

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Кемеровский государственный институт культуры
Факультет музыкального искусства
Кафедра музыкознания и музыкально-прикладного искусства

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ (ОТЕЧЕСТВЕННОЙ)

Рабочая программа дисциплины

Направления подготовки

53.03.01 «Музыкальное искусство эстрады»

Профили подготовки

**«Инструменты эстрадного оркестра»
«Эстрадно-джазовое пение»**

Форма обучения
Очная, заочная

Кемерово

Рабочая программа дисциплины разработана в соответствии с требованиями ФГОС ВО по направлению подготовки 53.03.01 «Музыкальное искусство эстрады» («Инструменты эстрадного оркестра», «Эстрадно-джазовое пение»), уровень высшего образования «бакалавриат».

Утверждена на заседании кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства 29.08.2019 г., протокол №1.

Переутверждена на заседании кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства 30.08.2020 г., протокол №1.

Переутверждена на заседании кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства 30.08.2021 г., протокол №1.

Переутверждена на заседании кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства 30.08.2021 г., протокол №1.

Переутверждена на заседании кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства 04.05.2022 г., протокол №10.

Переутверждена на заседании кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства 11.05.2023 г., протокол №9.

Переутверждена на заседании кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства 13.05.2024 г., протокол №10.

Переутверждена на заседании кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства 13.05.2025 г. , протокол №10

Умнова, И.Г. История музыки (отечественной): рабочая программа дисциплины для обучающихся по направлению подготовки 53.03.01 «Музыкальное искусство эстрады» («Инструменты эстрадного оркестра», «Эстрадно-джазовое пение»), уровень высшего образования «бакалавриат» / Сост. И. Г. Умнова. - Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2019. – 115 с. - Текст: непосредственный.

***Составитель: Умнова И. Г.,
доктор искусствоведения, доцент***

Содержание рабочей программы дисциплины

1. Цели освоения дисциплины.....	3
2. Место дисциплины в структуре основной профессиональной образовательной программы бакалавриата	3
3. Планируемые результаты обучения по дисциплине, соотнесенные с планируемыми результатами освоения основной профессиональной образовательной программы	3
4. Объем, структура и содержание дисциплины	4
4.1. Объем дисциплины.....	5
4.2. Структура дисциплины.....	5
4.3. Содержание дисциплины	11
5. Образовательные и информационно-коммуникационные технологии	98
5.1. Образовательные технологии	98
5.2. Информационно-коммуникационные технологии обучения.....	100
6. Учебно-методическое обеспечение самостоятельной работы (СР) обучающихся	100
7. Фонд оценочных средств.....	105
8. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины	111
8.1. Основная литература	111
8.2. Дополнительная литература	111
8.3. Ресурсы информационно-телекоммуникационной сети «Интернет»	112
8.4. Программное обеспечение и информационные справочные системы.....	112
9. Особенности реализации дисциплины для инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья.....	113
10. Список (перечень) ключевых слов	115

1. Цели освоения дисциплины

Основная цель курса - дать знания о процессе становления и развития русской музыки в контексте эволюции мирового музыкального искусства, о взаимодействии различных национальных школ, направлений, стилей. При изучении курса важно осмыслить исторический массив материала, включающий как явления прошлых веков и достаточно древних периодов, так и сформировавшиеся в первой половине XX века художественные события в контексте мировых музыкально-исторических процессов. Также важно сформировать объективное, лишенное тенденциозных оценок понимание наследия отечественных композиторов, во многом определявших авангардные позиции искусства XX века.

В процессе освоения курса предполагается решение следующих задач:

- выработать понимание специфики отечественного музыкального искусства, определить значение наследия отечественных композиторов в общем культурно-историческом процессе;
- изучить основные этапы эволюции отечественного музыкального искусства; раскрыть преемственность общего музыкально-исторического процесса с эволюцией музыкального искусства в России;
- сформировать знания об эстетических, жанрово-стилевых особенностях творчества отечественных композиторов прошлых веков;
- привить навык выявления многочисленных взаимодействий и аналогий в истории мировой и отечественной музыки.

2. Место дисциплины в структуре ОПОП бакалавриата

Дисциплина «История музыки (отечественной)» входит в основную часть модуля дисциплин «История музыки (зарубежной, отечественной)» образовательной программы по направлению подготовки 53.03.01 «Музыкальное искусство эстрады» («Инструменты эстрадного оркестра», «Эстрадно-джазовое пение»), уровень высшего образования «бакалавриат».

Изучаемый курс тесно связан с общегуманитарными дисциплинами («Литература», «История», «Философия», «История искусств», «Культурология», «Эстетика»), музыкально-теоретическими дисциплинами («Гармония», «Музыкальная форма», «Полифония»), музыкально-историческими дисциплинами («История музыки (зарубежной)», «Музыка второй половины XX – начала XXI вв.»).

Для освоения дисциплины «История музыки (отечественной)» необходимы знания, умения, сформированные в результате изучения студентами музыкально-теоретических и музыкально-исторических дисциплин профессионального цикла, изученных в средних учебных заведениях (музыкальный колледж, педагогический колледж). Курс «История музыки (отечественной)» служит основой для изучения дисциплин музыкально-исторического цикла, определяющих подготовку бакалавра в области музыкального искусства.

3. Планируемые результаты обучения по дисциплине

Изучение дисциплины направлено на формирование следующих компетенций (ОПК) и индикаторов их достижения.

Код и наименование компетенции	Индикаторы достижения компетенций		
	знать	уметь	владеть
ОПК-1. Способен понимать специфику музыкальной формы и музыкального языка в свете представлений об особенностях развития музыкального искусства на определенном историческом этапе	- основные этапы исторического развития музыкального искусства; композиторское творчество в культурно-историческом и эстетическом контексте, - жанры и стили инструментальной,	- применять теоретические знания при анализе музыкальных произведений; - различать при анализе музыкального произведения общие и частные закономерности его построения и развития; - рассматривать музыкальное произведение в динамике историческо-	- профессиональной терминологией; - навыками использования музыкальной литературы в процессе обучения; - методами и навыками критического анализа музыкальных про-

	вокальной музыки; основную исследовательскую литературу по каждому из изучаемых периодов зарубежной истории музыки.	го, художественного и социально-культурного процесса; - выявлять жанровые стилистические особенности музыкального произведения, его драматургию и форму в контексте художественных направлений эпохи его создания.	изведений и событий; - развитой способностью к чувственно-художественному восприятию музыкального произведения.
ОПК-4. Способен осуществлять поиск информации в области музыкального искусства, использовать ее в своей профессиональной деятельности.	- основную литературу, посвященную вопросам изучения музыкальных сочинений.	- эффективно находить необходимую информацию для профессиональных целей и свободно ориентироваться в электронной телекоммуникационной сети Интернет.	

Изучение учебной дисциплины «История музыки (отечественной)» направлено на формирование трудовых функций в соответствии с профессиональными стандартами:

ПС 01.001 «Педагог (педагогическая деятельность в сфере дошкольного, начального общего, основного общего, среднего общего образования) (воспитатель, учитель)».

Трудовые функции:

А - Педагогическая деятельность по проектированию и реализации образовательного процесса в образовательных организациях дошкольного, начального общего, основного общего, среднего общего образования;

В - Педагогическая деятельность по проектированию и реализации основных общеобразовательных программ.

ПС 01.003 «Педагог дополнительного образования детей и взрослых».

Трудовые функции:

А - Преподавание по дополнительным общеобразовательным программам;

В - Организационно-методическое обеспечение реализации дополнительных общеобразовательных программ.

ПС 01.004 «Педагог профессионального обучения, профессионального образования и дополнительного профессионального образования»

Трудовые функции:

А - Преподавание по программам профессионального обучения, среднего профессионального образования (СПО) и дополнительным профессиональным программам (ДПП), ориентированным на соответствующий уровень квалификации;

В - Организация и проведение учебно-производственного процесса при реализации образовательных программ различного уровня и направленности;

С - Организационно-педагогическое сопровождение группы (курса) обучающихся по программам СПО;

Е - Проведение профориентационных мероприятий со школьниками и их родителями (законными представителями);

Г - Организационно-методическое обеспечение реализации программ профессионального обучения, СПО и ДПП, ориентированных на соответствующий уровень квалификации;

Г - Научно-методическое и учебно-методическое обеспечение реализации программ профессионального обучения, СПО и ДПП.

4. Объем, структура и содержание дисциплины

4.1 Объем дисциплины (модуля)

Общая трудоёмкость дисциплины составляет 4 зачетных единицы, академических 144 часа. В том числе 108 часов контактной (аудиторной) работы с обучающимися. 108 часа (100%) аудиторной работы проводится в интерактивных формах.

Практическая подготовка при реализации учебной дисциплины организуется путем проведения практических (лабораторных, семинарских занятий), предусматривающих участие обучающихся в выполнении отдельных элементов работ, связанных с будущей профессиональной деятельностью.

Практическая подготовка включает в себя отдельные занятия лекционного типа, которые предусматривают передачу учебной информации обучающимся, необходимой для последующего выполнения работ, связанной с будущей профессиональной деятельностью.

4.2. Структура дисциплины

Дневная форма обучения

№ п/п	Разделы/темы дисциплины	Семестр	Виды учебной работы, включая самостоятельную работу студентов и трудоемкость (в часах)			Интеракт. формы обучения	СРО
			лекции	семин. (практ.) занятия	Индив. занятия		
1	2	3	4	5	6	7	8
1	Самобытные истоки русской музыки						
1.1.	Русская музыка в мировой музыкальной культуре	4	2/2*			Лекция-дискуссия	
1.2.	Древнерусская музыкальная культура. Фольклор как основа русской музыкальной классики	4	2/2*			Лекция-дискуссия	
1.3.	Традиции эпоса и сказки в русской классической музыке	4	2/2*			Лекция-дискуссия	
1.4.	Музыка русской православной церкви как глубинный исток русской музыкальной классики	4	2/2*			Лекция-дискуссия	
1.5.	Русская музыкальная культура России до XVIII в.	4	2/2*			Лекция-дискуссия	
1.6.	Музыкальная культура Руси в XVIII в.	4		2/2*		Эвристическая беседа	
2.	Формирование и развитие жанров русской классической музыки в конце XVIII - первой половине XIX вв.						
2.1.	Русская музыкальная культура первой поло-	4	2/2*			Лекция-дискуссия	

	вины XIX в. Западно-европейские ориентиры в творчестве русских композиторов						
2.2.	Русская опера XVIII–первой трети XIX века	4	2/2*			Лекция-дискуссия	
2.3.	Развитие жанров отечественной вокальной лирики во второй половине XVIII – первой трети XIX вв.	4	2/2*			Лекция-дискуссия	
2.4.	Развитие жанров отечественной хоровой музыки второй половины XVIII – первой половины XIX вв.	4	2/2*			Лекция-дискуссия	
2.5.	Формирование жанров отечественной инструментальной музыки	4	2/2*			Лекция-диалог	
2.6.	Оперное творчество М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского	4		2/2*		Эвристическая беседа	
2.7.	Песни и романсы в творчестве М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского	4	2/2*			Лекция–провокация	
2.8.	Симфоническое творчество М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского	4	2/2*			Лекция-дискуссия	
3	<i>Творческие направления в русской музыке второй половины XIX в.</i>						
3.1.	Русская музыкальная культура второй половины XIX в.	4	2/2*			Лекция-дискуссия	
3.2.	Творческие направления 60 – 70-х гг. XIX в. («Могучая кучка» и Чайковский)	4	2/2*			Лекция-дискуссия	
3.3.	Просветительское творчество М. А. Балакирева и Н. Г. Рубинштейна	4	2/2*	2/2*		Лекция-дискуссия; круглый стол	
3.4.	Жанр эпической оперы и эпической симфонии в творчестве А. П. Бородина	5	2/2*			Лекция вдвоем (бинарная лекция)	
3.5.	Жанр народной исторической оперы-драмы в творчестве М. П. Мусоргского	5		2/2*		Круглый стол	

3.6.	Жанры камерной музыки в наследии М. П. Мусоргского	5	2/2*			Лекция-диалог	
3.7.	Эпос и оперное творчество Н. А. Римского-Корсакова	5		2/2*		Круглый стол	
3.8.	Русский симфонизм второй половины XIX века	5	2/2*			Лекция-дискуссия	
3.9.	Жанр психологической оперы-драмы в творчестве П. И. Чайковского	5		2/2*		Эвристическая беседа	
3.10.	Симфоническое творчество П. И. Чайковского	5	2/2*			Лекция-дискуссия	
3.11.	Жанры камерной музыки в наследии П. И. Чайковского	5	2/2*			Лекция-дискуссия	
3.12.	Развитие жанра балета русскими композиторами второй половины XIX века	5	2/2*			Лекция-дискуссия	
3.13.	Развитие жанров хоровой музыки в творчестве русских композиторов второй половины XIX века	5	2/2*			Лекция-дискуссия	
3.14.	Инструментальной творчество А. К. Лядова и А. К. Глазунова	5	2/2*			Лекция-дискуссия	
3.15.	Творческое наследие С. И. Танеева	5	2/2*			Лекция-дискуссия	
4.	Основные тенденции развития отечественного музыкального искусства на рубеже XIX-XX вв.						
4.1.	Развитие русской художественной культуры в конце XIX – начале XX веков	5	2/2*			Проблемная лекция	
4.2.	Визуальные искусства и музыка. Основные жанровые группы. Полистилистика как метод композиторского мышления.	5	2/2*			Лекция-дискуссия	
4.3.	Музыкальный театр в культуре Серебряного века	5	2/2*			Обзорная лекция	

4.4.	Симфония и инструментальный концерт в дооктябрьский период	5	2/2*			Лекция-дискуссия	
4.5.	Развитие кантатно-ораториального творчества до 1917 года	5	2/2*			Лекция-дискуссия	
4.6.	Художественное содержание в жанрах камерной музыки рубежа веков	5	2/2*			Лекция-дискуссия	
4.7.	Особенности дореволюционных массовых музыкальных жанров	6	2/2*			Лекция-дискуссия	
4.8.	Преломление романтических традиций в творчестве С. В. Рахманинова	6	2/2*			Лекция-дискуссия	
4.9.	Проявление символического мироощущения в музыке А. Н. Скрябина	6	2/2*			Лекция-дискуссия	
4.10.	«Русский музыкальный театр» И. Ф. Стравинского	6		2/2*		Эвристическая беседа	
5.	<i>Отечественное музыкальное искусство первой половины XX века</i>						
5.1.	Периодизация отечественной музыки XX века	6	2/2*			Лекция-дискуссия	
5.2.	Новые тенденции в советском музыкальном театре	6	2/2*			Лекция-дискуссия	
5.3.	Оперное наследие С. С. Прокофьева	6		2/2*		Эвристическая беседа	
5.4.	Балетный жанр в творчестве С. С. Прокофьева	6	2/2*			Лекция-дискуссия	
5.5.	Жанр оперы в творчестве Д. Д. Шостаковича	6	2/2*			Лекция-дискуссия	
5.6.	Жанр балета в творчестве Д. Д. Шостаковича	6		2/2*		Эвристическая беседа	

5.7.	Становление советской симфонической музыки	6	2/2*			Лекция-дискуссия	
5.8.	Самобытность стиля симфоний С. С. Прокофьева	6	2/2*			Лекция-дискуссия	
5.9.	Утверждение художественной позиции Д. Д. Шостаковича в симфоническом жанре	6	2/2*			Лекция-дискуссия	
5.10.	Новые эстетические нормы в жанрах камерной музыки	6	2/2*			Лекция-дискуссия	
5.11.	Инструментальные жанры в творчестве Н. Я. Мясковского	6		2/2*		Эвристическая беседа	
5.12.	Инструментальное творчество А. И. Хачатуряна	6	2/2*			Лекция-дискуссия	
5.13.	Камерные жанры в раннем творчестве Г. В. Свиридова	6	2/2*			Лекция-дискуссия	
5.14.	Обновление монументальных жанров кантаты и оратории	6	2/2*			Лекция-дискуссия	
5.15.	Советские массовые музыкальные жанры	6	2/2*			Лекция-дискуссия	
	Всего часов в интерактивной форме:		90	18			
	Итого		90	18			

Заочная форма обучения

№ п/п	Разделы/темы дисциплины	Семестр	Виды учебной работы, включая самостоятельную работу студентов и трудоемкость (в часах)	Интеракт. формы обучения	СРО
-------	-------------------------	---------	--	--------------------------	-----

			лекции	семин. (практ.) занятия	Индив. занятия		
1	2	3	4	5	6	7	8
1	Самобытные истоки русской музыки.						
1.1.	Фольклор как основа русской музыкальной классики. Музыка русской православной церкви как глубинный исток русской музыкальной классики	4	1/1*			Лекция-дискуссия	8
1.2.	Формирование и развитие жанров русской до конца XVIII в.	4	1/1*			Проблемная лекция	12
2.	Формирование и развитие жанров русской классической музыки в конце XVIII - первой половине XIX вв.						
2.1.	Русская музыкальная культура первой половины XIX в. Западно-европейские ориентиры в творчестве русских композиторов	4	2/2*			Проблемная лекция	12
3	Творческие направления в русской музыке второй половины XIX в.						
3.1.	Жанр оперы в творчестве композиторов второй половины XIX в.	5	2/2*			Лекция-дискуссия	16
3.2.	Камерные жанры в творчестве композиторов второй половины XIX в.	5	2/2*			Лекция-дискуссия	16
4.	Развития отечественного музыкального искусства на рубеже XIX-XX вв. Отечественное музыкальное искусство первой половины XX века						
4.1.	Развитие русской музыкальной культуры в конце XIX – начале XX веков. Периодизация отечественной музыки XX века.	6	2/2*			Лекция-дискуссия	30
4.2.	Новые тенденции в советском музыкальном театре	6	2/2*			Лекция-дискуссия	29
	Всего часов в интерактивной форме:		12				

	Итого		12				123
--	-------	--	----	--	--	--	-----

4.3 Содержание дисциплины

№ п/п	Содержание дисциплины (Разделы. Темы)	Результаты обучения	Виды оценочных средств; формы текущего контроля, промежуточной аттестации.
Раздел 1. Самобытные истоки русской музыки.			
1.1.	<p>Русская музыка в мировой музыкальной культуре</p> <p>Русская музыка как неотъемлемая часть отечественной культуры. Русская музыка и мировая культура. Широта интернациональных связей русской музыкальной классики.</p> <p>Принципы периодизации истории русской музыки. Основные исторические этапы. Общественная функция музыкального искусства. Отображение в русской музыкальной классике становления русской философской и эстетической мысли, истории народа, национального характера и своеобразия русской природы и быта. Динамика развития русской музыкальной культуры в европейском контексте. Современное состояние изученности истории русской музыки. Неравномерность освещения отдельных периодов ее развития. Актуальные и перспективные направления.</p>	<p>Формируемые компетенции: ОПК-1; ОПК-4.</p> <p>знать: основные этапы исторического развития музыкального искусства; композиторское творчество культурно-эстетическом и историческом контексте (ОПК-1), жанры и стили инструментальной, вокальной музыки; основную исследовательскую литературу по каждому из изучаемых периодов зарубежной истории музыки (ОПК-1); основную литературу, посвященную вопросам изучения музыкальных сочинений (ОПК-4);</p> <p>уметь: применять теоретические знания при анализе музыкальных произведений (ОПК-1); различать при анализе музыкального произведения общие и частные закономерности его построения и развития (ОПК-1); рассматривать музыкальное про-</p>	<p>Проверка конспектов; проверка ключевых понятий; оценка знаний студентов в дискуссии в ходе лекции и практических заданий; музыкальные викторины; тестовые задания по разделу.</p>
1.2.	<p>Древнерусская музыкальная культура. Фольклор как основа русской музыкальной классики.</p> <p>Фольклор как сфера духовной культуры народа. Проявление социальной тематики в фольклоре. Скоморошество, его языческие корни и антиклерикальная направленность. Синкретичный характер творчества скоморохов. Русское народное песенное творчество, основные этапы его развития. Обрядовый фольклор (календарные и семейно-бытовые песни). Жанровое многообразие. Ладовая основа древнейших слоев</p>	<p>применять теоретические знания при анализе музыкальных произведений (ОПК-1); различать при анализе музыкального произведения общие и частные закономерности его построения и развития (ОПК-1); рассматривать музыкальное про-</p>	

	<p>русской песенности. Принципы развития и формообразования русской народной песни. Лирическая протяжная песня – высшее достижение русского песенного фольклора. Ее образное богатство. Музыкальный язык протяжной песни. Русский народный инструментарий. Виды ударных, духовых, струнных инструментов. Народная песня и русские композиторы-классики. Собираение, изучение песен, систематизация народно-песенных особенностей (интонационных, ритмических, ладово-гармонических и других). Пути преломления особенностей русской народной песни в композиторском творчестве: специфика цитирования, стилизации, синтезирования с иными многообразными истоками в индивидуальных авторских стилях русских композиторов.</p>	<p>изведение в динамике исторического, художественного и социально-культурного процесса (ОПК-1); выявлять жанрово-стилевые особенности музыкального произведения, его драматургию и форму в контексте художественных направлений эпохи его создания (ОПК-1); эффективно находить необходимую информацию для профессиональных целей и свободно ориентироваться в электронной телекоммуникационной сети Интернет (ОПК-4);</p>	
1.3.	<p><i>Традиции эпоса и сказки в русской классической музыке</i></p> <p>Русский эпос – вид устного народного творчества. Жанровые разновидности эпических произведений: сказка, былина, байка, скоморошина. Отражение в эпосе представлений народа об основах бытия. Былина как основной жанр русского эпоса. Общие признаки былины и сказки. Специфические особенности эпического повествования. Основные категории содержания. Понятие абсолютного прошлого. Специфика эпического времени. Характеристика образов зла, контраста и конфликта. Эпический герой, обусловленность его качеств социальными предпосылками («этикетность») и художественными приемами (гиперболизация). Музыкальный строй былин. Интонационное и метроритмическое строение. Музыкально-композиционные закономерности. Проникновение принципов периодичности и повторности. Замкнутость, симметричность конструкции. Наличие обязательных композиционных разделов (зачин, повтор, концовка). Специфические сказочные черты. Особенности тона повествования, система функций действующих лиц героев сказки. Усвоение и преломление традиций</p>	<p><i>владеть:</i> профессиональной терминологией (ОПК-1); навыками использования музыковедческой литературы в процессе обучения (ОПК-1); методами и навыками критического анализа музыкальных произведений и событий (ОПК-1); развитой способностью к чувственно-художественному восприятию музыкального произведения (ОПК-1).</p>	

	<p>эпоса и сказки – путь к неповторимому своеобразию образного мира и приемов формообразования произведений русской музыкальной классики.</p>		
1.4.	<p><i>Музыка русской православной церкви как глубинный исток русской музыкальной классики</i></p> <p>История возникновения богослужебного пения на Руси. Интонационные особенности древнерусской церковной монодии. Строение попевок. Система гласов. Ладовые закономерности. Понятие распева. Виды распева. Знаменный распев. Киевский, Греческий и Болгарский распев. Диалектика «впитывания» интонационного культового мелоса. Путевой распев. Демественный распев. Особенности записи. Система невменной нотации.</p> <p>Жанровые разновидности музыки культа. Малые формы. Стихиры, ирмосы, херувимские песни, причастны. Крупные культовые формы. Литургии и Всенощные. Динамика развития стиля музыки русской православной церкви от одноголосного монодического к строчному пению и партесному стилю. Близость партесного стиля музыке западноевропейского барокко. Искусство колокольных звонов – инструментальная разновидность музыки русской православной церкви. Отличие звучания колоколов русской православной церкви. Разновидности звонов: благовест, перезвон, трезвон. Особенности изучения музыки русской православной церкви. Компьютерные технологии в изучении крюковой нотации. Воссоздание интонационного строя и особого круга просветленно-созерцательной образности как неотъемлемая черта стиля русской музыкальной классики.</p>		
1.5	<p><i>Русская музыкальная культура России до XVIII в.</i></p> <p>Культура Древнего Киева как своеобразная Античность для русской культуры. Путь «из варяг в греки». Развитие</p>		

	<p>музыкальной культуры в трёх взаимосвязанных между собой. Опора фольклорные традиции на языческую песенность. Знаменный распев. Музыкальная основа – «осьмогласие». Искусство Новгорода. Процесс объединения русских земель вокруг Москвы в XIV в. Подъём русского искусства XV-XVI вв. – черты «возрожденчества». Светское музицирование с опорой на народные традиции. Новые европейские формы музицирования. Формы знаменного пения. Первые попытки теоретического осмысления закономерностей знаменного распева. XV в. - руководства к чтению знаменных рукописей. Хор «государевых певчих дьяков». XVII в. - конец русского средневековья. Существенные изменения во всех сторонах русской жизни. Музыкальное искусство XVII в.: церковное искусство; бытовая традиция; светское музицирование, театр.</p>		
1.6	<p><i>Музыкальная культура Руси в XVIII в.</i></p> <p>Путь общеевропейского развития русского искусства в XVIII в. Развитие светской культуры. Реформы Петра I. Характерные черты искусства: личность в центре внимания; музыка становится авторской. Универсализм жанров литературы, музыки. Светские жанры: опера, оратория, кантата, концерт, сюита. XVIII в. – эпоха «перестройки слуха» (Б. Асафьев). Столкновение знаменного стиля и партесного пения. Стремительное развитие художественных направлений и философско-эстетических идей.</p> <p>Три периода развития музыкальной культуры: первая четверть века; эпоха 30 – 60х гг.; последняя треть столетия. Музыка как необходимое условие полноценного европейского воспитания.</p> <p>Эпоха 30 – 60-х гг. - рост национального самосознания и укрепления национальных культурных традиций.</p> <p>Последняя треть XVIII в. - демократизация музыкально-общественной жизни. Театральная жизнь за пределами аристократического круга. Сеть крепостных театров. Организация платных концертов «по билетам». Музыкальное</p>		

	образование. Ното-издательское дело. Музыка роговых оркестров. Рождение национальной композиторской школы. Бурное развитие инструментальной исполнительской культуры.		
Раздел 2. Формирование и развитие жанров русской классической музыки в конце XVIII - первой половине XIX вв.			
2.1	<p><i>Русская музыкальная культура первой половины XIX в. Западноевропейские ориентиры в творчестве русских композиторов.</i></p> <p>Бурное развитие отечественной культуры и расширение ее международных связей. Обострение социально-классовых противоречий и развитие русского просветительства. Придворный и просветительский классицизм в русском искусстве XVIII века. Бурный рост национального самосознания и революционно-освободительной мысли (война 1812 г., 1825 г.). XIX век - период полного и всестороннего развития русской музыкальной культуры. Широта интернациональных связей русской музыкальной культуры. Усвоение многообразных фольклорных истоков. Театральные жанры в творчестве композиторов начала XIX. Жанровые разновидности западноевропейской оперы. Оперные формы. Оперный стиль <i>belcanto</i>. Расцвет частных музыкальных салонов в домах русских аристократов (салон Одоевского). Крепостные оркестры и театры. Рост исполнительского уровня русских музыкантов-исполнителей. Балетный жанр в творчестве Титова, Кавоса, Давыдова. Первая концертная организация в России – Филармоническое общество (1802). Первый период расцвета русской музыкальной культуры. Завершение формирования русского классического музыкального стиля. Диалектика претворения западноевропейских и национально-русских традиций – основа становления русской музыкальной классики. Инструментальное творчество русских композиторов в условиях домашнего музицирования. Концертная увертюра и водевиль.</p>	<p>Формируемые компетенции: ОПК-1; ОПК-4.</p> <p>знать: основные этапы исторического развития музыкального искусства; композиторское творчество культурно-эстетическом и историческом контексте (ОПК-1), жанры и стили инструментальной, вокальной музыки; основную исследовательскую литературу по каждому из изучаемых периодов зарубежной истории музыки (ОПК-1); основную литературу, посвященную вопросам изучения музыкальных сочинений (ОПК-4);</p> <p>уметь: применять теоретические знания при анализе музыкальных произведений (ОПК-1); различать при анализе музыкального произведения общие и частные закономерности его построения и развития (ОПК-1); рассматривать музыкальное произведение в динамике исторического, художественного и социально-культурного процесса (ОПК-1); выявлять жанрово-</p>	<p>Проверка конспектов; проверка ключевых понятий; оценка знаний студентов в дискуссии в ходе лекции и практических заданий; музыкальные викторины; тестовые задания по разделу.</p>

