Документ подписан простой электронной подписью
Информация о владельце:
ФИО: Альмухаметов Ильмар Разинович
Должность: и.о. ректора
Дата подписания: 04.11.2023 09:58:54
Уникальный программный ключ:
5c40dd1ca2d924f372ffcd2048da9b4d77fd60ea

Министерство культуры Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

ФАКУЛЬТЕТ *музыкальный*

КАФЕДРА *теории музыки*

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА

по дисциплине *Теория музыкального содержания*

(название дисциплины)

для направления подготовки/специальности ***53.05.05 Музыковедение***

Профиль:

(название направления подготовки/специальности)

квалификация *Музыковед.Преподаватель*

(название квалификации)

форма обучения *Очная*

(очная, заочная – указать)

курс

(номер курса)

семестр

	(номер семестра)
объем дисциплины	*3 Е*
лекции	
	(число часов по УП)
практические занятия (семинары и иные формы)	
	(число часов по УП)
практические занятия (индивидуальные)	
	(число часов по УП)
самостоятельная работа (СРС)	
	(число часов по УП)
экзамен	
	(номер семестра)
зачет	
	(номер семестра)
всего	
	(полное число часов на дисциплину по УП)

Уфа – 2023

Рабочая программа составлена с учетом требований Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования

2017 г.

(год утверждения ФГОС ВО)

Составитель	*доцент кафедры теории музыки*	
	(должность составителя, название кафедры)	
	Гончаренко Татьяна Генриховна	
	(ФИО составителя)	(подпись)

Рабочая программа одобрена кафедрой теории музыки

Протокол № 1от « 28» 08 2023г.

Зав. кафедрой	*доктор искусствоведения*	*Алексеева И.В.*	
	(ученое звание)	(ФИО)	(подпись)

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Раздел	**Стр.**
1. Цели и задачи дисциплины. Краткие методические указания	
2. Требования к освоению дисциплины 2.1 Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине	
3. Содержание и организация изучения дисциплины	
4. Методические указания для обучающихся	
5. Примерные оценочные и методические материалы Требования для *текущего* контроля успеваемости · Примерный перечень вопросов · Тренировочные тесты · Ключи к тестам · Критерии оценки 5.2Требования для аттестации	
6. Учебно-методическое обеспечение дисциплины: 6.1 Рекомендуемая литература (основная)	

6.2 Рекомендуемая литература (дополнительная) 6.3 Нотная хрестоматия 6.4 Фонохрестоматия 6.5Литература, представленная в ЭБС 6.6 Ресурсы информационно-телекоммуникационной сети "Интернет"	
7. Материально-техническое обеспечение дисциплины	

1. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ДИСЦИПЛИНЫ. КРАТКИЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ КУРСА

Теория музыкального содержания является учебным предметом, который способен и призван вести к пониманию музыкального произведения на основе его выразительно-смысловой сущности. Произведение как целостность и все элементы его композиционной организации предстают в нем освещенными этой содержательной задачей композитора. Теоретиками музыкального содержания выработана развитая система соответствующих категорий, составляющих самостоятельную отрасль музыковедения, не дублирующую традиционные теоретические и исторические дисциплины.

Задача предмета «Теория музыкального содержания» заключается в приобретении навыков студента в понимании музыкального произведения как художественной целостности наоснове его выразительно-смысловой сущности, в выявлении содержательной задачи композитора в данном произведении.

Целями предмета являются: а) оснащение студентов специфическими знаниями по теории музыкального содержания, б) получение практических

навыков анализа музыкального произведения на их основе.

КРАТКИЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

В преподавании теории музыкального содержания изучение теоретических положений и выработка навыков их практического применения по количеству времени должны быть примерно равны. И теория, и практический анализ музыкального содержания постоянно координируют с другими отраслями музыкознания — историей музыки, композиционными учениями (о гармонии, полифонии, музыкальной форме, мелодике, ритмике и т. д.), также с музыкальной психологией, эстетикой, семиотикой и др. гуманитарными областями. Кроме того, курс музыкального содержания особенно близко стоит к области исполнительства, поэтому учитывает и теоретические накопления в этой сфере, и саму исполнительскую практику, существующие интерпретации музыкальных произведений.

Формы занятий устанавливаются как лекционные, так и практические (за возможным исключением в малочисленных группах студентов). На лекциях излагаются основные теоретические положения. Еженедельно даются практические задания. Они включают конспектирование литературы по теме, анализ музыкальных произведений, также игру на фортепиано.

На практическом занятии обязательно звучание анализируемых музыкальных произведений — в исполнении педагога, студентов или в записи. Поскольку анализ содержания музыки — наиболее тонкий вид анализа, предполагающий участие и личного опыта анализирующего, то индивидуальная форма занятий здесь необходима.

Теоретической основой курса является весьма многочисленная литература по теории музыкального содержания российских авторов. Может быть использован и успешный персональный опыт отдельных педагогов. Практическая часть включает музыку самых различных эпох и регионов мира — от Средневековья до XXI века, культур Европы, Востока, США. По стилю это — академическая музыка, для сравнения — и джаз-роковая.

Дисциплина входит в базовую часть Блока «Дисциплины»структуры ООП и является обязательной для изучения обучающегося.

2. ТРЕБОВАНИЯ К ОСВОЕНИЮ ДИСЦИПЛИНЫ

Выпускник, освоивший программу специалитета, должен на основе анализа отечественного и зарубежного опыта обладать профессиональными компетенциями, соответствующими виду (видам) профессиональной деятельности, на который (которые) ориентирована программа специалитета (ПКО–4)**:**

- быть способен постигать музыкально-теоретические концепции, анализировать музыкально-исторические процессы профессиональной и народной музыки, оценивать происходящие в области музыкального искусства изменения**.**

Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине.

В результате освоения дисциплины обучающийся должен

Знать:

— ведущую историографическую проблематику, закономерности музыкально-исторического процесса; — исторические этапы в развитии профессиональной и народной музыки

Уметь:

— излагать и критически осмысливать базовые представления об истории и теории музыкального искусства; — рассматривать музыкально-историческое явление в динамике общеисторического, художественного и социально-культурного процессов;

Владеть:

— методом конкретно-исторического подхода к анализу явлений музыкальной культуры; — основной терминологией в области профессиональной и народной музыки.

Выпускник, освоивший программу специалитета, должен обладать профессиональными компетенциями, соответствующими виду (видам) профессиональной деятельности, на который (которые) ориентирована программа специалитета:

научно-исследовательская деятельность:

способностью осмыслить закономерности развития музыкального искусства и науки в историческом контексте и в связи с другими видами искусства, способностью учитывать особенности религиозных, философских, эстетических представлений конкретного исторического периода (ПК-1);

культурно-просветительская, музыкально-журналистская и редакторская деятельность:

способностью анализировать и подвергать критическому разбору процесс исполнения музыкального произведения или постановки музыкально-театрального произведения, умением проводить сравнительный анализ разных исполнительских интерпретаций (ПК-17);

При разработке программы специалитета все общекультурные, общепрофессиональные, профессиональные компетенции, отнесенные к тем видам профессиональной деятельности, на которые ориентирована программа специалитета, включаются в набор требуемых результатов освоения программы специалитета.

При разработке программы специалитета организация вправе дополнить набор компетенций выпускников с учетом ориентации программы

специалитета на конкретные области знания, и (или) вид (виды) деятельности и специализации этой программы.

При разработке программы специалитета требования к результатам обучения по отдельным дисциплинам (модулям), практикам организация устанавливает самостоятельно с учетом требований соответствующих примерных основных образовательных программ.

2.1 Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине

В результате освоения дисциплины обучающийся должен

Студент должен: 1) знать особенности развития музыкальных жанров, историю и теорию музыкальных стилей и форм; 2) уметь анализировать музыкальные произведения различных исторических эпох, стилей, жанров в историко-эстетическом контексте; различать при исследовании музыкальных явлений общие и частные закономерности их органихзации и развития; рассматривать музыкальное явление в динамике исторического, художественного и социально-культурного процесса; 3) владеть профессиональными навыками анализа музыки, профессиональной лексикой, грамотно использовать ее в своей деятельности при общении со слушательской аудиторией; навыками эстетического анализа содержания музыкального произведения; комплексным анализом современной музыки (зарубежной, отечественной), включая собственно музыкально-теоретические и музыкально-исторические проблемы.

