экспрессивно-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.

Индивидуализация компонентов музыкальной ткани как способ достижения особого художественного эффекта (эмоциональная

взбудораженность – результат полиритмического соединения фактурных пластов у А. Скрябина, высмеивание чувствительного романса – гармонической бифункциональности в “Песне Девушки” из “Мавры” И. Стравинского).

Тема 4. 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 обуславливают 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, самооценности 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.

Отчетливость или размытость жанровых или стиливых черт интонации. Аллюзия – намек на стиль или жанр, высказанную кем-то музыкальную мысль.

Активизация смыслового 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 5. 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 отеснение 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, приносящей 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 op. 32 № 5) и – “**спиралевидность**”, то есть обогащающие образ отходы “в сторону” и возвращения, иногда к исходной точке (прелюдия С. Рахманинова op. 23 № 4).

Тема 6. Время и пространство в музыкальном образе

Различия реального (физического) времени и пространства, перцептуального (психологического) и концептуального (художественного). Концептуальный характер времени в музыкальном образе.

Время в музыкальном образе

Параметры времени: объем (микропроцессы или “мгновения” в прелюдии G-dur из I тома WTK И.С. Баха, хронологически соответствующие процессам жизнедеятельности мезопроцессы, макропроцессы в квартете “Из моей жизни” Б. Сметаны, мегапроцессы в сюите “От мадригала до алеаторики” Б. Кутавичюса), направленность, скорость, плотность, дискретность.

Модусы времени: настоящее (I часть ноктюрна ор. 48 № 1 c-moll Ф. Шопена), прошедшее (“Забытый романс” Ф. Листа для фортепиано), будущее (“Сонет Петрарки” № 47 Ф. Листа для фортепиано), вечное (середина ноктюрна c-moll Ф. Шопена). Их характеристика и способы воплощения в музыке.

Пространство в музыкальном образе

Параметры пространства: объем (от молекулярного в пьесах Веберна до планетарного в IV симфонии Тертеряна), структурированность, плотность, соотнесенность с воспринимающим субъектом. Их характеристика и способы воплощения в музыке.

Пространственные метаморфозы. Сочетание пространственных моделей (хаотичное, недискретное пространство мельтешащей толпы и крупно выхваченная, четко прорисованная деталь в “Ярмарке” из “Микрокосмоса” Б. Бартока), плавный переход в иные пространственные условия (раздвижение вертикальных и горизонтальных границ пространства до беспредельности в Вариациях на тему “Stille Nacht” А. Шнитке).

Хронотоп образа

Взаимосвязанность времени и пространства в музыке (абстрагированный, идеализированный хронотоп в полифонии, зеркально организованных композициях).

Тема 7. 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 самооценностью 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 кульминарования, 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.

Соотнесенность драматургии с **хронотопом**, порождающая одноплановость или многоплановость. Косвенная многоплановость с системным чередованием образов (“Лирические отступления” В. Екимовского) и прямая, истинная многоплановость с одновременным соединением образов (четыре плана в “Казни Пугачева” Р. Щедрина).

Тема 8. Тема и идея в музыке

Тема в музыкальном произведении

Общеэстетическое и музыковедческое **понятия темы**. Тема в музыке как предмет музыкального (образно-звукового) рассмотрения. “Тема второго рода” (А. Жолковский, Ю. Щеглов). Область специфичности темы как критерий типологии. Иерархичность типологии.

Музыкальная тема, обладающая исключительно музыкальной (профессионально-технологической) специфичностью. “Ремесленная” композиторская (“Микрокосмос” Б. Бартока, “Тетрадь для юношества” Р. Щедрина) или исполнительская задача (“Сольфеджио” для голоса и фортепиано Р. Щедрина), а также интонационно оформленное построение в качестве музыкальной темы.

Общехудожественная тема, роднящая музыку с другими видами искусства. Человек (свойства личности, этапы жизни в “молодежных” и “юношеских” симфониях и т.д., XV симфонии Шостаковича, портрет, отношение к человеку в посвящениях и эпитафиях) и внешний по отношению к человеку мир (окружающая среда в картинах природы,

“времена года”, суточный цикл, сказка) в качестве общехудожественной темы.