<p>2.2.</p>	<p>Русская опера XVIII– первой трети XIX века. Итальянская опера в России. Постановка оперы Ф. Арайи «Цефал и Прокрис» (1755) на русский текст А.П. Сумарокова – дата рождения русского оперного театра. Разнообразие жанров к 1820-м годам: драма, или трагедия с музыкой (Козловский, Титов, Давыдов); водевиль (Алябьев, Варламов, Верстовский); историческая опера (оперу «Иван Сусанин» К. Кавоса), сказочно-фантастическая опера («Леста – днепровская русалка», Давыдов, Кавос). Смена крепостного театра на государственный и частный. Русская реалистическая опера-комедия бытового плана, ее связь с социально-критическими тенденциями русской литературы и драматургии 70-90-х гг. «Песенные оперы» XVIII века, характеристика в них народного быта. Антикрепостнические тенденции в оперном творчестве В. А. Пашкевича («Несчастье от кареты»). Е. И. Фомин – крупнейший русский оперный композитор XVIII века. Отсутствие стилевого единства в творчестве. Претворение фольклорного материала в жанрово-бытовой опере «Игрище невзначай». «Ямщики на подставе» – кульминация развития жанра «песенной оперы». Обращение к возвышенно-трагедийной тематике в опере Е. И. Фомина «Орфей». Влияние классицистской эстетики. Историко-героическая опера К. А. Кавоса «Иван Сусанин» и волшебнo-фантастическая опера С. И. Давыдова «Леста – днепровская русалка». Балетный театр Ш. Дидло. Балет «Руслан и Людмила» А. П. Глушковского (1821). Жанры «трагедии на музыке», водевиля, дивертисмента. Черты романтизма в русской опере. А. Н. Верстовский – композитор начала века, старший современник М. И. Глинки. Свободное претворение фольклорного (городского) материала в творчестве. Опера «Аскольдова могила» (1835).</p>	<p>стилевые особенности музыкального произведения, его драматургию и форму в контексте художественных направлений эпохи его создания (ОПК-1); эффективно находить необходимую информацию для профессиональных целей и свободно ориентироваться в электронной телекоммуникационной сети Интернет (ОПК-4); владеть: профессиональной терминологией (ОПК-1); навыками использования музыковедческой литературы в процессе обучения (ОПК-1); методами и навыками критического анализа музыкальных произведений и событий (ОПК-1); развитой способностью к чувственно-художественному восприятию музыкального произведения (ОПК-1).</p>	
-------------	--	---	--

<p>2.3.</p>	<p><i>Развитие жанров отечественной вокальной лирики во второй половине XVIII – первой трети XIX в.в.</i></p> <p>«Российская песня» - популярный жанр ранней песни-романса. Влияние поэзии сентиментализма на поэтический и музыкальный склад российской песни. Нотные записи народных песен М. Д. Чулкова, В. Ф. Трутовского, Н. А. Львова и И. Прача. Эстетическая оценка народной песни А. Н. Радищевым. Хоровой кант как предшественник жанров вокальной лирики. Интонационные истоки русского бытового романса: итальянские, немецкие, французские песни. Воздействие мелоса романтической вокальной миниатюры, высокого оперного стиля <i>belcanto</i>, особенностей цыганской манеры исполнения.</p> <p>Становление жанровых разновидностей бытового романса: «русская песня», национально-жанровый романс, баллада, застольная песня, элегия. Стилистика бытового романса. Творчество А. И. Гурилева, А. Е. Варламова, А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева в жанре романса. Роль романсовой лирики в дальнейшем развитии русской музыкальной классики.</p>		
<p>2.4.</p>	<p><i>Развитие жанров отечественной хоровой музыки второй половины XVIII – первой половины XIX в.в.</i></p> <p>Русское барокко и черты ренессансного гуманизма в культуре XVII века. Усиление светских тенденций. Переориентация в русском искусстве с византийско-восточных на западноевропейские связи. Жанр канта – новая внекультовая форма хорового музицирования. Гомофонно-гармонические принципы в трехголосом изложении канта. Претворение традиций народной песни и знаменного распева в канте. Псалтырь рифмованная» С. Полоцкого, положенная на музыку В. П. Титовым, – один из первых значительных образцов жанра. Панегирические канты петровской эпохи.</p> <p>Партесная хоровая культура: истоки и развитие. Ранний период развития партесного концерта (В. П. Титов, И. Т.</p>		

	<p>Калашников). Полифоническое письмо и аккордово-гармонический склад. Антифонная техника переключки хоровых групп – основа композиции раннего партесного концерта. Воздействие песенно-танцевального фольклора на музыкальный язык партесного многоголосия.</p> <p>Жанр духовного концерта, черты барокко. Воздействие на его формирование оперы и раннеклассического инструментализма. М. С. Березовский (1745-1777) и Д. С. Бортнянский (1751-1825) – классики русской хоровой музыки XVIII века. Становление жанра русской оратории. «Минин и Пожарский» С. А. Дегтярева (1811). Предвосхищение в ней хоровых эпизодов оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин».</p>		
2.5.	<p><i>Формирование жанров отечественной инструментальной музыки.</i></p> <p>Становление русской эстетической мысли в конце XVII – начале XVIII века (И. Посошков, С. Полоцкий). Внимание к категориям «личность», «деятельность», «порядок», «красота», «совершенство». Развитие журналистики, критики, литературоведения (Н. И. Новиков, Д. А. Фонвизин, В. К. Тредиаковский, А. Н. Радищев). Взгляды на музыку Н. Дилецкого, Ф. Прокоповича, Г. Титова, М. В. Ломоносова как на «общественное достояние». Атмосфера «неистового музицирования» (Б. В. Асафьев) в быту просвещенного дворянства и в поместном быту. Его значение для расширения интонационного слухового фонда.</p> <p>Развитие исполнительской практики на духовых, струнных, клавишных инструментах. Формирование концертующего стиля исполнения, аналогичного стилю западноевропейского барокко. Положительное воздействие реформ в образовании, воспитании, науке, проведенных Петром I и Екатериной II. Создание условий для распространения культуры в обществе, для процессов развития общественного сознания, расширения научного кругозора.</p> <p>Традиция участия инструментальной</p>		

	<p>музыки в официальных и государственных торжествах, в быту просвещенного дворянства и простых людей. Деятельность приглашенных иностранных музыкантов: Г. Телемана, Р. Кайзера, А. Корелли, Д. Тартини. Симфонии alla Russia Д. Далоллио, Л. Мадониса. Вариации на тему «Камаринской» К. Кноббю. Первые опыты инструментальных сочинений русских композиторов: вариации И. Е. Хандошкина для скрипки, сонаты Д. С. Бортнянского для фортепиано. Трио, квартеты А. А. Алябьева, И. Ф. Ласковского, М. Ю. Виельгорского. Освоение симфонической формы. Увертюры к операм В. А. Пашкевича, О. А. Козловского. Симфония неизвестного автора XVIII века на украинские темы.</p>		
2.6.	<p><i>Оперное творчество М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского.</i></p> <p>М. И. Глинка – основоположник русской классической музыки.</p> <p>«Иван Сусанин» М. И. Глинки, его прототип – «Дума» К. Ф. Рылеева. Идея народности и патриотизма в опере. Ведущая роль народных хоровых народных сцен. Характеристика образа поляков. Новаторское решение образа главного героя. Симфонизация народно-песенной интонации. Сцена Сусанина в лесу - важнейший узел интонационной драматургии оперы. Оперные формы. Черты ораториальности.</p> <p>Сказочно-эпическая драматургия оперы «Руслан и Людмила». Переосмысление пушкинского сюжета в философско-этическом плане. Эпические корни идейного замысла и драматургии «Руслана». Увертюра – симфоническое обобщение замысла оперы. Мастерство оркестровки в симфонических эпизодах оперы. Новаторство в применении гармонических средств как проявление романтических тенденций.</p> <p>Особенности оперного творчества А. С. Даргомыжского. Социально-критическое переосмысление идеи народности под воздействием темы социального неравенства в опере «Русалка». Психологический драматизм, заостренная конфликтность драматургии,</p>		

	<p>ведущее значение сквозных ансамблевых сцен. Драматическая глубина в разработке характеров. Использование наряду с народно-песенным материалом романсовых интонаций. Достижения А. С. Даргомыжского в области речитатива. «Каменный гость» как новаторский тип речитативной камерной оперы, ее воздействие на дальнейшее развитие русских опер.</p>		
2.7.	<p><i>Песни и романсы в творчестве М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского.</i></p> <p>М. И. Глинка и А. С. Даргомыжский – основоположники двух линий в развитии русского классического романса. Жанр романса в русской музыке XIX века - посредствующее звено между любительским и профессиональным музицированием. Демократические интонационные истоки русского классического романса: национальные (лирическая протяжная и городская песня) и общеевропейские (вокальная лирика романтиков).</p> <p>М. И. Глинка как первый классик русского художественного романса. Жанр элегии в раннем вокальном творчестве М. И. Глинки («Не искушай»). Итальянские впечатления 30-х гг. («Венецианская ночь»). Поэзия А. С. Пушкина в романсовом творчестве М. И. Глинки, совершенство ее претворения («Я помню чудное мгновенье...»). Чуткость композитора к деталям декламации при определяющем значении мелодического обобщения. Новые черты вокального стиля М. И. Глинки в балладе «Ночной смотр». Элегия «Сомнение».</p> <p>Камерное вокальное творчество А. С. Даргомыжского. Близость к бытовому музицированию различных слоев общества. Даргомыжский как музыкальный портретист. Новый герой его романсов и песен. «Интонационный реализм» Даргомыжского: роль речевых интонаций в вокальной партии, образительных моментов в партии фортепиано, роль текстовых ремарок. Единство характеристики внутреннего и внешнего облика персонажей, их социальная</p>		

	<p>конкретность. Сквозные формы романсов. Социальная направленность в камерном вокальном творчестве Даргомыжского. Творческие связи композитора с деятелями еженедельного сатирического журнала «Искра», их значение для возникновения реалистических сценок в романсах «Мельник», «Червяк», «Титулярный советник», «Старый капрал».</p>		
2.8	<p><i>Симфоническое творчество М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского.</i> М. И. Глинка – основоположник русского симфонизма. Овладение симфоническим методом музыкального мышления через творческое усвоение наследия композиторов венской классической школы (в первую очередь Л. Бетховена). Поиски национально-самобытных форм симфонизации народно-песенного материала, соответствующих природе русского музыкального фольклора. Развитие вариационного метода. Жанровое разнообразие симфонических произведений М. И. Глинки. Русское скерцо «Камаринская». Программность в испанских увертюрах «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде». Глубокое постижение национально-самобытных черт испанской народной музыки. Лирико-драматические образы «Вальса-фантазии». Симфонические произведения А. С. Даргомыжского. Традиции М. И. Глинки в «Чухонской фантазии» и «Украинском казачке» А. С. Даргомыжского. Начало линии русских симфонических сказок в фантазии «Баба Яга».</p>		
Раздел 3. Творческие направления в русской музыке второй половины XIX в.			

3.1	<p>Русская музыкальная культура второй половины XIX в.</p> <p>Разночинский этап освободительно-го движения в России в 60-е гг. Развитие революционно-демократической философской мысли. Эстетика Н. Г. Чернышевского, воздействие на творческую практику и художественную критику. Рост всех наук. Широкая демократизация музыкальной жизни. Образование Русского музыкального общества. Деятельность братьев А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов – основателей первых русских консерваторий. «Бесплатная музыкальная школа» и развитие хоровой самодеятельности в России.</p> <p>Музыкальное просвещение и образование. Развитие музыкальной критики. Творческие направления в русской музыке 60-70-х гг.; балакиревский кружок («Могучая кучка»), П. И. Чайковский. А. Н. Серов как оперный композитор. Социально-публицистическая заостренность русского музыкального творчества 60-х гг. Социальная тематика в камерных вокальных произведениях М. П. Мусоргского: «Светик Савишна», «Семинарист», «Раек».</p> <p>Деятельность беляевского кружка, сменившего в 80-е гг. объединение «Могучей кучки» в Петербурге. Переакцентировка в системе жанров. Отход от народно-исторической тематики, выдвигание на передний план лирико-психо-логического, трагедийного начала. Взаимодействие двух поколений русских композиторов в 80-е гг.</p>	<p>Формируемые компетенции: ОПК-1; ОПК-4.</p> <p>знать: основные этапы исторического развития музыкального искусства; композиторское творчество культурно-эстетическом и историческом контексте (ОПК-1), жанры и стили инструментальной, вокальной музыки; основную исследовательскую литературу по каждому из изучаемых периодов зарубежной истории музыки (ОПК-1); основную литературу, посвященную вопросам изучения музыкальных сочинений (ОПК-4);</p> <p>уметь: применять теоретические знания при анализе музыкальных произведений (ОПК-1); различать при анализе музыкального произведения общие и частные закономерности его построения и развития (ОПК-1); рассматривать музыкальное произведение в динамике исторического, художественного и социально-культурного процесса (ОПК-1); выявлять жанрово-стилевые особенности музыкального произведения, его драматургию и форму в контексте художественных направлений эпохи его создания (ОПК-1); эффективно находить необходимую информа-</p>	<p>Проверка конспектов; проверка ключевых понятий; оценка знаний студентов в дискуссии в ходе лекции и практических заданий; музыкальные викторины; тестовые задания по разделу.</p>
3.2.	<p>Творческие направления 60 – 70-х гг. XIX в. («Могучая кучка» и Чайковский).</p> <p>«Бесплатная музыкальная школа» (БМШ), развитие хоровой самодеятельности в России. Музыкальное просвещение и образование. Развитие музыкальной критики. Творческие направления в русской музыке 60-70-х гг.; балакиревский кружок (Русская пятерка «Могучая кучка»), П. И. Чайковский. А. Н. Серов как критик и оперный композитор. Важный период для русской музыки. Русская школа – одна из ведущих</p>	<p>художественного и социально-культурного процесса (ОПК-1); выявлять жанрово-стилевые особенности музыкального произведения, его драматургию и форму в контексте художественных направлений эпохи его создания (ОПК-1); эффективно находить необходимую информа-</p>	

<p>на мировой музыкальной арене.</p> <p>Плеяда композиторов мирового уровня (Балакирев, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский). Сочинений мирового уровня: (симфонии Бородина, «Борис Годунов», «Хованщина», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Лебединое озеро», симфонии Чайковского, оперы Римского-Корсакова и др.). Крупные концертные организации (РМО). Плеяда известных исполнителей (М. Балакирев, А. и Г. Рубинштейн, Л. Ауэр, Г. Венявский, А. Вержбилович, П. Мельников, И. Холлов, Э. Направник и др.). «Золотой век» русской фольклористики. Русская музыкальная критика (В. Стасов, В. Серов, Г. Ларош, Ц. Кюи, А. Бородин). Формирование принципа критического реализма. Народничество - влиятельное общественное движение и течение общественной мысли. Идея национального самосознания. Базовая идея в деятельности «Могучей кучки» - претворение в музыкальном творчестве русской народной культуры. Кучкисты – продолжатели Глинки во всех жанрах. Опера – ведущий жанр. Типологические ситуации в сюжетах (обряд, слово, драма, картины природы, любовь, чудо).</p> <p>Формирование русской симфонической школы, идейно-художественная зрелость отечественной музыкальной культуры. Продолжение традиций бетховенского симфонизма. Овладение симфоническим методом диалектической логики музыкального мышления, философским приемом художественного обобщения. Выдвижение русской симфонической школы на передовые позиции европейской музыкальной культуры. Жанровое разнообразие классического русского симфонизма: симфонии и симфонические поэмы. Эпический (А.П. Бородин) и драматический (Чайковский) симфонизм.</p> <p>Расширение тематических рамок и жанровых разновидностей романса. Романсово-песенный цикл.</p> <p>Период развития классического балета, инструментального концерта,</p>	<p>цию для профессиональных целей и свободно ориентироваться в электронной телекоммуникационной сети Интернет (ОПК-4);</p> <p>владеть: профессиональной терминологией (ОПК-1); навыками использования музыковедческой литературы в процессе обучения (ОПК-1); методами и навыками критического анализа музыкальных произведений и событий (ОПК-1); развитой способностью к чувственно-художественному восприятию музыкального произведения (ОПК-1).</p>	
---	--	--

	<p>струнного квартета, фортепианного цикла.</p> <p>Различные творческие устремления художников Петербургской и Московской композиторских школ. Тяготение к сфере характерного, неповторимо-индивидуального в искусстве. Понимание огромного значения русской народной песни для развития национальной профессиональной музыки.</p> <p>Опора «кучкистов» на крестьянский фольклор, Чайковского – на городскую песню и бытовую романс. Использование в творчестве итальянской, испанской, восточной тематики. Различные методы развития муз. тематизма: у кучкистов вариационность, у Чайковского мотивное (европейское). Деятельность беляевского кружка. Выдвижение нового поколения композиторов (А. К. Глазунов, С. И. Танеев, А. К. Лядов) в 80-90-е гг. Молодое поколение русских композиторов: В. В. Калинников (1866-1901), А. С. Аренский (1861-1906), М. М. Ипполитов-Иванов (1859-1935), А. Т. Гречанинов (1864-1956), Н. К. Метнер (1880-1951). Плодотворное воздействие русского музыкального искусства на развитие музыкального искусства у ряда народов, входивших в состав Российского государства.</p>		
3.3.	<p><i>Просветительское творчество М. А. Балакирева и Н. Г. Рубинштейна.</i></p> <p>Многогранная творческая деятельность М. А. Балакирева: талантливый музыкант, организатор, пианист, дирижёр, фольклорист, просветитель. Пропагандист социально-демократических идей. Дирижёр в БМШ (бесплатная музыкальная школа), глава Придворной капеллы (1880-е годы). Программность как основное свойство произведений (картинно-повествовательная с большой ролью красочно-оркестровой выразительности, с элементами жанрово-реалистических бытовых зарисовок; программность в глинкинских традициях на основе народной песенности; программность психологического плана).</p> <p>Н. Г. Рубинштейн - гениальный пианист, заложивший основы русской фортепианной школы. В основе стиля</p>		

	<p>мелодичность, распевность, одухотворённый лиризм и эмоциональная выразительность. Выдающиеся «Исторические концерты». Дирижёр в концертной деятельности РМО. Педагог, организатор, заложивший основы русского профессионального музыкального образования. 1862 г. – открытие первой русской консерватории в Петербурге (директор). Организатор БМШ, Певческой академии. В 1890 г. организовал международные конкурсы пианистов и композиторов. Публицист, просветитель (курс лекций по истории фортепианной литературы). Композитор исключительной плодовитости. Его достижения пианиста, дирижёра, композитора, педагога, организатора выступали в единстве. Огромное композиторское наследие.</p>		
3.4.	<p><i>Жанр эпической оперы и эпической симфонии в творчестве А. П. Бородина.</i></p> <p>Значение эпической линии в развитии отечественной музыкальной культуры. А. П. Бородин как последовательный продолжатель классических традиций М. И. Глинки. Главное русло творчества композитора определила идея исторической преемственности незыблемых и вековечно возрождающихся духовных ценностей народа. Научная, общественная и просветительская деятельность А. П. Бородина. Цельность, научная стройность мировоззрения. Объективный характер образов в творчестве, утверждение позитивно-созидательного начала. Ведущая роль в творчестве исторических тем, богатырских образов, опирающихся на русский героический эпос. Роль лирики, юмора, ориентальной тематики. Для Бородина природа русского эпического мышления противоречиво и закономерно соединяет в себе тенденции западной активной действенности и восточной отрешённой созерцательности. Лирика (выражающая чувство массы или эпического героя; чувства личные). Природа отождествляется со спящей или пробуждающейся богатырской силой, изображается реалистически, опоз-</p>		

	<p>тизировано. Добродушный комизм, чужды пафос обличителя, романтический скепсис и ирония.</p> <p>Драматургия оперы «Князь Игорь» как единство жанровых признаков эпической оперы и народно-исторической оперы-драмы. Идеиный смысл, вложенный Бородиным в сюжет «Слова о полку Игореве». Интерпретация «Слова» в духе народности, патриотизма и интернационализма. Идея единства русской и восточной культур в опере. Особенности воплощения конфликта в драматургии оперы. Самобытные черты музыкального языка оперы А. П. Бородин. Обобщенное воспроизведение наиболее устойчивых признаков русского фольклора и древнерусского знаменного распева. Музыкальная характеристика половцев: наличие трех музыкальных сфер и особой «синтезированной» мелодики. Тяготение к закругленным монументальным оперным формам.</p> <p>Претворение глинкинской эпической драматургии «пластов». Эпический симфонизм А. П. Бородин, его уникальность в европейском масштабе. Симфония № 2. Образный мир симфонии и особенности музыкального тематизма. Черты эпичности в строении формы, роль вариационности. Опора на русское народное песенное творчество различных жанров: былина, протяжная песня, плясовые и хороводные песни, также восточные интонации. Глинкинец: введение в драматургию контрастных тем и их сопоставление. Мастерское владение вариантно-вариационным методом развития. Увлечение романтическим искусством, русский шуманист. Интерес к программной музыке: симфоническая картина «В Средней Азии».</p>		
--	---	--	--

3.5.	<p><i>Жанр народной исторической оперы-драмы в творчестве М. П. Мусоргского.</i></p> <p>Традиции народно-исторической оперы-драмы М. И. Глинки «Иван Су-санин». Новое в сравнении с Глинкой: дифференцированное раскрытие образа народа. Воплощение в народно-исторических операх 60-70-х гг. характерного для русского крестьянства духа вольнолюбия, нравственной стойкости с диким разгулом стихийной силы. Передача драматических столкновений различных социальных групп. Драматизация и психологизация хорового стиля народно-массовых сцен. Шекспировски неоднозначная трактовка образов действующих лиц.</p> <p>Жанр народной исторической музыкальной драмы в творчестве М. П. Мусоргского. Историчность мышления композитора. Опера «Борис Годунов». Неразрешимый конфликт самодержавной власти с народом – главная идея авторской редакции. Развитие драматургических линий царя Бориса и народа на протяжении всей оперы. Две трагедии в жизни Бориса: муки нечистой совести и неприятие Бориса народом. Образ дан в развитии. Три монолога раскрывают разные состояния, черты своеобразной музыкальной монодрамы. От сцены под Кромами – к замыслу «Хованщины».</p> <p>Народная музыкальная драма «Хованщина». Близость ее сюжета полотнам художников-передвижников. Отражение трагической сущности стихийных народных волнений в XVII веке, перекликавшихся с крестьянским освободительным движением 60-70-х гг. XIX века. Сочувствие обездоленному и страдающему народу – основной идейный мотив «Хованщины». Идеино-образная сущность симфонического вступления «Рассвет на Москве-реке». Ренессансные черты образов Марфы и Досифея. Близость Досифея образам Сусанина и Пимена. Черты эпичности в драматургии «Хованщины». Присутствие в опере «слова от автора».</p>		
------	--	--	--

3.6.	<p><i>Жанры камерной музыки в наследии М. П. Мусоргского.</i></p> <p>Вокальные циклы «Детская», «Без солнца», «Песни и пляски смерти», баллада «Забытый», песни на стихи А. Толстого (1870-е годы). Широкий круг тем: жизни и смерти, решённые в трагедийном, углубленно-философском и социальном плане; сатирическая тема; лирическая. Характерные образно-художественные приёмы: обобщение через народный жанр; выбор типичных жанровых формул; точную фиксацию речевых интонаций. Разнообразие драматургических приёмов: песни по принципу диалога и монолога, картин-ки-сценки. Песни камерного звучания. Песни с симфоническим размахом музыкальной драматургии. Циклы Мусоргского - высший итогом в области вокального театра: близки карнавальному театру масок, с его аллегорией и символикой (жизнь неразлучна со смертью, смех оборачивается драмой, рождение близко смерти). Предвосхищение сюрреалистического театра XX в.</p> <p>Мелодическая изобретательность – главный носитель и корень новаторства Мусоргского. Типично вокальный композитор, мыслящий в музыке вокально. Суть вокальности Мусоргского – в самом ощущении музыкального искусства не через инструмент, а через голос, через дыхание.</p> <p>Оперное мышление фортепианном цикле в «Картинки с выставки». Музыкальный «театр одного актёра». «Картинки с выставки» — яркий образец программной музыки: оригинальное сочетание картинок из реальной жизни со сказочной фантастикой и образами прошлого. Пьесы - «картины» связываются между собой темой-интермедией «Прогулка», изображающей проход Мусоргского («моя физиономия в интермедах видна») по галерее и переход от картины к картине.</p> <p>Тематика и построение цикла являются уникальными в классической музыкальной литературе. С помощью одного лишь фортепиано автор применяет</p>		
------	--	--	--

	<p>выработанные им приёмы интонационной драматургии, динамизирует образное развитие музыки смелыми противопоставлениями, внезапными контрастами, неожиданными тематическими трансформациями. Мусоргский ставит задачу создания психологического портрета, проникновения в глубину своих персонажей, что принципиально отличает его работу от простых зарисовок Гартмана. Названия даны пьесам на том языке в зависимости от тематики; существуют также и русские названия.</p> <p>Архитектурно-симметричное построение сюжетов пьес: «по краям» стоят главные темы («Прогулка» и «Богатырские ворота»), за ними ближе к центру идут сказочные образы (Гном и Баба-Яга), далее — «французские» сюжеты, за ними — бытовые зарисовки из Польши («Быдло» и «Два еврея»), в центре оказывается шутка — «Балет невылупившихся птенцов».</p>		
3.7.	<p><i>Эпос и оперное творчество Н. А. Римского-Корсакова.</i></p> <p>Н. А. Римский-Корсаков как наследник глинкаевского видения в народе творца высоких этических и эстетических ценностей. Стремление Н. А. Римского-Корсакова к опосредованию творческой фантазии формами народного мирозерцания, мышления, музицирования: народной песней, сказкой, былиной, языческой мифологией. Объективность авторской позиции, преобладание эпически-повествовательной драматургии.</p> <p>Вплетение народно-песенных мотивов в музыкальную ткань произведений. Классификация опер-сказок: по временам года, по этическим основаниям, по жанрам первоисточников, по музыкальным жанрам, по типам музыкальной драматургии. Его оперный мир – мир романтических представлений о мечтах, грёзах народа.</p> <p>Тема народа также высвечивается через романтическую призму. У Бородина народ – воин, герой, у Мусоргского народ – страстотерпец, у Римского-Корсакова народ – сказочник, создатель песен, его народ – это Лель, т.е. народ –</p>		

	<p>творец искусства.</p> <p>В начале 1900-х гг. тема народа в его операх приобретает черты скепсиса, появляется образ народа - холопа. Отражение в операх-сказках эволюции творчества композитора. Реальные и фантастические образы в весенней сказке «Снегурочка» (1881). Взаимодействие и параллелизм двух интонационных сфер: народно-песенной и «изысканного стиля» (в сказочно-фантастических эпизодах). Опора на народную обрядовость. Сочетание приемов эпической драматургии и сквозного развития драматического действия. Оперы-сказки 1890-х гг. («Ночь перед Рождеством», «Сказка о царе Салтане»). Широкая, «фресковая» манера оркестрового письма, красочность гармонического и тембрового языка при яркой сценичности действия.</p> <p>Прочный фундамент стиля Римского-Корсакова – народная русская музыка. Исследовал все пласты фольклора, его музыку можно назвать своеобразным «зеркалом» национальных истоков русской школы. Важным источником был для него также инонациональный фольклор: западнославянский (польский, сербский), испанский и восточный.</p>		
3.8.	<p><i>Русский симфонизм второй половины XIX века.</i></p> <p>Формирование русской симфонической школы в 60-70-е гг. XIX века, высокая идейно-художественная зрелость, жанровое разнообразие русского симфонизма. Эпический, лирико-драматический, программный симфонизм. Воздействие на программные симфонические произведения русских композиторов художественных открытий в программном симфонизме западно-европейской музыки XIX века. Типы программности в русской музыке: повествовательно-сюжетная («Буря», «Франческа да Римини» П. И. Чайковского); обобщенная («Король Лир» М. А. Балакирева, «Ромео и Джульетта» П. И. Чайковского); картинно-живописная («Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова). Лирико-драматический</p>		

	<p>симфонизм П. И. Чайковского (симфонии № 4, 5, 6). Острая психологическая конфликтность, борьба с роком – специфически симфоническая форма выражения темы трагического столкновения человека с действительностью. Развитие конфликта в форме сонатного аллегро. Интонационная характеристика конфликтных тем, расположение их в форме (значение экспозиции, разработки, репризы, коды в логике развития конфликта). Участие II, III, IV частей в развитии основного конфликта (их образный строй, интонационные связи с темами I части). Разработка П. И. Чайковским интонационной, тембровой, жанровой драматургии. Проникновение в сонатно-симфонический цикл композиционных принципов сюиты и поэмы. Классические и романтические стороны симфоний П. И. Чайковского. Дальнейшее развитие русского симфонизма в 80-90-е гг. Синтез достижений лирико-драматического и героико-эпического симфонизма в творчестве А. К. Глазунова. Философски-углубленные образы симфоний С. И. Танеева. Жанр программной оркестровой миниатюры в творчестве А. К. Лядова.</p>		
3.9.	<p><i>Жанр психологической оперы-драмы в творчестве П. И. Чайковского.</i></p> <p>Демократизм и общительность искусства Чайковского. Мелодическое богатство его музыки, связь с интонационным строем лирической протяжной песни и городского романса. Расширение интонационной основы за счет речевых интонаций и музыки быта. Отражение в оперном творчестве П. И. Чайковского общего интереса к чувствам личности, чувству собственного достоинства. Борьба человеческой личности за право на счастье – основная тема творчества П. И. Чайковского. Столкновение с действительностью – источник трагедийного пафоса его музыки. Связь творчества П. И. Чайковского с идеями и образами творчества И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова.</p>		