3. СОДЕРЖАНИЕ И ОРГАНИЗАЦИЯ ИЗУЧЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Тематический план курса

	Наименование тем (разделов)				
		Труд о-ёмко сть	Лек ции	Се ми на ры	Само ст. рабо та студе нта
	Введение. Задачи и строение курса				
	Понятие «Музыка»				
	Понятие «музыкальное содержание»				
	Специальное и неспециальное музыкальное содержание				
	Три стороны музыкального содержания				
	Эмоциональное содержание музыки				
	Изобразительное и символическое содержание музыки				
	Сознательное и бессознательное в музыкальном содержании				
	Проблема музыки как языка. Интонация в аспектах языка и семиотики				
	Становление теории музыкальной интонации у Б. Яворского и Б. Асафьева				

	Развитие теории музыкальной интонации в российском музыкознании. Аналоги в зарубежной науке				
	Иерархия уровней музыкального содержания. Содержание музыки в целом				
	Содержание музыки исторических эпох. Специфика музыкального содержания эпохи барокко				
	Специфика содержания музыки венских классиков				
	Специфика содержания музыкального романтизма				
	Специфика музыкального содержания эпохи культурной поляризации (XX век)				
	Национальное содержание музыки				
	Содержание музыкального жанра				
	Содержание музыкальной формы				
	Содержание индивидуального композиторского стиля				
	Индивидуальный замысел музыкального произведения				
	Исполнительская интерпретация музыкального произведения				
	Музыкальное содержание в восприятии				

	слушателя				
		Всего 108 Часа 3з\е	Всего часа	Всего часа	Всего часов

Содержание курса

ТЕМА 1. ВВЕДЕНИЕ. ЗАДАЧИ И СТРОЕНИЕ КУРСА

Наличие содержания в музыке и необходимость теории музыкальногосодержания в музыковедении. Развитость смыслового аспекта врусском искусстве, закономерность появления теории музыкального содержанияв российской науке о музыке. Доминирование композиционнограмматическихподходов над содержательно-смысловыми в современномроссийском и мировом музыкально-теоретическом образовании,резкая диспропорция учебных предметов. Освоение категорий музыкальногосодержания, выработка смыслового мышления и навыков содержательногоанализа музыкальных произведений как задачи данного курса.

Принцип строения курса — от наиболее важных категорий музыкальногосодержания к многоуровневой иерархии его строения. Важнейшие категории— понятия музыки, музыкального содержания, специального/неспециальногосодержания, сознательного/бессознательного, трех сторонмузыкального содержания, музыкального языка, интонации, музыкальносемиотическогознака. Иерархия 9 уровней музыкального

содержания —от музыки в целом до восприятия слушателя.

ТЕМА 2. ПОНЯТИЕ «МУЗЫКА»

Этимология «музыки», восходящая к «музам», олимпийским и хтоническим.Распространение термина «музыка» из Древней Греции в страныЕвропы, Азии, Африки. Синонимы «музыки» в разных странах. Идеибожественного происхождения музыки во всем мире. Древнейший смыслмузыки как праздника и радости. Вхождение музыки в 7 свободных искусств:с поздней Античности в квадривий, к эпохе барокко также и в тривий.Математическое определение музыки в Западной Европе, начинаяот Античности, включая Средневековье, во многом Возрождение, в рядеучений XX века. Распространение этой позиции на средневековом Востоке.Активное противодействие математическому взгляду на музыку отэпохи барокко до XXI века. Отсутствие математической позиции в Россиидо XX века. Музыка импровизационная, опусная, автономная, абсолютная.Противоречивость понятия «абсолютная музыка». Соотношениемузыки с философией: подчиненность в эпоху Просвещения, достижениеравноправия у романтиков, возвышение музыки над философией вXX веке. Музыка как сверхискусство у ряда русских композиторов XX столетия.Проблематичность единого определения музыки.

ЕМА 3. ПОНЯТИЕ «МУЗЫКАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ»

Наиболее краткое определение: музыкальное содержание — выразительно-смысловая сущность музыки. Развернутое определение(по Л. Казанцевой): «воплощенная в звучании духовная сторона музыки, инспирированная композитором при помощи сложившихся в музыкеобъективированных констант (жанров, звуковысотных систем, техник сочинения,форм и т. д.), актуализированная музыкантом-исполнителем исформированная в восприятии слушателя». «Содержание» в музыковедении— монокатегория, не сопряженная с философско-эстетической категорией«форма» (диада «форма — содержание», как и триада «форма — содержание — материя» остаются понятиями философии). «Форма»

вмузыковедении — также монокатегория, синонимичная «композиции».В сравнении с семиотической «семантикой», как и эстетической «герменевтикой», «содержание» более широко по смыслу: не только толкование,значение, но и объект значения и толкования (см. «специальное содержание»). Семиотическая диада «план содержания — план выражения» —два аспекта «содержания»: содержание для себя и содержание для других.Множественность понятий в теории музыкального содержания насовременном этапе ее разработки (см. темы 4–23 тематического плана),также — музыкальная тема, идея, образ, автор, герой, персонаж произведения,сюжет, драматургия (Л. Казанцева, Л. Шаймухаметова). Разработанныйаспект — содержание музыкального произведения как феноменкультуры: в контексте музыкальной жизни, музыкальной, художественнойи духовной культуры (Л. Казанцева).

ТЕМА 4. СПЕЦИАЛЬНОЕ И НЕСПЕЦИАЛЬНОЕМУЗЫКАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Диада «специальное и неспециальное музыкальное содержание»(В. Холопова) — разграничение по признакам интра- и экстрамузыкальности.Специальное музыкальное содержание — то, что присутствует тольков музыке. Неспециальное — то, что присутствует как в музыке, так ивне музыки. Новое содержательное качество, обретаемое внемузыкальнымиявлениями внутри музыки. Неспециальное содержание в виде трехкатегорий: идеи, предметы внешнего мира, человеческие эмоции. Идеи:философские, религиозные, научные, художественные, в том числе музыкальные.Предметы внешнего мира: движения человека, животных, рыб,насекомых, фантастических существ, природных стихий, орудий, машин;произведения других искусств (картины, скульптуры). Эмоции: см. Многочисленныеавторские ремарки в нотах композиторов XIX–XXI веков. Специальноесодержание — «эстетическая гармония»: от мельчайшей единицы— звука, до наиболее крупного образования — всей музыкальнойформы. Систематика специального содержания: выразительное содержаниезвука (тембра); интервала, аккорда, лада, тональности, др.

Звуковысотныхсистем; ритма, метра; фактуры и полифонии; тематической организации;архитектоники формы. Два типа соотношений специального инеспециального содержания: согласование (психологически положительноес положительным) и противоречие (положительное с отрицательным).

ТЕМА 5. ТРИ СТОРОНЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ

Соответствие систематики трех сторон музыкального содержаниятриаде знаков основоположника семиотики Ч. Пирса: икон, индекс исимвол. На основании работ Пирса трактовка икона как эмоциональнойстороны музыки, индекса — как изобразительной, символа — как символическойстороны. Все три стороны — аспект неспециального музыкальногосодержания, их соответствие триаде категорий: идеи, предметывнешнего мира и человеческие эмоции. Триада сторон музыкальногосодержания как инструмент сравнения и обобщения содержания историческихэпох. В барокко, классике, романтизме и эпохе культурной поляризации(XX век) — различное соотношение трех сторон музыкальногосодержания.

ТЕМА 6. ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ МУЗЫКИ

Музыка — самое эмоциональное из всех искусств. Традиционноезначение эмоциональности в русской музыке. Побудительное значениеэмоций для человеческого мышления. Роль психологических подходов вобъяснении природы музыкальных эмоций. Несходство в понимании эмоциональныхтерминов в психологии и музыковедении. Разграничение эмоцийжизненных и художественных. Эмоция в музыке — знак икон, прямоеотображение явления.

Классификации жизненных эмоций — от трех до нескольких сот.Принципиальное различие эмоций положительных/отрицательных, стенических/астенических. Преобладание количества отрицательных эмоцийнад положительными. Множественность градаций отрицательных эмоцийкак способ биологического выживания человека. Преобладание

положительныхэмоциогенных зон в человеческом мозгу. Пять базовых эмоций:радость, гнев, страх, печаль, безразличие.