Общечеловеческая тема, ставящаяся, помимо искусства, также и наукой, религией, философией. Темы, граничащие с наукой (астрономией в “Космических симфониях”; географией в “Венгрии” Ф. Листа, “Влтаве” Б. Сметаны; биологией в изображениях животных; химией в “Диффузиях” Ю. Каспарова; физикой в “Объемах” Д. Лигети и “Магнитах” Л. Половинкина; акустикой в “Стереофонии” А. Муроу; оптикой в “Горизонтах” П. Булеза; математикой в “Интегралах” Э. Вареза и “Разрывах плоскостей” В. Годзяцкого; логикой в “Силлогизмах” Г. Банщикова; медициной в “Безумии” А. Кнайфеля), религией (в многочисленных мессах, ораториях, кантатах, пассионах, реквиемах) и философией (хронотоп в “Мерцании пространства” и “Формах в воздухе” А. Лурье; онтология бытия в “Хаосе” Л. Фосса) в музыке.

Подвижность темы, заключающаяся в ее относительно свободном перемещении в разные области тем: игра, поданная как игра звуков, игра в природе (“Эхо” О. Лассо, “Игра воды” Равеля), быту (карнавалы и маскарады; детские игры в “Детском альбоме” П. Чайковского) и игра на грани жизни и смерти (“Песни и пляски смерти” М. Мусоргского). Подвижность тем мифологического, исторического происхождения, темы движения.

Кристаллизация **субтем** в теме крупного многочастного произведения

Постановка одной темы сразу в двух или трех разных статусах – как музыкальной, общехудожественной и общечеловеческой (“Орфей” Ф. Листа).

Тематика произведения, складывающаяся из тем разных уровней или субтем.

Идея в музыкальном произведении

Понятие идеи как специфической акцентуации темы, особого угла зрения на нее. Прораствание идеи в ткани произведения. Нетождественность идеи-замысла идее-результату.

Концепция как процесс кристаллизации идеи. Промежуточное положение концепции между темой и идеей произведения.

“Угол зрения”, под которым предстает тема произведения в идее: положительный, отрицательный, нейтрально-объективный.

Связанность идеи с **картиной мира**, то есть наиболее существенными отношениями человека к природе, космосу, бытию, обществу, культуре, истории, традиции, другим людям, себе самому.

Особенность художественной идеи – ее неоднозначность.

Система идей, соответствующая системе тем.

Связанность темы и идеи

Импульс идеи, исходящий из темы. Необязательность яркой выявленности идеи. Многообразие идеи в художественных решениях одной и той же темы (скорбь, восхищение, преклонение, протест против безвременной кончины, оценка художественного вклада в мировую музыкальную культуру в посвящениях Д. Шостаковичу).

Историческая подвижность тем и идей

Кристаллизация “вечных”, кочующих супертем (*Dies irae*, “Со святыми упокой”, тема XXIV каприса Паганини *a-moll*). Новые ракурсы известных тем (философски-этическое осмысление природы в музыке XX века, расширение ее пространства до космического). Пополнение новыми темами или освобождение от потерявших свою актуальность (популярные в XVI – XVII веках посвящения надолго исчезают из практики и возрождаются в XX веке). Жанровая и стилевая адаптация темы (миф об Орфее, постепенно распространившийся из оперы на балет, кантатно-ораториальные жанры, симфоническую и инструментальную музыку, камерные жанры).

Тема 9. Автор в музыкальном содержании

Понятие автора художественного

Многозначность понятия “автор” обусловила дифференциацию трех основных статусов автора.

Автор-человек (автор биографический) – сторона автора, содержащая его личностные свойства, обнаруживаемые в частной и общественной жизни.

Автор-творец – специфический разворот творящей личности, сущность которого заключается в ее творческой деятельности.

Автор художественный – отражение в музыкальном произведении личности композитора, эстетически организующей художественное целое.

Личностные свойства автора художественного

Биологические свойства личности в авторе художественном: темперамент (буйная взрывчатость Л. Бетховена, меланхоличность П. Чайковского), возраст (возрастные периоды в XV симфонии Д. Шостаковича), пол (мужественность Л. Бетховена).

Психические свойства: эмоции и чувства (чувство радости у Дж. Россини, элегичность у М. Глинки), мышление (“предметность” мышления у Ф. Листа, абстрагированность у С. Франка, “эклектичность” у Ч. Айвза), память (в “Воспоминаниях о...” Ф. Листа), ощущения, восприятие, воля.