	<p>Оперная эстетика П. И. Чайковского. Требование единства психологического и сценического действия, правды характеров и ситуаций. Единство обрисовки внешнего и внутреннего мира с акцентом на внутреннем состоянии. Опера «Евгений Онегин» как воплощение идеала «интимной, но сильной драмы». Музыкальная характеристика образов с помощью комплекса интонационных средств. Обрисовка образов в развитии. Особенность драматургии «лирических сцен» в опере «Евгений Онегин»: усиление темы судьбы и троекратность ее проведения П. И. Чайковским на примере героев оперы; относительная самостоятельность каждой из картин оперы (своя тональность, свой герой, своя кульминация). Сочетание психологической и народной драмы в опере «Чародейка».</p> <p>Опера «Пиковая дама» – вершина оперного симфонизма П. И. Чайковского. Искусство композитора в передаче глубокой «диалектики души». Сквозная трансформация центральных тем (любви Германа и Лизы, трех карт, Графини) – основа симфонического развития музыки оперы. Роль фонового материала. Участие оркестровых тембров и эпизодов. Опера «Пиковая дама» как «культурная память и культурные предчувствия» (П. Климовицкий).</p>		
3.10.	<p><i>Симфоническое творчество П. И. Чайковского.</i></p> <p>Чайковский - создатель лирико-драматических, лирико-трагедийных симфоний. Возрождение на новой основе бетховенские принципы обобщения значительных идей и образов в больших симфонических масштабах. Симфония, по выражению Б. В. Асафьева, на уровне «эмоциональной философии в звуках». Лирическая природа симфонизма, психологизм, опора на жанровую конкретность образов, тяготение к обобщенно понимаемой программности, сближающие Чайковского с западноевропейскими композиторами-романтиками, выявлены средствами действенного и динамического симфонического метода.</p>		

	<p>Симфонии 1-я и 3-я имеют свою логику содержания, развития, форму, имеют ряд общих черт: лирико-жанровый тип симфонизма; в сюжете образы бытовых зарисовок не объединяются какой-либо концепцией, части не сливаются в единую циклическую целостность. Большую роль играет не только фольклор крестьянского типа, но и бытовые музыкальные элементы: вальс, полонез, скерцо, марш, мазурка.</p> <p>Композиторские техники: варьирование, метод сопоставления, элементы фугирования, контрапункты. Формы: трёхчастная, рондо-вариации, вариационно-сонатная. В 3-й симфонии уже проявляется драматическое начало (от повествовательности к конфликтности).</p> <p>Особенности зрелого симфонизма. «Три акта одной трагедии» - Четвёртая, Пятая и Шестая симфонии (по Асафьеву). Симфонизм «пафоса воли» – бетховенский героический симфонизм. Симфонизм «пафоса взрывчатой эмоциональности» – романтики первой половины XIX в. Симфонизм «организующей и комбинирующей мысли» – вторая половина XIX в.</p> <p>Чайковский соединил «пафос воли» и «пафос страсти» (по Асафьеву). Симфония-драма, в основе которой лежат следующие элементы: идея процессуальности (каждая симфония имеет единое интонационное ядро). Все три симфонии открываются медленным, речитативным, монологическим высказыванием «рокового» характера. Эти темы рока содержат элементы, которые обеспечивают единство и целостную связь всей симфонии. Это симфонизм психологически направленный, психологически осмысленный. Использует приемы театрализации инструментальной музыки.</p> <p>Важнейшая черта симфонической музыки Чайковского – взаимодействие её с оперным жанром. Есть ми-зансцены и их смены, «явления» персонажей, монологи, диалоги, сцены-речитативы, раздумья, схватки трагедийных и лирических персонажей. Красочная инструментовка в театрализации</p>		
--	---	--	--

	<p>симфонии.</p> <p>В Шестой симфонии Чайковский-симфонист выступил как художник, который подвел итог симфонизму XIX века, осмыслив в философском и эмоциональном плане главные тенденции классического и романтического искусства, как современнейший из композиторов своей эпохи. Содержание симфонии – трагическая эпопея жизни человека с её сложными коллизиями, суровой напряжённой борьбой и неизбежным концом – уходом во мрак и небытие. Симфония – третий акт в трагедии «Человек и судьба».</p>		
3.11.	<p><i>Жанры камерной музыки в наследии П. И. Чайковского.</i></p> <p>Индивидуальный творческий стиль Чайковского формировался в сложном процессе усвоения достижений мирового музыкального искусства: многое воспринял от романтической музыки (лирическая, «исповедальная» природа его творчества, опора на жанровую конкретность образов).</p> <p>Страстность утверждения лирической эмоции сближает его музыку с творчеством Шумана, Шуберта. Обращался к интонационному строю современного ему музыкального быта, опирался на интонационную базу городской и крестьянской песни, бытового романса. Его квартеты, трио положили основание развитию классической русской камерной музыки, а романсы, и фортепианные произведения открыли новый значительный этап развития этих жанров.</p> <p>Уникальный мелодист, музыка насыщена реалистическими элементами (вздохами, восклицаниями, выражающими страдания, скорбь, ужас, отчаяние). Камерно-вокальное творчество – вершина русской вокальной лирики. Уделял внимание жанру романса на протяжении всего творческого пути (103 романса и песни), затрагивая в них различные темы. Камерно-вокальное наследие называют лирическим дневником. Среди романсов также встречаются образцы, раскрывающие красоту природы. Широко раскрыта в вокаль-</p>		

	<p>ных произведениях Чайковского тема женской судьбы. Многие романсы наделены «оперностью».</p> <p>Среди вокального творчества заметно выделяются песни для детей. Большая часть вокального творчества написана на стихи известных авторов: А. Фет, Ф. Тютчев, Н. Некрасов, Г. Гейне, Г. Гете и др. Лишь один на стихи А. Пушкина. Чаще привлекало творчество русских поэтов из-за музыкальности стихов и их изящности форм. Чайковский отмечал необычайную яркость и эмоциональность произведений А. Толстого и А. Апухтина, А. Фета называл поэтом-музыкантом. В романсах свои собственные стихи подписывал псевдонимом N. N.</p> <p>В конце 80-х годов отход от жанра романса на несколько лет. В области камерно-инструментального творчества Чайковским написано 3 квартета, трио (на смерть Н. Г. Рубинштейна), множество фортепианных произведений (фантазия, соната, свыше 100 фортепианных миниатюр). В фортепианных произведениях выражены лирические настроения, есть музыкальные зарисовки природы, бытовых народных сцен. Более известны «Детский альбом», цикл пьес «Времена года», пьесы «Ната-вальс», «Сентиментальный вальс», «Романс» и др.</p>		
3.12.	<p><i>Развитие жанра балета русскими композиторами второй половины XIX века.</i></p> <p>Длительный путь развития танцевальных форм внутри жанра оперы. Действенный характер танцевальных сцен в операх русских композиторов-классиков, начиная с М. И. Глинки. Танцевальные сюиты в операх. Своеобразие развития жанра балета в России. Влияние ведущих мировых балетных школ: итальянской и французской. Понятие «классического» и «романтического» в балете. Ведущие компоненты целостного балетного спектакля.</p> <p>Реформа П. И. Чайковским жанра балета. Новаторство в отношении тем и сюжетов для балетов, привлечение общечеловеческой тематики. Сохране-</p>		

	<p>ние традиций и обогащение их симфоническими принципами развития в балете «Лебединое озеро». «Спящая красавица» (1878) – образец балета с концентрированной логикой симфонического развития. Воздействие музыкального симфонизма на хореографический план в балете «Щелкунчик». Равноправие жанра балета среди других жанров музыки у П. И. Чайковского.</p> <p>Параллельность осуществления замыслов опер, симфоний, романсов, балетов. Место балета в общей эволюции творчества композитора. Мировое значение балетов П. И. Чайковского. Балетное творчество А. К. Глазунова. Развитие традиций многоактного балетного спектакля в балете «Раймонда». Тенденция к одноактным балетам и хореографическим миниатюрам – «Шопениана», «Времена года».</p>		
3.13.	<p><i>Развитие жанров хоровой музыки в творчестве русских композиторов второй половины XIX века.</i></p> <p>Развитие жанров светского хорового искусства. Различные виды обработок народной песни. Отличительные черты, свойственные авторам ранних обработок, композиторам-классикам. Основные принципы обработки, сложившиеся в творчестве русских композиторов: тщательный отбор песен, наиболее ценных для хоровой обработки; бережное отношение к мелодии.</p> <p>Сохранение присущих народной песне особенностей (диатоническая ладовая основа, плагальность гармонии, подголосочная полифония, гибкость и разнообразие метроритмической структуры). Применение средств обработки, вытекающих из музыкальной природы фольклорного первоисточника. Приветственная и балладная разновидности жанра кантаты в творчестве русских композиторов XIX-начала XX вв.</p> <p>Композиционное многообразие русских кантат П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, С. Танеева, С. Рахманинова. Новизна приемов хорового письма, его близость народно-песенному многоголосию, сложность и разнообразие фактурных приемов. Жанр духов-</p>		

	<p>ной музыки в хоровом творчестве П. Чайковского. Значение русской поэзии для развития жанра хоровой миниатюры (творчество П. Чайковского). Преломление новых знаний о фольклоре в хоровых сочинениях (И. Стравинский, С. Прокофьев).</p>		
3.14.	<p><i>Инструментальное творчество А. К. Лядова и А. К. Глазунова.</i></p> <p>Лядов - композитор, связавший XIX и XX века, авторитетный педагог, талантливый дирижёр, внесший весомый вклад в развитие камерного направления русского инструментализма.</p> <p>«Кучкистская» среда повлияла на образ мышления, стиль жизни, поведение в быту: интерес к русскому фольклору (особенно к колыбельным, детским песням) и фольклору восточных народов. В середине 80-х гг. занял ведущее положение в «Беляевском кружке».</p>		
	<p>Творчество Чайковского было для него особенно близким. Восприятие прекрасного как высшего жизненного идеала составило основу эстетики Лядова. Воплощал жанрово-характерное народное начало, приобретающее в отдельных случаях национально-эпический характер; впечатление от светлой и спокойной русской природы. Прирожденный миниатюрист, мастер малой формы. Увлечение символизмом, импрессионизмом, экспрессионизмом, зарождающимся неоклассицизмом с опорой на стилизацию и воскрешение образов «прекрасного прошлого» (мирискусничество) утвердило в его творчестве способность отражать новые художественно-эстетические веяния и стилистические ориентиры в оркестровых и фортепианных миниатюрах.</p> <p>Миниатюры Лядова - образец ювелирно отточенной формы творческого самовыражения, наиболее полно раскрывающей его художественный мир, во многом предопределили место и значение этого жанра в эволюции и развитии отечественной музыкальной культуры. Многочисленные нити связывают их с творчеством А. Скрябина, С. Рахманинова, Н. Метнера, С. Прокофьева, И. Стравинского, Д. Шостаковича.</p>		

	<p>ча и др. Произведения для оркестра: «Баба-Яга», «Волшебное озеро», «Кикимора», 8 русских народных песен, «Танец амазонки», «Скорбная песнь». Произведения для фортепиано: циклы «Бирюльки», «Арабески», «Про старину», пьесы «Музыкальная табакерка» и др.</p> <p>А. К. Глазунов занимает особое место среди представителей «новой русской музыкальной школы»: композитор, музыкально-общественный деятель, дирижер, педагог, редактор и издатель. Единственный русский композитор рубежа XIX – XX вв., последовательно и неуклонно разрабатывавший форму симфонии как крупного циклического оркестрового произведения. Помимо 8-ми симфоний написано множество симфонических произведений других жанров. Симфонии занимают центральное место в его творческом наследии: каждая из них представляет определённую веху на пути его развития и восхождения к вершинам мастерства. Умел играть на всех инструментах симфонического оркестра; все его произведения удобны для исполнения, пластичны. Художник-завершитель: был тесно связан с эстетическими представлениями и нормами предшествующей эпохи, также в его творчестве вызревали новые тенденции. С 1888 г. начал дирижёрскую деятельность, представлял русскую музыку на Всемирной выставке в Париже. Творчество: 1-3 симфонии, поэма «С. Разин», 3 струнных квартета, симфонические фан-тазии и увертюры «Лес», «Кремль», «Море» (ранний период); 4-9 симфонии (Девятая незакончена), 5-7 струнные квартеты, симфонические поэмы «Весна», «Из средних веков», 2-а фортепианных концерта (зрелый период); пьесы для фортепиано, концерт-баллада для виолончели, концерт для саксофона (поздний период). Увлечение вагнеровской оркестровкой. Выраженность национальных черт (русские, западно-славянские, восточные), красочность тональных сопоставлений.</p> <p>Велика роль полифонии: широко</p>		
--	---	--	--

	<p>пользуется различными приёмами, вплоть до сложных видов вертикально-подвижного контрапункта. Насыщенное звучание оркестра, предпочитает смешивать оркестровые тембры. Особая красота – в ровности и постепенно-сти переходов, создающих впечатление колыхания больших, компактных звуковых масс.</p>		
3.15	<p><i>Творческое наследие С. И. Танеева.</i> Сергей Иванович Танеев – крупнейший композитор, пианист, ансамблист, педагог, ученый, фольклорист рубежа XIX-XX вв. Ученик Рубинштейна и Чайковского, учитель Скрябина, Рахманинова, Метнера. Вместе с Чайковским являлся главой московской композиторской школы. Отразил тенденцию к возрождению норм классицизма и барокко. Индивидуален жанровый состав творчества: нет программно-симфонических произведений, балетов. Наследие: опера «Орестея», 4-е симфонии, увертюры, концерт для фортепиано с оркестром; 2-е лирико-философские кантаты («Иоанн Дамаскин», «По прочтении псалма»); хоры а cappella, камерно-вокальные ансамбли, 55 романсов; 20 инструментальных циклов (трио, квартеты, квинтеты и др.). Тяготел к нравственно-философской проблематике: проблемы усвершенствования человеческой личности, нравственности, морали, братства, милосердия (в симфониях – тема добра и зла; в кантатах – тема совершенствования и самопожертвования). Применение имитационной и контрастной полифонии (традиции Баха и Генделя). Сочинения для хора - один из самых обширных разделов творчества (37 хоров без сопровождения, около десяти вокальных ансамблей). Преобразование, возвышение жанра хоровой музыки а cappella — историческая заслуга. Хоровому и романсовому творчеству</p>		

	<p>свойственна программность (большое место занимают образы природы).</p>		
<p>Раздел 4. Основные тенденции развития отечественного музыкального искусства на рубеже XIX-XX вв.</p>			
<p>4.1.</p>	<p><i>Развитие русской художественной культуры в конце XIX – начале XX веков.</i></p> <p>Конец XIX и начало XX в. - пора стремительного развития и выдвижения новых сил и течений. Данный период сравнивают с Ренессансом. Понятие «культурного Возрождения» распространялось не только на область художественного творчества, но и на сферу философско-мировоззренческих представлений. В начале 900-х гг. появилось определение «серебряный век» (термин Н. Бердяева). Хронологические границы «серебряного века» – примерно 25-летний отрезок (от начала 1890-х гг. до 1917 г.).</p> <p>Одним из основных мотивов в настроениях передовых слоёв общества становится ожидание грядущих перемен. Отсюда – приподнято-взволнованное настроение, беспокойство духа, которыми проникнуты про-</p>	<p><i>Формируемые компетенции:</i> ОПК-1; ОПК-4.</p> <p><i>знать:</i> основные этапы исторического развития музыкального искусства; композиторское творчество культурно-эстетическом и историческом контексте (ОПК-1), жанры и стили инструментальной, вокальной музыки; основную исследовательскую литературу по каждому из изучаемых периодов зарубежной истории музыки (ОПК-1); основную литературу, посвященную вопросам изучения му-</p>	<p>Проверка конспектов; проверка ключевых понятий; оценка знаний студентов в дискуссии в ходе лекции и практических заданий; музыкальные викторины; тестовые задания по разделу.</p>

<p>изведения русского искусства. Рубеж воспринимался как исторический рубеж, разграничивающий две большие эпохи в развитии искусства. Возникает ряд художественных течений в рамках модернизма (символизм, экспрессионизм, импрессионизм, неофольклоризм, неоклассицизм и др.).</p> <p>Каждый из крупных художников нёс в себе сложный комплекс идей. Рядом творили композиторы разных поколений. Среди них можно выделить пары противоположностей: Прокофьев / Метнер, Стравинский / Гречанинов, Скрябин / Рахманинов. Творческая среда делилась на модернистов (тяготели к эстетизации жизни, мифологической утонченности, символистской туманности и загадочности) и авангардистов (характерна простота, доведённая до крайности, радость улицы, всё тайное, непознаваемое отвергалось во имя земного мира). Крупным и влиятельным было объединение «Мир искусства» (1898 1924 гг.). Создано в Петербурге А. Бенуа и С. Дягилевым. Большое значение для развития музыкального искусства имела деятельность «Беляевского кружка». На рубеже веков выдвинулось множество талантливых музыкантов-исполнителей. В их числе дирижёры В. Сафонов и С. Кусевицкий, певцы А. Нежданова, Л. Собинов, И. Ершов, Ф. Шаляпин, пианисты К. Игумнов, А. Гольденвейзер и др. Пору необычайно яркого и пышного расцвета переживал балет, который привлекает внимание крупнейших композиторов, живописцев, деятелей театра.</p> <p>Появляются новые виды балета: импрессионистический, неоклассический, примитивистский. Необычайно высокого расцвета достигает фортепианная музыка (Рахманинов, Скрябин, Метнер). Сложную картину представляет симфоническое творчество. Завершающим этапом, синтезировавшим основные достижения русского симфонизма XIX в., явилось симфоническое творчество Глазунова и Танеева. Скрябин - новатор в симфоническом жанре. В связи с движением «национального воз-</p>	<p>зыкальных сочинений (ОПК-4);</p> <p>уметь: применять теоретические знания при анализе музыкальных произведений (ОПК-1); различать при анализе музыкального произведения общие и частные закономерности его построения и развития (ОПК-1); рассматривать музыкальное произведение в динамике исторического, художественного и социально-культурного процесса (ОПК-1); выявлять жанровые стилиевые особенности музыкального произведения, его драматургию и форму в контексте художественных направлений эпохи его создания (ОПК-1); эффективно находить необходимую информацию для профессиональных целей и свободно ориентироваться в электронной телекоммуникационной сети Интернет (ОПК-4);</p> <p>владеть: профессиональной терминологией (ОПК-1); навыками использования музыковедческой литературы в процессе обучения (ОПК-1); методами и навыками критического анализа музыкальных произведений и событий (ОПК-1); развитой способностью к чувственно-художественному восприятию музыкального</p>
--	---

	<p>рождения» возрастает роль церковно-певческого искусства. С 80-х гг. новую освежающую струю в данную область внесли Римский-Корсаков и Чайковский, одними из главных представителей возрождения были А. Кастальский, А. Гречанинов, С. Рахманинов. Значительное место занимает камерно-вокальный жанр, что связано с процессом усиления лирического начала во всех сферах художественного творчества.</p>	произведения (ОПК-1).	
4.2.	<p><i>Визуальные искусства и музыка. Основные жанровые группы. Полистилистика как метод композиторского мышления.</i></p> <p>Продолжение романтических традиций синтеза искусств и программности в первые десятилетия XX века: синестезийный слух Н. Римского-Корсакова (проявление в оперном творчестве); звуко-творчество, вдохновенное ожиданием грандиозных свершений, А. Скрябина (партия света в партитуре «Прометея»); красочность оркестровки в произведениях А. Лядова; колоритный гармонический язык С. Рахманинова (изобразительные эффекты в «Острове мертвых» и «Колоколах»).</p> <p>Увлечение поэзией русских символистов и живописью зарубежных символистов, импрессионистов, преломившаяся в меломимике, мелопластике фортепианных произведений, музыкально-психо-графических драмах В. Ребикова. Организаторская, просветительская деятельность С. Дягилева. Создание совместно с А. Бенуа художественного объединения «Мир искусств», издание журнала. Проведение в Париже (1906-1907) первой выставки русской живописи и Русских исторических концертов.</p> <p>Весомый вклад антрепризы С. Дягилева в театральные дизайн опер, балетов. Значение синтеза музыки и изобразительного ряда для исполняемых в «Русских сезонах» произведений. Новый тип печатных программ, объяснявших репертуар того или иного концерта, оформленных И. Репиным, А. Бакстом, В. Серовым. Содружество С.</p>		

<p>Дягилева с С. Рахманиновым, И. Стравинским, С. Прокофьевым. Расцвет оперного, балетного искусства в дореволюционной России. Частный оперный театр С. Мамонтова, искусство Ф. Шаляпина, декорации и костюмы В. Васнецова, М. Врубеля, К. Коровина, В. Серова.</p> <p>Развитие театральной культуры: упрочение реалистических традиций наряду с обновлением драматургии идея-ми условного театра В. Мейерхольда. Привлечение композиторов к спектаклям. Деятельность студий: оперная студия Большого театра под руководством К. Станиславского (1918), музыкальная студия МХТ В. Немировича-Данченко (1919). Московский Музыкальный театр им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко. Становление принципов режиссерского оперного театра. Нетрадиционные решения В. Мейерхольда в постановке оперы П. Чайковского «Пиковая дама» (1935) как пример радикального обновления жанра. Сотрудничество композиторов и режиссеров.</p> <p>Значение экспериментов с приемами комедии дель арте в постановках В. Мейерхольда и Е. Вахтангова для становления музыкального театра С. Прокофьева («Любовь к трем апельсинам», 1919), Д. Шостаковича («Нос», 1928). Преломление традиций сатирических спектаклей В. Мейерхольда («Клоп», 1929 г., «Баня», 1930) в балетах Д. Шостаковича («Золотой век», 1930 г., «Болт», 1931). Влияние социально-психологических драм А. Островского на оперное искусство («Катерина Измайлова», «Семен Котко», «Тихий Дон»). Постановка В. Немировичем-Данченко опер Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» (1934), Т. Хренникова «В бурю» (1939). Реализация идеи Н. Сац в симфонической сказке С. Прокофьева «Петя и волк» (1936) для Детского музыкального театра. Влияние массовых театрализованных представлений, самодеятельного театрального движения (ТРАМ, «Синяя блуза») на становление новых форм музыкального</p>		
---	--	--

<p>быта, новых музыкальных жанров («Симфонический дифирамб» А. Крейна, «Симфонический монумент» М. Гнесина, оратория «Путь Октября», Вторая и Третья симфонии Д. Шостаковича). Воплощение звучащих реалий бытия: урбанистические произведения Л. Половинкина «Электрификат», А. Мосолова «Завод», С. Прокофьева «Стальной скак». Распространение приема агитационного театра «обличения через жанр» в операх А. Гладковского, В. Дешеева, Л. Книппера.</p> <p>Музыка в кинозалах: таперское творчество, список музыкальных фрагментов к типовым киноситуациям. Звуковое кино, новый вид работы композиторов: музыка к фильму «Встречный» (1932) Д. Шостаковича; содружество Г. Александрова и И. Дунаевского. Влияние музыкальной кинокомедии на становление советской оперетты («Золотая долина» И. Дунаевского, «Свадьба в Малиновке» Г. Александрова). Особый тип совместной работы режиссера С. Эйзенштейна и С. Прокофьева над созданием фильмов «Александр Невский» (1939) и «Иван Грозный» (1942). Многогранность художественного творчества XX века: параллельное, взаимопроникающее развитие различных тенденций (поздний романтизм, символизм, импрессионизм, экспрессионизм, реализм, натурализм, конструктивизм, неопрimitивизм и т.д.). Стиль «модерн» как актуализация прошлого (неопрimitивизм, необарокко, неоклассицизм и т.д.). Межнациональные взаимодействия, мелодическое многоязычие. Эвристическая позиция композиторов в выборе и синтезе выразительных средств, действие принципа индивидуального композиторского стиля, создание индивидуально неповторимых композиций; обновление музыкальной формы, индивидуализация ее образно-драматургического содержания.</p> <p>Значение профессионального образования композиторов для процесса переосмысления стилей прошлых эпох, опора на многовековой композиторский опыт при создании собственных смыс-</p>		
--	--	--

	<p>ловых ориентиров. Полистилистика как «игра со стилями», жанровыми моделями, как исторически развивающееся явление. Полистилистика как намеренное соединение в одном произведении различных стилистических явлений; техника, основанная на приемах коллажа, цитирования, адаптации, аллюзии. И. Стравинский – «человек с тысячей лиц». Русский период творчества: обращение к фольклорному пласту, преломление городской («мещанской») музыки. «Пульчинелла» – «балет с пением по Перголези» (1920). Приемы цитирования и аллюзии в балете «Поцелуй феи» (1928). Возрождение барочного инструментализма в «Дамбартон окс» (1938). Преломление джазовых звучаний в <i>Ebony Concerto</i> (1945). Неоклассический этап творчества, использование античных сюжетов в балетах «Аполлон Мусагет» (1928), «Орфей» (1947), опере-оратории в стиле Г. Генделя «Царь Эдип» (1927). Разработанный И. Стравинским принцип «игры с моделями». Интерпретация гайдновского стиля С. Прокофьевым в «Классической симфонии» (1917). Стиль комедии дель арте в «Трех апельсинах» (1919). Автоцитирование (гавот Первой симфонии в «Золушке»).</p> <p>Интерес к джазовой музыке у молодого Д. Шостаковича в 20-е и 30-е годы. Представление модных танцев «банальной, мещанской» музыкой в балетах. Прием «снижения жанра» для изображения отрицательной образности, окарикатуривания. «Сатиры на стихи Саши Черного» как пример использования современного городского фольклора (цыганских, блатных, модных песенок). Цитирование революционных песен в XI и XII симфониях. Автоцитирование в Восьмом квартете (тема из симфонии 1, мелодия финала Трио, ре-минценция из симфонии № 8, лейттема Первого виолончельного концерта).</p>		
4.3.	<p><i>Музыкальный театр в культуре Серебряного века.</i></p> <p>Русская классическая опера как мощная ветвь европейской культуры,</p>		

как важное слагаемое отечественной. Причины утверждения русской оперы заглавным жанром музыкального искусства в начале XX века: высочайший уровень исполнительского мастерства Ф. Шаляпина, Л. Собинова, И. Ершова, А. Неждановой и др.; роль режиссера-новатора в сценической интерпретации оперной партитуры; заинтересованность, взыскательность публики; плодотворная работа в различных оперных жанрах ведущих композиторов. «Частная опера» как важное явление музыкально-театральной жизни России.

Поздние сочинения Н. Римского-Корсакова как вершина оперного творчества. Поэтичное преображение старины в опере «Сказание о невидимом граде Китеже» (1904); опосредованные связи с религиозно-нравственными исканиями поэтов-символистов Серебряного века. Отход от традиций оперного реализма в «Золотом петушке» (1907), пародирование клишированных приемов, утвердившихся в русской опере (пародирование героического пафоса, рафинированной утонченности). Продолжение традиций П. Чайковского в ариозно-декламационном стиле опер С. Рахманинова «Алеко» (1893), «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини» (обе - 1904). Завершение этапа развития русской классической оперы. Очевидность выдвинутой временем задачи коренного преобразования жанра. Радикальное преобразование оперного жанра в творчестве И. Стравинского и С. Прокофьева. Теснейшая связь «звукоизобразительности» оркестра в опере с исканиями художников «Мира искусств». Своеобразие драматургии застывших, длящихся состояний с принципами остинато в опере «Соловей» (1914); проявление утонченного эстетизма.

Стилизация в духе русского романса глинкинской поры, его парадоксальное переосмысление в неоклассицистском духе в опере «Мавра» (1922). Дальнейшее развитие И. Стравинским идей полистилистического оперного спектакля: реконструирование греческой трагедии, переплавление вокального стиля ита-

льянской оперы-серии с собственными представлениями о мифологическом спектакле в опере «Царь Эдип» (1927). Антивагнеровская позиция Сергея Прокофьева в оперном жанре. Близость чувственному сюжету киномелодрамы либретто оперы «Маддалена» (1911), новая декламационная кантилена. Совершенное преломление прозы Ф. Достоевского в опере «Игрок» (1915); повышенно-экспрессивная музыкальная речь героев, неприятие оперы певцами; трудности сценической жизни новаторского спектакля в постановке В. Мейерхольда.

Утверждение принципов игрового зрелищного спектакля в опере «Любовь к трем апельсинам» (1919); установка на доминирование зрелищности. Глубоко нравственный смысл, близость оперы «Огненный ангел» (1928) символической литературе, использование интонаций песенности русского склада в вокальных характеристиках героев. Реформаторское обновление традиционного содержания хореографического спектакля благодаря деятельности балетной антрепризы С. Дягилева. Симфонически-изобразительные балеты Н. Черепнина («Павильон Армиды», 1907 г., «Нарцисс и эхо», 1911 г.; «Маска красной смерти», 1915). Поиски новых форм синтеза искусств, сближение драмы, музыки, живописи, пластической выразительности, собственного танца, пантомимы в постановках М. Фокина и А. Горского. Овладение новой танцевальной лексикой А. Павловой, В. Нижинским, Т. Карсавиной. Русский балет зарубежья. И. Стравинский – создатель национального характерного, красочного «костюмного» балета, динамически-действенного, с новой композиционной структурой.