Классификации музыкальных эмоций — с преобладанием положительныхвидов над отрицательными. 8 аффектов А. Кирхера и И. Г. Вальтера.Типология эмоций в музыке: чувство жизни, фактор саморегуляцииличности (эмпатия), эмоции оценки мастерства композитора или исполнителя,субъективные эмоции музыканта-практика (ситуативные), эмоцииприподносимые, эмоции природные (натуральные). Чувство жизни — положительнаяподоснова, с которой выступает музыкант и которую передаетслушателям. Саморегуляция личности — способность менять душевноесостояние под влиянием музыки. Эмоции оценки мастерства — по определениюположительные, но возможны и отрицательные. Разнообразиесубъективных эмоций музыканта-практика, от угнетенных до ликующих.Преподносимые эмоции, или эмоции неспециального музыкального содержания,— положительные или отрицательные. Природные, натуральныеэмоции музыки, или эмоции специального содержания, — толькоположительные. Два типа соотношений преподносимых и природных эмоций: согласование (обе положительны) и противоречие (отрицательная иположительная).

Эмоции-состояния и эмоциональные процессы. Эмоция-состояние — устойчивый характер какой-либо эмоции. Эмоции-процессы — целенаправленныесмены эмоциональных состояний. Параллелизм эмоциональных идинамических (громкостных) процессов в музыке. Координация их с формообразованием.Различие эмоциональных процессов в каждую историческуюэпоху. В эпоху барокко: в инструментальной музыке — террасообразныепроцессы, нетипичность кульминаций-точек, зарождение crescendo, ввокальной музыке — гибкость динамически-процессуальных изменений,наличие кульминаций-точек. У венских классиков: всемерное развитие процессовcrescendo, особенно у Бетховена, зарождение процессов diminuendo,типичность кульминаций-зон. У романтиков: развитие волновых процессовна всех масштабных уровнях, активизация кульминаций-точек, особый эффекттихих кульминаций. В эпоху культурной поляризации (XX век) — применениевсех ранее существовавших эмоциональных процессов, но на

другихмасштабных уровнях (например, волновые процессы как филированиеодного звука и как абрис самостоятельной музыкальной формы); структурализациясrescendo и diminuendo на основе «ряда», образование «крешендирующихформ», возникновение статических процессуально однородныхкомпозиций — только пианиссимо или только фортиссимо, превращениепроцесса изменений в длительную однородную эмоцию-состояние.

Понятие «эмоциональных функций» в музыкальной форме, их различиепо степени интенсивности/экстенсивности. Определяющие средства— ритмика и мелодика. Интенсивная ритмика (R) — многоплановаярегулярность, акцентность, нерегулярность на фоне регулярности. Экстенсивнаяритмика (r) — противоположные свойства. Интенсивная мелодика(M) — наличие подготовленных высоких звуков. Экстенсивная мелодика(m) — отсутствие высоких звуков. «Эмоциональная форма», организованнаяпо принципу периодичности интенсивных и экстенсивных эмоциональныхфункций, например у П. И. Чайковского, Р. Щедрина.

ТЕМА 7. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И СИМВОЛИЧЕСКОЕСОДЕРЖАНИЕ МУЗЫКИ

Изобразительность — знак индекс, косвенное отображение явления.Распространенность изобразительности в музыке, хотя неравномернаяпо историческим периодам. Внимание к изобразительности витальянском мадригале XVI века, высокий уровень — в эпоху барокко(французские клавесинисты, А. Вивальди, И. С. Бах), второплановостьу венских классиков, расцвет во второй половине XIX века, в частностив русской школе, второстепенность в эпоху культурной поляризации(XX век). Излюбленные области музыкальной изобразительности — воднаястихия, птицы, движения человека (шаг, бег, танец, удары).

Символика в музыке — условный знак, отображение по договоренности.Распространена в связи с религиозной темой, мистическими верованиями,эстетикой подтекстов в музыке. Неодинакова по использованиюв разные эпохи: высокий уровень в эпоху барокко в музыке религиознойсферы, второстепенность у венских классиков и романтиков, апогей в академическоймузыке эпохи культурной поляризации (XX век). Обратная зависимостьмежду достижениями в эмоциональной и символической сторонах.Разновидности символики: музыкальные символы без словесноготекста (жанры, стили, музыкально-риторические фигуры, лейттемы), музыкальныесимволы со скрытым словесным текстом («Dies irae», «Со святымиупокой»), со скрытыми именами, названиями (DSCH, BACH, ASCH),со скрытыми числами (14, 41 — числа И. С. Баха, 22 — в квартете с саксофономор. 22 А. Веберна), словесные символы («Kreuzspiel» К. Штокхаузена,«Слышу… Умолкло…» С. Губайдулиной).

Присутствие в музыке смешанных знаков: соединений изобразительностис эмоциональностью, изобразительности с символикой, эмоциональностис символикой, эмоциональности с изобразительностью и символикой.Указания Пирса на закономерность этих сплавов.

ТЕМА 8. СОЗНАТЕЛЬНОЕ И БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕВ МУЗЫКАЛЬНОМ СОДЕРЖАНИИ

Сознательное (рациональное) — схватываемое мыслью. Бессознательное— психические акты и состояния, о которых субъект не отдаетсебе отчета. Семантика и герменевтика как области работы с сознательным.Музыкальное содержание как область действия и сознательного,и бессознательного. Подвижность границы сознательного/бессознательногов зависимости от музыкального опыта и способностей человека, отусловий восприятия музыки: у музыкантов-профессионалов и немузыкантов,с большими художественными знаниями и малыми, имеющих лучшийили худший музыкальный слух. Явные сознательные слои — связанныесо словом: названия произведений, авторские ремарки, текст ввокальной музыке, символическая буквенная формула в

монограмме,узнаваемый изобразительный момент. Широкая область сознательного упрофессионалов-музыкантов при восприятии музыкального содержания:узнавание жанра, стиля, многочисленных композиционных элементов —гармонии, формы, тембров, приемов игры, артикуляции и т. д. Интуитивноевосприятие композиционных элементов у слушателей без музыкальногоопыта, выведение на сознательный уровень субъективных ассоциаций.

Крайние полюсы бессознательного — от нейропсихологическихпроцессов и субсенсорного восприятия до неосознаваемых представлений.На нейропсихологическом уровне: спатиализация времени в восприятиизвука и формы как кристалла. На уровне субсенсорного восприятия:ультразвук, инфразвук. На уровне ощущений: ритмомоторика, частотадыхания, ритм биений сердца. На уровне эмоциональных переживаний:включение человека в передаваемую в музыке эмоцию. На уровне образнойустановки: готовность реагировать по заданному в начале образу. Науровне представлений: бессознательное восприятие представления-фонав сравнении с представлением-фигурой (например, в условиях концерта— бессознательное восприятие интервалов мелодии и гармонии присознательном узнавании жанра). Громадная роль всей сферы бессознательногов музыке как виде искусства в противоположность решающейсфере сознательного в науке и других позитивистских областях.

ТЕМА 9. ПРОБЛЕМА МУЗЫКИ КАК ЯЗЫКА.

ИНТОНАЦИЯ В АСПЕКТАХ ЯЗЫКА И СЕМИОТИКИ

Основной тезис: музыка есть язык, но не все в музыке сводитсяк языку, огромная область бессознательного выходит за пределы языка.Идея создания «звукоречи» (Klangrede) по образцу словесной речи укомпозиторов XVIII века; «абсолютная музыка» — как ее результат. Выдающееся достижение Б. Асафьева в выработке понятия «интонация» какнаименьшей выразительно-смысловой единицы музыкального языка. Параллелимежду языком словесным и языком музыкальным: 1. фонемы— музыкальный фонизм, сонор, 2. лексемы

— музыкальные интонации,музыкальные лексемы, 3. синтаксис — музыкальный синтаксис,4. композиция— музыкальная композиция. Общность музыкального языка со словеснымв вариативности смыслов, «что называется полисемией, то естьзаконом многозначности слова и всех категорий в языке» (А. Лосев). Законтрансформации словесной и музыкальной лексемы в контексте произведения(например, «пустая квинта» в Девятой симфонии Л. Бетховена,«Двойнике» Ф. Шуберта, «Затонувшем соборе» К. Дебюсси и т. д.).Системные различия между словесным и музыкальным языком.Устоявшиеся клише слов и историческая процессуальность музыкальныхинтонаций, с их стадиями (по М. Карпычеву): интонация «неточная» — пресемантика, интонация «точная» — моносемантика, интонация«многозначная» — полисемантика, интонация «новая» — неосемантика.Более стабильная вербальная система и более мобильная музыкальноинтонационнаясистема: в словесном языке от А. Пушкина до Б. Акунина— в основном сохранение лексем, синтаксиса и композиции, в музыкальномязыке от М. Глинки до А. Шнитке — в основном изменениеинтонаций, синтаксиса и композиции. Сравнительно большая подвижностьмузыкального языка по диахронии.

