Министерство культуры Республики Башкортостан

ГБПОУ РБ Учалинский колледж искусств и культуры

имени Салавата Низаметдинова

**Задания и лекции**

по дисциплине

**ОП.14 Теория музыкального содержания**

специальности Теория музыки

**Годовой план**

**1 семестр**

**Самостоятельная работа №1**

**Темы для изучения:**

1. *Введение. Формирование теории музыкального содержания в отечественном музыкознании. Обзор литературы.*

Наличие содержания в музыке и необходимость теории музыкального содержания в музыковедении. Освоение категорий музыкального содержания, выработка смыслового мышления и навыков содержательного анализа музыкальных произведений как задачи данного курса.

Важнейшие категории — понятия музыки, музыкального содержания, специального/неспециального содержания, сознательного/бессознательного, трех сторон музыкального содержания, музыкального языка, интонации, музыкально-семиотического знака.

Обзор литературы о теории музыкального содержания российских авторов: В.Н. Холоповой, Л.Н. Шаймухаметовой, Л.П. Казанцевой, А.Ю. Кудряшова.

1. *Жанровое содержание музыкального произведения.*

1.Несколько взглядов на музыкально-жанровые явления. Жанр и смысл.

Музыкальный жанр – ось связи музыкального искусства с самой реальной действительностью. Музыкальный жанр – устойчиво повторяющейся тип музыки, закрепляющейся в общественном сознании, приобретающий весьма точные лексические свойства. В отечественном музыкознании - концепция А. Сохора. Важное музыкально-семантическое понятие – «обобщение через жанр - В. Цуккерман.

Жанровая диффузия, жанровый синтез, жанровое расслоение. Сохор – «миграция жанра».

2.Иерархия музыкально-жанровой «лексики». Жанровые «лексемы» и контекст.

Высший уровень. Аристотель – триада жанров - «эпос – лирика – драма».

«Лексемы» в музыке, в контексте музыкальных произведений.

**Задание:**

1. Сформулировать цели и задачи предмета.

*2.* Дать сведения о важнейших категориях музыкального содержания.

3. Найти в интернете и перечислить авторов и их работы по ТМС.

4. Перечислить формы жанрового синтеза.

5. Дать определение термина «лексема».

6. Найти «лексему» - интонацию вздоха и нисходящий бас «жестковатый ход***»*** passus duriusculus в 1 части «Лунной» сонаты Л. Бетховена.

**Форма отчетности:** рабочий урок. Дистанционно.

**Сроки отчетности:** до 10 октября.

**Самостоятельная работа №2**

**Темы для изучения:**

1. *Стилевое содержание музыкального произведения.*

Жанр и стиль и их семантикообразующая функция в музыкальном языке. Стиль – это индивидуальное и оригинальное.

Пирамида стилевых уровней: общая стилевая триада (стиль высокий, средний, низкий), стиль национальной школы, «жанровый стиль»;

стиль какого-либо вида музыки: фортепианный стиль, полифонический стиль, мелодический стиль и т.д.;

стиль творческой личности: композиторский стиль, исполнительский стиль, музыковедческий стиль;

стиль одного, эпохального произведения.

1. *Содержание музыкальной формы.*

Музыкальная форма – источник образования семантики, по образцу содержательной роли жанра.

Классификация уровней смысла музыкальной формы: музыкальная форма как феномен; музыкальная форма как исторически типизированная композиция; музыкальная форма как индивидуальная композиция произведения.Содержание «драматургической музыкальной формы».

1. *Исполнительская интерпретация музыкального произведения.*

Исполнительство – вторая ипостась музыкального бытия. Индивидуальный фактор в музыке – индивидуальность исполнителя.

*Теория ценности* Т. Чередниченко:

1. Нулевая ценность – воспроизведение сложившейся традиции и отсутствие движения вперёд.
2. Первая степень ценности – движение вровень с открытиями современности.
3. Наивысшая ценность – уровень художественных открытий, предвосхищение творчества будущего.

Исполнительство и проблема музыкального текста. Историческое место музыкальной интерпретации. Строение содержания исполнительской интерпретации

**Задание:**

1. Определить стилевые признаки в пьесе «Утренняя молитва» из цикла П.Чайковского «Детский альбом».
2. Перечислить типы и приемы полистилистики.
3. Перечислить содержательные виды музыкальной формы.
4. Определить семантику формы в «Пасскалии» Г.Генделя.
5. Приведите музыкальные примеры по ценностной шкале Т.Чередниченко.

**Форма отчетности:** рабочий урок. Дистанционно.

**Сроки отчетности:** до 10 ноября.

**Самостоятельная работа №3**

**Темы для изучения:**

1. *Канон и эвристика в музыке.*

Специфика канона и эвристики в музыке. Диалектика канона и эвристики в музыкальном искусстве в плоскости «произведение – исполнение».

Канон и канонические модели. Канонические модели в музыке.

Эвристика.

Историческое взаимодействие канона и эвристики в музыке

«Каноны, канонические модели – элементы человеческого мышления, способы восприятия и осознания мира.

1. *Музыкальные эмоции.*

Эмоции жизненные и музыкальные в их сравнении.

Типология и анализ эмоций в музыке.

Классификация важнейших типов эмоций (В.Н. Холопова): Эмоции как чувство жизни. Эмоции как фактор саморегуляции личности. Эмоции восхищения мастерством искусства. Субъективные эмоции музыканта-практика – композитора, исполнителя. Изображаемые в музыке эмоции. Специфические природные эмоции музыки.

1. *Интонационная природа музыки.*

Понятие интонации в музыке. Б.Асафьев: «Искусство интонируемого смысла.

Новый этап развития интонационной концепции – 70-80-е годы – в соединении со смежными науками – лингвистика, семиотика, психология, теория информации, системный подход и др. Психолог Б. Теплов о способности музыкального содержания представать в двух временных состояниях – свернутом и развернутом. В. Медушевский – «генеральная интонация.

Интонация и семантика в музыке.

Медушевский о способности интонации к типизации, обобщению разных видов музыкального содержания. Систематика основных типов интонационной семантики в музыке.

«Лексемы» и контекст в музыке

Функционирование интонации в музыке в качестве лексемы. Вариативность словесного смысла; многозначность музыкальной интонации в условиях музыкального контекста. Отличие функционирования семантики в художественном языке (музыке) от функционирования её в словесном языке.

**Задание:**

1. Перечислите канонические модели в музыке.
2. Классицизм, «Могучая кучка», «Французская шестерка, «Нововенская школа», рок-опера, поп-музыка – это канон или эвристика?
3. Знать типологию музыкальных эмоций Кирхера и В.Н. Холоповой.
4. Перечислите аффекты в Прелюдии До мажор И.С.Баха из цикла ХТК, 1 том.
5. Перечислите основные типы интонационной семантики в музыке.
6. Определите тип интонационной семантики в пьесе «Баба-Яга» из цикла П. Чайковского «Детский альбом».

**Форма отчетности:** рабочий урок. Дистанционно.

**Сроки отчетности:** до 10 декабря.

**Самостоятельная работа №4**

**Тема для изучения:**

Доклад или реферат по заранее согласованной теме.

**Форма отчетности:** зачет. Дистанционно.

**Сроки отчетности:** до 28 декабря.

**2 семестр**

**Самостоятельная работа №5.**

**Темы для изучения:**

1. *Семиотические знаки: икон, индекс, символ.*

Музыка как язык, как семиотическое (знаковое) образование, чьи элементы (знаки) в целом аналогичны элементам иных знаковых систем и правилам их «поведения».

Семиотика – о трех центральных аспектах: синтаксический (изучающий связь знаков между собой), семантический (занятый изучением значения знаков и их интерпретации) и прагматический (знаки, данные в аспекте их употребления говорящим или мыслящим человеком).

Семантика в музыке как функции знака.

Систематика художественных знаков в музыке (на основе теории Ч. Пирса)

Интрамузыкальная и экстрамузыкальная семантика. Знаки интрамузыкальной семантики - композиционные, жанровые, ладогармонические, мелодико-тематические, стилевые и т.п.

1. *О сущности музыки как вида искусства.*

1.Музыка и человек.

2.Функции музыки. Музыка и её социальные функции: . Коммуникативная. Этическая. Эстетическая. Каноническая. Эвристическая. Познавательно просветительская. Общественно-преобразующая. Компенсационная. Прагматическая или жизненно-практическая.

3.Музыка как мировоззрение.

4.Музыка «гармонизует".

5.Взаимопроникновение этики и эстетики.

6.Мелодическая и ритмическая концепция музыки.

7.Региональные особенности музыки.

8. Национальные черты музыки

**Задание:**

1. Перечислить типы знаков по Ч.Пирсу.
2. Перечислить художественные знаки в музыке.
3. Определите знаки-индексы и знаки-символы в Фуге до диез минор из 1 тома ХТК И.Баха, пьесе «Музыкальная табакерка» А.Лядова, Прелюдиях Ля мажор и до минор Ф.Шопена.
4. Перечислить функции музыки как вида искусства.

**Форма отчетности:** рабочий урок. Дистанционно.

**Сроки отчетности:** до 10 марта.

**Самостоятельная работа №6.**

**Темы для изучения:**

1. *Содержание идей музыки эпохи барокко.*

Личностное начало. Музыкальные аффекты. Кристаллизация мажоро-минорной системы, диалектика ладовой неустойчивости (движения) и устойчивости (покоя); «эпоха вводнотоновости» (Б. Асафьев). Открытие многопланового регулярного ритма. Концертность, барочная сюита – обобщенное представление движения в двух его ипостасях: в качестве воплощения четырёх главных человеческих темпераментов и этапов течения человеческой мысли – «тезис» - «развитие тезиса» - «антитезис» - «опровержение антитезиса».

Музыкальная символика – мотивная, жанровая, буквенная, числовая. Систематика Андреаса Веркмайстера (1707 г.)

*12.Содержание идей классической музыки.*

1. Новые идеи музыки периода «Бури и натиска».Важнейшая категория музыкального искусства - категория Чувства (*Л. Кириллина)*.

«Sturm und Drang» - «Буря и натиск» - мощное влияние на музыкальное искусство: композиторов мангеймской школы, Я.Стамица, но особенно – Ф.Э. Баха – выдающегося исполнителя своего времени, автора трактата «Опыт об истинном искусстве игры на клавире».

1. Музыкальная классика. Двуединство «чувство – разум».

Классика – искусство эталонного уровня. Классический стиль. М. Арановский о сонатно-симфонический цикле как о четырех главных ипостасях человеческой личности. «Музыкальная классика и античность.

*13. Содержание идей музыки эпохи* романтизма.

«Романтика».Романтическое – историко-типологическая категория, искусство необычных, бесконечно изменчивых, незавершенно-загадочных, прибывающих в постоянном становлении форм. «XIX век – психологическая эпоха» (Б.Яворский).

В XIX веке - принципиальная антириторичность эстетических позиций художников, поэтов и писателей разных европейских стран.

Критерием истинности искусства - степень жизненной достоверности.

Жизнь становится центральной содержательной стороной искусства XIX века. Стихию его выражают две романтические темы – *любовь и смерть.*

«Абсолютная» музыка и романтическая программность. В XIX веке инструментальные формы и жанры классики – *«абсолютная музыка».*

*«Программность»* как феномен музыкального мышления.

О взаимоотношениях музыкального и литературно-поэтического в XIX веке.