Социальные свойства, приобретенные в социальном общении знания, умения, навыки, привычки, в том числе и профессиональные – владение или избегание жанров, композиторских техник и т.д. (стилевая “всеядность” И. Стравинского, Р. Щедрина, В. Мартынова).

Мировоззренческие свойства: интересы, идеалы, индивидуальная “картина мира”.

Избирательность в выявлении личностных способностей, характера, физических параметров автора.

Средства выражения автора художественного в музыке

Музыкально-тематические средства: монограммы (BACH, DSCH), автоцитаты (симфоническая поэма “Жизнь героя” – “дайджест” раннего творчества Р. Штрауса), лиричность, монологичность или диалогичность (“внутренний диалог” в этюде op. 25 № 7 Ф. Шопена).

Стилистические средства: “чистота”, однородность индивидуального стиля композитора (Ф. Шуберта, С. Рахманинова) и стилевая множественность, полистилистика (И. Стравинского, А. Шнитке).

Композиционные средства: локализация в конце произведения (катарсическая лирико-драматическая кода Вариаций на тему Корелли С. Рахманинова), начале (лирическое вступление Вариаций на тему из оперы Галеви “Гарольд” Шопена), середине (“лирические отступления”) и – рассредоточенность по всему сочинению.

Автор художественный

в структуре содержания музыкального произведения

Автор художественный пронизывает собою всю структуру содержания музыкального опуса. Он заявляет о себе в тоне (наполненность ценностными смыслами как тона, так и его параметров для С. Губайдулиной), средствах музыкальной выразительности (тембре виолончели в “авторских отступлениях” у Д. Шостаковича), интонации (особенно в доверительно-искреннем повествовании), образе (особенно в автопортрете и при рефлексии авторского отношения), драматургии (авторская воля, прекращающая скерцо IX симфонии Бетховена), теме и идее (избирательность композитора в отборе тем и их трактовке).

Смысловые роли автора художественного (исторический аспект)

Эпоха барокко, в которой формируется авторское начало как компонент музыкального содержания. Ранний автопортрет у английских верджинелистов. Высказывание отношения в пародировании (в хоровой музыке и комической опере). Сочувствующий повествователь пассионов. Небольшие авторские (лирические) отступления в фугах (у Баха).

Классическая эпоха, сохраняющая и развивающая традиции. Перерождение лирического отступления в авторский комментарий (в бетховенских речитативах). Индивидуально-личный пафос у Гайдна и Бетховена. Единение разных форм авторского присутствия в пределах одного опуса. Иерархичность автора художественного.

Романтическая эпоха, персонифицирующая автора в виде лирического героя. Субъективная, авторская доминанта, сменившая собою объективную классическую.

Современная эпоха с многоликим автором художественным: “оратор”, “агитатор”, “участник событий”, “комментатор”, “пассивный наблюдатель”, “режиссер”. Крайности в “поведении” автора художественного: от тотального самоутверждения до самоустранения.

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.

Основными формами проверки знаний студентов являются: зачет, экзамен, контрольная работа, тестирование.

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

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

Оценка **«удовлетворительно»** предполагает знание основных положений изучаемого материала в объеме, 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 дисциплине «Теория музыкального содержания» используются аудитории:

№ 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.).

№40 - Пианино «Петроф» - 1шт., стол – 11шт., стул – 4 шт., скамья – 2шт., доска ученическая – 1шт., телевизор – 1 шт., DVD плеер – 1 шт., компьютер – 1шт.

№26 - Рояль «Рениш» - 1 шт., стол – 3 шт., стул – 11 шт., шкаф для документов – 1 шт.

Специальное программное обеспечение для лиц с ОВЗ:

Microsoft Windows 10,

Специальные возможности:

Экранная лупа, Экранная диктор, Дисплей, Размер курсора и указателя мыши, Цветные фильтры, Высокая контрастность.

*Доступ к информационным
и библиографическим ресурсам в сети*

Интернет для каждого обучающегося с ограниченными возможностями здоровья обеспечен предоставлением ему учебного и методического материала в формах, адаптированных к ограничениям их здоровья и восприятия информации:

Для обучающихся с нарушениями зрения:

в печатной форме
увеличенным шрифтом; в форме
электронного документа;
в форме аудиофайла.