Рассмотрение музыкальной интонации в аспекте семиотики. Семантическоезначение интонаций. Соответствие триаде Ч. Пирса икон/индекс/символ обобщающих типов интонаций — эмоциональных,предметно-изобразительных и символических (указано выше). Огромноесемантическое многообразие конкретных интонаций.

ТЕМА 10. СТАНОВЛЕНИЕ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИИ У Б. ЯВОРСКОГО И Б. АСАФЬЕВА

Интонация — от intono: «громко произношу». Западные значениятермина: громкий возглас священника перед исполнением песнопения,вступительное прелюдирование на органе. Жанр «интонация». Интонацияв значении чистой игры на струнных инструментах.

Б. Яворский — один из создателей теории музыкальной интонации.Его мысль о речевой интонации как первом в истории человечества принциперечи, предшествовавшем слову. От нахождения в интонации устойчивыхи неустойчивых тонов — путь к ее толкованию в качестве элементаладов Яворского. Идея произведения в целом как одной большой, внутреннесложной интонации.

Принципиальное значение разработки понятия интонации Б. Асафьевым.Развитие идеи на протяжении всего творческого пути. Одно измногих определений: «Состояние тонового напряжения, обусловливающееи речь словесную, и речь музыкальную, я называю интонацией».Выведение музыкальной интонации из речевой интонемы. Наличие в музыкальнойинтонации смысла без привязки к понятийности конкретногослова. Открытие смысловой единицы, не идентичной интервалу или мотивукак грамматическим понятиям. Границы интонации — от одного звукадо целой симфонии; связь с речью, танцем (немая интонация); интонацииисторических эпох, кризис интонаций; национальный характер интонаций,в связи с фонетикой словесного языка. Определение музыки на интонационнойоснове: «искусство интонируемого смысла». Мировой приоритетроссийского музыкознания и музыкального искусства, благодаря выработкепонятия «музыкальная интонация». Внесение термина в зарубежныемузыкальные словари в 1970-е годы. Асафьевская теория в работахчешского музыковеда Я. Йиранека.

ТЕМА 11. РАЗВИТИЕ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИИ В РОССИЙСКОМ МУЗЫКОЗНАНИИ. АНАЛОГИ В ЗАРУБЕЖНОЙ НАУКЕ

В. Медушевский. Протоинтонация, интонации персонажа, героя, интонацияконкретная (музыкальный оборот) и обобщенная (бетховенская,григовская), генеральная интонация произведения и стиля. Участие в интонациителесно-пластической реальности, не делающей ее

абстрактнымсимволом. Интонация как фактор культуры.

В. Холопова. Определение интонации в музыке: выразительно-смысловоеединство, существующее в невербально-звуковом выражении, функционирующеепри участии музыкального опыта и внемузыкальных ассоциаций.Типология музыкальных интонаций: 1. эмо цио нально-экспрессивные(мелодические, ритмические, сонорные), 2. пред мет но-изобразительные,3. жанровые, 4. стилевые, 5. музыкально-компо зиционные. Смешанные ипограничные типы интонаций.

Л. Шаймухаметова. Выявление устойчивых интонационных образованийс закрепленными значениями («мигрирующие интонационныеформулы») с их дифференциацией на интонации с «точным значением»и «неопределенным значением». Систематизация музыкальных знакови источников их значений. Сигналы: роговые сигналы, фанфары, колокольныезвоны. Речь: интонации восклицания, вопроса, мольбы, просьбы,жалобы, плача, скороговорки и др. Пластика (кинетика): реверансы, поклоны,«галантная фигура», прыжок, качание и др. Музыкальные инструменты:знаки свирели, бурдона, наигрышей (рулады, бряцание, переборыи др.). Бытовая музыка: ритмоформулы бальных танцев (менуэт, гавот,сицилиана, сарабанда, вальс и т. д.), бытовая вокальная лирика («лирическаясекста», «опевание»). Музыкально-риторические фигуры (фигурыизображения и выражения).

Система «топиков» Л. Ратнера (США) в приложении к классическомустилю, сходная с подходом Л. Шаймухаметовой: жанровые топики— менуэт, мюзет, сарабанда, пастораль, марш, речитатив, фантазия,фанфара, стилевые — турецкий стиль, блестящий стиль, певучий стиль,эмоциональные — мотив вздоха, amoroso и др. «Муземы» Ф. Тэгга (США)как попытка выявить «лексемы» популярной музыки.

ТЕМА 12. ИЕРАРХИЯ УРОВНЕЙ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ.

СОДЕРЖАНИЕ МУЗЫКИ В ЦЕЛОМ

Система музыкального содержания на девяти уровнях — от наиболееобщего к наиболее индивидуальному: 1. музыка в целом (академическаямузыка), 2. историческая эпоха, 3. национальная художественнаяшкола, 4. жанр, 5. музыкальная форма, 6. композиторский стиль, 7. отдельноепроизведение, 8. исполнительская интерпретацияпроизведения,9. слушательское восприятие. Абсолютность системы в ее крайних точках,вариативность на средних уровнях иерархии (например, отсутствие композиторскогостиля и исполнительской интерпретации в фольклоре).Содержание (академической) музыки в целом и высшие принципыискусства. Многомерность содержания как общее качество, в противоположностьодномерности позитивистских областей знания и деятельности.Принцип парадоксальной двойственности. Специальное и неспециальноесодержание (см. выше). Ограниченное и неограниченное содержание:ограниченность в материальном смысле и неограниченность в духовном.Живое и неживое: мертвый инструментальный материал и живое художественноевоздействие. Художественный прием полярных противоположностей:вечные темы искусства — жизнь/смерть, добро/зло, ад/рай, свет/тьма,Бог/дьявол, война/мир и т. д. Прием однородного конуса: действие в одномнаправлении всех многомерных элементов произведения, от высшей идеидо художественных деталей. Сочетание полярных противоположностей соднородным конусом на разных масштабных уровнях произведения.

ТЕМА 13. СОДЕРЖАНИЕ МУЗЫКИ ИСТОРИЧЕСКИХ ЭПОХ.

СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ ЭПОХИ БАРОККО

Соотношение трех сторон музыкального содержания: оптимальновысокое. Приверженность музыки барокко слову. Введение Р. Декартомтермина «эмоция», философия эмоции. Завоевание длительности эмоциив музыке. «Взволнованный стиль» К. Монтеверди. Принцип моноаффектности,роль «ключевого слова» текста. Восемь аффектов А. Кирхера.Классификация аффектов барокко: умеренность, отвага, радость, шутка,любовь к Богу, печаль, страдание, гнев, страх. Случаи аффектных

отклонений,модуляций и сопоставлений.

Расцвет изобразительности. Светская тема в изобразительностимузыки А. Вивальди и французских клавесинистов. Роль герменевтикипротестантизма в духовной музыке И. С. Баха. Символичностькак свойство музыкально-религиозного мышления. Виды символики:1. символика слов духовного текста, 2. символика чисел, 3. символикамузыкально-риторических фигур. Тесная связь символики с аффектамии изобразительностью. Установление в эпоху барокко новой парадигмымузыки, благодаря высокому уровню всех трех сторон музыкального содержания.

ТЕМА 14. СПЕЦИФИКА СОДЕРЖАНИЯ МУЗЫКИВЕНСКИХ КЛАССИКОВ

Новое соотношение трех сторон музыкального содержания: дальнейшееразвитие эмоций, второстепенность изобразительности и символики.Эмоциональная сторона: эстетика личного переживания чувства,становление полиаффектности, вкус к эмоциональному разнообразию,способы смягчения контрастов. Количество «аффектов» — до 27, 33.Типология эмоций, основные сферы: 1. радостная деятельная энергия,эмоция радостной героики; 2. эмоция траурной героики; 3. печаль, страдание,lamento; 4. комедийность, буффонность, скерцозность; 5. сентиментальныеи галантные чувства. Эмоциональные процессы: контрастывнутри темы и формы, контрасты в одновременности, значительностьcrescendo, кульминационных зон, уникальные модуляции в противоположнуюэмоцию (в развитии побочных партий сонатных форм), эпизодичностьdiminuendo. Изобразительность в ораториях Гайдна, отдельныхсимфониях Гайдна и Бетховена, в операх Моцарта. Символика: сохранениемузыкально-риторических фигур, подписанные слова в 26 сонате ипоследнем квартете Бетховена.