Значение «Жар-птицы» (1910), «Петрушки» (1911), «Весны священной» (1913) для процессов обновления европейского балета. Зарубежные балеты И. Стравинского как пример нового балетного спектакля: синтетичность, дивертисментность жанра «Пульчинеллы» (1920); отход от пантомимно-

	<p>танцевального характеристичного спектакля в исторических костюмах в «Попелуе феи» (1928); овладение структурой классического балетного спектакля в «Аполлоне Мусагете» (1928); элементы фарсовости в «Игре в карты» (1936). Зарубежные балеты С. Прокофьева: выполнение заказа С. Дягилева в «Скифской сюите» (1916), «Сказе про шута» (1921). Обращение к теме современной России в «Стальном скоке» (1925), «На Днепре» (1930); усиление лирического начала, опора на классическую хореографию в «Блудном сыне» (1928).</p>		
4.4.	<p><i>Симфония и инструментальный концерт в дооктябрьский период.</i> Симфония как жанр выражения, обозначения (через символизацию элементов текста), изображения (программность). Сохранение опыта классического этапа русской симфонии (традиции А. Бородина и П. Чайковского). Соединение в последних симфониях А. Глазунова (VII – 1902 г., VIII – 1906) лирико-драматического и картинно-эпического типов симфонизма, утверждение лирико-эпической ветви симфонического жанра. Отечественная симфония в авангарде инструментальных жанров.</p> <p>Позднеромантические тенденции в симфониях А. Скрябина, усиление семиотических свойств языка симфонии (I – 1901 г., III «Божественная» – 1904). «Симфония чувств» С. Рахманинова, русский полимелодический стиль, преобладание созерцательных разделов (II – 1907). Психологизм ранних симфоний, симфонии Н. Мясковского, созвучность тревожному периоду ожидания перемен на рубеже веков, в контексте военных и революционных событий (1 – 4-й симфоний в период с 1908-го по 1918). Проявление индивидуально-авторских черт в «Классической симфонии» (1917) С. Прокофьева. Утверждение приемов театрализации жанра («изображение» эмоций). Русское фортепианное исполнительство, роль композиторов-пианистов в эволюции жанра (А. Скрябин, С. Рахманинов,</p>		

	<p>С. Прокофьев, Н. Метнер).</p> <p>Лирическая камерность и симфонические тенденции в инструментальном концерте: Концерт для фортепиано с оркестром А. Скрябина и 2-й фортепианный концерт С. Рахманинова. Баланс между солистом и оркестром, меньшая роль традиционного противопоставления tutti и solo в 1-м скрипичном концерте С. Прокофьева. Приближенность к форме инструментальной поэмы его 1-го фортепианного концерта. Образно-смысловая роль системы арочных связей в четырехчастном цикле 2-го концерта; полярность образного мира 3-го фортепианного концерта. Монотематическая концепция 1-го скрипичного концерта Н. Рославца.</p>		
4.5.	<p><i>Развитие кантатно-ораториального творчества до 1917 года.</i></p> <p>Роль крупных вокально-инструментальных, а капелльных жанров в истории отечественной музыки. Продолжение и завершение в первые десятилетия традиций пейзажной хоровой музыки (С. Рахманинов кантата «Весна», 1902). Обновление принципов в жанре хоровой обработки народной песни (И. Стравинский «Подблюдные», 1917). Символистская трактовка содержания этико-философской кантаты в «Звездоликом» И. Стравинского (1912), вокально-симфонической поэмы «Колокола» С. Рахманинова (1913) и кантаты С. Прокофьева «Семеро их» (1918). Роль композиторов «школы Синодального училища» в создании новых духовных хоровых произведений. Выдающееся проявление движения за обновление церковной музыки: «Литургия Иоанна Златоуста» (1910) и «Всенощное бдение» С. Рахманинова (1915), П. Чеснокова (1917), Н. Черепнина (1918). Литургии А. Гречанинова и П. Чеснокова (1917). «Братское поминовение» и «Вечная память героям» (1916) А. Кастальского.</p> <p>Противоречие идейным основам новой русской государственности, «отвергнутость» и «запрещенность» духовной музыки. Использование тради-</p>		

	<p>ционных знаменных роспевов в духовных циклах. Преломление гармонических и тембровых новаций в тропарях П. Чеснокова. Радикализм выразительных средств, стилистические новации в хорах соч.19. А. Гречанинова. А капелльное хоровое действо на канонические тексты. «Страстная Седмица» (1912) А. Гречанинова как пример художественного переосмысления литургического сюжета.</p>		
4.6.	<p><i>Художественное содержание в жанрах камерной музыки рубежа веков.</i></p> <p>Возросшая роль камерно-инструментальных жанров в начале XX века как наиболее показательная черта высокого профессионального уровня композиторов и исполнителей. Продолжение завоеваний П. Чайковского в творчестве С. Рахманинова, А. Скрябина, С. Прокофьева, К. Метнера – композиторов-пианистов, пропагандистов собственной камерной музыки. Поздний романтизм, символизм в сочинениях А. Скрябина (4-я и 5-я сонаты, пять поэм для фортепиано, в их числе «Трагическая» и «Сатаническая»). Влияние образа Прометея на 6-ю и 10-ю сонаты, поэму «К пламени», обновление гармонического языка. Философские размышления, навеянные «Фаустом» И. Гете, в 1-й фортепианной сонате С. Рахманинова; проникновенность, пейзажность музыки в этюдах-картинах. Редкое обращение к жанрам камерно-инструментальной музыки И. Стравинским: традиции «русского стиля» в Трех пьесах для квартета (1914); освоение интонационных сфер в Легких пьесах; джазовая композиция Piano Rag Music (1918) с отсутствием тактовых черт. Проявление эстетики романтизма в фортепианном цикле «Картины настроений» К. Метнера; программный характер Сонаты-элегии, Сонаты-сказки, Сонаты-воспоминания, Романтической сонаты, Грозовой сонаты. Четыре фортепианные сонаты в раннем творчестве Н. Мясковского; квартеты как стилистические образцы «русского экспрессио-</p>		

<p>низма». Большое количество фортепианных миниатюр (более 70 пьес), Соната для виолончели и фортепиано – стремление испытать силы в разных жанрах.</p> <p>Три направления, обозначившиеся в фортепианных сочинениях С. Прокофьева:</p> <ul style="list-style-type: none"> - пьесы (ор.12) и ряд сочинений в духе старинных танцев (стилизации в духе эстетики «Мира искусств»); - романтическая порывистость «Мимолетностей»; - скерцозность, обостренная до гротеска в «Порыве», «Отчаянии», «Наваждении», «Сарказмах». <p>Ранние опыты С. Прокофьева в жанре сонаты, аскетичность и конструктивность первых пяти циклов. Влияние богатого опыта, накопленного к началу XX века, на эволюцию камерно-вокальных произведений. Отказ от гражданской тематики, уход в область интимной лирики, экзотики, пейзажности. Ослабление связей с бытовыми жанрами, усложнение гармонии, фактуры.</p> <p>Совершенные образцы лирики в романсах С. Рахманинова (ор. 21); романсы драматического типа в декламационной манере (ор. 26); суровость колорита и сосредоточенность раздумий в произведениях ор. 34; романсы на стихи поэтов-символистов (ор. 38). Своеобразное истолкование поэтического текста в трех вокальных циклах К. Метнера на стихи Гете, его романсы на стихи А. Фета, Ф. Тютчева, значительность вклада в современную пушкиниану. Новое понимание жанра камерно-вокальных произведений. Ранние опыты И. Стравинского как попытка «выявить свое отношение к красоте», фольклорная стихия песен на слова С. Городецкого, их близость музыкально-театральным опусам «русского периода».</p> <p>Ритмическая упругость кратких мелодических попевок в ранних циклах «Прибауток» (тексты из сказок А. Афанасьева), «Кошачьих колыбельных песен», «Подблюдных» на народные тек-</p>		
--	--	--

	<p>сты. Романсы Н. Мясковского как образцы развития двух линий камерно-вокального творчества: классической и модернистской. Чуткость в показе тончайших, душевных движений, свойственная романсам С. Прокофьева на стихи К. Бальмонта, А. Ахматовой, З. Гиппиус. Вокальная миниатюра на прозаический текст «Гадкого утенка» (1914) С. Прокофьева, его дар рассказчика-повествователя.</p>		
4.7.	<p><i>Особенности дореволюционных массовых музыкальных жанров.</i></p> <p>Стремительные преобразования в бытовавшей среди народа музыке: распространение жанра городской песни, частушки, рождение массовой песни. Повсеместное распространение «легкой» музыки: утверждение раннего джаза, музыкальной эстрады, новых танцевальных стилей.</p> <p>Действенность национальных традиций в развитии движения народных коллективов (хоров, оркестров, ансамблей). Творчество Великоорусского оркестра, оркестра хроматических гармоник. Традиция организованных шествий на парадах, демонстрациях и музыка военных оркестров. Популяризация творчества русских композиторов на концертах в Павловском вокзале.</p> <p>Победное шествие жанра оперетты (демократизм, злободневность, театральность), постановки оперетт европейских композиторов силами русских артистов. Значение для развития традиций домашнего музицирования сочинений композиторов (пьес для двух фортепиано, в четыре и восемь рук И. Стравинского, С. Рахманинова и др.).</p> <p>Общественные культурно-просветительные организации, способствовавшие становлению художественной самодеятельности масс: народные консерватории в Москве, Петербурге, Саратове, Русское хоровое общество, Пречистенские курсы.</p>		
4.8.	<p><i>Преломление романтических традиций в творчестве С. В. Рахманинова.</i></p> <p>С. Рахманинов (1873-1943) – одна из центральных фигур в русской музыке</p>		

<p>начала XX века. Воспитанник Московской консерватории, ученик класса Н. Зверева, композитор и пианист, дирижер. Остро-лирическое ощущение эпохи С. Рахманиновым. Красота природы, образы литературы и живописи как источники вдохновения для композитора.</p> <p>Выразительнейший мелодизм – одна из характерных особенностей стиля; господство мелодически-песенного начала, полифоническая насыщенность звуковой ткани. Пора творческого становления (90-е годы XIX века), несамостоятельность Первого фортепианного концерта (1891), значительная переработка сочинения в 1917 г. Циклы пьес: «Пьесы-фантазии» (1892), «Салонные пьесы» (1894); Шесть музыкальных моментов (1896) – новый шаг в развитии фортепианного творчества. Лирико-пейзажный характер частей Сюиты №1 для двух фортепиано; камерность, простота Шести пьес для фортепиано в четыре руки. Элегическое трио «Памяти великого художника» (1893), камерная опера «Алеко» (1893), симфоническое произведение «Утес», Каприччио на цыганские темы – свидетельства сформировавшегося композиторского стиля. Дань шопеновскому гению в «Вариациях на тему шопеновского прелюда».</p> <p>Провал Первой симфонии (1897), переключение на исполнительскую деятельность. Черты зрелого мастерства во Втором фортепианном концерте (1901). Тяготение к единству цикла, непрерывность развития как признаки поэмности, монологичность драматургии. Вторая сюита, цикл «Десять прелюдий», их образная и эмоциональная близость Второму концерту. Образы весеннего обновления в кантате «Весна» (1902) на стихи Н. Некрасова. Всеобщее признание в России и за рубежом пианистической и дирижерской деятельности; премьеры опер «Скупой рыцарь» и «Франческо да Римини» в 1906 г.</p> <p>Участие в Русских исторических концертах в Париже (1907), выступление в Америке. Окончательное формирование «титанического стиля рахманиновской фортепианности» в Третьем</p>		
--	--	--

фортепианном концерте (1909): монументальная фактура, симфоническое развитие, близость мелодий древнерусским церковным напевам. Рахманиновский монументальный пианизм в серии прелюдий, циклах этюдов-картин; традиция листовских трансцендентных этюдов. Особое место фортепианных сонат, отразивших напряженные духовные искания композитора: образы гетевского «Фауста» в скрытой программности Первой (1907); романтическая взволнованность, виртуозность, усложненность фактуры Второй (1913). Музыкальное выражение мыслей о жизни и смерти в симфонической картине «Остров мертвых» (1909) по одноименному живописному полотну А. Беклина, интонации темы *Dies irae*. Сосредоточенные раздумья в группе романсов (1912), особое место «Вокализа» – типично рахманиновской мелодии, приближенность к форме барочной арии баховского типа. Вокально-симфоническая поэма «Колокола» на стихи Э. По в переводе К. Бальмонта (1913), представляющая жизненный путь человека, трактуемая в обобщенно-философском ключе проблемы человеческой жизни.

Созвучность напряженного, экспрессивного характера музыки «Прометею» А. Скрябина. Новизна и оригинальность поэмы, значительность замысла как образец высокотворческой зрелости композитора. Имитирование колокольных звонов как своеобразный принцип картинности. Значение колокольных звуко-символов Рахманинова, их взаимосвязь со Всенощной для хора и капеллы (1915). Совершеннейшие образцы вокальной лирики в цикле романсов (1916) на стихи поэтов-символистов, последние в творчестве Рахманинова.

Последнее произведение, написанное до отъезда из России, получившее широкую популярность, – Десять этюдов-картин (1917). Мысли об утрате творческого вдохновения, восьмилетняя композиторская пауза, подготовившая Четвертый фортепианный концерт (1926), основанный на настро-

	<p>ениях щемящей грусти, воспоминаниях о безвозвратно ушедшем. Ностальгические обработки Трех русских песен для хора и оркестра (1926). Отражение зловещих событий 30-40-х годов в Рапсодии на тему Паганини (1934) и «Симфонических танцах» (1940), неоднократное использование в них мелодии Dies irae. «Мрачный славянский пессимизм», «запоздалый романтизм» Третьей симфонии (1936), воссоздание немеркнувшего образа Отечества.</p>		
4.9.	<p><i>Проявление символического мироощущения в музыке А. Н. Скрябина.</i></p> <p>А. Скрябин (1872-1915) – уникальная в стилевом своеобразии фигура в русской музыке 1900-х годов. Талантливый воспитанник Московской консерватории, любимый ученик Н. Зверева, композитор и пианист. Порывистость, возбужденность эмоционального тона как общие свойства его стиля. Поэмность, картинность, программность – черты, роднящие творчество А. Скрябина с музыкой романтиков. Мистицизм как важнейшая константа личности А. Скрябина, идея расширения границ искусства через синтез музыки с изобразительными и театральными приемами. Интенсивность личного духовного развития, преобразования в области музыкального языка.</p> <p>Ранний период творчества (1882-1892) как предваряющий этап. Преобладание среди сочинений жанров фортепианных миниатюр (вальсы, мазурки, прелюдии, этюды, ноктюрны) сонат, влияние стиля Ф. Шопена. Юношеская лирика, патетическая приподнятость 1-го фортепианного концерта (1897), близость 1-му фортепианному концерту С. Рахманинова. Прелюдия как излюбленный жанр, трактуемый миниатюрой единого образа. Преломление философских идей в сонатах: лейт-интонация Первой как поиск темы-символа; лейт-мотив «морской стихии» во Второй; черты программности в Третьей. Формирование черт скрябинского стиля в мелодике, ритмике, гармонии. Пианистическая деятельность А. Скрябина,</p>		

	<p>оригинальность исполнительской манеры («техника нервов»).</p> <p>Серьезное увлечение идеями Канта, Фихте, Гегеля; тяга к иррациональному; личные контакты с русскими символистами (Вяч. Иванов, К. Бальмонт). Расширение жанрово-стилевого диапазона в творчестве: шестичастный цикл с хоровым эпилогом Первой симфонии (1900); торжественный фанфарный финал во Второй симфонии (1901); оркестровая поэма «Мечты». Творческие вершины: Четвертая соната (1903), Третья «Божественная» симфония (1904). Воплощение поэтических образов серий языковых находок в сфере гармонии, ритмики, динамики. Скрябинская антитеза «борьба – мечта» в сюжетном цикле симфонии. Экстатичность, «высшая утонченность и грандиозность» «Поэмы экстаза» (1907); настроения вселенского ликования в спутнике Поэмы – Пятой сонате (1908). Утверждение в творчестве одночастной формы поэмого типа, философско-поэтическая программность – завоевания зрелого периода. Близость этюдов, пяти фортепианных поэм образному строю заглавных произведений, написанных в рамках периода.</p> <p>Период создания «Прометея» (1900-1910). Концертное турне и возвращение на родину (1904 – 1909). «Поэма огня» как новаторское, беспрецедентное по замыслу сочинение: специфичность трактовки античного сюжета, многогранность и символичность музыкального содержания, гармонические находки («прометеево шестизвучие»). Идея реализации светомузыкального замысла, одно-временное обдумывание и работа над «Мистерией». Последние произведения – сонаты (6 – 10-я), поэма «К пламени», фортепианные миниатюры-эскизы к «Предварительному действию» (первой части «Мистерии»).</p>		
4.10.	<p>«Русский музыкальный театр» И. Ф. Стравинского.</p> <p>И. Ф. Стравинский (1882–1971) – один из самых ярких представителей русской музыки, общепризнанный лидер, определявший до середины 60-х</p>		

годов музыкальный процесс XX века. Сын первого баса Мариинского театра Ф. И. Стравинского, ученик Н. Римского-Корсакова. Художественная жизнь России начала XX века как основа творческого универсализма: общение с А. Лядовым, А. Глазуновым, Ф. Шаляпиным, В. Стасовым; посещение Вечеров современной музыки; сближение с С. Дягилевым, М. Фокиным, В. Нижинским и художниками «Мира искусств» А. Бенуа, Н. Рерихом, Л. Бакстом. Неповторимость и новизна «Русских сезонов», их роль в активизации профессионального роста композитора. Две песни на стихи С. Городецкого (1908) как опыт создания мелодий в народном духе.

Триада балетов для «Русских сезонов» – начало плодотворного общения с национальными традициями, преломление различных фольклорных пластов в сценических жанрах. Пребывание за границей с 1910 года, обращение к трудам А. Афанасьева, П. Киреевского. Кардинальные преобразования в собственной системе средств выразительности: глубокая и серьезная работа над русскими ритмами, мелосом; кристаллизация песенно-плясовых инторитмов как первоосновы своего музыкального языка. Участие в создании либретто балета «Жар-птица» (1910) А. Бенуа, А. Ремизова, А. Головина, Л. Бакста. Мирискуснические идеи синтеза искусств. Яркая живописность музыки, обобщение накопленного опыта интерпретации фольклорных тем. Хореография М. Фокина, сценически-танцевальное действие.

Драматургия на основе сопряжения динамических и статических образных сфер. Слияние в хороводном финале народной и авторской (мотив Жар-птицы) тем как олицетворение целостности искусства. Величальные интонации, колокольные перезвоны, эпическая окраска. Магия условного театрального действия в «Петрушке» (1911), соединение фольклорного представления, русского народного театра Петрушки, персонажей итальянской комедии масок.

Мир людей (ярмарочное гулянье) и мир кукол как основа соревновательности, соперничества. Разножанровые темы цитат: «Вдоль по Питерской», «Далалынь, далалынь», «Ах вы, сени», «Не лед трещит», «Ай, во поле липенька» и др. как грани праздничного зрелища.

Артистически-режиссерское множественное толкование (ритмическое, тембровое, ладо-гармоническое) фольклорных источников. Многозначность трактовки «ярмарочной истории», установка на лицедейство и игру. «Весна священная» (1913) – открытие универсального мира первоэлементов. Ритуал, его языческое преломление: «картины происхождения рода человеческого», радость обновления и неизбежность угасания, олицетворение природно-человеческой судьбы. Исток музыкального тематизма – гексахордовый напев, его функция ладомелодического импульса. Независимость музыкального ряда от сюжетного, имманентность собственно музыкального развития. Музыка как главный двигатель танцевального действия, специфика музыкально-пластической образности. Остатно-вариантное развитие материала. Сплав ритма с тембром, интонацией, гармонией, фактурой, его образно-тематическая функция. Воплощение игровой стихии ритуала через многообразие ритмических движений танца.

Обращение к глубинным пластам, к времени синкретического единства всех форм выражения и создание принципиально новой музыкально-драматической концепции в «Свадебке» (1917-1923): «русские хореографические сцены с пением и музыкой». Основа сочинения – микста (произведения-гибрида): сплав жеста, слова и музыки. Условный игровой характер, параллельное развитие действия в нескольких плоскостях, неоднозначность видимого и слышимого, танцевально-кантатная форма. Отсутствие индивидуальных ролей для солистов, отождествление сольных голосов то с одним, то с другим персонажем. Герои – символические участники обряда. Ди-

	<p>вертисментность спектакля (четыре этапа обряда), две основные пересекающиеся линии спектакля (плач и хороводная песня-пляс). Намеренная ударность, резкость, порой жесткость инструментального звучания (четыре фортепиано и большая группа ударных), символический образ времени.</p> <p>Динамическая насыщенность музыкально-пластического рисунка спектакля, «игра» различными составами исполнительских групп, сопоставление «соло» и «тутти»; действенное сопряжение инструментальной и вокальной партий. Образ веселого площадного представления в «Байке» (1916) – «короткой буффонаде для уличных подмостков». Условные персонажи – куклы-марионетки, игровое начало в сюжете, прием «показ показа», принцип нонперсонафикации: разделение актеров на мимирующих (танцующих) и поющих (сказывающих).</p> <p>Двухплоскостное развитие действия: вокальное и пластическое, сценическое и инструментальное. Мужской квартет, танцовщики – равноправные участники разыгрываемых сценок; условные портреты персонажей на основе интонации-жеста. Осмысление вокальной интонации зримо-изобразительной, пластической. Общая интонация шутовства и комедиантства, финальный момент облачения «игры в игру». Синтетический театр в «Сказке о солдате» («Истории солдата») (1918), доступность сюжета. Распределение ролей: Солдат мимирует, Принцесса танцует, Черт мимирует и танцует; реплики подает чтец-рассказчик, посредник между персонажами, осуществляя связь между ними и публикой. Специфический выбор инструментов, выступающих в роли солирующих, персонифицированных. Драматургия на основе контрастных номеров, арочных взаимосвязей, сквозном мотиве. Трансформация попевок Солдата, Черта, Принцессы методом концертирования. Центр произведения – «Маленький концерт» – объединяет все темы.</p>		
	Зачет		

Раздел 5. Отечественное музыкальное искусство первой половины XX века

<p>5.1.</p>	<p>Периодизация отечественной музыки XX века. Русская музыка – инициатор обновления мирового искусства, ее мощное воздействие на европейскую традицию (композиторское творчество, исполнительство, педагогику). «Экспансия» русской музыкальной культуры, роль процессов взаимообмена в обновлении композиторского мышления. Русское зарубежье. Сложность эпохи: социальные потрясения (военные, революционные события), кризис сознания, переворот в системе ценностей. Роль исторических эпох и событий (1905, 1914-1918, 1917, 1939-1945, 1991) в утверждении принципов периодизации отечественной музыки XX века. Условность и «размытость» границ между этапами. Традиции романтического золотого века в Серебряном веке русского искусства (1900-1917). Советский период (1917-1991), включающий три больших временных отрезка: этап государственного музыкального строительства – с 1917-го по 1940; военное и послевоенное десятилетия – с 1941-го по 1958 год; этап интенсивных поисков новых путей творчества – с 1959-го по 1991-й. Постановления ЦК партии (1932, 1948-1949, 1958) как специфические вехи в истории отечественной музыки. Празднование 1000-летия крещения Руси (1988) и новое отношение композиторов к религии. Последнее десятилетие XX века – время адаптации к новым социальным условиям. Распад многонациональной культуры СССР на самостоятельные области. Процессы коммерциализации. Проблема сохранения унаследованных традиций в XXI веке. Характеристика художественных тенденций в период 1900-1917 гг. Последствия Первой мировой войны и революций, изменение установившихся связей и взаимообмена культурными ценностями с другими странами мира. <u>Характеристика советского периода.</u> Исторические границы первого этапа. Различное восприятие Октябрьской революции художественной интеллигенцией, первая волна эмиграции на Запад (С.</p>	<p>Формируемые компетенции: ОПК-1; ОПК-4. знать: основные этапы исторического развития музыкального искусства; композиторское творчество культурно-эстетическом и историческом контексте (ОПК-1), жанры и стили инструментальной, вокальной музыки; основную исследовательскую литературу по каждому из изучаемых периодов зарубежной истории музыки (ОПК-1); основную литературу, посвященную вопросам изучения музыкальных сочинений (ОПК-4); уметь: применять теоретические знания при анализе музыкальных произведений (ОПК-1); различать при анализе музыкального произведения общие и частные закономерности его построения и развития (ОПК-1); рассматривать музыкальное произведение в динамике исторического, художественного и социально-культурного процесса (ОПК-1); выявлять жанровые стилистические особенности музыкального произведения, его драматургию и форму в контексте художественных направлений эпохи его создания (ОПК-1); эффективно находить не-</p>	<p>Проверка конспектов; проверка ключевых понятий; оценка знаний студентов в дискуссии в ходе лекции и практических заданий; музыкальные викторины; тестовые задания по разделу.</p>
-------------	--	--	--

<p>Рахманинов, С. Прокофьев, А. Гречанинов, А. Архангельский, А. Чесноков, Н. Черепнин, Н. Метнер, А. Глазунов и др.). Раскол в обществе и кризис в сознании композиторов. «Русское зарубежье» и советская музыка как два самостоятельных направления. Деятельность Советского государства в области музыкальной культуры: национализация театров, консерваторий, музыкальных издательств; формирование государственной системы музыкального образования; создание условий для изучения музыкального фольклора; формирование музыкальной критики и музыкальной науки (теоретического и исторического музыкознания). Выдвижение новой советской исполнительской школы. Деятельность Ассоциации современной музыки (АСМ) как национального отделения Международного общества современной музыки (Москва, 1924) Роль АСМ в укреплении международных связей, выполнении задачи поддержки новаторского в музыкальном творчестве. Н. Мясковский (Москва) и В. Щербачев (Петроград-Ленинград) во главе новых молодых композиторских школ. Утверждение партийно-государственной опеки (А. Луначарский) и контроля в области искусства с конца 20-х годов. Нарушение установившихся международных связей. Тенденциозно-критическая деятельность РАПМ (Российской ассоциации пролетарских музыкантов). Утверждение жесткого партийного и правительственного надзора за деятельностью творческих работников. Постановление ЦК партии от 1932 года об упразднении АСМ, РАПМ, РАПП, РАПХ. Термин «социалистический реализм» и его трактовка в качестве всеобщего творческого метода. Формирование национальных композиторских школ. Неравномерность развития музыкальной культуры в различных регионах СССР. Значение самодеятельного музыкального искусства. Жанр массовой песни и обособление творчества композиторов-песенников.</p> <p><u>Второй этап советского периода. Разви-</u></p>	<p>обходимую информацию для профессиональных целей и свободно ориентироваться в электронной телекоммуникационной сети Интернет (ОПК-4);</p> <p>владеть: профессиональной терминологией (ОПК-1); навыками использования музыковедческой литературы в процессе обучения (ОПК-1); методами и навыками критического анализа музыкальных произведений и событий (ОПК-1); развитой способностью к чувственно-художественному восприятию музыкального произведения (ОПК-1).</p>	
---	---	--

<p>тие музыкального искусства в военное и послевоенное десятилетия. Перестройка работы музыкальных учреждений в военный период. Значение деятельности эвакуированных музыкальных организаций и коллективов. Работа музыкантов на фронтах; создание концертных бригад, ансамблей, их агитационно-пропагандистская деятельность. Роль массовой песни в период войны. Защита Отечества как основная тема музыкальных произведений, преобладание исторической и патриотической образности в крупных музыкальных жанрах. Трудные условия для развития искусства в послевоенные годы вследствие ужесточения режима и идеологического контроля. Постановления ЦК ВКП(б) от 1946, 1948 и 1949 гг. «Организационные меры»: изъятие из обращения произведений зарубежных композиторов XX века. Постановление ЦК КПСС от 1958 г. и преодоление тенденции к упрощенчеству, попытка установления справедливых оценок при характеристике достижений мастеров искусства. Завершение творческой деятельности мастеров старшего поколения (Н. Мясковский, С. Прокофьев). Интенсивное развитие национальных музыкальных культур.</p> <p><u>Третий этап советского периода.</u> Разоблачение репрессивного режима и предоставление большей свободы исканий в конце 50-х – начале 60-х годов как изменение ситуации в области искусства. Музыкальные фестивали как основная форма концертного показа новой советской музыки, значение конкурса им. П. И. Чайковского. Возвращение на театральную сцену, концертную эстраду запрещенных постановками ЦК КПСС произведений. Зарубежные гастроли советских музыкантов. Формирование новой группы композиторов-лидеров. Интенсивные поиски, расширение диапазона стилистических направлений: западный и советский авангард, «новое фольклорное движение». Стремление к синтезу различных технологических принципов (сериальная система, алеаторика, соно-</p>		
---	--	--

	<p>ристика), симбиоз архаических и джазовых элементов, роль полистилистики (необарокко, неоклассицизм, неоромантизм). Официальное празднование 1000-летия крещения Руси как стимул нового отношения к религии. Новое понимание духовности музыки; пере рождение атеистического сознания ряда композиторов. Различная трактовка жанров «духовной музыки».</p> <p><u>Постсоветский период развития музыкальной культуры.</u> Распад СССР. Снятие запретов и идеологического гнета. Установление полноправия «русского зарубежья», свободы передвижения. Распад «многонациональной культуры СССР». Новое понимание «национальности композитора», упрочение связей с зарубежными деятелями искусств. Возникновение новых технологий: конкретной, электронной, компьютерной музыки. «Разгерметизация» классической музыки, дифференциация на E-Musik (ernste) – «серьезную музыку» и U-Musik (unterhaltungs) – «развлекательную». Понятие субкультуры и «третьей культуры». Деятельность композиторов в условиях коммерциализации искусства.</p>		
5.2.	<p><i>Новые тенденции в советском музыкальном театре.</i> Откровенно негативная реакция на деятельность театров оперы и балета после революционных событий. Опасность анти-оперных настроений и попытки закрытия оперных театров в Советской России с момента революционного переворота. Насаждение культурной политики, проведение в жизнь лозунга «Долой рутину с оперных подмостков». Потери в оперных труппах академических театров. Безуспешность обновления оперного зрелища с целью поставить его на службу новому режиму. Вторичность опер на советскую тему: отображение событий пролетарской революции в опере-плакате А. Гладковского и Е. Пруссака «За Красный Петроград»; художественные просчеты в операх, восславляющих «предводителей народно-освободительного движения»: «Орлиный бунт» А. Пашенко, «Степан Разин»</p>		