Новая логика развития музыкального произведения - *литературно-поэтическая.*

**Задание:**

1. Перечислите три стороны содержания музыки барокко.
2. Определить аффекты в Инвенциях №9 (фа минор), №15 (си минор, №10 (Соль мажор), Прелюдиях ре минор, фа диез минор из 1 тома ХТК И.С. Баха.
3. Перечислите музыкально-риторические фигуры барокко.
4. Определить музыкально-риторические фигуры и символы в выше перечисленных примерах.
5. Определить структуру музыкальной композиции по диспозиции И.Маттезона.
6. Определить семантику сонатно-симфонического цикла по М.Арановскому.
7. Определить соотношение трех сторон содержания в романтической музыке.

**Форма отчетности:** рабочий урок. Дистанционно.

**Сроки отчетности:** до 10 апреля.

**Самостоятельная работа №7.**

**Темы для изучения:**

*14. Содержание идей музыки XX века.*

Дробление музыкальной культуры на академическую музыку, традиционную, фольклор и множество субкультур. В академической музыке — уникальное соотношение трех сторон музыкального содержания: гипертрофия в эмоциональной области, второстепенность изобразительности и апогей символики. Эмоциональная сторона — две крайности: гипердинамика, суперэмоциональность и гиподинамика, «аэмоциональность».

Изобразительность: в балетах, операх; концентрация в детской музыке.

Символика: небывалая развитость за всю историю музыки.

*15. Музыкальное содержание в восприятии слушателя.*

Музыка в восприятии слушателя — область изучения музыкальной психологии и социологии. Проблемы: адекватное и неадекватное восприятие музыки слушателями; основные типы слушателей; основы слышания музыки немузыкантами.

Примеры протоинтонаций (первичных психомузыкальных образований в определенных коммуникативных условиях, по Кирнарской): призыв, мольба, игра, медитация. Развитие на основе протоинтонаций более тонких и точных интонаций-лексем. Содержательная полноценность слышания на основе протоинтонаций.

**Задание:**

1. Определить соотношение трех сторон содержания в музыке XX века.
2. Перечислите темы-монограммы в музыке XX века.
3. Сопоставьте различные интерпретации Рондо для фортепиано ля минор В.А. Моцарта в исполнении А.Шнабеля, М.Юдиной, В.Ландовской и Г.Нейгауза.

**Форма отчетности:** рабочий урок. Дистанционно.

**Сроки отчетности:** до 10 мая.

**Самостоятельная работа №8.**

**Темы для изучения:**

**Повторение и подготовка к тесту.**

**Задание:**

Доклад или реферат по заранее оговоренной теме.

**Форма отчетности:** Зачет. Очно.

**Сроки отчетности:** до 28 июня.

Самостоятельная работа обучающихся включает по каждой теме:

- освоение теоретических сведений;

**-** выполнение практических заданий письменно и на фортепиано;

**-** выполнение анализа нотного текста.

**1 семестр**

**Зачет по итогам заданий 1 семестра.**

**2 семестр**

**Зачет. Доклад или Реферат.**

**Примерный список вопросов по тестированию:**

1. Формы жанрового синтеза.

2. Перечислить стили творческой личности.

3. Назвать самые известные канонические модели в музыке.

4. Какие музыкальные жанры XX века являются эвристическими.

5. Авторы трактатов об эмоциях или аффектах в музыке.

6. Определить семантику арии ламенто.

7. Сравнить интерпретацию сонаты №5 Бетховена в исполнении Ауэра, Гилельса, Рихтера.

8. Определить семантику эмоционально-экспрессивных эмоций в «теме любви» из «Пиковой дамы» Чайковского.

9. Перечислить самые известные музыкальные риторические фигуры и знаки-символы XVI - XVII веков.

10. Назвать 12 видов символики музыки XX века.

**Рекомендации по подготовке доклада**

Доклад – публичное сообщение, представляющее собой развёрнутое изложение определённой темы.

Этапы подготовки доклада:

1. Определение цели доклада.

2. Подбор нужного материала, определяющего содержание доклада.

3. Составление плана доклада, распределение собранного материала в необходимой логической последовательности.

4. Общее знакомство с литературой и выделение среди источников главного.

5. Уточнение плана, отбор материала к каждому пункту плана.

6. Композиционное оформление доклада.

7. Запоминание текста доклада, подготовки тезисов выступления.

8. Выступление с докладом.

9. Обсуждение доклада.

10. Оценивание доклада.

Композиционное оформление доклада – это его реальная речевая внешняя структура, в ней отражается соотношение частей выступления по их цели, стилистическим особенностям, по объёму, сочетанию рациональных и эмоциональных моментов, как правило, элементами композиции доклада являются: вступление, определение предмета выступления, изложение (опровержение), заключение.

Вступление помогает обеспечить успех выступления по любой тематике.

Вступление должно содержать:

● название доклада;

● сообщение основной идеи;

● современную оценку предмета изложения;

● краткое перечисление рассматриваемых вопросов;

● интересную для слушателей форму изложения;

● акцентирование оригинальности подхода.

Выступление состоит из следующих частей:

Основная часть, в которой выступающий должен раскрыть суть темы, обычно строится по принципу отчёта. Задача основной части: представить достаточно данных для того, чтобы слушатели заинтересовались темой и захотели ознакомиться с материалами.

Заключение - это чёткое обобщение и краткие выводы по теме.

Ориентировочное время на подготовку информационного сообщения – 4 часа

*Роль преподавателя:*

* определить тему доклада;
* оказать консультативную помощь;
* рекомендовать базовую и дополнительную литературу;
* оценить доклад в контексте занятия.

*Роль обучающегося:*

* собрать и изучить литературу по теме;
* составить план доклада;
* выделить основные понятия;
* ввести в текст дополнительные данные, характеризующие объект изучения;
* оформить текст письменно;
* сдать на контроль преподавателю и озвучить в установленный срок.

*Критерии оценки:*

* актуальность темы;
* соответствие содержания теме;
* глубина проработки материала;
* грамотность и полнота использования источников.

**Рекомендации по выполнению реферата**

Внеаудиторная самостоятельная работа в форме реферата является индивидуальной самостоятельно выполненной работой обучающегося.

**Содержание реферата**

Реферат, как правило, должен содержать следующие структурные элементы и примерный объем страниц

* титульный лист 1 стр.
* содержание 1 стр.
* введение 2 стр.
* основная часть 15-20 стр.
* заключение 1-2 стр.
* список использованных источников 1-2 стр.
* приложения (при необходимости) - без ограничений.

В содержании приводятся наименования структурных частей реферата, глав и параграфов его основной части с указанием номера страницы, с которой начинается соответствующая часть, глава, параграф.

Во введении дается общая характеристика реферата:

● обосновывается актуальность выбранной темы;

● определяется цель работы и задачи, подлежащие решению для её достижения;

● описываются объект и предмет исследования, информационная база исследования;

● кратко характеризуется структура реферата по главам.

Главы основной части реферата могут носить теоретический, методологический и аналитический характер.

Обязательным для реферата является логическая связь между главами и последовательное развитие основной темы на протяжении всей работы, самостоятельное изложение материала, аргументированность выводов. Также обязательным является наличие в основной части реферата ссылок на использованные источники.

Изложение необходимо вести от третьего лица, либо использовать безличные конструкции и неопределенно-личные предложения.

В заключении излагаются выводы, к которым пришел обучающийся, в результате выполнения реферата. Заключение должно кратко характеризовать решение всех поставленных во введении задач и достижение цели реферата.

Количество источников в списке определяется самостоятельно, для реферата их рекомендуемое количество от 10 до 20, и должны присутствовать источники, изданные в последние 3 года.

В приложение следует относить вспомогательный материал, который при включении в основную часть работы загромождает текст (таблицы вспомогательных данных, инструкции, методики, формы документов и т.п.).

При выполнении внеаудиторной самостоятельной работы в виде реферата необходимо соблюдать следующие требования:

● на одной стороне листа белой бумаги формата А-4

● размер шрифта-14; Times New Roman, цвет - черный

● междустрочный интервал - одинарный

● поля страницы – размер левого поля - 2см, правого - 1см, верхнего - 2см, нижнего - 2см

● отформатировано по ширине листа

● на первой странице необходимо изложить план (содержание) работы.

● в конце работы указать источники использованной литературы и интернет – источников.

● нумерация страниц текста внизу.

Список использованных источников должен формироваться в алфавитном порядке по фамилии авторов. Литература обычно группируется в списке в такой последовательности:

1. Нормативно-методические документы и материалы;

2. Специальная научная отечественная и зарубежная литература (монографии, учебники, научные статьи и т.п.);

3. Справочная литература.

Приложения следует оформлять как продолжение реферата на его последующих страницах.

Каждое приложение должно начинаться с новой страницы. Вверху страницы справа указывается слово «Приложение» и его номер. Приложение должно иметь заголовок, который располагается по центру листа отдельной строкой и печатается прописными буквами.

Регламент озвучивания реферата – 7-10 мин. Ориентировочное время на подготовку – 4 часа.

*Роль преподавателя:*

* определить тему и цель реферата;
* определить место и сроки подготовки;
* оказать консультативную помощь;
* выбор источников;
* составление плана реферата (порядок изложения мате­риала);
* формулирование основных выводов (соответствие цели);
* оформление работы (соответствие требованиям к оформлению).

*Роль обучающегося:*

* выбор литературы (основной и дополнительной);
* изучение информации (уяснение логики материала источника, выбор основного материала, краткое изложение, формулирование выводов);
* оформление реферата согласно установленной форме.

*Критерии оценки:*

* актуальность темы;
* соответствие содержания теме;
* глубина проработки материала;
* грамотность и полнота использования источников;
* соответствие оформления реферата требованиям.
* сроки сдачи.

**Учебно-методическое и информационное обеспечение самостоятельной работы по дисциплине.**

1. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания, Астрахань, 1999.

2. Холопова В.Н., Бойцова Н.В., Акишина Е.М. Музыкальное содержание. Методическое пособие для педагогов ДМШ и ДШИ. М.: 2005.

3. Вашкевич Н. Семантика музыкальной речи. Учебное пособие. Тверь. 2011 – электронная копия.

4. Альшеева Ф.Ф. Курс теории музыкального содержания. Электронный опорный конспект.

5. Альшеева Ф.Ф. Фонохрестоматия по теории музыкального содержания (электронный вариант).

Интернет – ресурсы:

<http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/02/Kholopova.pdf>

<http://www.kholopova.ru/bibrus1.html>

<http://www.muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/91-kazantseva-ponyatie-muz-soderjaniya.html>

<http://www.nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=30413>

<http://igumnov.music.mos.ru/about/%D0%A2%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F%20%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D1%81%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F.pdf>

*Лекции по* ***«ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ».***

*Тема 1.* ***Введение. Формирование теории музыкального содержания***

***в отечественном музыкознании. Обзор литературы.***

Наличие содержания в музыке и необходимость теории музыкального содержания в музыковедении. Развитость смыслового аспекта в русском искусстве, закономерность появления теории музыкального содержания в российской науке о музыке. Доминирование композиционно-грамматических подходов над содержательно-смысловыми в современном российском и мировом музыкально-теоретическом образовании. Освоение категорий музыкального содержания, выработка смыслового мышления и навыков содержательного анализа музыкальных произведений как задачи данного курса.

Принцип строения курса — от наиболее важных категорий музыкального содержания к многоуровневой иерархии его строения. Важнейшие категории — понятия музыки, музыкального содержания, специального/неспециального содержания, сознательного/бессознательного, трех сторон музыкального содержания, музыкального языка, интонации, музыкально-семиотического знака.