Музыка с отпавшим словом: строгая синтаксическая организацияинструментальных музыкальных тем как результат стремления к «звукоречи». Влияние интонационной и композиционной логики античной ораторскойречи на зрелую сонатную форму, осуществленная рекомендацияИ.

Маттезона использовать риторическую диспозицию: вступление, повествование,определение темы, подразделение темы, возражение, опровержениевозражения, подтверждение основной мысли, отступление и заключение.Появление идеи «абсолютной музыки».

ТЕМА 15. СПЕЦИФИКА СОДЕРЖАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО РОМАНТИЗМА

Иное соотношение трех сторон музыкального содержания: апогейэмоциональности, расцвет изобразительности во второй половине XIXвека, второстепенность символики. Коррекция в понимании музыки: музыкакак язык чувств. Открытие внутреннего мира человека. Многочисленностьтерминов, обозначающих чувство в музыке (в том числе новые:Stimmung — настроение, Erlebnis — переживание, Seelenzustand — душевноесостояние). Вакенродер о «тысячеликих переходах чувствований». Типология эмоций, четыре основных, внутренне обширных сферы:1. чувство любви; 2. переживание трагедии смерти, безутешной печали,одиночества, безнадежности, страха; 3. эмоции осмеяния; 4. смешанныечувства. Эмоция любви в операх Г. Доницетти, Ж. Массне, Дж. Верди,П. И. Чайковского, Дж. Пуччини, в романсах русских и немецких композиторов,в жанрах ноктюрна, листков из альбома, песен без слов, многочисленностьпроизведений со словом «любовь» в названии. Градациичувства любви от целомудренности до чувственности. Связь сферы переживаниятрагедии смерти, печали, страдания, как и сферы дьявольскогоосмеяния, с ослаблением в XIX веке веры в Бога и человеческий разум.Смешанные чувства как новое стремление композиторов XIX века: Р. Шумана,М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, Э. Шоссона и др. Эмоциональныепроцессы: крупные, драматургические контрасты; модуляциив противоположную эмоцию на длительных протяжениях; принцип эмоциональнойволны на всех уровнях формы; особое внимание к diminuendo;распространение кульминаций-точек, в том числе «тихих кульминаций».Высокое развитие изобразительности во второй половине XIXвека, в частности в русской классической школе. Символика: отступлениемузыкально-риторических фигур, развитие лейттемной системы, символикажанров, метод полижанровости, случаи символики имен.Влияние

поэтической баллады на осмысление форм, складываниеноваторской балладной драматургии.

ТЕМА 16. СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ ЭПОХИ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛЯРИЗАЦИИ (XX ВЕК)

Дробление музыкальной культуры на академическую музыку, традиционную,фольклор и множество субкультур — со своеобразием их музыкальногосодержания: джаз, эстрадная песня, рок, авторская песня,цыганское пение, церковное пение, духовая музыка и т. д. Параллелизмэмоциональной направленности в некоторых течениях академической музыкии субкультурах: к предельной гипертрофии выражения.

В академической музыке — уникальное соотношение трех сторонмузыкального содержания: гипертрофия в эмоциональной области, второстепенностьизобразительности и апогей символики. Эмоциональнаясторона — две крайности: гипердинамика, суперэмоциональность и гиподинамика,«аэмоциональность». Расслоение на эмоции миметические(страх, страдание, тревога и т. д.) и энергетические (напряжение — разрядка).Между крайностями — «золотая середина» миметических эмоций:переживание катастрофы смерти, страх, осмеяние, скорбь, святость, любовьи лирика, юмор и комизм, драматически тревожная энергия, бодродеятельнаяэнергия. Эмоциональные процессы: на микроуровне — филирование,на медио- и макроуровнях — все ранее известные видыэмоциональных процессов: crescendo, diminuendo, волны, террасообразность.Новые процессы: долгие однородные, на нюансах как pp, так и ff,некоторые с особым психоделическим эффектом.

Изобразительность: в балетах, операх; концентрация в детской музыке.Изобразительность беспредметного (ночь, тайна).

Символика: небывалая развитость за всю историю музыки. Не менее12

видов символики: жанры, стили, названия-символы, словесныепрограммы, лейтмотивы, музыкально-риторические фигуры, имена, музыкальныецитаты, числа, жесты, инструментальный театр, тотальнаясимволика («4’33’’» Дж. Кейджа). Развитость символики как показательинтеллектуального века и компенсация за ограничения в эмоциональнойстороне.

ТЕМА 17. НАЦИОНАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ МУЗЫКИ

Важность осознания специфики национального творчества с наступлениемкультурной глобализации. В сравнении сути музыки в ЗападнойЕвропе и России: западные свойства — рационализм, музыка как математическаянаука, исчисляемые системы сочинения и их декларирование,математически выстроенная красота как идеал; русские свойства — стихия,интуиция, эмоциональность, подчиненная роль техники сочинения,душа как идеал. В сравнении культур русской, немецкой, французской:русская — установка на жизненное подобие, реализм, поиск правды, монументальность,великость; широкое, равнинное пение, мелодичность музыки;превалирование образа над способами воплощения. Немецкая —философски-мыслительная, с подтекстами, символами, «магией чисел»,рациональными изобретениями в технике сочинения. Французская художественнаяшкола — очарованность непосредственно ощущаемым звуком,цветом; культ вкуса, чувство меры; традиция технической изощренности.В XX–XXI веках — коловращение национальных традиций, передачасвойств одних национальных школ другим. Немецкая философичность иконцепционность — в русской школе (Д. Шостакович, А. Шнитке, С. Губайдулина),западноевропейская техническая изощренность и математичность— у композиторов США (М. Бэббит), русская эмоциональная открытость— у исполнителей Китая, Турции и др. восточных стран. Сохранениенациональных ценностей в исходном и преломленном виде.

ТЕМА 18. СОДЕРЖАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ЖАНРА

Музыкальный жанр — тип музыки, определяемый его жизненнымпредназначением и условиями исполнения и восприятия. Это — осьсвязи музыки с действительностью; благодаря устойчивой повторяемости— источник номер один в формировании музыкальной семантики.Классификация жанров А. Сохора: 1. театральные, 2. концертные,3. массово-бытовые, 4. культовые или обрядовые. Миграция жанров изкласса в класс. «Обобщение через жанр» (А. Альшванг). «В жанре воплощаетсятипизированное содержание» (В. Цуккерман). Чистые и смешанныежанры. Взаимодействие жанров в произведении: жанр отражаемый иотражающий, жанровая полифония, жанровое «цитирование», жанровоесопоставление и модуляция, жанровая интерпретация. Жанровые лексемы:обобщенные — песенность, танцевальность, оперность, балетность,оперетточность, джазовость и др.; конкретные — маршевость, вальсовость,ноктюрновость, баркарольность, речитативность, ариозность, ламентозность,мазурочность, балладность, элегичность, романсовость,квартетность, хоральность, прелюдийность, токкатность, этюдность, скерцозность,менуэтность, поэмность, псалмодичность, фугатность, концертностьи т. д. В. Медушевский о кодах восприятия жанровых интонацийкак музыкально-пластических, слухомоторных, фиксирующих какое-либосоответствующее жанру движение: плавное покачивание — для баркаролы,кружение — для вальса, прискок — для мазурки и т. д. Прочная связьжанровых интонаций с породившей их практической деятельностью человека.

ТЕМА 19. СОДЕРЖАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Отличие «формы» в музыковедении как монокатегории от «формы» в философии и эстетике как части диады «форма/содержание» илитриады «форма/содержание/материя» (по Гегелю). Иерархическая дифференциацияпонятия «музыкальная форма»: 1. музыкальная форма какфеномен, 2. как исторически типизированная композиция, 3. как индивидуальнаякомпозиция произведения. Содержание музыкальной формыкак феномена — эстетическая гармония; наука о музыкальной форме —

наука о красоте и совершенстве. «Форма» как одна из ведущих идей вовсей европейской культуре. Создание «учения о форме» немецкими теоретикамиXVIII века ради закрепления самоценности инструментальныхпроизведений и музыки как автономного искусства.

Типизированные музыкальные формы — те, что закреплены в учениях музыкальной композиции: канон, фуга, период, простые и сложныеформы, вариации, рондо, сонатная форма, циклическая и т. д. Возникновениекаждой формы на основе каких-либо эстетических идей и прототипов,идущих от танца, ораторской речи, литературных жанров. Наличие содержанияв типизированных формах как причина их исторической смены (например,избегание сонатной формы в новой музыке второй половины XXвека). Примеры семантики классических форм: период — относительнозаконченная музыкальная мысль, с упорядоченным соотношением ее частей;простая двухчастная — «песенная форма» с простым и безыскуснымхарактером; простая трехчастная — с логически завершенной музыкальноймыслью и стройной симметрией; рондо — жанр-форма, восходящаяк хороводному, круговому танцу; вариации на бассо остинато — скорбновозвышенные,благодаря прикрепленности к чаконе, пассакалии.