<p>П. Триодина, «Декабристы» В. Золотарева, «Овод» В. Трамбицкого; профессиональная некомпетентность композиторов в разрабатывающих «современную тему» операх «Лед и сталь» В. Дешевова, «Северный ветер» Л. Книппера, «Прорыв» С. Потоцкого. Проблемы развития оперы в 20-х – начале 30-х годов. Середина 20-х – время экспериментов и первых успехов советской балетной музыки. Классические балеты как основа репертуара балетных театров в послеоктябрьские годы. Постановка А. Горским одноактного балета на музыку симфонической поэмы А. Глазунова «Стенька Разин». Попытка модернизации классики в балете «Кандавл» Ц. Пуни (1925). Постановка небольших танцевальных номеров с сатирически заостренными образами нэпа. Поиски в области пластической выразительности (А. Дункан, А. Горский, К. Голейзовский), обогащение языка хореографии элементами акробатики, физкультурных движений, гимнастики, эстрадной эксцентрики. Танцсимфонии Ф. Лопухова с музыкой из разных произведений. Балетный спектакль «Вечно живые цветы» (1925) с хором, разговорной речью, диалогами ведущих, с «Интернационалом» в апофеозе. Обращение к революционной теме в балетах-плакатах «Красный вихрь» В. Дешевова (1924), «Смерч» Б. Бера (1927) в постановке Ф. Лопухова и К. Голейзовского. «Красный мак» Р. Глиэра (1927) – первый большой сюжетный хореографический спектакль на современную тему. Новые приемы выразительности, ориентация на условный игровой театр в постановках Ф. Лопухова «Пульчинеллы» и «Байки про лису» И. Стравинского в 1926 г.</p> <p>Новаторские черты оперы «Нос» Д. Шостаковича (1928): синтетический театр нового типа, установка на гротеск, уничтожающую сатиру. Жанр трагедии-сатиры оперы «Катерина Измайлова» (1932-1934). Комедийные балеты молодого Д. Шостаковича «Золотой век» (1930) и «Болт» (1931) для представления типа ревю, несоответствие</p>		
---	--	--

<p>оркестровой изобразительной, эффектной музыки дивертисментности либретто. Использование классических балетных форм в «Светлом ручье» (1935). Критическая статья «Балетная фальшь». Новые тенденции в советском музыкальном театре второй половины 30-х годов: песня как основа музыкального языка и композиционного строения, воплощение современного героя. Оперная исполнительская культура, творчество А. Пирогова, М. Рейзена, С. Лемешева, И. Козловского и др. Заслуги оперных дирижеров: Н. Голованова, С. Самосуда, А. Мелик-Пашаева. Развитие оперной режиссуры К. Станиславским, В. Немировичем-Данченко, В. Мейерхольдом, С. Радловым. Утверждение нового оперного репертуара, параллельная работа над шедеврами мировой и отечественной оперной классики. Рождение новых форм бытия оперы: концертное исполнение со сцены; исполнение и трансляция по радио. Творческие дискуссии на страницах периодических изданий. Тема революции и Гражданской войны в опере И. Держинского «Тихий Дон» (1935). Лирический аспект решения социально значимой темы в опере Т. Хренникова «В бурю» (1939). Выполнение социального заказа, воплощение драматических контрастов С. Прокофьевым в опере «Семен Котко» (1939). Лирическое преломление традиций оперы-буфф С. Прокофьевым в «Дуэнье» («Обручение в монастыре») (1940). Драмбалет и хореодрама (Р. Захаров, Л. Лавровский) как стремление поднять балет до уровня классической литературы в 30-е годы. Мастерство танцовщиков нового поколения (Г. Уланова, М. Семенова, Н. Дудинская, В. Чабукиани, А. Ермолаева и др.). Черты хореодрамы в балете Б. Асафьева «Пламя Парижа» (1932), лирический, камерный характер балета «Бахчисарайский фонтан» (1934). Балет «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (1936) – шедевр мирового балетного театра, яркое воплощение шекспировской трагедии в многоактной композиции. Особенности развития советского</p>		
---	--	--

	<p>музыкального театра в годы войны и послевоенные годы. Временное ослабление интереса к жанру лирико-психологических опер. Создание оперных спектаклей на патриотические сюжеты из исторического прошлого и героической современности: «Емельян Пугачев» и «Севастопольцы» М. Ковалю, «Суворов» С. Василенко, «Семья Тараса» Д. Кабалевского, «Молодая гвардия» Ю. Мейтуса. Опора на интонации татарской песни в опере Н. Жиганова «Муса Джалиль». Коллективный герой в опере Ю. Шапорина «Декабристы». Комическая опера В. Шебалина «Укрощение строптивой». Особое место в истории отечественного музыкального театра оперы С. Прокофьева «Война и мир» (1943 г., 1952). Музыкально-хореографическое искусство в военные и послевоенные годы. Яркая национальная характерность балета А. Хачатуряна «Гаянэ» (1942). Преломление классицистских традиций в сказочном балете «Золушка» (1942); народно-эпическая тематика в «Сказе о каменном цветке» (1947) С. Прокофьева. Героическая музыкально-хореографическая трагедия «Спартак» А. Хачатуряна (1954). Историко-героическая тема в балете «Тарас Бульба» (1955) В. Соловьева-Седого, «Жанна д'Арк» Н. Пейко (1958).</p>		
5.3.	<p><i>Оперное наследие С. С. Прокофьева.</i> Музыкальный театр – излюбленная сфера творчества. Интерес к серьезному музыкальному театру с юных лет, разыгрывание лицедейских представлений в фортепианных пьесах («Сарказмы»). Вагнеровское воздействие в опере «Магдалена» (1911-1913гг.), неоднозначный образ героини. Опера «Игрок» (1915) как одна из величайших русских опер XX века. Роль режиссера-модерниста В. Мейерхольда в сценической жизни произведения. Продолжение традиций русской вокальной декламации, завоевания в сфере повышено-экспрессивной музыкальной речи. Точное отражение прозаического текста в вокальных интонациях. Певческие звуковысказывания, подчиненные</p>		

стремительному темпоритму. Опера-сатира, в которой раскрывается трагедия жалкой, самолюбивой, но незаурядной личности. Пародия на «Пиковую даму» П. Чайковского. Раскрытие внутренней сути героев оперы через меткие интонационные характеристики, поддерживаемые оркестром. Принципы организации масштабной формы: последовательное чередование «сгущений и разряжений». Сочетание изобразительного и смыслового, диалогической поединки. Проявление русского музыкального экспрессионизма в опере. Молниеносная смена оперного стиля в «Любви к трем апельсинам» (1919). Постановка В. Мейерхольдом «Балаганчика» А. Блока как импульс к созданию «игрового» спектакля. Импровизационная стихия театра представления в «Принцессе Турандот» Е. Вахтангова и оттенок пародии в опере, основанной на жанре итальянской комедии масок. Модернизированный В. Мейерхольдом сценарий. Предельное упрощение вокальной декламации, отсутствие характерности и психологической насыщенности переживаний, динамичный темпоритм действия как следствие изначальной установки на зрелищность. Особенности музыкальной драматургии: три уровня развития действия (сказочный, подземный, комментаторский); Труффальдино – заводила, движущая сила действия; роль оркестра, обеспечивающего непрерывность «музыкального тока». Инструментальные характеристики персонажей, выразительная декламация, система «арочных перекрытий». Роль законченных оркестровых эпизодов, многофункциональность маршевого фрагмента. Стихия движения, скерцозность как первооснова оперы. Следующий резкий поворот в оперных исканиях – интерпретация сюжета романа В. Брюсова «Огненный ангел» (1927). Прокофьев как композитор-символист и один из одаренных музыкантов-экспрессионистов. Проблема происхождения мирового зла и борьбы святости и греховности в единичной человеческой душе. Символическая

многозначность концепции оперы, ее образов, неоднозначность персонажей. Пронизанность вокальной декламации песенностью русского склада на диатонической основе. Противопоставление «белоклавишной» музыки усложненной мелодике. Роль остиinato в реализации идеи циклической повторности. Значение диалогов, разветвленной лейтмотивной системы. Уникальность оперного финала: Инквизитор – дирижер «черной мессы», неуклонное возрастание напряжения до высшей экспрессии. Роль оркестра, носителя таинственных зловещих сил (персонификация невидимых персонажей). Симфоничность партитуры. Завершение в опере отдельных, заявленных еще в период становления стиля композитора линий. «Семен Котко» (1939) – музыкально-сценическое произведение, тесно связанное с советской действительностью. Опера нового типа, явление режиссерского музыкального театра. Органичное сочетание двух планов в драматургии (внешнего и внутреннего действия). Конфронтация двух героев как основной конфликт: развивающийся, утверждающийся образ Семена Котко; цельный образ Ткаченко. Наличие «интонационных стереотипов» в разных по смыслу и эмоциональному наполнению высказываниях персонажей, изменчивость сквозных лейттем. Многофигурность композиции; броские запоминающиеся характеристики и лейтмотивы-реплики для многочисленных второстепенных персонажей (Фрося и Микола, Ременюк, Царев и др.). Лиричность образа главной героини Софьи. Сплав речевого начала с песенным, стихия украинского фольклорного мелоса – интонационная среда оперы. Монтажный принцип следования лаконичных эпизодов, система музыкально-смысловых «реприз», остиinato – одно из средств «укрупнения» разделов оперы. Организация сценического процесса, динамизация собственно музыкальных событий – задачи Прокофьева как композитора и режиссера. «Обручение в монастыре» («Дуэнья») по Р. Шеридану

<p>(1940) – лирико-комическая опера, соединяющая веселую буффонаду и нежную лирику. Карнавальные маски, атмосфера маскарада как второй план для развития любовных отношений главных персонажей (Луизы и Антонио, Фердинанда и Клары); мастерство в создании индивидуального облика влюбленных. Грандиозность оперы-эпопеи «Война и мир» по роману Л. Толстого (1943 г., новая редакция 1952). События Второй мировой войны как импульс к осуществлению замысла. Монтажный принцип в основе интерпретации романа; преобразование литературного источника в оперное либретто; Наташа Ростова – центральный персонаж «мирных сцен», неоднозначность образа (вопреки эстетике социалистического реализма), связь с героинями балетов (Джюльеттой и Золушкой), мятежной Ренатой. Утонченный вальс и романтические традиции показа бала; выражение внутреннего состояния героини через вальсовую мелодию. Интонационная драматургия для воплощения идеи этического очищения героини. Контрастность образа Андрея и раскрытие характеров героев через их отношение к Наташе. Масштабность, размах, патриотическая идея в «военной» части оперы. Модуляция, заявленная в первых семи картинах лирико-психологической драмы, в эпическом повествовании народной трагедии. Введение монументальных хоров, укрупненная роль полководца Кутузова, конфронтация антиподов (Наполеон и Кутузов). Отражение хаоса и разрушения в военных сценах с помощью принципа дробного монтажа коротких эпизодов. Предвосхищение Прокофьевым театральных новаций в операх второй половины XX века, связанных со сжатием сценического времени, стремительным темпом смены «спрессованных» событий. Стремление выполнить социальный заказ в опере «Повесть о настоящем человеке» (1948) по повести Б. Полевого. Одна из лучших по глубине раскрытия темы Великой Отечественной войны опер, оказавшаяся созвучной пробле-</p>		
--	--	--

	<p>мам личной жизни композитора. Сосредоточенность на внутреннем мире главного героя, его душевный конфликт; декламационность и распевность вокальной партии. Приемы косвенной характеристики, роль пластики вплоть до явственной танцевальности. Предвосхищение жанра монооперы. Трагическая судьба последней оперы С. Прокофьева.</p>		
5.4.	<p>Балетный жанр в творчестве С. С. Прокофьева. Привлечение внимания композитора к жанру балета под воздействием главы русского музыкально-театрального авангарда С. Дягилева. Параллельность развивающихся театральных сфер (оперы и балета); превосходство художественной весомости ранних опер над проблематикой первых балетов, обратное соотношение в позднем творчестве. «Ромео и Джульетта» и «Золушка» как абсолютные шедевры музыкально-театрального искусства. Балеты зарубежного периода, открывающие особые грани многоликого таланта Прокофьева. Первоначальное представление о балетной музыке как о сугубо прикладной. Созвучная революционной эпохе начала века идея скифства, поддержанная С. Дягилевым, в балете «Ала и Лоллий» (1915), вынужденная переработка в «Скифскую сюиту» (1916). Стремление создать картины языческой древности и отсутствие мастерства связать отдельные номера балета в единое целое. Органичность сюитной композиции с кульминационным номером «Восход солнца». Задача придания сочинению облика русского представления, опирающегося на фольклорные мотивы, в балете «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (1915). Созвучность озорных сказок из сборника А. Афанасьева «скерцозному» характеру молодого композитора. Переделки по требованию С. Дягилева, успешная премьера в Париже (1921). Одноактная в шести картинах композиция, содержание которой основано на русской мелодике. Танец как пластическое выражение, присущее ему последовательное нарастание динамики, ко-</p>		

	<p>гда танцор-солист увлекает окружающих в стремительный пляс. Закономерность поворота к сюжету, воссоздающему быт новой России, в балете «Стальной скок» (1927). Предложение Дягилева и поездка в Советскую Россию. Два акта, контрастирующие как символы периода ломки старого быта и организованного труда энтузиастов. Дань увлечению «музыкой машин». Склонность к насмешке, карикатурность картин-эпизодов, выставляющих на сцену уродливые реалии советского быта. Связь организованной машиной токатности балета «Стальной скок» со стихией ритмов «Скифской сюиты». Двигательно-пластическое воплощение музыки («звукожест»); дивертисментность композиции с симфонизированным последним танцем. Сложный инструментальный пласт, стимулировавший развитие танцевальной лексики, обогащение ее элементами акробатики, гимнастики, физкультурных движений. Новые традиции хореографической интерпретации. Евангельская притча в «Блудном сыне» (1929), последняя совместная работа с Дягилевым. Идея прощания и примирения в сжатой одноактной хореографической драме. Последовательное развитие симфонических лейттем. Эпического типа драматургия, чередование развернутых музыкальных характеристик и ансамблевых сцен. Постоянное внутреннее развитие, система арок, лейттем, способствующих единству; трансформация лейттем, симфонизация действия через их преобразование. Прокофьевская лирика как новая образность в балете, психологизация пантомимы, скульптурно-утонченный выразительный танец. «Ромео и Джульетта» (1936) – образец подлинной симфоничности музыкально-танцевального действия. Основа драматургического замысла – сочетание массовых сцен и хореографических монологов, диалогов ведущих героев. Точность характерного музыкального портрета, интенсивность сквозного развития. Широкая трактовка лейтмотивов: как портреты, как выра-</p>		
--	---	--	--

	<p>жение эмоций, как драматическая идея. Развитие, драматизация лейттем. Жанр хореодрамы. Принцип контраста лирико-психологической и жанровой сфер, их не-прерывность взаимодействия. Преобладание жанровых сцен в начале балета, вытеснение их трагедийным началом. Принцип сквозного развития, сцены-поединки, их ключевая роль в драматургии, выделение генеральных. Катарсисная кульминация, утверждение лирической образности. Роль Г. Улановой и Л. Лавровского в выведении балета на уровень мировых шедевров. Работа над «Золушкой» (1940-1945) одновременно с написанием оперы «Война и мир». Преломление классицистских традиций, соединение скерцозной и лирической образности. Типология музыкальных номеров; особая роль вальса в характеристике героини; драматическая функция сюит; лейтмотивная система. Многочисленность вариаций, па-де-де, классических и характерных танцев. Сказочный колорит звучания оркестра. Кодовый раздел (вальс) – «тихая» кульминация. Пластическое воплощение радости творческого труда и духовной красоты русского человека в балете «Сказ о каменном цветке» (1950). Национальный характер образов; эпический строй музыки. Симфоничность и зрелищность музыкального материала. Использование уральских песен. Принцип организации крупной формы методом монтажного соединения большого числа тематических образований, их разомкнутость, преобладание экспозиционных построений. Постановка балета Л. Лавровским и Ю. Григоровичем. Значение балетов для понимания художественного мира С. Прокофьева. Тесная связь образности балетов с оперным, симфоническим, камерно-инструментальным творчеством. Роль Прокофьева в утверждении жизнеспособности жанра в XX веке.</p>		
5.5.	<p>Жанр оперы в творчестве Д. Д. Шостаковича. Стремление писать музыку, созвучную общей тональности эпохи. Создание опер и балетов в атмосфере общего безудержного экспериментиро-</p>		

<p>вания, ярких новаторских начинаний, пестрого смешения художественных направлений. Присущие молодому композитору шутка, цирковая эксцентрика, озорство, дразнящая обывательские вкусы насмешка. Проявление стилизованных черт Шостаковича в театральных произведениях. Решающая роль социально-критической направленности произведений для оперного театра в 20-е годы. Связь оперы на сюжет повести Н. Гоголя «Нос» (1928) с творческими ориентирами «левого» театра; роль постановок В. Мейерхольда («Ревизор» Н. Гоголя и др.), основанных на переосмыслении классики. Фантазмагория Гоголя как источник острого сатирического обличения быта и нравов; интонация «смеха сквозь слезы». Главный герой Ковалев – антигерой, попадающий в критическую ситуацию. Доподлинность переживаний «маленького человека», искренность страданий персонажа-марионетки, вдруг обретшего черты личности. Комический эффект, нравственный суд и человечность в отношении к антигерою – авторская позиция. Особая драматургическая роль персонажей (Носа и Квартального), приемы гротеска. Массовые сцены оперы – образ бессмысленной толпы, выделение в ней характерных групп, использование утрированной вокализации текста, прозаического говора, пантомимы для их обрисовки. Преломление черт гротеска в разных сферах выразительности. Необычность состава оркестра, тип «портативного» оркестра, использование в развернутых антрактах, пантомимических эпизодах. Роль оркестра как выразителя симфонического начала в опере, его связующая и организующая роль. Единство в драматургии и принцип монтажности, основанность композиции оперы на чередовании различных по масштабу и значимости картин-эпизодов, прием совмещения планов. Особое значение новаторских черт оперы, ее образно-смыслового строя, жанрового аспекта для музыкального театра 60-70-х годов. Переосмысление литературного прооб-</p>		
---	--	--

	<p>раза (повесть Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда») в трагедию-сатиру. Обостренный драматизм и музыкально-сценические контрасты «Катерины Измайловой» (1932), острое социальное обличение, гротесково-преображенные образы-символы «старого мира», разоблачительный пафос. «Невписываемость» оперы в ситуацию 30-х годов. Элементы «экспрессионизма» (обнажение сути человеческих переживаний); общность с оперой А. Берга «Воцтек» – социальный критицизм, обличение власть имущих, сострадание ко всем притесняемым. Центральный образ сильной женщины, утверждающейся в атмосфере «свинцовых мерзостей» жизни. Катерина как незаурядная волевая личность, способная безоглядно отдаваться страсти. Живая интонация – основное средство воплощения противоречивости образа, разрыв между прямым смыслом слова и подтекстом в партии Катерины, разные грани характера в монологических и диалогических сценах. Конфронтация образности, многоплановость конфликта. «Злые скерцо», их роль в процессе огротесковывания образов свекра, мужа, Катерины, любовника Сергея, каторжанки Сонетки. Оркестр как бессловесный герой, носитель авторской позиции. Отражение в инструментальной музыке оперы внешнего хода событий и их психологического подтекста, роль оркестра в развитых симфонических антрактах. Симфонизм оперы, особое место хоровой сцены последнего акта. Сценическая судьба оперы, ее две редакции (1934 г. и 1962).</p>		
5.6.	<p><i>Жанр балета в творчестве Д. Д. Шостаковича.</i> Усиление зрелищных компонентов в балетном спектакле начала XX века, увлечение творчеством В. Мейерхольда, изначальная ориентация Д. Шостаковича в балетной музыке на эксцентрику, гротеск. Надуманность фабулы, некоторая ходульность сюжета в балетных либретто; автономность, самостоятельность музыкальной части спектакля, умение моделировать в музыке зрелищно-игровые ситуации. Осо-</p>		

	<p>бенности хореографии Ф. Лопухова в балетах «Болт» и «Светлый ручей». Стремление воплотить современную советскую тему. Комедийно-сатирическое содержание балетов «Золотой век» (1930) и «Болт» (1931). Схематичность и примитивность сценарных событий, пролеткультовские представления о содержании и идея конфронтации образности (советские и зарубежные спортсмены; обыватели, бюрократы и рабочие). Роль разнохарактерных эпизодов в драматургии, принцип монтажа, оркестровая изобразительность, тембровая персонификация. Пародийная трактовка адажио, вариаций; опора в танцах-действиях на современные бытовые, эстрадные ритмы. Поэтизация и одновременная деформация музыкальных интонаций городской среды. Красочность, плакатность музыки, ее воздействие на обновление хореографического языка. Принцип динамического развития как организующий фактор для дивертисментной формы. Отражение современной колхозной жизни в праздничном, радостном балетном спектакле «Светлый ручей» (1935). Водевильная фабула сюжета, формальная приуроченность традиционно-условных комедийных ситуаций к быту идиллической колхозной среды. Классический танец как определяющее средство выразительности. Драматургия на основе контрастного чередования разнохарактерных эпизодов, принцип монтажа. Оркестровое мастерство, ритмическое разнообразие; лирический характер драматургически значимых эпизодов (адажио, антракт-вальс). Сложность сценической судьбы балетов, значение вклада Д. Шостаковича в искусство балета XX века.</p>		
5.7.	<p><i>Становление советской симфонической музыки</i> Сложный процесс становления советской симфонической музыки в 20-х – начале 30-х годов. Многообразие путей. Освоение других оркестровых жанров; поиски, связанные с воплощением нового содержания, обновление языка. Первое послеоктябрьское десятилетие как «мост» между класси-</p>		

ческим наследием и современным инструментальным творчеством. Процесс зарождения советской симфонической классики: 5-я и 6-я симфонии Н. Мясковского; 2-я и 3-я симфонии С. Прокофьева; 1-я симфония Д. Шостаковича. Художники разных поколений: старшие представители (Н. Мясковский, С. Прокофьев, В. Щербачев, М. Ипполитов-Иванов, М. Гнесин, Р. Глиэр и др.); творческая молодежь (Д. Шостакович, В. Шебалин, Л. Книппер, А. Мосолов и др.). Стремление обрести средства демократизации жанра симфонии через обращение к смешанным вокально-инструментальным формам, через использование принципов объявленной или обобщенной программности. Историко-революционная тема, тема современной жизни в «Сельскохозяйственной симфонии» А. Кастаньского, «Траурной оде» А. Крейна, «Гимне труду» М. Ипполитова-Иванова, «Посвящении Октябрю» и «Первомайской» Д. Шостаковича. Драматическая симфония В. Шебалина «В. И. Ленин». Программные симфонии на темы социалистического строительства: 4-я – «Турксиб» М. Штейнберга, 4-я – «Ижорская» В. Щербачева. Попытки обновления симфонического жанра путем введения элементов массовой песни: «Полюшко-поле» как основной музыкальный образ Четвертой симфонии Л. Книппера «Поэма о бойце комсомольце». Интерес к музыке Востока в жанрах сюиты, увертюры, симфонической поэмы: «Тюркские фрагменты» М. Ипполитова-Иванова, «Танцевальная сюита» А. Хачатуряна, «Туркмения» Б. Шехтера. 30-е годы как важнейший этап в развитии отечественного инструментального творчества. Выразительность реалистически-конкретных образов новых симфоний Н. Мясковского, значительность 16-й и 21-й. Дебют в сфере симфонического жанра Т. Хренникова и А. Хачатуряна. Своеобразие преломлений традиций Малера в 4-й симфонии Д. Шостаковича; одна из вершин творчества – 5-я симфония; необычность драматургии в трехчастном

<p>цикле 6-й. Произведения, возникшие на основе сценических партитур: оркестровая сюита Д. Кабалевского «Кола Брюньон»; сюиты С. Прокофьева из балета «Ромео и Джульетта», кинофильма «Поручик Киж»; сюита Д. Шостаковича «Златые горы»; сюита В. Щербачева «Гроза». «Ферганский праздник» и «Торжественная увертюра» Р. Глиэра как произведения с намеренно конкретной программностью. Успехи в области инструментального концерта: фортепианный и скрипичный концерты А. Хачатуряна; скрипичные концерты Н. Мясковского и В. Шебалина; 2-й скрипичный С. Прокофьева; концерт для арфы Р. Глиэра. Жанровая самобытность 1-го фортепианного концерта Д. Шостаковича. Virtuозность, противопоставление контрастных настроений в 4-м и 5-м фортепианных концертах С. Прокофьева. Две противоположные тенденции, наметившиеся в концертном творчестве 30-х годов: процесс сближения концерта с симфонией; развитие концерта камерного типа (Концерт для оркестра М. Чулаки; Кончерто грассо М. Юдина). Оперативность отклика на социальные потрясения в симфоническом жанре. Появление более тридцати партитур в годы военных испытаний. Творческая история и мировое значение Седьмой симфонии, трагедийный ракурс воплощения темы войны в Восьмой симфонии Д. Шостаковича. Героико-эпическая – Пятая, драматическая Шестая симфония С. Прокофьева. Эпическая 22-я Симфония («Симфония-баллада») и героико-драматическая 24-я Н. Мясковского. Вторая симфония А. Хачатуряна как одно из самых национально ярких полотен о войне. Удивительная для военных лет масштабность пропаганды симфонических творений не только в стране, но и за ее пределами. Влияние симфонизма Д. Шостаковича в 1-й симфонии К. Караева. Рост симфонического творчества в послевоенные годы. Первое послевоенное десятилетие как наиболее тяжелое (Постановление ЦК 1948). Сложность и пестрота жанровых решений (диктат соци-</p>		
---	--	--

	<p>ального заказа), единичность новаторских партитур. Последние, «прощальные» симфонии Н. Мясковского, С. Прокофьева. Многообразие проблематики, процессуальность развития в симфониях (9-я и 12-я) Д. Шостаковича. Расцвет советской исполнительской культуры как одна из предпосылок широкого развития сольного концерта. Разные типы концертов. Ассимиляция концерта с симфонией в Концерт-симфонии для виолончели с оркестром С. Прокофьева (активное участие М. Ростроповича). Концерты, предназначенные для детей и юношества: Концертино и 2-й фортепианный концерт Д. Шостаковича; концерты для фортепиано, для скрипки, для виолончели Д. Кабалевского. Скрипичные концерты Д. Шостаковича, Б. Арапова (посвященные Д. Ойстраху).</p>		
5.8.	<p>Самобытность стиля симфоний С. С. Прокофьева. Творческое развитие и обновление традиций национального эпического и жанрового симфонизма. Обостренная контрастность музыкальных образов и действенность развития. Роль энергичных темпов, сонатной формы в первых («заглавных») частях симфоний; определяющее значение экспозиционных построений; расширение образного строя эпической симфонии в творчестве Прокофьева. Объективный, внеличный тон музыки в противовес углублению романтических и постромантических течений (импрессионистско-символистского, экспрессионистского) в симфоническом творчестве современников. Театральное начало как суть прокофьевского стиля. Полушутка, игра в стиль, моделирование «на манер Стравинского» в первой «Классической симфонии» (1917). Лиризм и грандиозность музыкальной пластики (предвосхищение поздних балетов). «Симфония в гайдновском стиле»: четкость четырехчастной структуры, элементы техники и манеры письма австрийского классика, сонатные формы 1-й части и финала, преобладание принципа мотивного развития, прием сопоставления соло и тутти. Гавот в 3-й</p>		

	<p>части, диссонантная упругость ритмики, гармонического языка, неожиданные тональные сдвиги – признаки стиля самого Прокофьева. Совмещение в творчестве противоположных, одинаково органичных устремлений, резкие отличия Второй симфонии (1924) от первой в особом акустическом облике, превышение привычных плотности и силы звучания. Зоны главной и побочной партий в первой части симфонии: непрерывное фортиссимо, диссонантность вертикали, размашисто-горделивый характер, тритоновая интонация главной темы; грузно-тяжеловесная «медная» побочная. Вариационное преобразование тем, жанровые трансформации (менуэт, скерцо, «танец с прыжками», марш), сверхмассивная звучность. Контраст части «из стали и железа» мягкой, песенной 2-й части, жанровая трактовка шести вариаций. Постепенное разрастание масштаба темы, возвращение к сложной полигармонической фактуре 1-й части. Роль интонационных связей между темами частей, общность ритмических оборотов. Отсутствие в симфонии поздне-романтической тенденции семиотизации художественного языка. Новая музыкальная вещественность жанра в понимании Прокофьевым «чистой» музыки. Качественно новая ступень в эволюции симфонизма – 3-я симфония (1928), одна из вершин мировой инструментальной музыки. Независимое от оперы «Огненный Ангел» возникновение тематического материала, сюжетная окраска после использования в опере, новое качество: не только «изображает» эмоцию, но и является носителем ее смысла. Восстановление норм четырехчастного симфонического цикла: острейшие коллизии сонатной 1-й части, лиричность 2-й, фантастическое скерцо 3-й, траурный марш 4-й. Формирование драматургической логики на основе контрастов, стройная система тем-символов. Многочисленность лейттем, их непрерывно совершающееся переосмысление (словно изнутри меняется их сущность), вовлечение в</p>		
--	--	--	--