Обзор литературы о теории музыкального содержания российских авторов: В.Н. Холоповой, Л.Н. Шаймухаметовой, Л.П. Казанцевой, А.Ю. Кудряшова. В них справедливо отмечается существующая в нынешнем музыкальном образовании огромная диспропорция между предметами композиционно-грамматического и содержательно-смыслового порядка. Подавляющее большинство учебных предметов говорит о технологическом устройстве музыкального произведения, о гармонических, полифонических, тематических, архитектонических и подобных средствах его организации. При этом недостает знаний о выразительном смысле музыки, о ее цели и функции в социуме. Такому подходу свойственна также «мозаичность», разрозненность знаний, недостаточность интегрирующего осмысления сути музыкальных произведений.

*Тема 2.* **Жанровое содержание музыкального произведения**

1. ***Несколько взглядов на музыкально-жанровые явления. Жанр и смысл.***

***Семантика***(франц., греч. – «знак», «указываю», «означаю») – наука о знаках, в языкознании – о значениях слов и их изменениях.

Музыкальный жанр – ось связи музыкального искусства с самой реальной действительностью. Музыкальный жанр – устойчиво повторяющейся тип музыки, закрепляющейся в общественном сознании, приобретающий весьма точные лексические свойства.

|  |  |
| --- | --- |
| Содержание музыки в целом | метасмысл |
| Содержание музыкального жанра | типизированный смысл |
| Содержание единичного произведения | уникальный смысл |

Приоритет жанрового механизма при распознании музыкального смысла в исследованиях современных нейропсихологов. Эксперименты с работой правого и левого полушария показали, что при опознании мелодии правое полушарие классифицирует по жанрам.

В отечественном музыкознании - концепция А. Сохора «Эстетическая природа жанра в музыке». В качестве определяющего признака жанра он определил не содержательный момент, а **обстановку исполнения**, и на основе этого **социального условия** построил и само определение жанра. «*Жанр в музыке – это вид музыкального произведения, определяемый прежде всего той обстановкой, требованием которой объективно соответствует произведение, а также каким-либо из дополнительных признаков* (форма, исполнительские средства, «поэтика», практическая функция) *или их сочетанием*». Сохор – понятие **«жанровое содержание»**, как следствие социального назначения музыки.

Важное музыкально-семантическое понятие – **«обобщение через жанр»** (ввел А. Альшванг в связи с анализом опер «Русалка» А.Даргомыжского, «Кармен» Ж.Бизе). «В жанре воплощается типизированное содержание» - В. Цуккерман.

**Т.о., жанры – это жизненная ось музыки, на которую «накручиваются» и на которой устойчиво удерживаются все первичные смыслы музыки.**

Помимо сохранения и закрепления в музыке жанровых «архетипов», там происходит жанровая диффузия, жанровый синтез, жанровое расслоение. Сохор – **«миграция жанра».**

При жанровой диффузии происходит и синтез жанров, и расслоение.

***Жанровой синтез*** имеет в музыке множество форм:

*жанровая полифония*

*жанровая изобразительность*

*жанровое «цитирование»*

*жанровая модуляция*

*жанровая мутация*

*жанровая интерпретация* и др.

1. ***Иерархия музыкально-жанровой «лексики». Жанровые «лексемы» и контекст.***

Интонационно-жанровая семантика в музыке столь же иерархична, столь и жанровая система в научной классификации. Жанры в музыке вызывают смысловые ассоциации.

Высший уровень. Аристотель – триада жанров - «эпос – лирика – драма».

Средний уровень. Обобщенные характеристики, которые сложились в музыке на основе определенных типов жанров:

песенность

танцевальность

речитативность

оперность

балетность

ораториальность

опереточность

джазовость

эстрадность и т.д.

На основе еще более конкретизированных жанров эти интонационно-семантические представления становятся бесчисленными: вальсовость, маршевость, ноктюрновость, баркарольность, сарабандность, ламентность, мазурочность, балладность, элегичность, романсовость, сюитность, дивертисментность, симфоничность, квартетность, сольность, дуэтность, хоральность, прелюдийность, токкатность, фантазийность, этюдность, скерцозность, менуэтность, поэмность, псалмодичность, концертность, фугатность, ариозность и т.д.

В современном музыкознании исследован нейропсихологический «механизм» восприятия жанровых смыслов через музыкальную интонацию (В. Медушевский). Кодами восприятия служат определенные музыкально-пластические, слухо-моторные знаки, в которых фиксируется какое-либо соответствующее жанру движение. Сила музыкальных жанров, действенность их семантики в том, что они выросла на почве разнообразной практической деятельности человека.

Итак, целая иерархия жанровых явлений – жанровые классы, группы, единичные жанры, их важные элементы, - выступают в качестве основы музыкальной интонации, в качестве источника номер один. Функционируют они в роли ***«лексем»*** музыкального языка, музыкального «словаря», которыми могут пользоваться композиторы.

«Лексемы» в музыке, в контексте музыкальных произведений, в общем подчиняется тем же закономерностям, что и слова естественного языка в конкретной речи.

Пример механизма взаимодействия жанровой «лексемы» и музыкального контекста, музыкального языка и музыкальной «речи» - итальянская *ария ламенто,* сложившаяся в 17 веке. («Лексемы» - интонация вздоха и нисходящий бас «жестковатый ход***» passus duriusculus***).

*Тема 3.* **Стилевое содержание музыкального произведения**

**Жанр и стиль** несут семантикообразующую функцию в музыкальном языке – в этом их подобие. Но если **жанр** штампует **типическое** и общее, то **стиль** – это **индивидуальное** и оригинальное, - в этом их противоположность. Если **жанр** – это категория-**экстраверт, то стиль – интраверт.**

Стиль в долгой, многовековой его истории имел разные, меняющиеся значения. Понятие стиля – явление **иерархичное**. В теории стиля – есть также своя общая триада. Это – «три штиля» (М.Ломоносов): *высокий, средний, низкий.*

*Пирамида стилевых уровней:*

общая стилевая триада (стиль высокий, средний, низкий),

стиль национальной школы,

«жанровый стиль»,

*стиль какого-либо вида музыки:*

фортепианный стиль,

полифонический стиль,

мелодический стиль и т.д.

*стиль творческой личности:*

композиторский стиль,

исполнительский стиль,

музыковедческий стиль,

*стиль одного, эпохального произведения*.

Стиль – категория историческая, меняющая свое содержание в разные эпохи. Сопоставим понимание стиля в музыке барокко, романтизма XIX века и в искусстве XX столетия.

В эпоху барокко стремились к осознанию *множества стилей*, и это «стили» были «жанровыми стилями»: церковный, театральный, камерный (М. Скакки); «церковный стиль» (с cantus firmus) и «свободный церковный стиль» (без cantus firmus), «канонический», «мотетный», «мадригальный», «мелизматический», «фантазийный»… (Кирхер).

Романтический XIX век стал культивировать уникальный, неповторимый *стиль художника-гения*, отмеченного искрой Божьей.

XX век сохранил суверенитет индивидуально-неповторимого композиторского стиля, но в силу осознанного плюрализма культуры образовал принципиальную *стилевую множественность*, например, направление неоклассицизма, метод полистилистики и т.д.

Медушевский В. - «Величайшее открытие, которым увенчивает себя композитор, - **это открытие стиля, открытие собственной индивидуальности**». «Стиль – целостное мироощущение…. органичное сочетание духовной и музыкально-языковых сторон».

Холопова В. **- «Композиторский стиль – индивидуальная, исторически новая совершенная и целостная художественная система, определяемая объективными социально-культурными условиями и чертами личности автора; один из факторов содержательной типизации музыки».**

Внутренний состав музыкальных средств в индивидуальном композиторском стиле включает характерную личную авторскую интонацию, своеобразный выбор жанровых средств, излюбленный драматургические концепции музыкальных произведений, индивидуальную интерпретацию элементов музыкальной композиции – гармонии, мелодики, ритмики, музыкальной формы, фактуры, оркестровки…

*Семантический механизм использования индивидуального композиторского стиля*. Судьба авторского стиля аналогична судьбе уникального шедевра искусства. С одной стороны, оба явления единственны и неповторимы, а с другой – в силу их совершенства они имеют тенденцию к многократному воспроизведению, «тиражированию». Но при каких условиях уникальный, неповторимый композиторский стиль начинает «тиражироваться»?

Музыка как вид искусства представляет для этого две возможности – *исполнительство и композиторское творчество*. Между ними – *обработка, транскрипция* (чужого сочинения).

В области композиторского творчества «тиражирование» чужого стиля имеет множество приёмов в разные эпохи: *попурри и фантазии* на заимствованные темы, *вариации* на темы других авторов, *цитирование, коллаж* и иные виды ***полистилистики.***

*Семантическое использование индивидуально-композиторского стиля в методе* ***полистилистики***. Основные типы – это полистилистика **диффузная, коллажная, плюралистическая.** Основные приёмы полистилистики – **аллюзия** (намёк на другой стиль), **цитата текста, стилизация.**

*Стилевая семантика разных уровней триады*. Контраст высокого и низкого стиля – **этическая семантика**. Стилистика, навевающая **исторические ассоциации**. Семантика **жанрового стиля**. Семантика стиля **определенной творческой школы**. Семантика **индивидуальных стилей**.

Стилевая семантика открыла, создала в музыкальном языке богатейший «лексический» фонд. **«Для того чтобы тот или иной отражаемый стиль воспринимался семантически, нужно, чтобы в авторской музыке был создан образ этого стиля. Композитор, использующий семантику стиля, прежде всего сам, в своей музыкальной речи, должен создать и дух, и букву цитируемого стиля. И тогда в пробудившейся интонации зазвучит и эпоха, и культура, и личность, ибо глубоко прав был Бюффон, сказавший: «Стиль – это человек» (Холопова В.).**

*Тема 4.* **Содержание музыкальной формы**

Музыкальная форма – еще один источник образования семантики, по образцу содержательной роли жанра. На протяжении нескольких исторических эпох музыкальная форма и жанр были синкретически слиты в одну категорию или были очень близкими. Такими жанрами-формами были средневековая месса, секвенция, средневеково-возрожденческие лауда, баллата, баллады, рондо, виралэ и другие внелитургические и светские типы произведений. Традиция ориентации формы на жанр сохраняется в теории музыки практически и до сих пор вместе с такими понятиями, как «песенная форма», «форма адажио», «рондо», «сонатная форма», «концертная форма», «сюита», «оперная форма» и т.д.

1. Музыкальная форма – это монокатегория.
2. Музыкальная форма не исключает содержания, но семантика формы специфична.

Классификация уровней смысла музыкальной формы:

1. Музыкальная форма как феномен;
2. Музыкальная форма как исторически типизированная композиция;
3. Музыкальная форма как индивидуальная композиция произведения.
4. ***Содержание музыкальной формы как феномена***

Наука о музыкальной форме – это наука о прекрасном. Музыкальная форма как феномен обладает собственным содержательным смыслом. В содержании музыкальной формы присутствует сцепление красоты и блага.

Симметрия и ритмичность – неотъемлемые понятия художественной формы.

Логика организации музыкальной мысли – это логика высочайшего совершенства, вызывающая ярко позитивную, возвышенную эмоцию – эмоцию художественную.

Эстетическая гармония, согласование музыкальных элементов в произведении, единство противоположностей имеет *психологический* аспект, аспект слушательского восприятия.