Индивидуальные формы как элемент индивидуального замыслапроизведения. Наряду с музыкальными формами — содержательностьдраматургии того или иного типа: контрастной, конфликтной, параллельной,монодраматургии.

ТЕМА 20. СОДЕРЖАНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ

Стиль — букв. «палочка» для письма. Основные виды стилей: исторический,композиторский, исполнительский, одного выдающегося произведения.Композиторский стиль — индивидуальная, исторически новая, совершеннаяи целостная художественная система, определяемая

объективнымисоциально-культурными условиями, отчасти чертами личностиавтора; один из факторов содержательной типизации музыки. Появлениеиндивидуального стиля во второй половине XVIII века, с началом отказакомпозиторов от работы в церкви или у господина. Множество разновидностей«стиля» в эпоху барокко (старый, новый, церковный, театральный,камерный и т. д.), отсутствие индивидуального. В XIX веке — обязательностьстиля для каждого писателя, художника, композитора. В XX веке —пренебрежение понятием чистоты стиля у многих композиторов.Структура индивидуального стиля, синтез внемузыкальных и внутримузыкальныхфакторов. Внемузыкальные факторы (по Л. Казанцевой):автор биографический, автор-творец, автор социальный. В авторебиографическом — сравнительная несущественность биологических данных:пол, внешний вид. Свойства автора-творца (по В. Петрушину): стремлениебыть на передовых позициях, независимость суждений, склонностьк риску. Решающая роль социально-культурных условий: сравнение содержаниятворчества Й. Гайдна при князе Эстергази в Австрии XVIII векаи содержания творчества Д. Шостаковича в СССР XX века. Внутримузыкальные факторы: эстетика композитора и его композиционная система.Контрастное сравнение эстетики: Э. Денисов — хрупкая лирика, тонкостьзвучаний, изысканность, полутона, гармоничное равновесие всех элементов,Г. Уствольская — лапидарная суровость, жесткость, отсутствиеизысканности и прихотливости, достижение гипердинамики и суперэкспрессии.Стилеобразующие композиционные элементы: тотальная гемитоника,«Веберн-аккорд» у А. Веберна, минор с пониженными ступенями,монограмма DSCH у Д. Шостаковича, ритмическая монограмма (поБ. Гнилову), оборот «Dies irae», «рахманиновская субдоминанта» у С. Рахманинова.

Исторический и индивидуальный стиль как фактор содержательнойтипизации музыки. Работа со стилями: стилевой синтез — объективныйисторический процесс, стилизация — намеренное подчинение чужомустилю, полистилистика (диффузная и коллажная) — намеренное использованиеэлементов чужого стиля при господстве собственного.

ТЕМА 21. ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ЗАМЫСЕЛ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Историчность категории индивидуального. Отсутствие ее в Средневековье,утверждение Г. В. Лейбницем в начале XVIII века. Трудностьнахождения индивидуального обобщающими методами науки. Предлагаемыйпуть — через связь индивидуального с «новым» и «целым».

Новое (эвристика) в искусстве — не абстрактно новое, а историческиновое: новое качество, возникающее при уникальном историческомсинтезе явлений, ранее существовавших порознь. «Художественное открытие» (Л. Мазель). Синтез музыкального с музыкальным, например:Л.Шпор, 8-й скрипичный концерт «в форме оперной сцены» — концерт иопера. Синтез музыкального с немузыкальным, например: К. Ф. Э. Бах,Клавирная соната f-moll — музыкальный жанр и ораторская диспозиция.

Целое — категория, обоснованная Аристотелем, пребывающая втеологии (Августин — «Бог во всем, и не по частям, а целиком»), разработаннаяв гештальтпсихологии (первичность целостных образов в восприятии),теории систем XX века (целое не сводится к сумме составныхчастей, элементы несут в себе свойства целого). В музыке — признаниямногих композиторов о появлении замысла нового произведения в виденекоей целостности, реализующейся затем в виде деталей при нотной записи(Л. Бетховен, Н. А. Римский-Корсаков, В. Лютославский, С. Губайдулина,Р. Щедрин, Л. Любовский и др.). Показатели целостности в музыкальномпроизведении — идея, образ, «общехудожественная тема»,генеральная интонация, эстетическая гармония композиции, охватывающаявсе ее элементы.

Метод анализа индивидуального в музыкальном произведении:установление уникального исторического синтеза с его решающимифакторами (компонентами синтеза), определение главной художественнойидеи и генеральной интонации, прослеживание уникальногосемантически-композиционного развертывания произведения во времени.Мысль А. Шнитке о принципиальной неисчерпаемости истинного

замыслаcочинения.

ТЕМА 22. ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

«Жизнь музыкального произведения — в его исполнении» (Б. Асафьев).Теоретические проблемы музыкальной интерпретации: значениеисполнения для музыкального искусства, вопрос об идентичности музыкальногопроизведения самому себе. Мобильность музыки как вида искусстваблагодаря исполнителю, в отличие от стабильности неисполнительскихискусств (живопись, скульптура, литература). Позитивнаяфункция исполнителя: приспособление музыки к новой исторической эпохе,новым эстетическим вкусам, новому слуху, акустике зала, конкретномуинструменту, конкретным слушателям концерта. Музыка как вечно молодоетворчество. Негативная роль исполнителя — возможное искажениенамерений композитора.

Вопрос об идентичности музыкального произведения самому себе(Р. Ингарден). Отрицательный ответ Ингардена. Необходимость расслоенияэлементов произведения на композиторский центр (высота, ритм,метр, тембр) и исполнительскую периферию (динамика, агогика, артикуляция,фонизм) (по А. Кудряшову): центр стабилен и узнаваем профессионалом,периферия мобильна в силу мобильности музыки как вида искусства.Для профессионала произведение идентично самому себе, длянемузыканта наблюдается и его неидентичность. Проблема идентичностив условиях обработок академической музыки в неакадемических стилях.

Исторические проблемы: возникновение интерпретации, исполнительскаяспецифика в разные века. Время возникновения — в серединеXIX века, появление неиграющего музыканта — дирижера, первые интерпретаторы— Ф. Шопен, Ф. Лист, А. и Н. Рубинштейны. Задача удержать вистории совершенную музыку без текста. Исполнение Шопеном И. С. Баха,В. А. Моцарта, отчасти Л. Бетховена. Новации Листа: сольный концерт, концертодного композитора. Заслуги А. Рубинштейна в интерпретации

циклаСонаты b-moll Шопена, выработке стиля русского «исполнительского реализма». Особенности исполнения в разные века: в XVIII веке — нормативностьварьирования записанного текста, в XIX веке — от правила «музыкадля виртуоза» к правилу «виртуоз для музыки», в XX веке — осуждениеинтерпретации (И. Стравинский, М. Равель, А. Онеггер, Б. Тищенко), приходк культу уртекста; новая ситуация — появление res non facta, ведущегок соавторству исполнителя с композитором (словесная партитура уК. Штокхаузена, условная запись только для дирижера у В. Екимовского).

Система анализа исполнительской интерпретации по модели девятиуровней композиторского содержания, с исключением исполнительскогоуровня: 1. исполнительское содержание музыки в целом, 2. содержаниеисполнительских идей музыкальной эпохи, 3. традиции национальнойисполнительской школы, 4. исполнительское выявление музыкальногожанра, 5. исполнительское выявление музыкальной формы, 6. спецификаиндивидуального исполнительского стиля, 7. исполнительский замыселотдельного произведения, 8. исполнительская интерпретация в слушательскомвосприятии. Выборочное использование названных уровнейв зависимости от задачи музыкальной интерпретологии.

ТЕМА 23. МУЗЫКАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ В ВОСПРИЯТИИ СЛУШАТЕЛЯ

Музыка в восприятии слушателя — область изучения музыкальнойпсихологии и социологии. Наличие значительной разработки психологическогопорядка (Д. Кирнарская). Проблемы: адекватное и неадекватноевосприятие музыки слушателями; основные типы слушателей; основыслышания музыки немузыкантами.