	<p>водоворот развития, влекущего к катастрофе. Финал – центр тяжести цикла. Предвосхищение драматического мира 6-й симфонии. Лиризация, психологизация стиля в 4-й симфонии (1930 г., вторая редакция 1947), преобладание выразительных тем – характеристических портретов, перенесенных из балета «Блудный сын». «Перевод» танцевальной музыки на язык симфонической, метод монтажа, смена сценических эпизодов, как следствие – признаки сюитности в партитуре. Отсутствие подлинного конфликта, концепционности, черты «балетной симфонии», преобладание жанрово-эпического начала. Экспозиция основных образов симфонии в 1-й части (сонатное аллегро): энергичность главной партии, мягкость побочной. Особая смысловая роль темы вступления к 1-й части, использование ее во 2-й (медленной, лирической) части. Лирическое скерцо, основанное на номере-характеристике Красавицы. Жанровый финал, тема вступления в коде финала, ее функция арки-обрамления. Значительный временной промежуток между 1 - 4-й симфониями и 5 - 7-й; стилевые различия (преобладание лирики, эпический симфонизм в 5-й и 6-й; усиление национального колорита). Жанровый тип симфонии, близкой к классическим первоистокам в последних циклах. Героическая эпичность 5-й симфонии (1944), драматическая напряженность 6-й (1947), задуманной сразу по завершении предыдущей, понимание их типичной образной антитезой русских симфоний. Связь основной лирико-эпической темы 5-й с образом Родины, тема-вождь, ее родство с вокальными мелодиями. Роль скерцозных, игровых тем-движений (заключительная партия 1-й части; мелодия 2-й; эпизод рондо-сонатного финала). Обилие разнохарактерного тематизма, взаимосвязанного на интонационном уровне. «Арочная система», объединяющая первые части и финалы (в 5-й это главная партия, в 6-й – побочная, в 7-й – заключительная). Отсутствие конфликта внутри тематизма</p>		
--	--	--	--

	<p>каждой части, принцип дополняющего контраста как ведущий; стремление сохранить тему целостным организмом в разработочных фазах. Архитектоническая уравновешенность, роль симметрии, цезур; опора на контрастно-вариантную форму. Лироэпический характер 1-й части (Andante) 5-й симфонии; изящные загадочные инструментальные наигрыши 2-й части скерцо, их временное затенение в начале репризы; кантиленная тема и плач-причет в адажио 3-й части; многофигурность, карнавальность финала. Традиции драматического симфонизма в трехчастном цикле 6-й симфонии: образно-интонационный контраст протяжно-распевной лирики и жесткой остигательной маршевости (вступление и заключительная партия 1-й части). Эмоциональная емкость и рельефность антитез 1-й части; господство психологически утонченного лиризма во 2-й (медленной); традиционный финал как развязка лиро-эпического цикла. «Прощальная» 7-я симфония (1952), преобладание мечтательной, сказочной образности. Дополняющие друг друга темы 1-й части (Moderato): повествовательная, просветленно-гимническая, сказочно-загадочная. Два вальса 2-й части, поэтика бытовых жанров, динамика «звукожестов». Созерцательность, воспоминания - настроение 3-й части. Подвижный финал, объединяющий галоп, марш, с многозначным кодовым разделом, включающим побочную и заключительную тему 1-й части.</p>		
5.9.	<p><i>Утверждение художественной позиции Д. Д. Шостаковича в симфоническом жанре.</i> Симфония как основная форма высказывания для композитора; склонность к интеллектуализированному инструментализму, к построению сложных концепций. Музыкальный «чистый» язык для изложения идеи, выражения гражданской позиции, мировоззрения. Утверждение художественной позиции в Первой симфонии (1925); преломление классических традиций и черты новаторства. Лапидарность образных соотношений, резкие</p>		

<p>контрасты изысканного и вульгарного, агрессивного и интимно-лирического, молодого задора и углубленной задумчивости. Классическая трактовка цикла, концептуальность замысла, активизация драматургии конфликтным столкновением, персонификацией отдельных тембров. Тематизм трубы как конкретного действующего лица в 1-й и 3-й частях. Нарочитое огрубление вальсообразной мелодии в разработке 1-й части, ее жанровая модуляция в маршевую тему (сферу зла). Скерцозность 2-й части, преобразование пасторального напева в облик угрожающего шествия. Столкновение образов жизни и смерти в медленной 3-й части (похоронное шествие в среднем разделе формы). Реакция на коллизию – синтетический финал. Главенствующая идея – оптимистическое утверждение воли к жизни. Общая программность 2-й симфонии (1927): «Симфоническое посвящение Октябрю». Близость смысловой и драматургической схеме театрализованных массовых празднеств. Свободный монтаж эпизодов преимущественно иллюстративного характера, подчиненность сюжетной логике: ярко изобразительный характер медленного вступления, нагнетание динамики и объединение голосов инструментов, «призыв гудка», начало трудового дня. Преобладание декламационно-речевых форм в хоровом разделе (на стихи А. Безыменского). Идея картинности в 3-й симфонии «Первомайской» (1929): воспроизведение весеннего пейзажа, маршевый шаг и массовое шествие, «пионерский» эпизод. Хоровой эпилог на стихи С. Кирсанова, интонационная близость песне из кинофильма «Встречный». Параллели с циклической структурой в одночастной сложносоставной форме. Переход от политической злободневности к сфере общечеловеческих, этических проблем в 4-й симфонии (1936). Своеобразное преломление традиций Малера. Продолжение на более зрелом уровне линии 1-й симфонии: тема «Человек и современность». Масштабность, взаимосвязан-</p>		
--	--	--

	<p>ность с 5-й и 6-й симфониями. Контрастность образного мира, конфронтация жанрово-объективизированной сферы и предельно субъективной монологической. Сосуществование в образной драматургии гнева и юмора, трагедийности и лиричности умиротворенности), бытовой музыки города и исповеди художника. Экспрессивный тон, гигантский масштаб, четверной состав оркестра, выделение концертирующих ансамблей. Процессуальность, протяженность ее главной и побочной партий. Роль в трехчастной конструкции монументальной 1-й части. Лирическое скерцо в умеренном движении во 2-й части. Калейдоскопичность тематического материала в финале, гигантская лирико-трагедийная кода. Одна из вершин творчества – 5-я симфония (1937), центр драматической триады. Особая глубина образных обобщений; утверждение личности – идейная направленность. Своеобразное преломление черт классицизма и барокко в четырехчастном цикле: нечетные части экспонируют медитативно-лирические образы, где доминирует субъективное начало; картина объективного в четных частях; умеренный и медленный темп в минорных 1-й и 3-й частях, быстрый темп мажорных 2-й и 4-й частей. Интонационное родство тематизма; сонатная форма 1-й части, императивный характер темы вступления (тема-эпиграф); хрупкий образ побочной партии; коренное переосмысление позитивного образа (превращение в «марш зла»). «Тема-оборотень» – распространенный элемент симфонической концепции Шостаковича. Характерный прием – включение конца разработки и начала репризы в кульминационную зону. Чередование жанрово-танцевальных образов в скерцо. Философское размышление в медленной 3-й части; рождение поэтичного образа в напряженных раздумьях. Мужественно-энергичный, маршевый финал. Общность драматургии 6-й симфонии (1939) с 5-й: через преодоление сумеречных субъективных настроений лирического героя –</p>		
--	---	--	--

<p>к торжеству света. Оригинальность структуры: сонатное Largo 1-й части, два различных скерцо (инфернальное и жанровое). Полицентрический цикл. Образные переключки (финал 4-й симфонии, Largo 5-й и 1-я часть 6-й). Преодоление калейдоскопичных тем 2-й части (суета жизни) светлыми мелодиями 3-й (галоп). Творческая история и мировое значение 7-й симфонии (1941); публицистический пафос, театральность общезначимых образов. Необычная трактовка четырехчастного цикла «Ленинградской» (1-я часть «Война», 2-я часть «Воспоминания», 3-я часть «Родные просторы», 4-я часть «Победа»). Близость масштабной 1-й части симфонической поэме: неконтрастная экспозиция, эпизод «нашествия», героика «темы сопротивления», трагизм (реприза). Укрупнение образных сфер в последующих трех частях (лирическое скерцо, эпическая медленная часть, героический финал). Художественное постижение событий войны в 8-й симфонии (1943), трагедийный и остропсихологический ракурс («я и война»). Особенности драматургии: действенность принципа единовременного контраста. Противостояние трагико-философского начала бездушному гротеску. Система «кочующего тематизма»: адаптация в 8-й важнейших музыкальных тем 7-й симфонии. Марш-скерцо во 2-й части, скерцо-токатта 3-й части – «крупный план» врага. Вторжение темы Пассакальи на гребне кульминации второго скерцо. «Тема-процесс» как результат формирования мелодического построения на предыдущих этапах, прорастание из темы-эпиграфа (главная партия 1-й части). Подвижный жанровый финал, тихая кода. Лаконичность 9-й симфонии (1945), реализация в ней внутренней психологической разрядки после гигантских концепций 7-й и 8-й. Афористичность пяти коротких частей. Коллективная образность в 1-й и 5-й частях; интимное и личностное начало во 2-й и 4-й частях; холодноватое по колориту скерцо 3-й части. Жанровая конструкция: романс – скерцо – таран-</p>		
--	--	--

	<p>телла – надгробное слово – галоп. Преобладание экспозиционного метода изложения.</p>		
<p>5.10.</p>	<p><i>Новые эстетические нормы в жанрах камерной музыки.</i> Незрелость первых опытов воплощения в жанре романса нового содержания в послереволюционные годы. Продолжение предоктябрьских традиций – пример резкого расхождения тематики и стилистики романса с новыми запросами. Обращение к античной поэзии (романсы на стихи Сафо В. Шебалина, «Александрийские песни» Ан. Александрова); традиции ориентализма (романсы Д. Шостаковича на слова японских поэтов, «Еврейские песни» М. Гнесина). Обращение к поэзии А. Блока для воплощения темы раздумий о России в романсах Н. Мясковского, Ю. Шапорина, В. Щербачева. Современная тема в песенно-романсовом творчестве А. Давиденко, М. Коваля, В. Белого, З. Левиной – музыкально-публицистическая лирика проколловцев. Сатира как важнейший полюс гражданской лирики («Две басни Крылова» Д. Шостаковича; «Алкоголик» и «Хулиган» М. Коваля; «Песня беспризорного» А. Давиденко). «Четыре газетных объявления» А. Мосолова как новый жанр «музыкального репортажа». Сближение с народно-песенным творчеством романсов Ан. Александрова, В. Шебалина на стихи С. Есенина; стремление А. Гедике, А. Крейна «перевести» народную песню в жанровую сферу камерной лирики. Детские песни М. Коваля, Ан. Александрова. Изменение отношения к камерной вокальной лирике в 30-е годы. Возрастание потребности в романсовом высказывании, интерес к поэтическому наследию А. Пушкина и М. Лермонтова (Ю. Шапорин, Г. Свиридов, В. Шебалин, Н. Мясковский). Распространение жанра элегии, увлечение кантиленной мелодией. Блоковские романсы Ю. Шапорина «Далекая юность» – одна из вершин вокальной лирики. Новый подход к поэтическому слову в четырех пушкинских романсах Д. Шостаковича, тяготение к оперным жанрам. Сближение романса и</p>		

<p>эстрадной песни в вокальных произведениях Т. Хренникова. Детские циклы Д. Кабалевского, С. Прокофьева как тенденция развития музыки для детей. Продолжение классических традиций в струнных квартетах А. Глазунова, Р. Глиэра в послереволюционный период. Пристальное внимание государства к ансамблевому исполнительству, просветительская работа камерных коллективов, популяризация квартетного творчества А. Глазунова, В. Шебалина. Камерное инструментальное творчество в 30-е годы как «классический период»: совершенные партитуры 5-го и 6-го квартетов Н. Мясковского; первый квартет С. Прокофьева; 2-й и 4-й квартеты В. Шебалина. Сочетание принципа сонатного цикла с полифоническими формами в Квинтете Д. Шостаковича; 1-й квартет, соната для виолончели и фортепиано, прелюдии для фортепиано, сочетающие рационализм и мягкую, задушевную лирику. Сонаты и фортепианные пьесы Ан. Александрова, Н. Мясковского (три тетради пьес), С. Прокофьева (цикл «Детская музыка»). Обогащение камерных жанров национальными художественными элементами (мелодикой, жанрами): фортепианные обработки народных песен С. Фейнберга; «Восемь пьес на мотивы песен народов СССР» Ан. Александрова; «Украинская рапсодия» для фортепиано Н. Голубева и др. Родство идей и композиционных средств между камерными и симфоническими сочинениями: образы скифства в квинтете и 2-й симфонии С. Прокофьева; интонационные параллели 5-го квартета и 21-й симфонии Н. Мясковского; конфликтный драматизм в 6-й симфонии и квинтете Д. Шостаковича. Военные и послевоенные годы как новый виток взаимодействия жанров романса и песни, обусловленный обращением композиторов к героической теме. Стихи поэтов-современников в качестве текстов для романсов. Песня, баллада, гибридные жанры романс-ария, романс-поэма – распространенные формы. Баллады, повествующие о современности: «Баллада</p>		
--	--	--

<p>о капитане Гастелло» В. Белого, «Отец и сын» В. Мурадели, «Чех и сокол» А. Мосолова. Элегии Ан. Александрова с типично романтической темой воспоминаний. Цикл элегий Ю. Шапорина. Тенденции к индивидуализации жанра, тяготение к цикличности, внимание к зарубежной поэзии: Шесть романсов Д. Шостаковича на стихи английских поэтов; лиричность вокального цикла Г. Свиридова «Песни на слова Р. Бернса»; пять романсов на слова Г. Гейне В. Шебалина. Черты жанрово-характерного цикла в «Еврейских песнях» М. Вайнберга. Сочинение с ярко выраженным театральным началом – цикл Д. Шостаковича «Из еврейской народной поэзии». Циклы – эпические поэмы Г. Свиридова «Страна отцов» и «У меня отец – крестьянин». Камерные ансамбли – одна из наиболее распространенных форм исполнения музыки в условиях военного времени; рост камерно-инструментального исполнительства, жанровое обогащение в послевоенные годы. Выдающийся ансамбль исполнителей (Л. Оборин, Д. Ойстрах, С. Кнушевицкий) и развитие жанра фортепианного трио Д. Шостаковичем, Г. Свиридовым; программное фортепианное трио М. Гнесина «Памяти наших погибших детей». Квартет им. Бетховена, посвящение ему сочинений Н. Мясковского, Д. Кабалевским, Н. Чемберджи. Фольклорный тематизм во 2-м квартете Д. Шостаковича; кабардинские мелодии в квартетах С. Прокофьева и Н. Мясковского; «Славянский квартет» В. Шебалина. Сольные произведения для фортепиано Д. Шостаковича, Д. Кабалевского. «Симфонии для фортепиано» – 6-я, 7-я, 8-я сонаты С. Прокофьева. Условное деление камерных сочинений на группу конфликтно-драматического характера (трио, 2-й квартет и 2-я соната Д. Шостаковича; трио и фортепианная соната Г. Свиридова; 2-й квартет Д. Кабалевского) и группу произведений с чертами эпической драматургии (квартеты и сонаты С. Прокофьева, Н. Мясковского, В. Шебалина и др.). Постановление 1948 г.</p>		
--	--	--

	<p>и нападки на скрипичную сонату С. Прокофьева, 4-й квартет Д. Шостаковича. Переключение деятельности из симфонической сферы в камерно-инструментальную у Д. Шостаковича (3-й и 6-й квартеты, прелюдии и фуги), Н. Мясковского (10-й – 13-й квартеты, соната для виолончели и фортепиано). Духовность, интеллектуальность камерного жанра.</p>		
5.11.	<p><i>Инструментальные жанры в творчестве Н. Я. Мясковского.</i> Крупнейший симфонист XX века Н. Я. Мясковский (1881– 1950). Связи композитора с классическими традициями западноевропейского и русского симфонизма прошлого века, дальнейшее развитие циклической симфонии, привнесение в нее «интеллектуально-эмоционального содержания». Высочайшие профессиональные требования к самому себе, постоянные вдумчивые поиски индивидуального стиля. «Русский экспрессионизм» молодого композитора, сдержанность, аскетичность, суровость, собранность – коренные свойства его стиля. Камерные жанры как лаборатория для симфонического творчества. Первая симфония (1908): четырехчастный лирико-эпический цикл глазуновского типа. Одновременное овладение сонатно-симфонической формой в камерных жанрах: в период 1907– 1912 годов создаются две фортепианные, виолончельные сонаты, три квартета. Экзальтированность чувств, ярко выраженная индивидуалистичность восприятия, традиции П. Чайковского, А. Скрябина, Н. Метнера. Трагическая тема одночастной Второй сонаты (мотив <i>Dies irae</i>), близость образного строя Второй симфонии (1911); предвосхищение драматургической концепции Третьей симфонии (1914). Склонность к лирико-философской образности в ранних квартетах, традиции Чайковского, Глазунова, Танеева. Романтическая традиция построения тематизма на основе монограммы (e-g), развитое фугато в коде – финале Третьего квартета (двухчастного). Симфонietta (1910– 1911), кристаллизация ее тематического мате-</p>		

<p>риала из ранних фортепианных сочинений. Тема одиночества независимой личности, духовно возвышающейся над действительностью, в программных симфонических поэмах «Молчание» и «Аластор». Вторая симфония – «симфония-монолог» в трех частях. Тревожно-мятущиеся, нервно-порывистые темы, близость музыке Шестой симфонии и «Пиковой дамы» П. Чайковского. «Печальная повесть» в Третьей симфонии, героико-драматические образы, темы «фатума», «рока» (трехзвучный мотив – «символ смерти»); двухчастный цикл с «мерной печальной» кодой; предвосхищение Шестой симфонии. Принцип «контрастных пар» при сопоставлении одновременно написанных (1918-1919) Четвертой и Пятой симфоний: остроэкспрессивная, как эмоциональный отклик на события Первой мировой войны, Четвертая (трехчастная) и лирико-жанровая Пятая (первая мажорная) четырехчастная. Светлые образы объективного мира народной жизни, созерцание природы в 7, 8-й и 9-й симфониях. Интонации русской колыбельной в 5, 6, 7, 14-й и 22-й симфониях. Самоуглубленная Третья соната для фортепиано (1922), работа над Шестой симфонией (1923). Значительность произведения для утверждения «советской симфонии», философско-трагедийное содержание, строгий четырехчастный цикл. Монументальная фреска, обобщающая переживание личности в переломные моменты истории. Концепция революции, народа и личности, конкретизация замысла реально звучащим словом духовного стиха, общезначимыми напевами «Карманьолы» и «Са іга», использование в финале мотива <i>Dies irae</i>. Реализация жизнеутверждающей идеи через антитезу (жизнь и смерть). Трагедийная концепция с катарсическим финалом, тема «Художник и Революция». Насыщенность резкими образными контрастами содержания 4-й фортепианной сонаты (1925). Создание 7-й и 10-й симфоний, оркестровой Серенады, циклов фортепианных пьес. Картины мирной жизни,</p>		
--	--	--

<p>природы в 7-й симфонии (1925), компактность двухчастной формы. Образ народного героя Степана Разина в основе монументальной этико-драматической четырехчастной 8-й симфонии (1926г.), мелодии народных песен scherzозной части, лиричность третьей, повествовательность финала. Одновременная работа над 9-й и 10-й (разными по характеру) симфониями (1927). Подобная 7-й, «симфоническое интермеццо», четырехчастная 9-я и массивная, монолитная одночастная 10-я, ее связь с образами поэмы А. Пушкина «Медный всадник». Напряженно-мужественные образы 11-й трехчастной симфонии; «Колхозная» 12-я (1931-1933), также трехчастная. Трехчастный цикл 13-й симфонии, работа над ним, а также над эскизами 14-й и 15-й симфонии (1935). Одна из вершин творчества – 16-я симфония (1936), отразившая трагические события современности (гибель самолета «Максим Горький»), монументальность четырехчастной композиции, многообразность содержания. Менее яркие 17-я и 18-я симфонии, продолжение в них лирической линии творчества (1937). Первая симфония для духового оркестра – 19-я. Близость характеру симфоний Скрипичного концерта (1939), 5-го и 6-го квартетов. Фортепианные пьесы конца 30-х годов, подготовка оркестровки 20-й симфонии, переключение внимания на создание 21-й (1940). Внутренняя сдержанность, лаконизм, сосредоточенность, яркий национальный характер одночастной композиции. Спаянность трехчастного цикла 22-й симфонии (1941), трактовка ее «Симфонией-балладой о Великой Отечественной войне», первое крупное произведение, отразившее драматические страницы истории. Мысли о войне в 7-м квартете, с кабардинским напевом. «Кабардинская» 23-я симфония – трехчастная симфония-сюита на подлинных народных темах. «Драматическая увертюра» для духового оркестра (1942); 8-й квартет «без scherzo» (1943); стремление вокализовать тематический материал в 9-м квартете</p>		
--	--	--

	<p>(1943). Противопоставление скорбно-лирических образов героически-действенным в 24-й симфонии (1944). Виолончельный концерт, близость его образов 21-й симфонии, новаторство в трактовке жанра (концерт-поэма) (1945). Квартет «Воспоминания» (1945) – одно из лиричнейших произведений. Новое понимание сонатно-симфонической композиции в 25-й симфонии (1947), преобладание философской образности, раздумий художника, вариационность развития, медленный темп всего сочинения. Скрытая программность 26-й симфонии (песнопения, давшие название частям: «Плач странствующего», стих «Рождественский», стих «Грозовой»). Лирический красочно оркестрованный «дивертисмент» (1948); поэтический 13-й квартет (1948). Светлые образы последних сонат (7-я, 8-я и 9-я), жанровость финалов, общность с 27-й симфонией, итоговой фреской (1950).</p>		
5.12.	<p><i>Инструментальное творчество А. И. Хачатуряна.</i> Творчество Арама Ильича Хачатуряна (1903 – 1978), преисполнено жанровой и образной многоплановостью. Дух его композиторского гения проявился в самобытном, органичном синтезе восточной и западной традиций. Ярко индивидуальный, самобытный стиль композитора, восходит к традициям армянской, азербайджанской, грузинской композиторских школ (сам Хачатурян указывал на огромную роль армянской народной музыки в своем творчестве), его музыка вбирает достижения европейской и русской традиций. Первые шаги Хачатуряна-композитора связаны с пьесами для виолончели, фортепиано, песнями, музыкой к театральным постановкам. В ранних сочинениях ощущается влияние Скрябина в области гармонии, в фактуре – импрессионистские веяния (фортепианный Вальс-каприз, или «Вальс в тонах»); большинство произведений раннего периода остались неопубликованными. Первое сочинение композитора – «Песня странствующего ашуга» (1925) для виолончели и фортепиано.</p>		

<p>Далее следуют: Песня-поэма для скрипки и фортепиано (1929), Танец для скрипки, Поэма для фортепиано, Токката, семь фуг для фортепиано (к каждой из которых спустя 40 лет пишется речитатив) и т. д. В консерваторские годы появляются: оркестровая «Танцевальная сюита» (1933), трио для кларнета, скрипки и фортепиано, Фортепианный концерт (1936). Частью золотого фонда советской музыки становится Скрипичный концерт (1940); родившаяся в 1961 г. Соната для фортепиано обнаруживает связь с методами Прокофьева и Стравинского. В области симфонической музыки его имя находится в одном ряду с именами Шостаковича, Прокофьева; одной из центральных идей в симфониях, как и в произведениях иных жанров, выступает жизнеутверждающая сила оптимистического начала. Первая симфония обозначила завершение ученического периода в творчестве композитора, трагический эпизод в финале симфонии навеян воспоминаниями о «тяжелом прошлом моей родины, Армении...». Вторая симфония («Симфония с колоколом», Г. Хубов) создавалась «...с чувством гнева, протеста против несправедливости...» (А. Хачатурян) в тяжелое военное время. Именно в связи с нею в музыку проникают трагические настроения. Музыка симфонии отличается экспрессией, яркой ассоциативностью, эмоциональной точностью передачи настроений (набат и плач струнных во вступлении, траурное шествие в 3-й части, ода в финале); народно-национальная основа здесь проявляется сквозь призму личностного восприятия при сохранении своего образно-выразительного значения (Г. Хубов: монументальная эпопея). Трактовка жанра концерта связана с торжеством светлого, оптимистического начала, шесть инструментальных концертов, насыщенные энергией действия и эмоциональным богатством, демонстрируют умелое владение как классическими законами и формами, так и новаторскими свободными приемами. В основе</p>		
---	--	--

	<p>первых трех концертов (Фортепианного, Скрипичного, Виолончельного) лежит опора на традиционную для жанра 3-частную структуру и сонатно-симфонический принцип развития материала.</p>		
5.13.	<p><i>Камерные жанры в раннем творчестве Г. В. Свиридова.</i> Искусство Свиридова отличается редкой внутренней гармонией, страстной устремленностью к добру и правде, ощущением трагизма, происходящего от глубокого понимания величия и драматизма переживаемой эпохи. Творчество Г. Свиридова широко представлено камерно-вокальными, ораториальными и хоровыми сочинениями а capella. Основные особенности стиля Свиридова сложились к началу 50-х годов и затем лишь незначительно варьировались. Главная черта стиля Свиридова - русское национальное начало его музыки, песенность, характерная для русского фольклора - отсюда диатонизм, лежащий в основе большинства произведений, обилие унисонов и параллелизмов, широкое использование подголосочной полифонии и хоровых педалей. Ученик Д. Шостаковича, получил образование в Ленинградской консерватории (1936-41). В 1935г. написан цикл романсов на стихи Пушкина. В годы учения и творческого становления писано много инструментальной музыки: к концу 30-х — началу 40-х гг. относятся Симфония; фортепианный Концерт; камерные ансамбли (Квintет, Трио); 2 сонаты, 2 партиты, Детский альбом для фортепиано. Свиридовым создан принципиально новый оркестровый стиль, сочетающий яркость и мощь с прозрачностью, ощущение вокальности звучания с чисто инструментальными наигрышами и звонами. Творческая зрелость наступили в 40-е - 50-е гг., когда был найден свой жанр вокальной циклической поэмы и осознана эпическая тема (поэт и родина) - «Страна отцов» на ст. А. Исаакяна, 1950.</p>		
5.14.	<p><i>Обновление монументальных жанров кантаты и оратории.</i> Значение хоровых жанров в истории советской музы-</p>		

<p>ки, преобладание монументальных форм. Сохранение в 20-е годы академической традиции обработки народных песен (А. Глазунов, А. Кастальский; пропагандисты нового репертуара Д. Васильев-Буглай, А. Александров). Хоровая обработка «Интернационала» А. Кастальского; из позднего творчества – хор а капелла «Русь». Деятельность композиторов-рапмовцев по организации Нового направления в советском хоровом творчестве. Роль коллектива Проколл в развитии жанров, решении проблемы совершенствования интонационного песенного строя. Первая советская оратория «Путь Октября» (1927) на тексты М. Горького, А. Блока, В. Маяковского, Н. Асеева и др. Славильность оратории как определяющий дальнейшее развитие признак. Непопулярность кантатно-ораториального жанра в 20-е годы. Дальнейшее развитие в 30-е годы оратории и кантаты как самостоятельных монументальных жанров. Обогащение оратории и кантаты принципами и приемами симфонической и оперной драматургии. Народнопесенные истоки их интонационного языка. Наиболее интенсивное развитие в 30-е годы исторической кантаты: прочная связь с русской классической музыкой кантаты «Александр Невский» С. Прокофьева, симфонии-кантаты Ю. Шапорина «На поле Куликовом». Продолжение традиций народных исторических драм М. Мусоргского в оратории М. Ковалея «Емельян Пугачев». Возрождение одной из исторически наиболее ранних ветвей кантатно-ораториального творчества (юбилейной) в «Кантате к XX-летию Октября» и «Здравице» С. Прокофьева; стремление к индивидуализации замысла в «Поэме о Сталине» А. Хачатуряна. Преломление современной тематики в «Реквиеме памяти Кирова» М. Юдина. Хоровые произведения на стихи А. Пушкина (к 100-летию со дня гибели поэта) Б. Асафьева, Е. Голубева, М. Красева. Постепенный отход на периферию хоровой музыки малых форм. Развитие кантатно-ораториального</p>		
--	--	--

	<p>жанра в 40-50-е годы в русле общих тенденций отечественной музыки. Воплощение темы защиты Родины: «Белорусским партизанам» А. Богатырева; «Киров с нами» Н. Мясковского (поэма-кантата); кантата С. Прокофьева «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным». Влияние патриотического начала на усиление народных элементов музыкального языка. Демократизация кантатно-ораториального творчества, неоднозначность данного явления. Монументальный стиль оратории Ю. Шапорина «Сказание о битве за Русскую землю», опора на традиции эпических опер. Новая расстановка в системе академических жанров, утвержденная постановлением 1948г. Кантатно-ораториальный жанр как своеобразная эмблема сталинщины: композиторский ажиотаж и обилие премьер парадных сочинений, перепроизводство нежизнеспособных произведений. Утверждение жанра приветственной кантаты-славления: «Герои бессмертны» Е. Голубева, «Победная кантата» А. Новикова, «Москва» В. Шебалина, «Расцветай, могучий край» С. Прокофьева, «Над родиной нашей солнце сияет» Д. Шостаковича. Вытеснение исторической кантаты с сюжетными композициями, слабость стихотворного текста: выполнение социального заказа, уступка сталинизму, запрограммированность большого успеха в ораториях «На страже мира» С. Прокофьева и «Песни о лесах» Д. Шостаковича.</p>		
5.15.	<p>Советские массовые музыкальные жанры. Советская массовая песня – принципиально новое явление в истории отечественной музыкальной культуры. Функция летописи эпохи; многообразность истоков (крестьянская, городская, солдатская, революционная песни); структурная четкость, подчеркнутая маршевость, ритмичность; хорошая фактура. Первые песни – обновленные варианты старых народных. Д. Васильев-Буглай, Д. Покрасс, С. Покрасс – авторы боевых походных. Распространение в годы Гражданской войны революционных песен, ставших образ-</p>		