Идея **формы** вообще – одна из ведущих идей всей европейской культуры. Учение о формах в музыке и термин «форма» в специальном музыкальном значении введены были немецкими музыкантами-теоретиками XVIII века, чтобы показать **самоценность инструментальных музыкальных произведений**, не сопровождаемых словом, не имеющих собственных индивидуальных наименований. Понятие музыкальной формы – показатель **самостоятельности музыки как автономного, независимого, самозначащего вида искусства.**

1. ***Содержание музыкальной формы как***

***исторически типизированной композиции***

К музыкальным формам как исторически типизированным композициям относятся: канон, фуга, двухчастная и сонатная форма барокко, классические формы – период, простая двухчастная, простая трёхчастная, сложная трёхчастная, рондо, вариационная, сонатная, циклическая (сонатная, сюитная) и др. К этому «золотому фонду» музыкальных форм по мере научного освоения добавляются многие другие: формы средневековья и Возрождения (григорианской мессы, светских жанров – рондо, баллады, лауды, фроттолы, изометрического мотета, виралэ, баллаты, мадригала), барокко (концертная форма, ритурнельная вокальная форма, циклические, контрастно-составные, оперные), романтизма (смешанные, индивидуальные инструментальные формы, вокально-хоровые формы), разных течений XX века (остинатные, сквозные, концентрические, крещендирующие, вариабельные и многие другие).

Исторически типизированные формы стали в музыке такими же конденсаторами музыкального содержания, как и жанры.

В музыкознании существует несколько подходов к установлению содержания музыкальной формы:

- обобщение того смысла, какой имеет данная форма;

- сопоставление с эстетикой эпохи, которая декларировалась в период расцвета какой-либо формы;

- исторические источники, прототипы музыкальных форм.

***Краткий «семантический словарь» классических музыкальных форм.***

***Период.*** Согласно немецкой традиции 18 века – законченная или относительно законченная мысль, согласно французской – форма с симметричным соотношением ее частей, предложений.

***Простая двухчастная форма*.** «Песенная форма».

***Простая трёхчастная форма.*** «Песенная форма». От французской эстетики – идея симметричной стройности. От немецкой – риторическая трактовка: изложение мысли – анализ – возвращение и утверждение первоначальной мысли.

***Сложная трёхчастная форма.*** Как в простой форме.

***Рондо.***Это и жанр, и форма. «Круг», хоровод, танец.

***Вариации на остинатный бас*.** Ария ламенто, чакона, пасскалия – семантика скорбной возвышенности, величественности.

***Вариации на остинатную мелодию.*** «Глинкинские», «русские» - русские обрядовые сцены, оттенок ритуальной статичности.

***Вариации фигурационые*.** Привлекательная тема, демонстрация изобретательности автора и блестящей техники исполнителя.

***Вариации характерные***. Символ пестроты картин проходящей человеческой жизни.

***Сонатная форма*.** Драма в инструментальной музыке.

1. ***Содержание музыкальной формы как индивидуальной***

***композиции произведения***

Индивидуальный уровень музыкальной композиции – это уровень **контекста.** Музыкальное произведение в полной мере реализуется лишь на этом уровне, так же как слово приобретает конкретный информационный смысл только в системе контекста.

1. конкретизация содержания исторически типизированной музыкальной формы в условиях уникального музыкального произведения.
2. образование индивидуальной, нетипизированой музыкальной формы.

Соотношение типового и индивидуального в искусстве.

«Форма как тип» и «форма как данность» (В.Бобровский).

1. ***Содержание «драматургической музыкальной формы»***

На первый план в организации музыкального произведения «драматургическая форма вышла во второй половине 20 века. Классификация «драматургических форм»:

- конфликтная драматургия,

- контрастная драматургия,

- монодраматургия (статическая и крещендирующая),

- параллельная драматургия.

Музыкальная форма не только обладает смыслом, содержанием, семантикой на всех своих уровнях, но по сравнению с жанром она обладает несравненно более сложной организованной, множественной содержательной сутью.

Б. Асафьев: «Форма в музыке вовсе не означает абстрактных схем. Форма – итог сложного процесса кристаллизации в нашем сознании сопряженных звукоэлементов.(…) Форма является конкретным выражением композиторского мышления».

И.К. Хёльдерлин: «Жить – значит защищать форму».

*Тема 5.* **Исполнительская интерпретация**

**музыкального произведения**

Исполнительство – вторая ипостась музыкального бытия. «Жизнь музыкального произведения – в его исполнении», - говорил Б.Асафьев.

Музыка, искусство слуховое, раскрывается в исполнительстве как **мобильное**, в отличие от **стабильных** видов искусства зрительного порядка – живописи, скульптуры, орнамента, архитектуры, кино и др.

Гегель – «Музыка, в отличие от скульптуры, постоянно нуждается в повторном воспроизведении». Индивидуальный фактор в музыке – индивидуальность исполнителя. А. Рубинштейн: «Воспроизведение – это второе творение. Обладающий этой способностью…даже в творении великого композитора…найдет эффекты, на которые тот или забыл указать, или **о которых не думал».**

Теория ценности Т. Чередниченко:

1. Нулевая ценность – воспроизведение сложившейся традиции и отсутствие движения вперёд.
2. Первая степень ценности – движение вровень с открытиями современности.
3. Наивысшая ценность – уровень художественных открытий, предвосхищение творчества будущего.

***Исполнительство и проблема музыкального текста***

Музыкальный текст существует в двух видах: *графическом* и *акустическом*.

Ф. Бузони: «Всякая нотная запись есть уже транскрипция абстрактной мысли. Зародившаяся мечта теряет свой оригинальный образ в тот момент, когда перо завладевает ею». Л. Леонов: « Каждый чистый лист бумаги - потенциальное произведение, каждое законченное произведение – испорченный замысел».

Внутренний замысел 🡪 произведение, его графический текст 🡪 исполнение произведения, его акустический текст.

Музыка – «искусство интонируемого смысла», потому невозможно передать интонацию в графической записи. Интонационный эталон создают композиторы-исполнители.

***Историческое место музыкальной интерпретации***

Исполнение - всякое воплощение нотного текста в живом звучании перед слушателями. Интерпретация – желание исполнителем сохранить произведение в общественном сознании, преподнести его, выразить своё отношение к его смыслу.

Интерпретация как особый род музыкального творчества возникла в середине 19 века. В. Фуртвенглер: «Интерпретатор – единственный посредник между прошлым и современностью - приобретает поистине решающее значение для судеб музыки».

Самостоятельность «чистой» музыки – инструментальной музыки, с роялем на первом плане.

Первичная цель, которой посвятила себя интерпретация – сохранение, удержание в памяти музыкальных шедевров. Музыканты-виртуозы.

***Строение содержания исполнительской интерпретации***

Исполнительское содержание музыки в целом;

Содержание исполнительских идей музыкальной эпохи;

Традиции национальной исполнительской школы;

Исполнительское выявление музыкального жанра;

Исполнительское выявление музыкальной формы;

Специфика индивидуального исполнительского стиля;

Индивидуальность исполнительского замысла конкретного произведения;

Исполнительская интерпретация в слушательском восприятии.

Общемузыкальное качество – общительность, способность объединять людей, соборность осуществляет исполнитель. Исполнение – это прежде всего общение. Исполнение – акт творчества, а творчество – всегда движение.

Музыка как **мобильный вид искусства** в свой идеал творчества включает живую изменчивость выразительного эффекта. Эффект должен быть единственным и неповторимым. Ауэр: « Музыка, будучи искусством веков… тем не менее живет только в мгновенном выражении! Мгновенье музыки так трепетно и живо, как больше никогда неповторимо».

*Тема 6.* **Канон и эвристика в музыке.**

1. **Специфика канона и эвристики в музыке.**

«Искусство растёт на почве канона и впитывает солнечную энергию эвристики» (В.Н. Холопова). Канон и эвристика связаны друг с другом по закону диалектического единства противоположностей.

Канон: изобразительные искусства – стабильны и неизменны, музыка мобильна. Эвристика – это новизна и творчество в любом искусстве.

Канон и эвристика в музыке проявляется в способе существования и отдельных произведений, и индивидуальных авторских стилей, и музыкальных жанров и форм и т.д. Наиболее эвристически ценное из музыкальных произведений, становясь эталоном, порождает свой канон. И наоборот, канон со временем служит стартовой площадкой для эвристики. **Уникальность музыкального шедевра становится залогом его каноничности и бесконечного «тиражирования».**

Диалектика канона и эвристики в музыкальном искусстве дает о себе знать в плоскости «произведение – исполнение».

1. **Канон и канонические модели.**

Канон в искусстве – это сохранность культуры, использование опыта прошлого для настоящего и будущего.

Канон (буквально правило) был присущ самым древним культурам и доступен для восприятия и знания только в неподвижных изобразительных искусствах. Но многие свойства канона сопутствуют искусству всегда – **канонические модели**.

Феномен канона в основах бытия человека и природы.

**Понятие канона** в музыке сложилось в античности и средневековье – музыкальные инструменты, жанры, сочетание голосов; музыкальный вид канона – полифоническая пьеса (имитация, пропоста, риспоста); полифонический приём с символикой «следовать за». Наиболее каноничное явление в музыкальном искусстве – **музыкальный жанр.**

***Канонические модели* в музыке:**

1. Модели мелодические, ладомелодические, ладовые, метроритмические;
2. Модели как типы музыкальных форм;
3. Модели как типы исполнительских составов;
4. Произведения-шедевры как модели;
5. Канонические модели индивидуальных композиторских стилей.
6. **Эвристика**

Эвристика – открытие, изобретение, новация, вымысел и т.д. – диалектическая противоположность канона. Эмоция интереса. Эвристика, творчество, т.е. способность находить и создавать новое рассматривается как наивысший ранг мышления. Общение с искусством, личное переживание искусства – творчески-эвристическое способность.

В теории художественного творчества воображение, фантазия, «вымысел», «искания», интерес, разнообразие, многообразие, непредсказуемость заняли видное место.

1. **Историческое взаимодействие канона и эвристики в музыке**

В исторической смене стадий движения человеческого общества существуют две параллельные действующие закономерности. Одна – общее векторное движение от ритуально-общинного типа культуры к индивидуально-личностному типу. Другая закономерность – периодическое чередование культур, ориентированных на норматив и на нарушение норматива.

Канонически-нормативные культуры – фольклор, средневековье и классицизм; априорно эвристические – барокко, романтизм, XX век. У каждой эпохи – свой канон.

Фольклор – это канон, но с вариантностью и импровизационностью. В церковной музыке – культовые песнопения, в светской – полифоническая форма канона.

Музыкальное барокко – эпоха эвристическая. Сложилась музыка как самостоятельный автономный вид искусства, независимого от слова, театра, танца. Установились все системы художественного языка музыки: жанровые, аффектные, интонационно-семантические, ладотональные, метроритмические, тематические, архитектонические.

Классика в музыке – канонически ориентированная эпоха. Беспрограммная, инструментальная музыка; нормативные музыкальные жанры и виды музыкальной композиции (формы). Эвристический механизм - музыкант стал **свободным художником**.

Романтизм – эпоха преобладания эвристики. Активно действовали канонические модели классицизма: жанры симфонии, сонаты, концерта, квартета, мажорно-минорная тональная система. Романтизм открыл новые горизонты видения мира. Синтез музыки с поэзией, литературой, театром.

Эстетика индивидуального – индивидуального стиля композитора, индивидуально-неповторимого произведения. Феномен эпохи романтизма – возникновение искусства интерпретации.