Адекватное и неадекватное восприятие. Эксперименты психологовСША с прослушиванием немузыкантами полноценной и неполноценныхверсий Симфонии Моцарта g-moll: неполноценные поставлены в один рядс оригиналом, восприятие неадекватно музыке. Эксперименты Д. Кирнарскойс музыкантами и немузыкантами по прослушиванию известных произведенийс отдельными искажениями: музыканты узнают все примеры(слышат

структуру), немузыканты слышат жанр, тембр, интонацию, многие

не распознают искаженной версии.

Типы слушателей (Д. Кирнарская): 1. музыканты-профессионалы,2. немузыканты с опытом музицирования, 3. немузыканты без опыта музицирования.Основы слышания немузыкантов: «метафорический скачок»(Ж. Брокс) — переведение из музыкального в немузыкальное; протоинтонации(В. Медушевский), или «базисные формы» (М. Клайнс). Примерыпротоинтонаций (первичных психомузыкальных образований в определенныхкоммуникативных условиях, по Кирнарской): призыв, мольба,игра, медитация. Развитие на основе протоинтонаций более тонких и точныхинтонаций-лексем. Содержательная полноценность слышания наоснове протоинтонаций. Процент возможных слушателей классическоймузыки — не 5% (слушатели филармоний), а 45% населения, поскольку музыка, по Б. Асафьеву, — «искусство интонируемого смысла».

4. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ДЛЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ

При изучении дисциплины обучающийся должен проводить тщательную работу над научной и методической литературой, изучать лекции педагога, посещать занятия, готовиться к семинарским выступлениям по темам занятий.

5. ПРИМЕРНЫЕ ОЦЕНОЧНЫЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

Требования для *текущего* контроля успеваемости

Текущий контроль успеваемости проводится на семинарах и включает в себя:

- выступления (ответы)обучающихся по темам занятий
- проверка домашних заданий по анализу музыкального содержания предложенных произведений

5.2 Требования для аттестации

Для сдачи зачета по теории музыкального содержания студент должен:

- написать тренировочный тест
- ответ на вопрос по любой теме курса теории музыкального содержания
- привести примеры, освещающие каждое положение рассматриваемого вопроса

ПРИМЕРНЫЕ ВОПРОСЫ И МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ПОДГОТОВКЕ К ЗАЧЕТУ

1. Понятия «музыка» и «музыкальное содержание».
2. Специальное и неспециальное музыкальное содержание.
3. Три стороны музыкального содержания.
4. Эмоциональное содержание музыки.
5. Изобразительное и символическое содержание музыки.
6. Сознательное и бессознательное в музыкальном содержании.
7. Проблема музыки как языка. Интонация в аспектах языка и семиотики.
8. Развитие теории музыкальной интонации в российском музыкознании. Аналоги в зарубежной науке.

Иерархия уровней музыкального содержания.

10. Национальное содержание музыки.
11. Специфика музыкального содержания эпохи барокко.

12. Специфика содержания музыки венских классиков.

13. Специфика содержания музыкального романтизма.

14. Специфика музыкального содержания эпохи культурной поляризации (XX век).

15. Содержание музыкального жанра.

16. Содержание музыкальной формы.

17. Содержание индивидуального композиторского стиля.

18. Индивидуальный замысел музыкального произведения.

19. Исполнительская интерпретация музыкального произведения.

20. Музыкальное содержание в восприятии слушателя.

ПЕРЕЧЕНЬ ТЕМ ДЛЯ ВЫПОЛНЕНИЯ КОНТРОЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Содержание Сонатно-симфонического цикла.

2. Содержание полистилистических композиций.

ПЕРЕЧЕНЬ ЗАДАНИЙ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Содержательный анализ: Ф. Куперен «Жнецы», И.-С. Бах «Фуга g-moll» из I тома «ХТК».

2. Найти произведения, содержащие музыкальные символы без словесного текста, музыкальные символы со скрытым словесным текстом и со скрытыми именами.

3. Содержание новых музыкальных жарнов эпохи романтизма.

4. Звукоподражательные эффекты в симфониях Й. Гайдна.

5. Признаки музыкального театра в клавирных сонатах В. Моцарта.

6. Числовая символика в квартете с саксофоном ор. 22 А. Веберна.

ПРИМЕРНЫЕ ТЕСТЫ

1. Автором семантической диады «специальное и неспециальное музыкальное содержание» является:

- Л. П. Казанцева,

- Г.Р. Тараева,

- Л.Н. Шаймухаметова,

- В.Н. Холопова.

2. Триада Ч. Пирса включает:

- икон, индекс, символ,

- форму, содержание, материю,

- импульс, движение, завершение.

3. Какие музыкальные эмоции можно отнести к «ситуативным»?

- эмоции оценки мастерства композитора или исполнителя,

- субъективные эмоции музыканта-практика,

- эмоции преподносимые,

- эмоции природные.

4. Какой тип музыкальных эмоций характерен для творчества Л. Бехтовена?

- террасообразные,

- крещендирующий,

- волнообразный.

5. Автором термина «персонажная интонация» является:

- Б. Асафьев,

- В. Медушевский,

- Л. Мазель,

- М. Арановский.

<u>Ключи к тестам</u>

1. Автором семантической диады «специальное и неспециальное музыкальное содержание» является:

- В.Н. Холопова.

2. Триада Ч. Пирса включает:

- икон, индекс, символ.

3. Какие музыкальные эмоции можно отнести к «ситуативным»?

- субъективные эмоции музыканта-практика.

4. Какой тип музыкальных эмоций характерен для творчества Л. Бехтовена?

- крещендирующий.

5. Автором теормина «персонажная интонация» является:

- В. Медушевский.Критерии оценки

Для получения *зачета* обучающийся должен:

- правильно ответить на 2/3 вопросов тренировочного теста
- дать полный ответ по любой теме курса теории музыкального содержания
- аргументировано приводить примеры по положениям рассматриваемого вопроса

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ КУРСА

6.1. Рекомендуемая литература (основная)

№ п/п	Наименование	Кол. экз. в библиотеке
	Музыкальное содержание: Наука и педагогика: Российская науч.-практ. конференция (4-5 декабря В. Н. Холопова – Москва, Уфа. 2002	
	Музыкальное содержание: Наука и педагогика /Материалы Всероссийской научн.-практ. конференции 3-5 декабря 2002. / Отв. ред.-сост. Л. П. Казанцева. – Астрахань: ГУП ИПК «Волга».	
	Музыкальное содержание: Наука и педагогика: III Всероссийская научн.-практ. конференция 26-29 апреля 2004 г. /Отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова.	

	- Уфа: РИЦ УГАИ. 2005	
	Музыкальный текст и исполнитель. - Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ. 2004	
	Семантика музыкального языка: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных / Сост. И. С. Стогний. М. 2004,2005,2006	
	Барсова И. А.Очерки по истории партитурной нотации (XVI-первая половина XVIII века). М.	
	Барсова И. А.В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М. 2005	
	Гончаренко С. С.О поэтике оперы. Уч. пособие. – Новосибирск. 2010	
	Захарова О. И.Риторика и клавирная музыка XVIII века // Музыкальная риторика и фортепианное искусство. Сб. тр.: ГМПИ им. Гнесиных.- М. - Вып.	
	Казанцева Л. П.Автор в музыкальном содержании: Монография / РАМ им. Гнесиных. – М. 1998	
	Казанцева Л. П.Анализ музыкального содержания: Методическое пособие. – АГК: Астрахань.2002	
	Казанцева Л. П.Основы теории музыкального содержания: Учебное пособие 2-е, исправл. / Л.П. Казанцева. – Астрахань: ГП АО ИПК «Волга». 2009	
	Казанцева Л. П.Содержание музыкального	

	произведения в контексте художественной культуры: учебное пособие. – Астрахань. 2005	
	Казанцева Л. П.Теория музыкального содержания в Астраханской консерватории // Проблемы музыкальной науки. – №1. – С. 25-30. 2007	
	Казанцева Л. П., Холопова В. Н.Тайны музыкального содержания в российской науке // Проблемы музыкальной науки. – № 3. 2008	
	Кац Б. В.Сюжет в баховской фуге // Сов. музыка. - № 10. - С. 100-110. 1981	
	Кривошей И.М. Внемузыкальные компоненты вокального произведения (на примере романсов С. Рахманинова). Уфа. 2005	
	Кудряшов А. Ю.Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв.: учеб. пособие / А.Ю. Кудряшов. – СПб.: Лань. 2006	
	Медушевский В. В.О методе музыковедения // Методологические проблемы музыкознания: Сб. статей. – М.: Музыка. 1987	
	Медушевский В. В.О содержании понятия “адекватное восприятие” // Восприятие музыки / Ред. сост. В.Н. Максимов. – М.: Музыка. 1980	