<p>цами; преобразование народных. Хоры, ансамбли, сольные песни агитационного характера А. Касьянова, М. Красева, А. Кастальского. Непростое развитие эстрадной музыки после революции. Формирование музыкальной лексики профессиональной эстрады в расчете на исполнение в театрах миниатюр, варьете, ресторанах. Популярность жанра мелодекламации, выступления А. Вертинского, музыкально-поэтическая новелла. Злободневный куплет и музыкальная пародия. Военные, салонные оркестры, танцевальная музыка в садах, парках, салонах, студиях. Утверждение советской эстрады через выступления артистов перед бойцами Красной Армии. Разделение эстрадного искусства в годы нэпа: критика деятелей РАПМ, основной поток музыкальной эстрады за буржуазность, борьба против народной песни. Общественный суд АСМ по радио над Русским народным хором М. Пятницкого. Бесперспективность приспособления политизированных текстов к старому мелодическому материалу. Деятельность Проколл (А. Давиденко, М. Коваль, Б. Шехтер, В. Белый, Н. Чемберджи, З. Левина) с середины 20-х. Стремление поднять массовую песню на уровень высокохудожественного искусства. Связь хоровых песен А. Давиденко с фольклором Гражданской войны («Конная Буденного», «Первая конная», «Винтовочка», «На десятой версте», «Улица волнуется»). Песенное творчество А. Александрова. Песни о труде, о новом быте, сатирические, антирелигиозные. Популярность «Песни о встречном» Д. Шостаковича, песни «Полюшко-поле» Л. Книппера. Сотрудничество с хором им. Пятницкого В. Захарова, синтез в песнях крестьянского и современного мелоса. И. Дунаевский – крупнейший мастер массовых музыкальных жанров, жизнеутверждающий характер его творчества. Значение работы И. Дунаевского в звуковом кино для развития и популяризации советской песни («Веселые ребята», «Цирк», «Дети капитана Гранта», «Волга-Волга», «Светлый путь» и др.).</p>		
---	--	--

<p>Прочное содружество композиторов с поэтами-песенниками: И. Дунаевский и В. Лебедев-Кумач; В. Захаров и М. Исаковский; М. Блантер и М. Исаковский. Рождение жанра «песенной оперы», песня как составной компонент программной симфонии. Празднично-приподнятые, спортивные, военные, «оборонные», крестьянские, патриотические – разновидности песни, сложившиеся к 40-м годам. Появление джазовой музыки (В. Парнах), концерты эксцентрического оркестра джаз-банд. Освоение джаза в профессиональных музыкальных кругах. ПЭКСА (Первый экспериментальный камерный синтетический ансамбль) как прототип эстрадного оркестра, незаменимого для современного театра, кинематографа. А. Цфасман и советская инструментальная джазовая музыка. Л. Теплицкий, идея симфоджаза, творчество Л. Утесова, «Теа-джаз». Постепенная академизация значительной части эстрады; рост камерного, лирического начала как противоположная тенденция к индивидуализации в сфере эстрадного исполнительства. Важнейшая роль массовых жанров в годы Отечественной войны. Расширение круга музыкально-поэтических образов: песни, посвященные защите Родины, воспевающие героизм. Песни А. Александрова («Священная война»); песни В. Захарова о героизме партизан. Лирические и шуточные песни: фронтовая тематика песен В. Соловьева-Седого; творчество М. Блантера и Б. Мокроусова. Тематическое и жанровое расширение песенного творчества в послевоенные годы. Песни в борьбе за мир («Гимн молодежи» А. Новикова, «Бухенвальдский набат» В. Мурадели и др.). Простота, искренность и задушевность послевоенных песен В. Соловьева-Седого («Подмосковные вечера»). Ослабление цензурных ограничений, впервые сольная индивидуальная песня получает возможность средствами лирики выразить гражданскую тему. Широкая концертная практика джазовых оркестров в военное время. Инициатива крупных</p>		
---	--	--

	<p>джазовых музыкантов по созданию коллективов непосредственно в воинских частях. Джаз-оркестр Д. Покрасса, джаз-бригады; популяризация современных танцев, обработки американских сочинений. «Мелодия-оркестр» А. Варламова, умение академических музыкантов свинговать, достигать личной исполнительской свободы. Деятельность оркестра под руководством А. Цфасмана, создание средствами джаза цикла сатирических миниатюр. «Теория антракта» в послевоенные годы. «Чистка» эстрадных коллективов после войны, критика И. Дунаевского. Уничтожение дисков с записями К. Шульженко, Л. Утесова, М. Бернеса, А. Цфасмана, А. Варламова на заводах грампластинок. Резкое сокращение разнообразия эстрадной музыки, ликвидация джаз-оркестров. Уход основной части джазовых музыкантов в ансамбли кинотеатров, ресторанов (Я. Френкель, Ю. Саульский, А. Бабаджанян). Ночные «джемы», джаз-фестивали. Признание джаза чуждым советской песне. Международный фестиваль молодежи и студентов как возможность возрождения джазовой музыки.</p>		
	Экзамен		

5. Образовательные и информационно-коммуникационные технологии

5.1. Образовательные технологии

Освоение курса, помимо посещения занятий, предполагает самостоятельную работу студентов (подготовку к практическим занятиям, подготовку презентаций, конспекты указанных теоретических источников, прослушивание и анализ произведений для написания викторин, подготовка ответов на тестовые задания, написание эссе, реферата и т.д.). Важно не только выработать навыки анализа теоретического материала, но и сформировать основы для его самостоятельной эстетической оценки. Поэтому оценочными средствами для текущего контроля успеваемости студентов являются устные опросы, самостоятельно выполненные презентации, практики проведения круглых столов и дискуссий, тестовые задания, музыкальные викторины.

Самостоятельная работа студентов включает подготовку к семинарам, конференциям, «круглым столам», коллоквиумам конспектирование и проработку материала по учебникам, учебным пособиям и другим источникам информации; написание кратких сообщений, рефератов, эссе и т.п.

Для самостоятельного изучения традиционно предлагаются вопросы по темам, основной материал которых рассмотрен в аудитории, а также даются индивидуальные задания для закрепления и углубления знаний и задания творческого характера. Используются разнообразные формы самостоятельной работы студентов и методы ее организации. Так, в ходе преподавания курса практикуется следующая форма поощрения самостоятельности студентов в изучении предмета. На каждом аудиторном занятии студенты получают задание

для самостоятельной проработки некоторых вопросов по теме следующего лекционного занятия (при этом широко используются как индивидуальные, так и коллективные задания). Таким образом, новый материал «ложится на подготовленное сознание» студентов и, как показала практика, усваивается гораздо лучше. Самостоятельная работа студентов должна способствовать более глубокому усвоению изучаемого курса, формировать навыки исследовательской работы. Самостоятельная работа должна носить систематический характер, быть интересной и привлекательной для студента. Результаты самостоятельной работы контролируются преподавателем и учитываются при аттестации студента. Проверка самостоятельной работы проводится в форме: тестирования, экспресс-опроса на семинарских занятиях, заслушивания докладов, проверки письменных работ, защиты рефератов, проведения коллоквиумов и т.п.

Рабочая учебная программа по курсу «История музыки (отечественной)» отражает основное содержание самостоятельной работы, темы для самостоятельной проработки, тесты для самопроверки, списки рекомендуемой литературы. Возможность эффективной реализации самостоятельной работы студентов обеспечена обширным библиотечным фондом КемГИК, возможностью использования ресурсов Интернет. Студенты также имеют возможность пользоваться собранием аудио- и видео-записей, которые хранятся в фонотеке и студии звукозаписи института. Фонд оценочных средств В КемГИК введена система текущего контроля в виде межсессионной (осенней и весенней аттестации) успеваемости студентов по всем предметам. Контроль за усвоением пройденного материала по предмету осуществляется в виде контрольного урока, на который выносятся задания по основным формам теоретического и аналитического задания. Кроме того, краткие экспресс-вопросы, проводимые после каждой темы, а также выполнения домашнего задания позволяют оценить уровень сформированности компетенций посредством проверки знаний, умений и навыков студентов. Итоговая форма контроля – экзамен. Критерии оценивания компетенций по дисциплине следующие: при выставлении баллов необходимо учитывать требования к устной и письменной части задания.

При освоении курса помимо традиционных образовательных технологий в виде мелкогрупповых аудиторных занятий с преподавателем и самостоятельной работы студентов, опирающихся на репродуктивные и объяснительно-иллюстративные методы, используются активные и интерактивные методы обучения. Преподавание дисциплины осуществляется на основе лично-ориентированного обучения, с использованием моделирующих технологий. Учебные занятия, выстраиваемые на деятельностной основе, имеют практико-ориентированную направленность. При организации и проведении практических занятий используются методы работы в малых группах, навыковый тренинг, ситуационные задания. А также интерактивные формы: проблемная лекция, лекция вдвоем, круглый стол, лекция-беседа и др.

В процессе изучения курса студенты должны тщательным образом прорабатывать лекции, изучать рекомендуемую литературу, усваивать понятийный аппарат. При подготовке к практическим занятиям рекомендуется начать с прочтения учебной литературы, затем обратиться к прослушиванию и анализу предложенных музыкальных произведений. В изучаемой литературе необходимо найти ответы на поставленные вопросы и в краткой форме зафиксировать их в тетради. Рекомендуется ведение словаря терминов, что поможет в усвоении объема знаний, а также при выполнении терминологического диктанта.

№	Виды работы	Кол-во баллов
1	Посещение лекций	1 б. (за каждое занятие)
2	Посещение практических занятий	1 б. (за каждое занятие)
3	Активная работа на практическом занятии: ответы на вопросы, формулирование проблемных вопросов по изучаемой теме, участие в дискуссии, обсуждение докладов	от 3-х до 5-ти б. (в зависимости от участия во всех вопросах)

4	Подготовка доклада и выступление с ним на практическом занятии (не менее двух)	до 10 б. (в зависимости от качества)
5	Написание в виде эссе целостного анализа изучаемых сочинений зарубежных композиторов	до 10 б. (в зависимости от качества)
6	Написание музыкальных викторин по проводимым разделам	до 10 б. (в зависимости от качества)
7	Выполнение тестовых заданий по разделам курса	до 10 б. (в зависимости от качества)

Студенты, набравшие в период прохождения курса от 90 до 100 баллов, получают зачет и экзамен автоматически. Студенты, набравшие меньшее количество баллов, готовятся к сдаче зачета по предложенным вопросам.

5.2. Информационно-коммуникационные технологии

Современный учебный процесс в высшей школе требует существенного расширения арсенала средств обучения, широкого использования средств информационно-коммуникационных технологий, электронных образовательных ресурсов, интегрированных в электронную образовательную среду. В ходе изучения студентами учебной дисциплины «История музыки (отечественной)» применение электронных образовательных технологий (elearning) предполагает размещение различных электронно-образовательных ресурсов на сайте электронной образовательной среды КемГИК по web-адресу <http://edu.kemguki.ru>, отслеживание обращений студентов к ним, а также использование интерактивных инструментов.

Электронно-образовательные ресурсы учебной дисциплины «История музыки (отечественной)» включают статичные электронно-образовательные ресурсы:

файлы с учебно-методическими и учебно-практическими материалами, ссылки на учебно-методические ресурсы Интернет и др.

Ознакомление с данными ресурсами доступно каждому студенту посредством логина и пароля. Студенты могут работать со статичными ресурсами, читая их с экрана или сохраняя на свой локальный компьютер для дальнейшего ознакомления. В процессе изучения учебной дисциплины для студента важно освоить данные ресурсы в установленные преподавателем сроки.

6. Учебно-методическое обеспечение самостоятельной работы студентов

Тематический план дисциплины

Тексты лекций по темам всех разделов

Практические задания

Методические указания для обучающихся по выполнению самостоятельной работы

Темы эссе (рефератов)

Список произведений для викторин

Викторины

6.1. Примерная тематика курсовых работ, рефератов, эссе, учебных проектов / творческих заданий и др.

Курс «История музыки (отечественной)» предполагает посещение практических занятий и самостоятельную работу студента. К самостоятельной работе относятся выполненные в течение семестра домашних заданий в виде конспектов по заданным темам; подготовки к дискуссиям в контексте изучаемых тем, круглому столу и case-study, посвященному обсуждению вопросов из области истории развития зарубежного музыкального искусства и стилевых особенностей отдельного композитора или композиторской школы.

Каждый пройденный раздел подытоживаются текущим контролем в виде проверки лекционных и самостоятельных конспектов, текущих оценок за участия в интерактивных формах работы, проводимых в процессе изучения дисциплины, написания викторин и активной работы на практических занятиях. По результатам всего этого формируется итоговая оценка контрольной точки.

Зачетные требования представляют собой опрос в виде тестовых заданий по изученному материалу в течение первого и второго семестров и сравнительного анализа композиционных особенностей музыкальных сочинений одного жанра разных авторов (сходства и отличия, новаторские черты). Также для получения зачета учитывается активность студента на лекционных и практических занятиях (положительные оценки), написание всех музыкальных викторин в течение первого и второго семестра на положительные оценки и посещаемость студентов в течение двух семестров.

Экзаменационные требования представляют собой ответ по билетам на экзаменационные вопросы по всему пройденному курсу. Также учитывается активность студента в течение обучения, положительные оценки музыкальных викторин и практических занятий, положительные результаты тестового опроса зачета.

Показателями высокой степени овладения студентом общекультурными и профессиональными компетенциями являются умение творчески применять полученные знания, формулировать собственные обоснованные суждения, целостные высказывания, аргументированную позицию по сложным содержательным проблемам. Написание эссе рассматривается как часть самостоятельной работы студента при изучении курса. Подготовка эссе является одним из важных этапов обучения, предусмотренных в рамках дисциплины «История музыки (зарубежной)», а также одной из основных форм контроля выполнения студентом самостоятельной работы.

Эссе относится к заданиям высокого уровня сложности, позволяя проверить качество овладения студентом содержанием курса, а также умениями воспринимать, анализировать, обобщать информацию, самостоятельно анализировать научную, публицистическую, критическую литературу, применять специальную лексику и терминологию, логично и последовательно излагать свои мысли, делать аргументированные выводы, строить письменную речь.

Эссе представляет собой прозаическое сочинение небольшого объема и свободной композиции на выбранную тему. Эссе - это размышление на тему, мысли вслух, свободное выражение своей точки зрения. Жанр эссе позволяет автору в свободной форме излагать мысли и суждения высказывать субъективную точку зрения, оригинально освещать материал.

Эссе - это сочинение свободное по композиции, которая подчиняется авторской логике, а не формальным требованиям. В то же время эссе должно обладать внутренним смысловым единством и непротиворечивостью суждений; его ключевые тезисы и утверждения должны быть аргументированы.

ТЕМЫ ЭССЕ (РЕФЕРАТОВ)

1. Преломление традиций жанра хора а капелла в творчестве отечественных композиторов.
2. Восточная поэзия в вокальных произведениях отечественных композиторов века.
3. Тема войны в оперном творчестве русских композиторов.
4. Особенности эволюции жанра киномузыки в творчестве отечественных композиторов первой половины XX века.
5. Жанр оперетты в наследии композиторов России в первой половине XX века.
6. Особенности жанра комической оперы в творчестве отечественных композиторов.
7. Трагические и сатирические образы в камерно-вокальном наследии Д. Шостаковича.
8. Использование приемов «хорового действия» в кантатно-ораториальном жанре отечественными композиторами.
9. Д. Шостакович – мастер характеристических портретов в жанрах вокально-инструментальной музыки.
10. Поэзия А. Блока в вокальном наследии отечественных композиторов первой половины XX века.
11. Детская хоровая и камерно-вокальная музыка в творчестве отечественных авторов.
12. Детская оркестровая и камерно-инструментальная музыка в творчестве отечественных

композиторов.

13. Трактовка квартетного жанра Д. Шостаковичем.
14. Особенности жанра вокально-симфонической поэмы в творчестве отечественных композиторов.
15. Характеристика камерно-вокального творчества Ю. Шапорина.
16. Особенности трактовки жанра кантаты отечественными композиторами.
17. И. Дунаевский и его роль в становлении жанра «советской оперетты».
18. Эволюция камерно-вокального творчества Н. Мясковского.
19. Особенности музыкального прочтения повести «Леди Макбет Мценского уезда» Н. Лескова в опере Д. Шостаковича «Катерина Измайлова».
20. Специфика жанра «массовая песня» и его роль в формировании бытовой музыкальной культуры России XX века.
21. Особенности прочтения романа-эпопеи Л. Толстого в одноименной опере С. Прокофьева «Война и мир».
22. Традиции хорового концерта в творчестве отечественных композиторов.
23. Специфика песенно-хорового творчества А. Кастальского.
24. Новаторство драматургии в опере Д. Шостаковича «Нос».
25. Соотнесение жанров трагедии и сатиры в опере С. Прокофьева «Игрок».
26. Соотнесение жанров трагедии и сатиры в опере Д. Шостаковича «Катерина Измайлова».
27. Образ русской женщины в вокальных циклах отечественных композиторов.
28. Драматургические особенности Четвертой симфонии Д. Шостаковича.
29. Специфика жанра камерной оперы в творчестве С. Рахманинова.
30. Неофольклоризм – стилевое явление в отечественной музыке XX века.
31. Проявление экспрессионистских тенденций в творчестве Н. Мясковского.
32. Эволюция квартетного жанра в творчестве Д. Шостаковича.
33. Эволюция квартетного жанра в творчестве Н. Мясковского.
34. Значение творческого содружества И. Дунаевского и Л. Утесова для эволюции массовых жанров.
35. Проявление закономерностей театральной музыки в Третьей и Четвертой симфониях С. Прокофьева.
36. Жанр фортепианного концерта в творчестве С. Прокофьева.
37. Жанр фортепианного концерта в творчестве Д. Шостаковича.
38. Эволюция жанра скрипичного концерта в отечественной музыке.
39. Эволюция жанра виолончельного концерта в отечественной музыке.
40. Трактовка революционной и героико-патриотической темы в симфоническом творчестве Н. Мясковского.
41. Особенности драматургии Восьмой симфонии Д. Шостаковича.
42. Преломление темы «войны и мира» в Пятой и Шестой симфониях С. Прокофьева.
43. Драматургические особенности «последних симфоний» Н. Мясковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича.
44. Преломление особенностей жанров симфония и концерт в симфонии-концерте для виолончели с оркестром С. Прокофьева.
45. Образы войны в Фортепианном трио Д. Шостаковича и Трио Г. Свиридова.
46. Преломление классицистских традиций С. Прокофьевым в балете «Золушка».
47. Особенности драматургии в Шестой симфонии Д. Шостаковича и Шестой симфонии С. Прокофьева.
48. Преломление традиций малеровского симфонизма в симфоническом творчестве Д. Шостаковича.
49. Значение жанра киномузыки для кантатного творчества С. Прокофьева.
50. Особенности прочтения трагедии У. Шекспира в балете С. Прокофьева «Ромео и Джульетта».

51. Традиции исторической оперы в «Семене Котко» С. Прокофьева.
52. Роль советской массовой песни в формировании традиций эстрадного пения.
53. Специфика русской духовной музыки первой половины XX века.
54. Особенности эволюции русской литургической музыки.
55. Оригинальное возрождение национальных традиций в творчестве П. Чеснокова.
56. С. Рахманинов – композитор «Нового направления».
57. Специфика хоровых обработок народных песен в отечественном искусстве.
58. Педагогическая деятельность отечественных композиторов.
59. Позднее оперное творчество Н. А. Римского-Корсакова.
60. Просветительская деятельность Н. Г. Рубинштейна.

Примерный перечень музыкальных произведений для самостоятельного прослушивания

- Российские песни: «Пчелка», «Поля, леса густые», «Я тебя, мой свет, теряю».
- Неизвестный автор XVII века: старинный распев для 3-х голосного мужского хора, симфония на украинские темы.
- «Буря море раздымает»- кант для мужского хора.
- Пашкевич В.А. Опера «Скупой»: увертюра, начало 1-го действия.
- Березовский М.С. Хоровой концерт «Не отвержи мене во время старости». Бортнянский Д.С. Хоровой концерт № 32, Соната фа-мажор.
- Фомин Е.И. Увертюра к мелодраме «Орфей», хор из оперы «Ямщики на подставе».
- Алябьев А.А. Романсы «Соловей», «Иртыш», «Грузинская песня», «Ах ты, время-времечко».
- Варламов А.Е. Романсы и песни «Красный сарафан», «Вдоль по улице», «Горные вершины», «На заре ты ее не буди», «Белеет парус одинокий».
- Гурилев А.Л. Романсы «Домик-крошечка», «Однозвучно гремит колокольчик», «Разлука», «На заре туманной юности».
- Яковлев А.Г. Романс «Элегия».
- Верстовский А.Н. А. Романс «Черная шаль».
- Глинка М.И. Опера «Иван Сусанин».
- Глинка М.И. Опера «Руслан и Людмила».
- Глинка М.И. Симфонические произведения: «Камаринская», «Арагонская хота», «Вальс - фантазия».
- Глинка М.И. Романсы: «Не искушай», «Я помню чудное мгновенье», «Сомнение», «Венецианская ночь», «Я здесь Инезилья», «Грузинская песня», «Ночной смотр». Патриотическая песня (для хора).
- Даргомыжский А.С. Опера «Русалка».
- Даргомыжский А.С. Чухонская фантазия. Ночь в Мадриде.
- Даргомыжский А.С. Песни и романсы: «Старый капрал», «Мельник», «Червяк», «Титулярный советник», «Мне грустно», «И скучно, и грустно», «Ночной зефир».
- Бородин А.П. Опера «Князь Игорь».
- Бородин А. П. Богатырская симфония.
- Бородин А.П. Песни и романсы: «Для берегов отчизны дальней», «Спящая княжна», «Песня темного, леса». Квартет № 2.
- Мусоргский М. П. Опера «Борис Годунов».
- Мусоргский М. П. Опера «Хованщина».
- Мусоргский М. П. Песни: «Семинарист», «Трепак», «Калистрат», «Колыбельная Еремушки», Цикл «Детская», «Песни и пляски смерти». Фортепианная сюита «Картинки с выставки».
- Римский-Корсаков Н. А. Опера «Снегурочка».
- Римский-Корсаков Н. А. Опера «Царская невеста».
- Римский-Корсаков Н. А. Симфоническая сюита «Шехеразада».

Римский-Корсаков Н. А. Романсы «Антар», «Пророк», др.
 Чайковский П. И. Опера «Евгений Онегин».
 Чайковский П. И. Опера «Пиковая дама».
 Чайковский П. И. Балет «Щелкунчик».
 Чайковский П. И. Симфонии №4, № 6. Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», «Итальянское каприччио». Концерт для фортепиано с оркестром № 1.
 Чайковский П. И. Романсы: «Благословляю вас, леса», «Снова, как прежде, один», «Я ли в поле да не травушка была», «День ли царит» и др.
 Чайковский П. И. Трио «Памяти великого художника», Квартет № 2. Цикл «Времена года».
 Рахманинов С. В. Романсы: «Сирень», «Не пой, красавица», «Полюбила я на печаль свою», «О, не грусти!», «Весенние воды».
 Рахманинов С. В. Концерт для фортепиано с оркестром №2. Сюита № 1 для двух ф.-п. в 4 руки. Музыкальные моменты ор. 16, Прелюдия ор. 3 № 2, Элегическое трио «Памяти великого художника».
 Рахманинов С. В. Симфония №2, «Симфонические танцы».
 Скрябин А. Н. Прелюдии ор. 11, этюды ор. 8, соната № 3. Концерт для фортепиано с оркестром.
 Скрябин А. Н. «Божественная симфония», «Поэма экстаза», «Прометей», «Поэма огня».
 С. В. Рахманинов: «Всенощное бдение». «Колокола».
 И. Ф. Стравинский: балеты «Петрушка», «Весна священная», русские хореографические сцены с пением «Свадебка». Симфония в трех движениях.
 Н. Я. Мясковский: симфонии № 16, 21, 23.
 С. С. Прокофьев: симфонии № 1, 5, 6, 7. Первый и Третий концерт для фортепиано с оркестром. «Скифская сюита». Оперы «Любовь к трем апельсинам», «Семен Котко», «Война и мир». Балеты «Блудный сын», «Ромео и Джульетта», «Золушка». Кантата «Александр Невский».
 Д. Д. Шостакович: симфонии № 5, 7, 8, 13, 14. Первый концерт для фортепиано с оркестром. Опера «Катерина Измайлова». Сюита из балета «Болт». Вокально-симфоническая поэма «Казнь Степана Разина». Вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии». Трио. Квintет. Квартет № 8.
 Г. В. Свиридов: вокально-симфоническая поэма «Памяти Сергея Есенина». Вокальный цикл «Страна отцов».
 А. И. Хачатурян: балет «Спартак». Концерт для скрипки с оркестром.

6.2. Перечень учебно-методического обеспечения для СР обучающихся

В электронной образовательной среде КемГИК размещены следующие учебно-методические материалы, обеспечивающие самостоятельную работу обучающегося:

Организационные ресурсы

- Тематический план дисциплины

Учебно-теоретические ресурсы

- Конспекты лекций

Учебно-практические ресурсы

- Примеры выполнения практических заданий

Учебно-методические ресурсы

- Методические указания студентам к выполнению самостоятельной работы

Учебно-справочные ресурсы

- Словарь по дисциплине

Учебно-наглядные ресурсы

- Электронные презентации

Учебно-библиографические ресурсы

- Список рекомендуемой литературы
- Перечень полезных ссылок

6.3. Методические указания для обучающихся к выполнению самостоятельной работы

Самостоятельная работа студента является неотъемлемой частью учебного процесса в вузе. Лекционный курс не охватывает всего содержания учебной дисциплины, поэтому успешное освоение данного предмета требует систематической целенаправленной самостоятельной учебной работы студента. Такая работа, являясь важным условием глубокого освоения учебной дисциплины, способствует формированию у студента системы представлений об истории развития зарубежного музыкального искусства, а также навыков исследовательской работы.

В процессе выполнения учебно-исследовательских заданий студенты учатся самостоятельно работать с учебной, научной, справочной, периодической и другой литературой. Содержание самостоятельной работы студентов по данной дисциплине направлено на:

- формирование и развитие умений поиска информации, отбора и систематизации материалов, фиксирования информации (подготовка тезисов, конспектов и др.);
- развитие способностей к самостоятельному анализу и критическому оцениванию источников информации;
- формирование и совершенствование навыков публичного выступления.

При изучении дисциплины «История музыки (отечественной)» основными видами самостоятельной работы студентов являются: подготовка конспектов при работе с литературой; составление тематических таблиц и схем; подготовка докладов; выполнение тестовых заданий, подготовка к собеседованию с преподавателем по заданным вопросам и темам; самостоятельный целостный анализ музыкального сочинения одного из зарубежных композиторов в виде эссе. При выполнении самостоятельной работы допускается применение программного и информационного обеспечения.

Проверка выполнения заданий осуществляется как на практических занятиях с помощью устных выступлений студентов и их коллективного обсуждения, так и с помощью письменных работ (тестов), собеседования на экзамене.

7. Фонд оценочных средств

7.1 Оценочные средства для текущего контроля успеваемости

Описания практических заданий, планы конспектов и критерии оценивания представлены в электронном учебно-методическом комплексе дисциплины, размещенном в электронной образовательной среде КемГИК по web-адресу <http://edu.kemguki.ru/course>.

Компетенции по дисциплине «История музыки (зарубежной)» формируются в ходе проведения лекционных и практических занятий, а также написании эссе, подготовки доклада и в процессе обсуждения студентами представленных докладов на практических занятиях.

Студенческая работа в форме эссе направлена на активизацию самостоятельных навыков аналитического прочтения содержания музыкального произведения: описание исторических сведений о создании сочинения, выявление основных закономерностей анализа музыкальной формы и семантических особенностей композиции, определение стилистических черт композиторской техники и новаторских приемов в трактовке сочинения.

В эссе предполагается представление личной позиции автора о рассматриваемом сочинении и законченный анализ. При написании эссе необходимо избегать неясных и излишне перегруженных построений. Эссе предполагает акцент на активном использовании средств художественной выразительности: метафор, аллегорий, символов, сравнений. Приветствуется использование многочисленных примеров, неожиданных параллелей, аналогий и ассоциаций, выражающих личностное восприятие и прочтение музыкального содержания студентами.

Эссе должно опираться на список источников, носящих оригинальный (не вторичный) характер; носить проблемный характер; должно выявлять узловые моменты темы; представлять собственное авторское видение проблемы.

Эссе различаются по формам изложения материала:

- описательное эссе - отвечает на вопрос «почему» (причина) или «каков результат» (эффект);
- сравнивающее эссе - фиксирует сходство и различие между идеями, направлениями, персонами;
- аргументирующее (контр-аргументирующее) эссе - внимание сосредоточено на обоснованном мнении относительно обозначенной идеи, направления и т.п. Можно представить тезис и опровергать его или сосредоточиться на аргументах поддерживающих избранный тезис.