Музыкальное искусство XX века **априорно эвристично**. Глобальность и новые технические условия: электронная, «конкретная», джаз, рок-музыка, новые жанры – рок-опера, песенная опера, рок-балет, мюзикл и.д.

«Модернизм», «футуризм», «авангардизм»; «французская шестерка», «нововенская школа»; новые исполнительские составы.

«Каноны, канонические модели – элементы человеческого мышления, способы восприятия и осознания мира. Они концентрируют искусство и совершенствуют его. Обращенные к прошлому и настоящему, они и сохраняют, и творят. А наибольшей ценности культура достигает там, где есть глубокие корни и концентрирующая огромный опыт традиция. Эврики, эвристические моменты – вспышки живой жизни, насыщающие чувства интереса человека к миру и к себе самому, выражение мышления психологически наивысшего типа… Соотношение и взаимодействие их в искусстве можно определить как сочетание сложившихся устоев культуры и запросов движущейся человеческой жизни. Произведения искусства обретают статус вечно ценного, пройдя сквозь мгновенья, бесценные своей неповторимостью» (В.Н. Холопова).

*Тема 7.* **Музыкальные эмоции**

1. **Эмоции жизненные и музыкальные в их сравнении**

Музыку часто называют «языком чувств».

В современной психологии термины «эмоция», «аффект», «чувство», «ощущения» обозначают разнящиеся друг от друга сущности, в музыке это часто синонимы. Различие только стилистическое: «аффект» - связан с теорией аффектов XVII-XVIII веков, «чувство», «переживание» - от периода сентиментализма XVIII века и далее, «настроение», «ощущение», «волнение» - в основном связан с романтическими образами XIX века и их продолжением в дальнейшем.

В философии, психологических учениях роль эмоциональной сферы связывается с самыми глубокими проявлениями человеческой натуры и человеческих стремлений. Эмоциональные реакции могут сопутствовать сложнейшим операциям человеческого мышления – открытиям, эвристике. Эмоции являются, так же как и мысль, видом сознания. Эмоция – способ отношения человека к миру, в котором проявляется вся личность в целом. Это также один из важнейших способов взаимопонимания, лично-социального общения людей. Человеческие эмоции заразительны, будь то страх, волнение или гордость, радость.

Эмоции в искусстве и сохраняют связи с жизненными, и обособляются в самостоятельную сферу. Непохожесть на натуральные человеческие переживания – их действие не направлено непосредственно на окружающий мир и имеет положительную окраску.

Если жизненная эмоция разрешается в какое-либо физическое действие, то эмоция художественная разрешается в *образ фантазии* - на явления положительные и отрицательные, радующие и неудовлетворяющие.

Психологический подтекст отношения создателя произведения искусства к читателю, зрителю, слушателю составляет благо, добро, по этой причине образы своей фантазии он передает в приятной форме, доставляющей удовольствие, вызывающей восхищение, восторг, любование.

Психолог П. Якобсон рассматривал произведение искусства как одну из форм познания жизни.

В трудах психологов два типа систематизации жизненных эмоций человека:

- по признакам их полярности (удовольствие – неудовольствие, напряженность – разрядка, возбуждение – успокоение),

- по собственным, индивидуальным качествам каждой (количество эмоций от 3 до 143, причем количество отрицательных существенно превышает количество положительных и нейтральных).

Мир музыкальных эмоций с самого формирования теории музыкальных аффектов складывался не по принципу копирования круга жизненных переживаний человека, в соответствии с общей позитивной этико-эстетической функцией музыки и конкретными идеями данной культурной эпохи.

Французский философ начала Нового времени Р.Декарт впервые ввел термин «эмоция» в искусстве, в музыкальном трактате (1618 г.) дал обоснование различных аффектов применительно к музыке, а позднее закрепил теорию аффектов в специальном труде «Страсти души» (1649 г.): «шесть первоначальных страстей – удивление, любовь, ненависть, желание, радость и печаль».

В трактате А. Кирхера «Musurgia universalis» (1650 г.) получили обобщение восемь следующих аффектов, которые вызывает и должна вызывать музыка:

Amoris – Любовь

Tristitae – Печаль

Audaciae – Отвага

Furoris – Восторг

Temperantia – Умеренность

Indignationis – Гнев

Gravitas – Величие

Religionis – Святость

И. Вальтер в книге «Musicalisches Lexicon» (1732 г.) перечисляет также восемь «аффектов души», которые возбуждает музыка: любовь, страдание, радость, гнев, сострадание, страх, бодрость, изумление.

Несмотря на непрерывные изменения музыкальной эстетики после XVIII века, особенно к XX веку, в сторону значительного допущение негативности, **приоритет позитивного начала** в музыке сохранялся благодаря специфической природе содержания этого вида искусства.

Художественные эмоции в различных видах искусства проявляют себя по-разному. В музыке есть и те эмоции, что способны воплощаться в любом другом виде искусства, и те, что неразрывно связаны со спецификой только музыкального искусства. Материалом музыки является звук, звучание человеческих голосов и инструментов, его ритмика, вызывающая скрытую, но интенсивную моторно-эмоциональную реакцию.

Через звук человек схватывает особенно важную для него предупреждающую, сигнальную информацию. Звук для всего живого – одно из наиболее сильных внешних воздействий. Диапазон различимости звуковых сигналов гораздо больший, чем световых. Со звуком связана речь человека.

1. **Типология и анализ эмоций в музыке**

Классификация важнейших типов эмоций (В.Н. Холопова):

1. Эмоции как чувство жизни.
2. Эмоции как фактор саморегуляции личности.
3. Эмоции восхищения мастерством искусства.
4. Субъективные эмоции музыканта-практика – композитора, исполнителя.
5. Изображаемые в музыке эмоции.
6. Специфические природные эмоции музыки.
7. **Л. Выготский**: «Слушая музыку, мы переживаем то, что должны чувствовать великаны». **З. Соткилава**: «Когда я пою, я счастлив!».
8. Саморегуляция личности под влиянием искусства означает, что человек, захваченный его образами, включает в восприятие этих образов собственное «я», и переживание произведения искусства сопровождается для него эмоциональным контрапунктом (фоном) собственных жизнеощущений. Эффект саморегуляции в том, что человек анализирует параллельно образу искусства эпизоды, события собственной жизни, в результате чего или подтверждает для себя правильность собственных позиций, реакций или, наоборот, стремится что-то в себе исправить, изменить, направить свою жизненную линию в новое русло.

В музыке величайших композиторов создание произведения было способом «регуляции» человека и человечества. Бетховен ставил искусство выше жизни, убежденный, что только искусство и наука возвышают человека до божества.

1. Восхищение мастерством музыканта – сугубо положительная эмоция. Для любителей самые важные уровни – результативные, а для профессионалов же уровни «чувства жизни» и «саморегуляции личности» могут выступать как побочные.
2. Субъективные эмоции музыканта-практика – композитора и исполнителя – относятся к разряду сугубо профессиональных эмоций.

**Якобсон** о двух видах волнения – творческом волнении и волнении от разных мыслей о себе.

1. *Природный (натуральный) эмоциональный материал* имеет три основных источника: а) моторно-ритмическая сфера, б) певческая, или вокальная сфера (и тембры музыкальных инструментов), г) речевая, или декламационная сфера.

Натуральные музыкальные эмоции дифференцируются и по главному психологическому признаку – принадлежности к позитивному или негативному полюсу.

1. *Изображаемые в музыке эмоции* – это «тематические эмоции», эмоции воплощаемого образа, обусловленные замыслом произведения, его художественной задачей. Они условны, символичны, воображаемы, иллюзорны и существуют лишь в рамках эмоций натуральных, подчиняясь им при непосредственном восприятии звучания музыки.

**Музыкальные эмоции в плане содержания** представляют собой иерархию художественных реакций человека на разных уровнях, от преходящего настроения, локального «аффекта», внушенного музыкальным материалом, до элементов мироощущения, мировосприятия, воспитываемых музыкальным искусством, его шедеврами. Музыка воздействует на человека с помощью веками сложившегося в ней эмоционального обобщения.

На основе этих эмоционально-эстетических обобщений в музыке выстраивается уровень условных, символических, изображаемых эмоций.

Наивысшая сфера музыкальных эмоций – сфера эмоционального влияния на человеческую жизнь, на человеческое мироощущение. Тип эмоционального воздействия музыки определенным образом предсказан содержанием музыки в целом.

**Л.Выготский**: «Настоящая природа искусства всегда несёт в себе нечто, претворяющее, преодолевающее обыкновенное чувство».

**Эмоции в музыке – это эмоции-волнения, и эмоции-идеи, и эмоции-образы, и эмоции-концепции. Мысль может стареть, чувство же - всегда ново.**

*Тема 8.* **Интонационная природа музыки**

1. **Понятие интонации в музыке**

Природа музыки – **не звуковая, а интонационная**. Б.Асафьев: «Искусство интонируемого смысла.

Слово «интонация» имеет в музыкальном искусстве различные значения.

- интонация – вступительная часть перед григорианским песнопением;

- прелюдия на органе перед пением хорала;

- определенные упражнения по сольфеджио;

- чистая или фальшивая игра на нетемперированных инструментах;

- чистое или фальшивое пение.

В современном смысле интонация – явление более широкого характера. Открытие этого смысла принадлежит исключительно отечественному музыкознанию – Л. Сабанеев (кн. «Музыка речи»), Б. Яворский (кн. «Конструкция ладового процесса»), но цельную интонационную концепцию в музыке разработал Б. Асафьев (кн. «Музыкальная форма как процесс». Ч.2: Интонация). В его понимании смысл музыкальной интонации связан со значением интонации речевой.

***«Интонация в музыке – выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковой форме, функционирующее при участии музыкального опыта и внемузыкальных ассоциаций»*** - В.Холопова.

Разработка Асафьевым интонации как смысловой единицы музыки стала фундаментом языково-семантического подхода к музыкальному искусству.

Новый этап развития интонационной концепции – 70-80-е годы – в соединении со смежными науками – лингвистика, семиотика, психология, теория информации, системный подход и др.

Основа теории В. Медушевского – идея о функциональной асимметрии полушарий головного мозга (левое – речь и логика, правое – чувство и образ). Музыка «управляется» правым полушарием, обладающим способностью к одновременному охвату образа. Фундаментальное свойство музыкальной интонации – принципиальная *целостность*.

Психолог Б. Теплов о способности музыкального содержания представать в двух временных состояниях – свернутом и развернутом.

В. Медушевский ввел интонационное понятие максимального охвата – ***«генеральная интонация» -*** обобщающая интонация целого, законченного произведения.

1. **Интонация и семантика в музыке**

**Музыкальный язык** – как семиотическая проблема. **Музыкальное искусство** – это язык. Музыкальная интонация - это элемент музыкального языка. Медушевский о способности интонации к **типизации, обобщению** разных видов музыкального содержания, накопленных историей музыки в результате огромного социально-культурного и художественного опыта. Данные интонационные обобщения хранятся в чувственной (чувственно-образной) памяти человека в виде пластически ощущаемых знаков. К таким обобщенным знакам-интонациям в первую очередь относятся жанровые и стилевые.

Закрепляемые значения, смысловые ассоциации возникают благодаря многократному повторению, запоминанию, усвоению общественным слухом музыкальных построений. Этому в первую очередь способствует условия жанра.