	Медушевский В. В. Художественная картина мира в музыке (к анализу понятия) // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. – Л.	
	Носина В. Б.Символика музыки И. С. Баха. М. 2004	
	РомановаЛ. В.Актуализация теории музыкального содержания в музыкознании и педагогике // Музыка в системе культуры. Проблемы исполнительства, методики и музыкальной педагогики / Ред.-сост. Е. Н. Федорович, Л. А. Серебрякова, Л. П. Синявская. Екатеринбург. 2008	
	Холопова В. Н.Интерпретация знаков Ч. Пирса в теории музыкального содержания // Семантика музыкального языка / Отв. ред. Э. П. Федосова. М. 2004	
	Холопова В. Н.Музыкальное содержание: зов культуры — наука — педагогика // Музыкальная академия. - № 2. 2001	
	Холопова В. Н.Музыкальные эмоции. Уч. пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. - М. 2010	
	Холопова В. Н.Область бессознательного в восприятии музыкального содержания. М. 2002	
	Холопова В. Н.Специальное и неспециальное музыкальное содержание. М. 2002	
	Холопова В. Н.Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы // Музыкальная академия. -№	

	Холопова В. Н.Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. СПб. 2006	
	Холопова В. Н., Бойцова Н. В., АкишинаЕ.М. Музыкальное содержание. Методическое пособие для педагогов детских музыкальных школ и детских школ искусств. М. 2005	
	Шабалина Л. К. Региональная музыкальная культура как объект изучения в контексте вузовской науки и образования // Проблемы музыкальной науки. - № 1 (2). 2008	
	Шаймухаметова Л. Н. Основы музыкального интонирования. Программа для студентов музыкальных вузов. Уфа. 2003	
	Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие.- СПб.:Лань, 2014	
	Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений:Учебное пособие.- СПб.: Лань, 2013	
	Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие:гриф МК РФ. – 4-е изд. Испр. – СПб: Лань: Планета музыки, 2014. – 320 с.	

Рекомендуемая литература (дополнительная)

Баязитова Д.И. О семантической связи заголовка и смысловых структур музыкального текста (на примерах пьес детского фортепианного репертуара) // Проблемы музыкальной науки. - 2008. - № 2. - С. 210-213.

Бонфельд М. Ш., Волкова П. С., Казанцева Л. П., Шаховский В. И.

«Музыка начинается там, где кончается слово». Астрахань; Москва, 1995.

Вопросы музыкального содержания: Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып. 136 / Отв. ред. Л. П. Казанцева. М., 1996

Евдокимова А. А. Основные аспекты содержания музыки (К проблеме способов отражения). Автореф. дис… канд. иск. Л., 1987.

Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII в. М., 1983.

Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании. М., 1998.

Казанцева Л.П. Заголовок как словесный атрибут музыкального текста // Наука и художественное образование: материалы Всероссийской науч.-практ. конф. - Красноярск, 2003. - С. 49-57.

Казанцева Л.П. Понятие исполнительской интерпретации // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы III Всеросссийской науч.-практ. конф. / отв. ред.-сост. Л.Шаймухаметова. – Уфа, 2005. - С. 149-156.

Карпычев М. Г. Теоретические проблемы содержания музыки. Новосибирск, 1997

Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков. М., 1996

Кудряшов А. Ю. Исполнительская интерпретация музыкального произведения в историко-стилевой эволюции (теория вопроса и анализ исполнений «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха). Автореф. дис… канд. иск. М., 1995.

Ручьевская Е. А. Об анализе содержания музыкального произведения // Критика и музыкознание. Вып. 3 / Ред.-сост. А. А. Щербакова. Л., 1987.

Стогний И. Аспекты анализа музыкального произведения и границы его интерпретации // Процессы музыкального творчества. Вып. 9 / Сост. Е. В.

Вязкова. М., 2007.

6.3 Нотная литература

Л.П. Казанцева. Хрестоматия по теории музыкального содержания.- Астрахань: ГП АО «Издательско-полиграфичесий комплекс «Волга», 2006.

6.4. Фонохрестоматия

Л.П. Казанцева. Фонохрестоматия по теории музыкального содержания.

6.5 Литература, представленная в ЭБС

1. Современная драматургия: Литературно-художественный журнал/ Министерство культуры РФ, Региональный благотворительный общественный Фонд развития и поощрения драматургии. - М.: ООО ИПФ "Гарт", 2016

Узрютова Гала/ Гала Узрютова. - М.: ООО ИПФ "Гарт", 2016. - ил.

2. Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: Сборник научных трудов ОГИИ. Вып. 17/ под ред. Б. П. Хавторин. - Оренбург: ГОУ ВПО "ОГИИ" им. Л. и М.Ростроповичей, 2015. - 282 с.

3. Зенкин К. В.Музыка. Эйдос. Время: Лосев А. Ф. и горизонты современной науки О музыке/ К. В. Зенкин; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. - М.: Памятники исторической мысли, 2015. - 464 с. : ил.

4. Асфандьярова, А.И. Фортепиано и синтезатор. Тембровые эскизы клавирных сонат Й. Гайдна [Электронный ресурс] : учебное пособие / А.И. Асфандьярова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2017. — 80 с. — Режим доступа: https://e.lanbook.com/book/96807. — Загл. с экрана.

5. 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.

6.6 Ресурсы информационно-телекоммуникационной сети "Интернет"

1

2. Фейнберг С. Интерпретация полифонии Баха (фрагмент) // Эл. ресурс: http://www.opentextnn.ru/music

3. Ландовска В. Тайны интерпретации (Фрагмент из книги «О музыке») Критика// Эл. ресурс: http://www.opentextnn.ru/music

4. Игумнов К. О фортепианных сочинениях П. И. Чайковского// Эл. ресурс: http://www.opentextnn.ru/music

Википедия// Эл. ресурс: https://ru.wikipedia.org

г
о
в
ы
е

http://lab-ms.narod.ru/biblioteka/chitalnii_zal/

МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Наименование специальных помещений* и помещений для самостоятельной работы КИТМ 2-21, 2-22, 2-24, 2-26, 2-27, 2-28, 2-29, 2-30,

Оснащенность специальных помещений и помещений для самостоятельной работы

Ноутбук – 3,

2-21:Проектор Panasonic

Пианино -, стол 1тум., стол письм. -12, доска уч., трибуна настол., стулья 25

2-22: рояль, шифоньер, шкаф д\док., стол 1тумб., тумба под баян, зеркала с багет., ковер, маг-тола,

2-24: пианино, стол 1тум., стол письм.-5, шкаф д\док., стулья,

2-26: Пианино -, стол 1тум., стол письм. -12, доска уч. стулья 25

2-27: фор-но, стол 1тум., стол письм. -30,+ 3х мест. -3, доска уч., трибуна напол., стулья 90,

2-28: : Пианино -, стол 1тум., стол письм. -5, доска уч. стулья 11

2-29: Пианино -, стол 1тум., стол письм. -5, доска уч. стулья 11

2-30 Пианино -, стол 1тум., стол письм. -7, доска уч. стулья 15

2-32: Пианино -, стол 1тум., стол письм. -6, доска уч. стулья 13

2-33: пианино, монитор, сист. блок, принтер, маг-тола, шифоньер, шкаф д\док.-3, стол 1тумб.с 3мя ящ., стол ком-ный, стол -приставка, тумба с двер., зеркало, кресло,

2-35: пианино, монитор-2, сист. блок-2, принтер-2, маг-тола, муз. центр, шифоньер с антресолью, , шкаф д\док.с антресолью-3, стол 1тумб., стол ком-ный, стол -приставка, тумба, углов. колонка кресло, холодильник

2-36 : Пианино -,интерактивная доска, стол 1тум., стол письм. -8, доска уч. стулья 11

2-38: Пианино-2, стол 1тум., стол письм. -7, доска уч. стулья 15

Лаборатория звукозаписи

Стол руководителя, шкаф для аппаратуры, под кассеты; стол письмен. - д\док. 2, стулья -23

Читальные залы 1-2 корпусов УГИИ

Монитор 10 +2

Сист. блок 10+2

Принтер 5 +1

Х

Е

Р

О

Х

Моноблок 1

Сканер 7 +1

Стол письменный- 20 шт.+18

Стулья 50 шт.+39

Комплект лицензионного программного обеспечения: Windows 10

Security 1 year № договора 2368-ПО/2023/03011000284232506540 от 07.04.2023г.