Объем работы не должен превышать 5 страниц компьютерного текста. Во введении четко сформулировать вопрос, обосновать его значимость. В основной части обратить внимание на формулировку суждений, аргументов выдвигаемых студентом (2-3 аргумента); привести доказательства, факты в поддержку своей позиции; проанализировать контр-аргументы, и противоположные суждения (выявить слабые стороны). В заключении подводится итог, кратко излагаются основные аргументы подкрепляющие смысл и значение позиции студента.

Список тем, предлагаемых для написания эссе, носит рекомендательный характер.

Доклады готовятся студентами по заранее выбранной ими теме или, по согласованию с преподавателем, самостоятельно сформулировать тему для своего выступления.

При оценке докладов наиболее существенными критериями являются глубина, самостоятельность, убедительность и аргументированность предложенного студентом анализа темы, полнота ее раскрытия, уровень прочтения и интерпретации текстов; а также наличие плана, в котором отражается логичность построения доклада, и выводов. Обязательным требованием к докладу на практическом занятии является его сопровождение компьютерной презентацией. Содержание презентации должно включать название темы доклада, его план, реферативное изложение его содержания, основные выводы. Презентация может включать демонстрацию фрагментов информации, раскрывающей или уточняющей тему доклада. Критериями оценки презентации являются соответствие презентационного материала содержанию ответа; навык отбора репрезентативного, конкретного, иллюстративного художественного материала; наличие и демонстрация логики в структуре ответа; наличие и демонстрация художественного вкуса в оформлении слайдов презентации, навык создания и демонстрации презентации.

Критерии оценки. При оценке данного вида работы студента учитывается:

- качество и самостоятельность ее выполнения;
- полнота разработки темы;
- оригинальность решения, теоретическая и практическая значимость результатов;
- культура речи докладчика;
- объем работы, внешнее оформление.

В итоге за выполнение и презентацию доклада студент может получить максимальную оценку – «отлично» (10 баллов).

7.2. Оценочные средства для промежуточной аттестации по итогам освоения дисциплины

Задания для промежуточной аттестации (в тестовой форме) и критерии оценивания представлены в электронном учебно-методическом комплексе дисциплины, размещенном в электронной образовательной среде КемГИК по web-адресу <http://edu.kemguki.ru/course>.

Изучение дисциплины направлено на формирование следующих компетенций:

- способен понимать специфику музыкальной формы и музыкального языка в свете представлений об особенностях развития музыкального искусства на определенном историческом этапе (ОПК-1);
- способен осуществлять поиск информации в области музыкального искусства, использовать ее в своей профессиональной деятельности (ОПК-4).

Формы контроля формируемых компетенций

Формируемые	Формы контроля
-------------	----------------

компетенции	
ОПК -1	Контроль участия студентов в беседе и дискуссии в ходе лекции. Устный опрос в ходе проведения всех видов занятий. Участие в обсуждении проблем в формате круглого стола. Подготовка и выступление с докладом и презентацией докладов по избранной тематике. Написание эссе. Тестирование.
ОПК-4	Контроль участия студентов в беседе и дискуссии в ходе лекции. Устный опрос в ходе проведения всех видов занятий. Участие в обсуждении проблем в формате круглого стола. Подготовка и выступление с докладом и презентацией докладов по избранной тематике. Написание эссе. Тестирование.

1. Устный опрос позволяет студенту продемонстрировать степень усвоения учебной программы дисциплины на уровне теоретического и фактического знания, а также показать культуру своего мышления, способности к обобщению, анализу и восприятию информации.

2. Подготовка докладов позволяет проявить студентам аналитические способности: их умение воспринимать, анализировать и синтезировать информацию; приобретенные навыки использовать основные положения и методы гуманитарных наук при решении социальных и профессиональных задач; навыки логически верно, аргументировано и ясно строить письменную речь.

3. Участие в обсуждении проблем в формате круглого стола, дискуссии, собеседовании в ходе лекций дают возможность оценить широту кругозора студентов, способность к постановке цели и выбору путей ее достижения, способность анализировать социально значимые проблемы и процессы; владение навыками аргументированного изложения собственной точки зрения, ведения дискуссии и полемики.

4. Музыкальная викторина позволяет выявить уровень знаний музыкального материала изучаемых исторических эпох, творчества композиторов и национальных школ.

5. Тестирование выступает формой проверки полученных знаний в процессе освоения дисциплины и использования ее основных положений.

7.3. Критерии оценивания знаний, умений, навыков, характеризующих этапы формирования компетенций

В ходе освоения дисциплины студентом последовательно выполняется комплекс заданий. Представленные задания соотнесены с изучаемыми темами дисциплины, результатами обучения (знать, уметь, владеть) и формируемыми компетенциями.

Каждое задание оценивается по 100-балльной шкале. Соотношение четырехбалльной и столбальной систем оценки качества обучения студентов в ходе текущей аттестации представлено ниже. Все полученные студентом оценки за выполненные задания фиксируются в журнале учета успеваемости преподавателя. В ходе освоения дисциплины «История музыки (зарубежной)» полученные рейтинговые баллы суммируются, формируя итоговую оценку за курс.

Шкала перевода баллов в оценки при промежуточной аттестации в форме экзамена

Уровень формирования компетенции	Оценка	Минимальное количество баллов	Максимальное количество баллов
Продвинутый	Отлично	90	100
Повышенный	Хорошо	75	89
Пороговый	Удовлетворительно	60	74
Нулевой	Неудовлетворительно	0	59

Аттестация студентов по данному курсу проводится в конце 5-го и 6-го семестров – зачет и экзамен. К зачету и экзамену допускаются студенты, посещавшие лекционные и

практические занятия, имеющие положительные оценки по музыкальным викторинам, освоенным оперным и балетным либретто изучаемых музыкальных сочинений и по итогам практических занятий дисциплины «История музыки (отечественной)», подготовившие целостные анализы изучаемых сочинений отечественных композиторов в течение учебных семестров в виде эссе и ответившие на вопросы в форме тестовых заданий по всем разделам курса. На экзамене студент должен продемонстрировать владение понятийным аппаратом, знание и владение фактическим материалом, а также логичность и последовательность в изложении материала.

Устанавливаются следующие критерии оценки знаний студентов на экзамене:

- оценка «отлично» может быть выставлена тем студентам, которые проявили знание учебного материала; показали осведомленность о содержании изданных статей и учебного пособия по изучаемой дисциплине; выступали с докладами, подготовили высокого уровня эссе; продемонстрировали самостоятельность мышления и практические навыки;
- оценка «хорошо» может быть выставлена тем студентам, которые проявили относительные знания учебного материала; не проявили в полной мере осведомленность о содержании изданных статей и учебного пособия по изучаемой дисциплине; но выступали с хорошими докладами, подготовили хорошего уровня эссе; продемонстрировали самостоятельность мышления и относительные практические навыки в ответах на экзаменационные вопросы;
- оценка «удовлетворительно» может быть выставлена тем студентам, которые проявили средние знания учебного материала; проявили средний уровень осведомленность о содержании изданных статей и учебного пособия по изучаемой дисциплине; выступали с недостаточно хорошо подготовленными докладами и подготовили относительно хорошее эссе; продемонстрировали относительную самостоятельность мышления и практические навыки в ответах на экзаменационные вопросы;
- оценка «неудовлетворительно» может быть выставлена тем студентам, которые не знакомы с материалом; не участвовали в дискуссиях, не готовили (плохо подготовил) доклады и эссе; не ответили на экзаменационные вопросы.

Таким образом, итоговая оценка за курс формируется как результат последовательного выполнения студентом всех заданий. Если итоговая оценка за курс в интервале 0-59 баллов студент получает оценку «неудовлетворительно», что требует выполнения и/или доработки заданий по дисциплине, а также передачу ответа на экзаменационный билет.

Образцы тестовых заданий для текущего контроля успеваемости студентов

1. Творчество композитора М.И. Глинки развивалось параллельно направлению в зарубежной музыке:
 - а) Барокко;
 - б) Классицизм;
 - в) Романтизм.
2. В мировоззрении композитора М.П.Мусоргского в большей мере проявляются идеи:
 - а) Революционеров-народников;
 - б) Разночинной интеллигенции;
 - в) Декабристов.
3. К какому направлению принадлежат фортепианные произведения А.Н.Скрябина раннего периода его творчества?
 - а) Классицизму;
 - б) Романтизму;
 - в) Импрессионизму.

Самостоятельная работа студентов – важнейшая составная часть занятий по дисциплине «История музыки (отечественной)», необходимая для полного усвоения программы курса. Целью самостоятельной работы является закрепление и углубление знаний, умений и навыков, полученных студентами на лекционных и практических занятиях, а также под-

готовка к текущим практическим занятиям, промежуточным формам контроля успеваемости (зачету), к экзамену.

Контроль за самостоятельной работой студентов по курсу «История музыки (отечественной)», осуществляется в двух формах: текущий контроль и промежуточный. Текущий контроль проводится на контрольных занятиях, в ходе которых преподаватель оценивает качество усвоения студентами учебного материала. Важной формой контроля является музыкальная викторина, при написании которой студенту необходимо указать полное имя, отчество и фамилию композитора, жанр и полное название произведения, указать раздел (часть произведения), автора стихов или оперных текстов.

Промежуточный контроль предусматривает экзамен в 6-м семестре 3-го учебного года.

Показателями высокой степени овладения студентом общепрофессиональными и профессиональными компетенциями являются широкий музыкальный кругозор, умение творчески применять полученные знания, формулировать собственные обоснованные суждения, целостные высказывания, аргументированную позицию по сложным содержательным проблемам. Не менее важным показателем является умение студента проанализировать музыкальное произведение: не только определить особенности его композиционной схемы, но и указать на особенности использования композитором средств выразительности при создании музыкальной формы. А также знать культурно-исторический контекст творчества того или иного композитора.

ЭКЗАМЕНАЦИОННЫЕ ВОПРОСЫ

по курсу

«История музыки (отечественной)»

2. Назвать периоды развития в истории отечественной музыки до XX века.
3. Дать характеристику интонационным истокам русской классической музыки.
4. Охарактеризовать русскую народную песню как основу русской музыкальной классики.
5. Определить традиции эпоса в русской классической музыке.
6. Охарактеризовать влияние жанров православной музыки на интонационные и фактурные особенности русской классической музыки.
7. Дать характеристику жанрам вокальной лирики в русской музыке XVII-XVIII веков.
8. Перечислить жанры фортепианной, скрипичной, духовой, камерно-ансамблевой музыки в творчестве русских композиторов доклассического периода.
9. Раскрыть черты русского бытового романса XVIII – начала XIX вв.
10. Охарактеризовать хоровые жанры в русской музыке до М. И. Глинки.
11. Дать характеристику многообразию жанров оперы в русской музыке до М. И. Глинки.
12. Раскрыть суть классических свойств музыки М. И. Глинки.
13. Охарактеризовать симфоническое творчество М. И. Глинки.
14. Определить черты критического реализма в творчестве А. С. Даргомыжского.
15. Дать характеристику симфоническому творчеству А. С. Даргомыжского.
16. Определить особенности, характеризующие песенное и романсовое наследие А. С. Даргомыжского.
17. Указать жанровые и драматургические особенности оперы А. С. Даргомыжского «Русалка».
18. Раскрыть стилевые особенности романсов и песен М. И. Глинки.
19. Охарактеризовать приемы симфонического развития в опере М. И. Глинки «Иван Султан».
20. Указать принципы эпической драматургии в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила».
21. В контексте русской музыкальной культуры 60-х гг. XIX века охарактеризовать идейные и эстетические основы композиторов «Могучей кучки».
22. Указать принципы эпической драматургии в симфоническом творчестве композито-

- ров «Великой пятерки».
23. Дать характеристику камерным инструментальным жанрам в творчестве П. И. Чайковского.
 24. Сравнить особенности камерных инструментальных жанров в творчестве «кучкистов» и П. И. Чайковского.
 25. Дать характеристику процессу эволюции оперы-сказки в творчестве Н. А. Римского-Корсакова.
 26. Раскрыть суть художественного мировоззрения и эстетических взглядов П. И. Чайковского.
 27. Охарактеризовать творческий метод и стиль П. И. Чайковского в оперном творчестве.
 28. Указать особенности симфонических принципов в инструментальном творчестве П. И. Чайковского.
 29. Дать характеристику раннему художественно-музыкальному стилю А. Н. Скрябина.
 30. Охарактеризовать особенности раннего инструментального творчества С. В. Рахманинова.
 31. Дать характеристику жанрам фортепианной музыки А. Н. Скрябина.
 32. Сравнить трактовку жанра инструментального трио в творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX века.
 33. Указать особенности проявления эстетических принципов классицизма в творчестве русских композиторов XIX века.
 34. Определить закономерности эпической драматургии во Второй симфонии А. П. Бородина.
 35. Дать характеристику фортепианному творчеству С. В. Рахманинова (на примере прелюдий ор.№2, ор.№23, ор.5, ор.32, №5), музыкальных моментов (ор.16, №3, №4, №6), этюдов-картин (ор. 33 № 7, ор.39 №2, ор.39 №6).
 36. Указать традиции и новации в жанре романса С. В. Рахманинова («Сирень», «Ночью в саду у меня», «О, не грусти», «Полюбила я на печаль свою» и др.).
 37. Сравнить драматургию «лирических сцен» в операх П. И. Чайковского «Евгений Онегин» и «Пиковая дама».
 38. Указать приемы симфонического развития в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама».
 39. Охарактеризовать приемы симфонизации, использованные в романсах П. И. Чайковского.
 40. Дать характеристику особенностям воплощения лирической темы в романсах П. И. Чайковского («Я ли в поле», «Средь шумного бала», «Благословляю вас, леса», «Снова, как прежде один» и др.).
 41. Указать особенности воплощения интонационного конфликта в симфонии-драме П. И. Чайковского (на примере 4, 5, или 6 симфонии).
 42. Сравнить использование приёмов симфонизации жанра в балетах П. И. Чайковского «Лебединое озеро» и «Щелкунчик».
 43. Охарактеризовать процесс развития традиций реализма и народности в операх М. П. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина».
 44. Определить новые разновидности романсов в творчестве композиторов-«кучкистов» («Светик Савишна», «Семинарист» М. П. Мусоргского, «Спящая княжна», «Песня тёмного леса» А. П. Бородина, «Пророк» и «Анчар» Римского-Корсакова).
 45. Дать характеристику воплощению принципов эпической драматургии в опере А. П. Бородина «Князь Игорь» (интонационные сферы, особенности решения конфликта, композиция).
 46. Как проявились особенности эпической драматургии в характеристиках действующих лиц, в оперных формах у А. П. Бородина в опере «Князь Игорь»?
 47. Периодизация истории отечественной музыки XX века.
 48. Охарактеризовать развитие отечественного музыкального искусства в контексте Се-

- ребряного века.
49. Дать характеристику этапа государственного строительства в отечественной музыкальной культуре.
 50. Особенности взаимодействия визуальных искусств и музыки в творчестве отечественных композиторов последних десятилетий XIX – начала XX вв.
 51. Полистилистика как метод композиторского мышления в XX веке, приемы полистилистики.
 52. Особенности музыкального театра в отечественной культуре Серебряного века.
 53. Кантатно-ораториальное творчество отечественных композиторов до 1917 года.
 54. Своеобразие художественного содержания в жанрах камерной музыки до 1917 года.
 55. Суть символического мировоззрения А. Н. Скрябина, проявившегося в инструментальных жанрах.
 56. Охарактеризовать поздние романтические традиции в творчестве С. В. Рахманинова.
 57. Особенности «Русского театра» И. Ф. Стравинского.
 58. Охарактеризовать проблемы в эволюции советского музыкального театра.
 59. Особенности становления жанров советской симфонической музыки.
 60. В чем суть обновления монументальных жанров кантаты и оратории в отечественной музыке в период с 1917-го по 1950-е годы.
 61. Дать характеристику жанрам камерной музыки в период с 1917-го по 1950-е годы.
 62. Охарактеризовать инструментальные жанры в творчестве Н. Я. Мясковского.
 63. Особенности использования эпических принципов в оперном наследии С. С. Прокофьева.
 64. Охарактеризовать развитие балетного жанра в творчестве С. С. Прокофьева.
 65. Суть эволюции жанра симфонии в творчестве С. С. Прокофьева.
 66. Дать характеристику жанру музыкального театра Д. Д. Шостаковича.
 67. Особенности симфонического творчества Д. Д. Шостаковича.

8. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

8.1. Основная литература

1. Банникова, И. И. История отечественной музыки XX века (1917-2000) / И. И. Банникова; Орёл: Изд-во Орловского гос.ин-та культуры, 2012. – 146 с. – Текст: непосредственный.
2. Владышевская, Т., Левашева, О., Кандинский, А. История русской музыки. Выпуск 1: Учебник / Ред. А. Кандинский, Е. Сорокина. В 3-х вып. — М.: Музыка, 2013. — 560 с. Текст: непосредственный.
3. Рапацкая, Л. А. История русской музыки. От Древней Руси до «серебряного века»: учебник / Л. А. Рапацкая. – М.: Владос, 2013 – 368 с. – Текст: непосредственный.
4. Яськевич, И. Г. Оперный театр в XX - начале XXI века: учебное пособие / И. Г. Яськевич; Новосибирский государственный театральный институт. - Новосибирск: НГТИ, 2020. - 92 с. – Текст: непосредственный.

8.2. Дополнительная литература

5. Аверьянова, О. Русская музыка до середины XIX века: книга для чтения / О. Аверьянова. – М.: РОСМЭН, 2003. – 142 с. Текст: непосредственный.
6. Акопян, Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологического творчества / Л.О. Акопян. – СПб.: Д. Буланин, 2004. – 474 с. Текст: непосредственный.
7. Асафьев, Б. Об исследовании русской музыки XVIII века [Электронный ресурс] / Б. Асафьев.- М.: Директ – Медиа, 2008. – 50 с. // Университетская библиотека online.- Электрон.дан.- М.: Изд-во «Директ-Медиа», 2001- .- Режим доступа: [http:// www.biblioclub.ru/45790_Ob_issledovanii_russkoi_muziki.html](http://www.biblioclub.ru/45790_Ob_issledovanii_russkoi_muziki.html) .- Загл. с экрана
8. Белоусова, С. Русская музыка второй половины XIX века: книга для чтения / С. Белоусова. – М.: РОСМЭН, 2003. – 123 с. Текст: непосредственный.
9. Енукидзе, Н. Русская музыка конца XIX – начала XX века: книга для чтения. – М.: РОСМЭН, 2004. – 112 с. Текст: непосредственный.

10. История русской музыки. Конец XIX века – начало XX века: В 10 т. – М.: Музыка, 1997. – Т. 10 А: – 524 с. Текст: непосредственный.
11. История русской музыки. 1890 – 1917 гг.: в 10 т. / под ред. Л. Корабельниковой, Е. Левашева. – М.: Музыка, 2004.– 10. Б. - 1071с. Текст: непосредственный.
12. История русской музыки. 1890 – 1917 гг.: в 10 т. / под ред. Е. Левашева. – М.: Языки славянских культур, 2011. – Т. 10. В.- 1070 с. Текст: непосредственный.
13. История современной отечественной музыки: учебник для студентов музыкальных вузов / под ред. М. Е. Тараканова. – М.: Музыка, 1995. – Вып. 1. – 480 с. Текст: непосредственный.
14. История современной отечественной музыки: учебник для студентов музыкальных вузов / под ред. М. Е. Тараканова. – М.: Музыка, 1999. – Вып. 2. – 477 с. Текст: непосредственный.
15. История современной отечественной музыки: учебник для студентов музыкальных вузов / под ред. М. Е. Тараканова. – М.: Музыка, 2001. – Вып. 3. – 656 с. Текст: непосредственный.
16. Куреляк, А. Русские композиторы XIX века [Электронный ресурс]: учебное пособие / А.Куреляк. - М.: Директ – Медиа, 2008. – 580 с. // Университетская библиотека online.- Электрон.дан.- М.: Изд-во «Директ-Медиа», 2001.- Режим доступа: http://biblioclub.ru/93199_Russkie_kompozitory_19_veka.html.- Загл. с экрана.

8.3. Ресурсы информационно-телекоммуникационной сети «Интернет»

1. Агентство социальной информации (информационная поддержка гражданских инициатив) [Электронный ресурс]: сайт. – Электрон. дан. – Москва: Агентство социальной информации, 2010-2014. – Режим доступа: <http://www.asi.org.ru/>. – Загл. с экрана.
2. Информационная система «Единое окно доступа к образовательным ресурсам» [Электронный ресурс]: база данных – Электрон. дан. – Москва: ФГАУ ГНИИ ИТТ «Информика», 2005-2013. – Режим доступа: <http://window.edu.ru/>. – Загл. с экрана.
3. Информационный центр «Ресурсы образования» [Электронный ресурс]: сайт. – Электрон. дан. – Москва: МЦФЭР, 2011. – Режим доступа: www.resobr.ru/. – Загл. с экрана.
4. МААМ. RU: международный образовательный портал. – Электрон. дан. – [Б. м.], 2010-2015. – Режим доступа: http://www.inmoment.ru/beauty/health/art_therapy. – Загл. с экрана.
5. Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU [Электронный ресурс]: электрон. информ. портал – Электрон. дан. – Москва, 2000-2014. – Режим доступа: <http://elibrary.ru/>. – Загл. с экрана.
6. Российский общеобразовательный портал Министерства образования и науки РФ. [Электронный ресурс]: электрон. информ. портал. – Режим доступа: <http://school.edu.ru/>. – Загл. с экрана.
7. Сетевые образовательные сообщества «Открытый класс» [Электронный ресурс]: электрон. информ. портал. – Электрон. дан. – Москва, НПБК, 2014. – Режим доступа: <http://www.openclass.ru/>. – Загл. с экрана.
8. Федеральный портал «Российское образование» [Электронный ресурс]: электрон. информ. портал. – Электрон. дан. – Москва: ФГАУ ГНИИ ИТТ «Информика», 2002-2012. – Режим доступа: <http://www.edu.ru/>. – Загл. с экрана.
9. Федеральный центр информационно-образовательных ресурсов [Электронный ресурс]: электрон. информ. портал. – Электрон. дан. – Москва: ФГАУ ГНИИ ИТТ «Информика», 2003-2014. – Режим доступа: <http://fcior.edu.ru/>. – Загл. с экрана.
10. ЭБС «Университетская библиотека online» [Электронный ресурс]: Режим доступа: www.biblioclub.ru. – Загл с экрана.
11. Электронный каталог библиотеки КемГИК [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://library.kemguki.ru/phpopac/> - загл. с экрана.

8.4. Программное обеспечение и информационные справочные системы

Вуз располагает необходимыми программным обеспечением:

Программное обеспечение:

- *лицензионное программное обеспечение:*
- Операционная система – MS Windows (10, 8,7, XP)
- Офисный пакет – Microsoft Office (MS Word, MS Excel, MS Power Point, MS Access)
- Антивирус - Kaspersky Endpoint Security для Windows
- Графические редакторы - Adobe CS6 Master Collection, CorelDRAW Graphics Suite X6
- Видео редактор - Adobe CS6 Master Collection
- Информационная система 1С:Предприятие 8
- Музыкальный редактор – Sibelius
- Система оптического распознавания текста - ABBYY FineReader
- АБИС – Руслан, Ирбис
- *свободно распространяемое программное обеспечение:*
- Офисный пакет – LibreOffice
- Графические редакторы - 3DS Max Autodesk (для образовательных учреждений)
- Браузер Mozilla Firefox (Internet Explorer)
- Программа-архиватор - 7-Zip
- Звуковой редактор – Audacity, Cubase 5
- Среда программирования – Lazarus, Microsoft Visual Studio
- АИБС - MAPK-SQL (демо)
- Редактор электронных курсов - Learning Content Development System
- Служебные программы - Adobe Reader, Adobe Flash Player

9. Особенности реализации дисциплины для инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья

Для обеспечения образования инвалидов и обучающихся с ограниченными возможностями здоровья разрабатывается:

- адаптированная образовательная программа;
- индивидуальный учебный план с учетом особенностей их психофизического развития и состояния здоровья, в частности применяется индивидуальный подход к освоению дисциплины, индивидуальные задания.

Для осуществления процедур текущего контроля успеваемости и промежуточной аттестации обучающихся инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья - устанавливаются адаптированные формы проведения с учетом индивидуальных психофизиологических особенностей:

- для лиц с нарушением зрения задания предлагаются с укрупненным шрифтом;
- для лиц с нарушением слуха – оценочные средства предоставляются в письменной форме с возможностью замены устного ответа на письменный ответ;
- для лиц с нарушением опорно-двигательного аппарата - двигательные формы оценочных средств - заменяются на письменные или устные с исключением двигательной активности;
- при необходимости студенту-инвалиду предоставляется дополнительное время для выполнения задания.

При выполнении заданий для всех групп лиц с ограниченными возможностями здоровья допускается присутствие индивидуального помощника-сопровождающего для оказания технической помощи в оформлении результатов проверки сформированности компетенций.

Использование указанных интерактивных элементов направлено на действенную организацию самостоятельной работы студентов. Работа с указанными выше элементами дисциплины требует активной деятельности студентов, регламентированной сроками, требованиями к представлению конечного продукта и др.

Выбор методов обучения определяется содержанием обучения, уровнем профессиональной подготовки педагогов, методического и материально-технического обеспечения, особенностями восприятия учебной информации студентов-инвалидов и студентов с ограниченными возможностями здоровья и т.д. В образовательном процессе рекомендуется использование социально-активных и рефлексивных методов обучения, технологий социокультурной реабилитации с целью оказания помощи в установлении полноценных межличностных отношений с другими студентами, создании комфортного психологического климата в студенческой группе.

Для осуществления процедур текущего контроля успеваемости и промежуточной аттестации обучающихся инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья - установлены адаптированные формы проведения с учетом индивидуальных психофизиологических особенностей:

- для лиц с нарушением зрения задания предлагаются с укрупненным шрифтом,
- для лиц с нарушением слуха - оценочные средства предоставляются в письменной форме с возможностью замены устного ответа на письменный ответ,
- для лиц с нарушением опорно-двигательного аппарата - двигательные формы оценочных средств - заменяются на письменные или устные с исключением двигательной активности.

При необходимости студенту-инвалиду предоставляется дополнительное время для выполнения задания. При выполнении заданий для всех групп лиц с ограниченными возможностями здоровья допускается присутствие индивидуального помощника сопровождающего для оказания технической помощи в оформлении результатов проверки сформированности компетенций.

Подбор и разработка учебных материалов должны производиться с учетом того, чтобы предоставлять этот материал в различных формах так, чтобы инвалиды с нарушениями слуха получали информацию визуально, с нарушениями зрения - аудиально.

Для осуществления процедур текущего контроля успеваемости и промежуточной аттестации обучающихся создаются фонды оценочных средств, адаптированные для инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья и позволяющие оценить достижение ими запланированных в основной образовательной программе результатов обучения и уровень сформированности всех компетенций, заявленных в образовательной программе.

Форма проведения текущей и итоговой аттестации для студентов-инвалидов устанавливается с учетом индивидуальных психофизических особенностей (устно, письменно на бумаге, письменно на компьютере, в форме тестирования и т.п.). При необходимости студенту-инвалиду предоставляется дополнительное время для подготовки ответа на зачете или экзамене.

При составлении индивидуального графика обучения необходимо предусмотреть различные варианты проведения занятий: в образовательной организации (в академической группе и индивидуально), на дому с использованием дистанционных образовательных технологий.

Обеспечение обучающихся инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья учебно-методическими ресурсами в формах, адаптированных к ограничениям их здоровья. Подбор и разработка учебных материалов должны производиться с учетом того, чтобы предоставлять этот материал в различных формах так, чтобы инвалиды с нарушениями слуха получали информацию визуально, с нарушениями зрения - аудиально. Необходимо создавать текстовую версию любого нетекстового контента для его возможного преобразования в альтернативные формы, удобные для различных пользователей, альтернативную версию медиаконтентов, создавать контент, который можно представить в различных видах без потери данных или структуры, предусмотреть возможность масштабирования текста и изображений без потери качества, предусмотреть доступность управления контентом с клавиатуры).

10. Перечень ключевых слов

архитектоника
вариационность
гексахорд
драма инструментальная
драматургия
драматургия интонационная
драматургия сказочно-эпическая
драматургия тональная
жанр
запев
зачин
звон колокольный
интонация народно-песенная
интонация речевая
интонирование
кант
картина симфоническая
классицизм
концерт партесный
лад искусственный
лад народный
мелодекламация
метод вариационный
монодия
музыка культовая
мышление ладогармоническое
мышление музыкальное
народность
национальность
обобщение интонационное
обобщение через жанр
обработка
опера-былина
опера сказочно-фантастическая

опера-драма
опера жанрово-бытовая
опера народно-историческая
опера песенная
опера речитативная
оратория
организация музыкально-общественная
пение знаменное
песня российская
песня русская
полиметрия
политональность
полифония подголосочная
поэма симфоническая
программность
развитие интонационное
развитие песенное
развитие секвентное
развитие сквозное
реализм
реализм критический
реализм психологический
реформа интонационная
реформа оперная
романс
романс восточный
романс бытовой
романс классический
романс в танцевальных ритмах
романс-элегия
симфонизация
симфонизация миниатюры
симфонизация оперы
симфонизация романса