*Систематика основных типов интонационной семантики в музыке*

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Всеобщая музыкальная семантика | 1. Эмоционально-   экспрессивные | 1. Музыкально-композиционные | Музыкально-профессиональная семантика |
| 1. Предметно-изобразительные |  |
| 1. Музыкально-жанровые | 1. Музыкально-   стилевые |
| Семантика промежуточная между  всеобщей и музыкально-профессиональной | |

1. Эмоционально-экспрессивные – интонация вздоха, томления, героического подъёма, душевного волнения, созерцательного покоя и т.д. («тема любви» из «Пиковой дамы» Чайковского).
2. Предметно-изобразительные – скачка коня, полёт бабочки, движение кареты, ход поезда, журчанье ручья, раскаты грома, приливы волн, шум леса, пенье птиц, игра музыкальной шкатулки, звон колоколов, перебор струн и т.д. («Песня Варяжского гостя» из оперы Римского-Корсакова «Садко»).
3. Музыкально-жанровые интонации – воспроизведение черт марша, баркаролы, джазового ансамбля, массовой песни, фортепианной классической музыки, опереточного канкана, церковного хорала и т.д. (хорал пилигримов из оперы Вагнера «Тангейзер»).
4. Музыкально-стилевые интонации – воссоздание типичных черт музыки Баха, Вивальди, Бетховена, Шопена и т.д. («Посвящение Паганини» Шнитке для скрипки соло).
5. Музыкально-композиционные интонации – певучая кантиленная мелодия, целотоновая гамма, «пустые квинты», гармоническая секвенция, пунктирный ритм, ямбический затакт, нежный флажолет скрипки, военная дробь малого барабана, плотный кластер, оркестровое тутти и т.д.
6. **«Лексемы» и контекст в музыке**

Функционирование интонации в музыке в качестве лексемы. В музыке смысл любых элементов возникает лишь в контексте.

Вариативность словесного смысла; многозначность музыкальной интонации в условиях музыкального контекста. Соотношение в музыке лексем и композиторского контекста примерно такое же, как в литературе, поэзии.

Музыкальные лексемы в сочинении композитора, запечатленные в нотах, - относительные абстракции. Их осмысление и переосмысление в интерпретации исполнителя принципиально вариативно.

Отличие функционирования семантики в художественном языке (музыке) от функционирования её в словесном языке.

Музыка есть художественный язык, музыкальная интонация – «лексема» этого языка. Л. Выготский: «Актер плачет настоящими слезами, но слезы его текут из мозга». Европейская профессиональная музыка выражает себя живыми эмоциями, голосовыми и моторными интонациями, но эмоции и интонации эти «текут из мозга».

Тема 9. **Семиотические знаки: икон, индекс, символ**

Любая сфера деятельности человека, его мышление организуются по правилам ***языка***, а социально обнаруживается посредством ***речи***. Как естественно-языковое, так и художественное, в том числе специфически музыкальное (звукоинтонационное) проявление человеческой мысли облекается в отточенную грамматическую форму. Однако «ум не может довольствоваться одними игрушками гармонии» (А.С. Пушкин), поэтому любой язык в конце концов предназначен совсем не для «разговора с самим собой», а для общения между людьми, их взаимообмена материально-невесомыми смыслами.

Арановский М.: «Музыка всегда писалась для того, чтобы быть понятой, и только авангард XX века «отменил» этот закон. Музыка всегда циркулировала в обществе наподобие функциональной системы с обратной связью. Это был язык, на котором говорила та часть общества, для которой данная музыка предназначалась».

1. Музыка является языком;
2. Подобно любому другому языку музыка функционирует как семиотическое (знаковое) образование, чьи элементы (знаки) в целом аналогичны элементам иных знаковых систем и правилам их «поведения».

***Семиотика*** – наука о знаках и знаковых системах или о естественных и искусственных языках как знаковых системах имеет три центральных аспекта: синтаксический (изучающий связь знаков между собой), семантический (занятый изучением значения знаков и их интерпретации) и прагматический (знаки, данные в аспекте их употребления говорящим или мыслящим человеком).

***Семантика*** в музыке это то, что способно выполнять функции ***знака***.

* «знак» есть «двухсторонняя психическая сущность», связывающая «понятие и акустический образ» (Ф. Соссюр);
* «знак» есть «нечто такое, зная которое, мы знаем нечто большее (Ч. Пирс).

Американский философ и логик Ч.Пирс в 1867 г. опубликовал работу «О новом списке категорий», в ней он разделил знаки на три типа:

- знак ***икон*** (реальное подобие);

- знак ***индекс*** (косвенное указание);

- знак ***символ*** (идеи).

**Систематика художественных знаков в музыке**

(на основе теории Ч. Пирса)

|  |  |
| --- | --- |
| 1. Эмоциональные знаки | - выразительные (аналог иконических). |
| а) голосовые | - песенные, декламационные, |
| б) моторные | - ритмические. |
| 1. Предметные знаки | - индексы. |
| 1. Понятийные знаки | - символы. |
| а) музыкальные | - (ассоциируются с музыкальными или внемузыкальными явлениями); |
| б) словесные. |  |

Эмоциональные знаки (1) моделируют психологические процессы: рост напряжения, достижения кульминации, спад, затишье и т.д. Выражение различных эмоциональных состояний происходит с помощью либо голосовых, вокальных, либо моторных, ритмических. Голосовые знаки эмоционального состояния (1 а) – интонации восклицательные, повелительные, молящие, вопросительные, саркастические, заклинательные, трепетные, величавые и т.д. Мелодико-ритмические интонационные знаки – уверенная, четкая, равномерная поступь, неровный ковыляющий шаг, стремительный поток, скачущий ритм, механическое движение и т.д.

Предметные знаки (2) - знаки-индексы существуют в музыке в качестве косвенных отражений по какому-либо признаку: изображение птиц путем передачи одного из признаков – щебетание, движение крыльев и т.д.

Понятийные знаки (3а), знаки-символы – музыкально-риторические фигуры XVI - XVII веков, темы, имитирующие какие-либо узнаваемые жанры и стили, мотивы с определённой символикой: тирата, жестковатый ход, анабазис и т.д.

Понятийные словесные знаки (3б) – названия произведений, поэтический текст, словесные ремарки в нотах.

Главнейшее значение в музыке имеют эмоциональные, «иконические» знаки (1). Они обязательно должны сопровождать знаки остальных рядов (2,3).

Функцией знака может обладать самый широкий круг музыкальных явлений: артикулированный звук – звук-мотив, аккорд-мотив, последовательность звуков, образующих мотив, фразу, период, главную или побочную партию сонатной формы; тембр, узнаваемые в произведениях бытовые жанры, стили и даже весь текст.

Природа знака такова, что он обладает постоянным ***инвариантом значения,***  который в условиях конкретного музыкального текста излучает энергетическое ***поле*** близких, синонимичных, но всякий раз неуловимо-уникальных ***смыслов***. Знаки с инвариантными значениями – это большинство отражаемых в музыке европейской профессиональной традиции «первичных» жанров с присущими им устойчивыми мелодическими или ритмическими оборотами, некоторые интервалы в контексте художественного произведения, музыкально-риторические фигуры или повторяющиеся мотивы, связанные с отражением в музыке слова или перенесённые из духовных вокальных жанров в светские инструментальные и многое другое.

***Интрамузыкальная и экстрамузыкальная*** семантика. Знаки интрамузыкальной семантики - композиционные, жанровые, ладогармонические, мелодико-тематические, стилевые и т.п. Знаки экстрамузыкальной семантики – это философско-эстетические или этические идеи, превращенные в музыкально-экспрессивные реалии (например, фуга в сонатах Бетховена или числовые символы у И.С. Баха), идеи, связанные с воздействием на музыку иных видов искусства и науки (риторика, поэзия, миф), и отражаемых музыкой эмоций человека и окружающего его предметного мира.

Тема 10. **О сущности музыки как вида искусства**

1. ***Музыка и человек***

Музыка была и остается необходимой спутницей человека и человечества на протяжении всей истории их существования.

1. ***Функции музыки***

***СВЕРХФУНКЦИИ –***

человеческое общение (коммуникативная функция) и отражение действительности.

***Музыка несет и все социальные функции:***

1. Коммуникативную

2. Отражение действительности

Все многообразие отражаемого можно группировать вокруг трех осей:

- отражение идей,

- отражение эмоций,

- отражение предметного мира.

3. Этическую

«Прекрасное» - соединение этического понятия добра, блага и эстетического понятия красоты.

Музыкальное искусство использует **эмоциональное сопереживание.**

Функция **катарсиса** – очищение души под влиянием произведения искусства.

4. Эстетическую

5. Каноническую (канонизирующую)

6. Эвристическую

7. Познавательно просветительскую

8. Общественно-преобразующую

9. Компенсационную

10. Прагматическую или жизненно-практическую

Отражая мир в интегрированной форме, музыка достигает **философской** широты обобщений.

1. ***Музыка как мировоззрение***

«Концептуальное содержание музыки – **это позитивное, «гармонизирующее» отношение к человеку в наиболее важных точках его взаимодействия с миром и с самим собой»** (В.Н. Холопова).

Позитивна содержательная суть всего искусства. Эталоном позитивности является категория **прекрасного**.

1. ***Музыка «гармонизует"***

Музыка отражает в своих глубинах важнейшие основы бытия. Музыка запечатлела в себе действие самых позитивных, жизнетворных процессов, с доисторических времен отраженных через миф, религию, естественнонаучную мысль.

Гармония, упорядоченность, соразмерность, симметрия, ритм, единство, совершенство, красота и др. – свойства Мироздания, качества живой жизни. Музыка – проводник и отражатель божественной гармонии.

1. ***Взаимопроникновение этики и эстетики.***

Можно выделить четыре слоя действия этического и эстетического начал в произведении искусства:

1. внешний характер объекта в художественном произведении (эстетический план),
2. внутреннее понимание объекта в художественном произведении (этический план),
3. субъективное отношение автора к человеку-адресату (этический план),
4. объективное преподнесение созданного автором человеку-адресату (этико-эстетический).
5. ***Мелодическая и ритмическая концепция музыки***

Древнегреческие теоретики – ритмопея и мелопея.

1. ***Региональные особенности музыки***

Две мировые культурные координаты: Восток – Запад и Север – Юг.

Практически все философские, религиозные, эстетические основы музыкального искусства, были выражением южного мировоззрения.

1. ***Национальные черты музыки***

Россия – мелосная страна мира; музыка – искусство мелодического начала, основанное на широком, плавном пении. Многоголосное пение. Психологическая черта русской музыки – тоска.

Музыкальная интонация западной культуры более мягка, более высока по тесситуре. Мировоззренческая черта – упорядоченность, рационализм, ставка на техническое мастерство.

«Музыка – это голос нации, звучащий во всей полноте своей силы и мощи, это радость созидательного труда, вера в будущее родины и величие ее предназначения» - Э.Вилла – Лобос.

«Удивителен путь, проделанный музыкой на протяжении тысячелетий. С одной стороны, обладая высокой эмоциональностью, в раннехристианской церкви она была пуритански сдержанной. С другой – в союзе с танцем, телодвижением она впадала во фривольность (аргентинское танго, образцы джаза) из-за чего подвергалась официальным запретам. Несловесная по природным данным, она упорно стремилась к противоположному. В результате, впитав в себя декламационные интонации, логическую соотнесенность построений по строгому эталону ораторской диспозиции, украсившись фигурами, декоративными элементами, музыка в определенный исторический момент (европейская классика 18 века) предстала как истинная «музыкальная речь», не нуждающаяся в пояснении словом.