Для обучающихся с нарушениями слуха:

в печатной форме;
в форме электронного
документа; в форме
аудиофайла.

Для обучающихся с нарушениями опорно-
двигательного аппарата: в печатной форме;

в форме электронного документа; в форме аудиофайла.

Сантехнические кабины, зрительские места в зале, система звуковой поддержки инвалидов.

7. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

Основная:

1. Казанцева, Л.П. Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни [Электронный ресурс]: учебное пособие / Л.П. Казанцева. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2017. — 192 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/93725>. — Загл. с экрана.

2. Кудряшов, А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII — XX вв [Электронный ресурс]: учебное пособие / А.Ю. Кудряшов. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2010. — 432 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/1975>. — Загл. с экрана.
3. Ройтерштейн, М.И. Основы музыкального анализа [Электронный ресурс]: учебник / М.И. Ройтерштейн. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2017. — 116 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/90834>. — Загл. с экрана.

Дополнительная:

1. Аренский, А.С. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки [Электронный ресурс]: учебное пособие / А.С. Аренский. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2017. — 124 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/93722>. — Загл. с экрана.
2. Заднепровская, Г.В. Анализ музыкальных произведений [Электронный ресурс]: учебник / Г.В. Заднепровская. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2018. — 272 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/102515>. — Загл. с экрана.
3. Ручьевская, Е.А. Война и мир. Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева [Электронный ресурс]: учебное пособие / Е.А. Ручьевская. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург: Композитор, 2010. — 480 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/2832>. — Загл. с экрана.
4. Ручьевская, Е.А. Работы разных лет. Том I. Статьи. Заметки. Воспоминания [Электронный ресурс] / Е.А. Ручьевская. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург: Композитор, 2011. — 488 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/2834>. — Загл. с экрана.
5. Ручьевская, Е.А. Работы разных лет. Том II. О вокальной музыке [Электронный ресурс]: монография / Е.А. Ручьевская. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург: Композитор, 2011. — 504 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/2835>. — Загл. с экрана.

6. Ручьевская, Е.А. Руслан Глинки. Тристан Вагнера. Снегурочка Римского-Корсакова [Электронный ресурс] / Е.А. Ручьевская. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург: Композитор, 2002. — 396 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/41040>. — Загл. с экрана.
7. Ручьевская, Е.А. Хованщина Мусоргского как художественный феномен [Электронный ресурс] / Е.А. Ручьевская. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург: Композитор, 2005. — 388 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/41043>. — Загл. с экрана.
8. Скребков, С.С. Художественные принципы музыкальных стилей [Электронный ресурс]: учебное пособие / С.С. Скребков. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2018. — 448 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/102524>. — Загл. с экрана.
9. Сыров, В.Н. Стилиевые метаморфозы рока [Электронный ресурс]: учебное пособие / В.Н. Сыров. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2017. — 296 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/94660>. — Загл. с экрана.
10. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений [Электронный ресурс]: учебное пособие / В.Н. Холопова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2013. — 496 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/30435>. — Загл. с экрана.
11. Шак, Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино [Электронный ресурс]: учебное пособие / Т.Ф. Шак. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2017. — 384 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/99362>. — Загл. с экрана.

Список нотной литературы:

1. Казанцева Л.П. Хрестоматия по теории музыкального содержания. Астрахань: ГП АО ИПК «Волга», 2006. 544 с. + MP3
2. Фицуильямова верджинельная книга. М.: Музыка, 1988

3. Бах И.С. Инструментальные Сонаты и Партиты для сольных инструментов
4. Бах Ф.Э. Клавирные сонаты
5. Гайдн Й. Квартеты. Фортепианные сонаты
6. Моцарт В.А. Фортепианные сонаты
7. Бетховен Л. ван. Симфонии. Фортепианные сонаты
8. Шуберт Ф. Песни
9. Шуман Р. Фортепианные пьесы
10. Шопен Ф. Фортепианные пьесы
11. Лист Ф. Фортепианные пьесы
12. Глинка М. Романсы.
13. Чайковский П. Романсы. Фортепианные пьесы.
14. Мусоргский М. «Картинки с выставки»
15. Скрябин А. Прелюдии для фортепиано
16. Прокофьев С. Фортепианные сонаты
17. Мясковский Н. Фортепианные пьесы
18. 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.