Музыка бросила вызов также и философии: многочастный цикл европейской симфонии от Бетховена до Малера и далее - носитель вполне определенных мировоззренческих концепций. В течение долгой истории музыка то парила рядом с Богом (Палестрина, И.С. Бах), то опускалась вровень с маленьким, земным человеком (бытовые танцы, песни); резонируя на волны человеческих эмоций (Чайковский и многие другие), она могла содержать в себе символику (поздний Скрябин), загадки, шарады, головоломки (мессы старонидерландцев, «Музыкальное приношение» Баха), композиционно строиться по образцу скульптур, базилик, живописных полотен («Мыслитель» Листа, «Живопись» Денисова), по пропорциям «золотого сечения» (Шопен, Рахманинов, Губайдулина), по модели расширяющейся Вселенной («Илем» Штокхаузена).

Музыка находит себе место во всех измерениях, в которых живет человек и остается вечным спутником человеческого бытия» - В.Н. Холопова.

Тема 11. **Содержание идей музыки эпохи барокко**

Барокко – (ит., исп., - жемчужина, морская раковина неправильной формы), с середины XVIII века в поэзии, изобразительном искусстве, архитектуры – «странный, причудливый, необычный, неестественный». Ж.Ж. Руссо – музыка доклассического периода.

Личностное начало – солисты занимают видные публике места; появляются оперные театры; публичный концерт, первые платные выступления солистов.

Музыкальные аффекты – умеренность, страдание, печаль, любовь, святость, величие, гнев, отвага, радость.

Кристаллизация мажоро-минорной системы, диалектика ладовой неустойчивости (движения) и устойчивости (покоя); барокко – «эпоха вводнотоновости» (Б. Асафьев). Открытие ***многопланового регулярного ритма*** (основа ведущих инструментальных форм и жанров – кончерто-гроссо, вариации на бассо остинато, токката, фуга и др. Идею движения представляет содержание одной из распространенных гомофонных форм - ***период типа развертывания***. ***Концертность*** - соревнование разноплановых по типу фактурных движений оркестровых масс и солирующих инструментов, ***барочная сюита*** – обобщенное представление движения в двух его ипостасях: в качестве воплощения четырёх главных человеческих темпераментов и этапов течения человеческой мысли – *«тезис» - «развитие тезиса» - «антитезис» - «опровержение антитезиса»*.

***Музыкальная символика*** – мотивная, жанровая, буквенная, числовая. Систематика Андреаса Веркмайстера (1707 г.):

1 – первое число Троицы, изображает Божество, гармонию.

2 – второе лицо Троицы, означает «вечное слово», кое есть Бог-Сын.

3 – Святой Дух, изображает также Троицу.

4 – ангельское число, изображает элементы, страны света, времена года, темпераменты, ветры, Евангелия.

5 – человеческое, одушевленное число. 5 небесных приделов, 5 чувств и.т.д.

6 – удвоенное число 3, изображает 6 дней творения.

7 – число покоя после дней творения, 7 не образует консонанса, изображает крест, 7 планет, 7 струн лиры, 7 звуков октавы, 7 даров Святого Духа и т.д.

8 – «первое кубическое число» - делает гармонию полной.

Согласно другим источникам, к важнейшим числам относились 3, 4, 7, 9 (= 3х3), 10, 12 (=3х4). Число 3 – символ неба, 4 – земли, 7 – универсума, 10 – заповедей, 12 – церкви и т.д. У Кирхера – Богу, ангелу, человеку и природе соответствуют числа 1, 2, 3, 4. Связь Бога и ангела – в звучании октавы (1:2), человека и природы – в звучании кварты (3:4) и т.д.

Числа зашифровывались в количестве нот в теме, ее проведений, голосов или звуков аккорда, интервальных соотношений и т.д.

Интонационно-звуковое комментирование слова по законам ***риторики***. Музыкально-риторические фигуры первоначально применялись в вокальных жанрах: опере, оратории, мадригале, а затем в инструментальных жанрах. О.Захарова – две группы фигур: изображения – риторические индексы и выражения – риторические иконы.

Изобразительные фигуры: ***anabasis*** – восхождение; ***katabasis*** – нисхождение; ***circulation –*** круг; ***aposiopesis*** – сокрытие, утаивание; ***tirata*** – вытягивать, стрелять.

Выразительные фигуры: ***passus duriusculus*** – жестковатый ход; ***saltus duriusculus –*** жестковатый скачок; ***exclamatio*** – восклицание; ***interrogation*** – вопрос; ***extensio*** – притяжение, расширение; ***suspiration*** – вздох; ***tmesis*** – разрыв.

Регилиозно-смысловая тайнопись произведений включала и ***символы*** – цитаты и отдельные обороты известных в то время мелодий, протестантских хоралов.

**Религиозные сюжеты в клавирных произведениях И.С. Баха в свете современной интерпретации теории Б. Яворского**

«Хорошо темперированный клавир». Прелюдия – пространственный образ, изображение внешней стороны события (знак-индекс), фуга – развертывание его внутреннего смысла (знак-символ). «Прелюдия-фуга» - идея свободы и идея порядка.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| 1. **Ветхий завет** | | |
| d-moll | I том | Грех и искупление |
| G-dur | II том | Рай и грехопадение. Искушение Евы змеем |
| 1. **Рождество** | | |
| C-dur | I том | Благовещение |
| e-moll | I том | Посещение Марией Елисаветы. «Долина слез» (прелюдия) |
| g-moll | I том | Посещение Марией Елисаветы |
| B-dur | I том | Поклонение пастухов |
| As-dur | I том | Поклонение волхвов |
| A-dur | I том | Поклонение волхвов |
| Fis-dur | I том | Новый год |
| As-dur | I том | Сретенье |
| B-dur | II том | Симеон-богоприимец |
| E-dur | I том | Бегство в Египет |
| 1. **Деяния Христа** | | |
| cis-moll | II том | Христос в пустыне. Искушение Христа сатаной |
| e-moll | I том | Крещение в Иордане |
| gis-moll | II том | Встреча с самаритянкой |
| f-moll | II том | Христос у Марфы и Марии |
| Fis-dur | II том | Воскрешение Лазаря |
| d-moll | II том | Изгнание торгующих из храма. «Низложи сильных со престола и вознеси смиренных» (фуга) |
| F-dur | I том | Чудо на рыбной ловле |
| F-dur | II том | Въезд в Иерусалим |
| 1. **Страстная неделя** | | |
| fis-moll | II том | Тайная вечеря |
| cis-moll | I том | Моление о чаше |
| a-moll | II том | Мытарства Христа. Избиение Христа |
| h-moll | II том | Суд Пилата |
| g-moll | II том | Бичевание Иисуса. «Се человек» |
| fis-moll | I том | Несение креста |
| h-moll | I том | Шествие на Голгофу |
| gis-moll | I том | Распятие. Семь слов Спасителя на кресте |
| dis-moll | II том | Страдания на кресте |
| c-moll | II том | Крестная мука |
| f-moll | I том | Stabat Mater |
| b-moll | I том | Голгофа. Смерть Иисуса |
| es-moll | I том | Снятие с креста. Плащаница |
| b-moll | II том | Положение во гроб |
| 1. **Торжественный пасхальный цикл** | | |
| C-dur | II том | Ночь перед пасхальным воскресением |
| G-dur | I том | Воскресение Христа |
| H-dur | I том | Воскресение Христа |
| e-moll | II том | Вознесение Христа |
| H-dur | II том | Духов день |
| 1. **Догматический цикл** | | |
| c-moll | I том | Пламенеющая вера (Неопалимая купина) |
| Cis-dur | I том | Троица |
| D-dur | I том | Сошествие Святого Духа |
| Es-dur | I том | Троица |
| Cis-dur | II том | Троица |
| D-dur | II том | Credo |
| Es-dur | II том | Троица |
| E-dur | II том | Лествица |
| A-dur | II том | Слава в вышних Богу |

Тема 12. **Содержание идей классической музыки**

1. **Новые идеи музыки периода «Бури и натиска».**

30 – 40-е годы XVIII века – время кардинальных изменений эстетических установок и воззрений на функции музыкального творчества и языка.

*И. Маттезон*: «Искусство чисел не может даже в малой степени служить фундаментом в музыке... Подлинная музыка – язык сердца и должна обращаться к душе». Л.Бетховен выписал в начале Kyrie его Торжественной мессы знаменитую фразу: « Это должно идти от сердца к сердцу».

Важнейшей категорией музыкального искусства становится категория Чувства (*Л. Кириллина*), на смену прежнему господству моноаффектности приходит полиаффектность. *Г. Аберт*: «Старая классика Корелли, Баха, Генделя была искусством совершенных пропорций… Каждая тема и даже каждый мотив являются носителями *одного* настроения, которое может приобретать разнообразные оттенки, но в своём характере постоянно остаётся тем же самым…Новое искусство стремится воплощать не устоявшиеся настроения, а их развитие. Контрасты, которые ранее распределялись между двумя различными темами, неожиданно сталкиваются внутри одной и той же темы; статичные образы уступают место изменчивости, покой – движению».

В Германии середины XVIII века концентрированное выражение данных тенденций в искусстве представляло литературно-художественное движение «Sturm und Drang» - «Буря и натиск» (М.Клингер, Ф.Клопшток, Г.Гердер, молодой И.-В.Гёте). Это движение оказало мощное влияние на музыкальное искусство: композиторов мангеймской школы, Я.Стамица, но особенно – Ф.Э. Баха – выдающегося исполнителя своего времени, автора трактата «Опыт об истинном искусстве игры на клавире».

В это время окончательно кристаллизируется до сих пор актуальное представление о музыкальной речи как прямом аналоге речи естественной, с обязательным членением на фразы, предложения и периоды.

Закономерна и возросшая роль ***риторически обусловленного распорядка музыкальной композиции – риторического dispositio.*** И. Маттезон («Совершенный капельмейстер», 1793): «Наша музыкальная диспозиция отличается от риторического устройства простой речи лишь в сюжете, предмете или объекте, в остальном она имеет те же шесть частей, что предписывается оратору:

1. exordium – «вступление и начало мелодии», призванное «подготовить слушателя и привлечь его внимание» (соответствует вступлению к сонатной форме);
2. narratio – «сообщение, рассказ, в котором проясняется смысл и свойство предстоящего сообщения» (в инструментальной музыке аналогом его может служить особый способ фактурного изложения темы);
3. propositio – «собственно изложение», «краткое изложение или цель звуковой речи» (функционально соответствует главной партии в экспозиции сонатного аллегро);
4. confutatio – «разрешение возражений…через введение и опровержение чужеродных элементов» (функционально соответствует побочной партии в экспозиции сонатного аллегро, его «антитезису»);
5. confirmatio – «искусное закрепление сообщения», главного «тезиса» звукоречи (функционально соответствует зоне «перелома» в побочной партии или началу заключительной – динамизированному утверждению главной партии);
6. peroratio – «исход или заключение нашей звуковой речи, который … должен содержать особенно убедительное движение» (функционально соответствует заключительной партии в экспозиции сонатного аллегро или коде всей сонатной формы).
7. **Музыкальная классика. Двуединство «чувство – разум»**

***Классика***– это искусство эталонного уровня, художественно-образцового, канонизированного, вечно авторитетного в то же время - безвозвратно неповторимого.

***Классический стиль*** – это с одной стороныобразцовая технология выполнения искусства: классическое стихосложение, классический роман, классический контрапункт, классическая гармония и т.д., а с другой – в рамках какого-либо вида искусства – подразумевает наличие такого художественного языка, какой способен и создавать полноценный образ Бога, мира и человека, и самовоспроизводиться в бесконечном числе произведений. Выработка подобного языка привела к отказу от визуального или вербального «разъяснения» и как следствие привела к созданию «автономного произведения искусства» и изменению социального статуса композитора.

По мысли М. Арановского ***сонатно-симфонический цикл*** отражает семантику четырех главных ипостасей человеческой личности:

Homo agens – Человек деятельный

Homo sapiens – Человек мыслящий

Homo ludens – Человек играющий

Homo communis – Человек общественный.

«Четверичное» взаимопроникновение идей о естественном и совершенном Человеке проецируется и в классическом «квадратном» периоде, и в четырехчастном построении ***сонатного Allegro*** (экспозиция – разработка – реприза – кода-вторая разработка), и в ***экспозиции сонатной формы*** (главная партия – связующая партия – побочная партия – заключительная партия). Обрисованный музыкально-классический структурный «четырехгранник» генетически восходит еще к барочной сюите танцев – музыкально интонируемому «зеркалу» четырёх темпераментов человека, а ранее к символике числа 4 («Времена года», четыре стихии, четыре возраста человека, четыре стороны света и т.д.).

В условиях музыкально-классического стиля экстрамузыкальная семантика четырёхкомпонентности вступает во взаимодействие с интрамузыкальной семантикой принципа репризной трёхчастности и все вместе они сообщают музыке венских классиков тот «лучший порядок… благодаря которому явления становятся как бы одним великим явлением, части которого взаимно связаны» (И.-В. Гёте).

1. **Музыкальная классика и античность**

Поиск художественного идеала в европейской культуре чаще всего приводил к античности – эпохе, которая представлялась в качестве навсегда утерянного «Золотого века». А эпоху музыкальной классики можно разграничить два способа ориентации на античность: сюжетно-смысловую и структурно-смысловую.

***Сюжетно-смысловая*** ориентация на античное наследие – это оперы и оратории Глюка, Гайдна, Бетховена, Чимарозы в духе античных трагедий, повествующих о возвышенных, великих и страдающих героях.

***Структурно-смысловая***  ориентация на античность – преломление античных идей в ритмической и ладовой организации некоторых произведений Бетховена.

Тема 13. **Содержание идей музыки эпохи романтизма**

***«Романтика» -*** понятие, возникшее в Англии ещё в середине XVII столетия и быстро проникшее во Францию, а затем и в Германию, - первоначально обозначало свободную, романтически приподнятую народную поэзию, отличную от строгой, латинской образовательной поэзии. Позже слово «романтика» впервые приобрело смысл чего-то выдуманного и наполненного фантазией, а к концу XVIII столетия стало употребляться как синоним всего чудесного и фантастического. ***Романтизм – это эпоха господствующей в искусстве романтики, приходящаяся, главным образом, на XIX столетие.***

***Романтическое*** – историко-типологическая категория, характеризующая искусство необычных, бесконечно изменчивых, незавершенно-загадочных, прибывающих в постоянном становлении форм.

Романтизм переосмысливает авторитетнейшее еще с античных времён представление об искусстве как о высоком и трудном ремесле, требующем особого умения. Риторические (а тем более – математические) обоснования и музыки, и других видов искусства XIX столетия теряют актуальность, уступая место ориентации на «нездешность», «несказанность» и даже «бессвязность».

Поэт А. Блок с позиций символизма скажет что «романтизм – условное обозначение шестого чувства… как способ устроить, организовать человека, носителя культуры, на новую связь со стихией… Эта связь со стихией есть связь романтическая…». В музыке XIX века эта стихия либо предстает как внешняя непреодолимая сила (Рок, Судьба), либо она является выражением внутренней природы человека, непредсказуемой жизни его души: ведь в музыке «XIX век – психологическая эпоха» (Б.Яворский).

Знаменем времени в XIX веке становится принципиальная ***антириторичность*** эстетических позиций художников, поэтов и писателей разных европейских стран.

Романтизм предлагает особые ***нетрадиционные*** для западноевропейской культуры в целом качества – «задушевность», «естественность» и «непосредственность» самовыражения. Критерием истинности искусства становится не только возвышенность идей, но и степень жизненной достоверности.

Ориентация на жизненно-подобное изменила образ и семантику формы музыки – теперь ей присущи незавершенность, открытость, постоянное изменение и переходность, «неправильность» и ассиметричность как претворение естественно-жизненной закономерности. Важнейшим способом музыкального выражения всеобщей для романтизма идеи становления и изменения становится повышенная распевность, песенность, кантиленность.

***Жизнь*** во всей своей неисчерпаемой полноте становится центральной содержательной стороной искусства XIX века. Стихию его непредсказуемого движения обобщенно выражают две господствующие романтические темы – ***любовь и смерть.***

Однако для романтического искусства ***жизненно-реальное*** («*конечное»)*всегда сопряжено с полюсом ***божественно-мистическим (****«бесконечное»)* («Карнавал» Р.Шумана, «Картинки с выставки» М.Мусоргского).

Устремлённость искусства и музыки романтического столетия к стилевой индивидуализации, неповторимости художественного самовыражения.

**«Абсолютная» музыка и романтическая программность**

В XIX веке инструментальные формы и жанры классики – ***«абсолютная музыка»***.

«Чистые» инструментальные формы, внешне уже почти не связанные ни со словом, ни с жестом или танцевальными телодвижениями, были поставлены в условия романтического идеала жизненного непосредственного искусства. Неизбежно возникла проблема объяснения скрытого жизненного или литературно-поэтического смысла таких форм и понятной передачи слушателю (в первую очередь в исполнении). Поэтому в сознании романтиков музыка «абсолютная» диалектически сопрягается с музыкой, опирающейся на определённую программу, причём круг доступных ей экстрамузыкальных идей и эмоций расширяется необычайно – вплоть до негативного, уродливого, злого.

***«Программность»*** как феномен музыкального мышления, в первую очередь романтической эпохи, предполагает и романтическую же направленность восприятия музыки на выявление в ней особой, ***жизненно-очевидной организации «поведения» средств музыкальной выразительност,*** которые, с точки зрения экстрамузыкальных типов знака, т.о. представляют собой символ, трансформированный в индекс. Еще на заре романтизма музыкальные тембры, аккорды, жанры осмысливались непосредственно – как живые сущности, с которыми можно установить человеческий контакт.

Проблему сложных взаимоотношений программности и «чистой музыки» отражает творчество наиболее классичного и лишь внешне «абсолютного» по духу и форме композитора-романтика – Ф.Шопена («нет настоящей музыки без скрытого замысла»). **Прелюдии ор.28 –** это исповедь их творца. «Прелюдии Шопена – философские категории. Это смерть и воскресение. Каждый человек гибнет и возрождается (о том же Семнадцатая соната Бетховена и Девятая симфония). Нельзя сводить смысл прелюдий к печальным чувствам» (**М. Юдина**). Шопеновские прелюдии предстают как 24-частный ***микрокосмос***, иной – ***романтический*** – в его измерении и интра-, и экстрамузыкальном, как вариации на романтическую альфу и омегу искусства XIX века: Любовь и Смерть. По мнению И.Бэлзы цикл Прелюдий имеет отношение к «Божественной комедии» Данте: в основе лежат эмоционально-психологические контрасты человеческих характеров, представленных в вечности: и Ада, и Рая.

**Соната №2 b-moll ор.35** и особенно её необычный финал, «лишенный мелодии и радости». Трактовка экстрамузыкальной семантики этой Сонаты В. Мержановым: I часть представляет «эмоциональный мир человеческой жизни»; II часть «quasi-Мефисто-вальс» - ***романтическая*** идея музыкально-торжествующего зла, высмеивающего и разрушающего жизнь; после чего следует, естественно, смерть (похоронный марш III части); финал – «река забвения, куда всё прошедшее уходит, но ничто не пропадает бесследно», - иначе говоря, «всё тот же гениальный в своей краткости миг шопеновского «высвечивания» вечности».

**О взаимоотношениях музыкального и**

**литературно-поэтического в XIX веке**

«Когда я охвачен волнением и хочу его выразить, я ищу не слов, но звуков» (Жан-Поль). Поэзия, литература и даже живопись, стремясь поднять себя до высоты музыки, пытались овладеть безграничностью музыкального смысло- и чувствовыражения, ибо звук понимался как внутренне откровение человека и космической воли.

Музыка, дополняя достигнутую автономность и «абсолютность», продолжала активно расширять сферу своей экстрамузыкальной семантики, впитывая темы, структурные принципы и методы развития родственных искусств, в первую очередь поэзии, ибо разрушение её вековых связей с риторикой не означало её прощания со Словом вообще.

***Новая логика развития музыкального произведения*** теперь уже не риторически-ораторская, а ***литературно-поэтическая.*** Особо ощутимым явилось влияние на музыкальную композицию синтетических, ***эпико-драматических,*** жанров стихотворной баллады и поэмы. Очевидно, они и привели к появлению в инструментальной музыке сквозных, контрастно-составных, смешанных композиционных структур.

С. Фейнберг: «Музыка становится свободно-элегичной, как выражение внутренней мысли, не связанной с пластическим воплощением и конкретным звучанием…Новая лирика умаляет величие пластической формы. Музыка становится более интимной. То, что было раньше выражением духа, становится языком души, чуждой стихийности космических переживаний и мощного устремления к реальности и общезначимости».

Тема 14. ***Содержание идей музыки XX века***

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

В академической музыке — уникальное соотношение трех сторон музыкального содержания: гипертрофия в эмоциональной области, второстепенность изобразительности и апогей символики. Эмоциональная сторона — 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, любовь и лирика, юмор и комизм, драматически тревожная энергия, бодродеятельная энергия.

Эмоциональные процессы: на микроуровне — филирование, на медио- и макроуровнях — все ранее известные виды эмоциональных процессов: сrescendo, diminuendo, волны, террасообразность. Новые процессы: долгие однородные, на нюансах как *рр*, 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 менее 12 видов символики: жанры, стили, названия-символы, словесные программы, лейтмотивы, музыкально-риторические фигуры, имена, музыкальные цитаты, числа, жесты, инструментальный театр, тотальная символика («4’33’’» Дж. Кейджа). Развитость символики как показатель интеллектуального века и компенсация за ограничения в эмоциональной стороне.

*Тема 15.* ***Музыкальное содержание в восприятии слушателя***

Музыка в восприятии слушателя — область изучения музыкальной психологии и социологии. Наличие значительной разработки психологического порядка (Д. Кирнарская). Проблемы: адекватное и неадекватное восприятие музыки слушателями; основные типы слушателей; основы слышания музыки немузыкантами.

Адекватное и неадекватное восприятие. Эксперименты психологов США с прослушиванием немузыкантами полноценной и неполноценных версий Симфонии Моцарта g-moll: неполноценные поставлены в один ряд с оригиналом, восприятие неадекватно музыке. Эксперименты Д. Кирнарской с музыкантами и немузыкантами по прослушиванию известных произведений с 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). Примеры протоинтонаций (первичных психомузыкальных образований в определенных коммуникативных условиях, по Кирнарской): призыв, мольба, игра, медитация. Развитие на основе протоинтонаций более тонких и точных интонаций-лексем. Содержательная полноценность слышания на основе протоинтонаций. Процент возможных слушателей классической музыки — не 5% (слушатели филармоний), а 45% населения, поскольку музыка, по Б. Асафьеву, — «искусство интонируемого смысла».