

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА МЕТОДИКИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

“ЗАТВЕРДЖУЮ”
Проректор
з науково-методичної
та навчальної роботи
О.Б. Жильцов
« 01 » _____ 2016 року

РОБОЧА ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Історія зарубіжної музики

(на базі ОКР «Молодший спеціаліст»)

професійна кваліфікація «Вчитель музичного мистецтва»

Напрямок підготовки 6.020204 «Музичне мистецтво»

Інститут мистецтв

2016 – 2017 навчальний рік

Розподіл годин звірено з робочим навчальним планом. Структура типова. Заступник директора з науково-методичної

та навчальної роботи
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
Ідентифікаційний код 02130554
Начальник відділу
моніторингу якості освіти
Проголосовано № 2404
(підпис) (прізвище, ім'я, по-батькові)
« 16 » _____ 2016 р.

А.О. Таранник

А.О. Таранник

Робоча програма Історія зарубіжної музики (на базі ОКР «Молодший спеціаліст») для студентів галузі знань 0202 «Мистецтво», напряму підготовки 6.020204 «Музичне мистецтво». – 38 с.

Розробники: Вишинський Віталій Володимирович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та методики музичного мистецтва

Робочу програму схвалено на засіданні кафедри теорії та методики музичного мистецтва.

Протокол від «30» серпня 2016 року № 1

Завідувач кафедри теорії та методики музичного мистецтва

(Олексюк О.М.)

ЗМІСТ

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА	4
СТРУКТУРА ПРОГРАМИ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ.....	7
I. Опис предмета навчальної дисципліни	7
II. ТЕМАТИЧНИЙ ПЛАН НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ.....	8
III. ПРОГРАМА.....	9
ЗМІСТОВЕНИЙ МОДУЛЬ I. Музика античності та середньовіччя.....	9
ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ II. Виникнення та особливості розвитку опери у XVII ст.: Італія, Франція, Англія.	15
ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ III. Інструментальна музика XVII – XVIII ст.	20
IV. Навчально-методична карта дисципліни «Історія зарубіжної музики» 3 курс (5 семестр).....	26
V. ПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ	27
VII. СИСТЕМА ПОТОЧНОГО І ПІДСУМКОВОГО КОНТРОЛЮ ЗНАНЬ	29
VIII. МЕТОДИ НАВЧАННЯ	31
IX. МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ КУРСУ	33
X. РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА	33

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

В системі спеціальної музично-педагогічної освіти історії музики, зокрема історії зарубіжної музики, належить особливе місце. Це навчальна дисципліна, яка повною мірою здатна формувати естетичні смаки та погляди майбутніх професіоналів. Історія музики подає надзвичайно широкий огляд розвитку світової культури. Музика як вид мистецтва виконує роль своєрідного стрижня, з'єднуючи різні, часом зовсім самотійні явища. Музика здатна заглянути і в минуле, і в майбутнє, вона дійсно пронизує усе наше життя. Їй під силу навіть найглибші й найскладніші філософські погляди, загальнолюдські проблеми і теми. Відомою аксіомою є взаємодія музики з іншими видами мистецтва.

Метою курсу історії зарубіжної музики є формування у майбутніх фахівців прогресивного світогляду, художньої культури, виховання естетичного смаку на основі вивчення художніх напрямків, різноманітних творчих стилів композиторів багатьох національних шкіл.

Завдання курсу:

- розширювати знання студентів про життєвий та творчий шлях зарубіжних композиторів, напрямки і стилі музичної культури в різні історичні періоди розвитку суспільства;
- навчити студентів виявляти зв'язок музики з іншими видами мистецтва, літературою, суспільно – історичними подіями, національними традиціями, побутом народу;
- сформувати вміння самотійного оцінювання спеціальної музичної літератури;
- у процесі розкриття характерних рис музичної творчості формувати у студентів навички культури мови, вміння слухати і аналізувати музику, сприймати як окремі її елементи, так і художній твір в цілому;
- виробити творчі професійні навички, такі як складання питань з окремої теми, лекцій – бесід для учнів школи, виконання окремих творів або їх фрагментів;
- виховання інтересу до світової музичної літератури та прагнення глибше її пізнати.

В ході вивчення історії зарубіжної музики студенти набувають **уміння і навички:**

- інтегрувати знання та навички, які вони отримують на заняттях з елементарної теорії музики, гармонії, аналізу музичних форм, спеціального інструменту тощо;
- слухати і розуміти музику;
- образно висловлюватись щодо характеру, ідейного значення творів, їх цінності ;
- робити детальний аналіз засобів музичної виразності, визначати стиль

та жанр творів, їх художню цінність. У процесі вивчення курсу студент формує такі **програмні компетентності**:

Загальні:

- світоглядна — наявність ціннісно-орієнтаційної позиції, загальнокультурна ерудиція, широке коло інтересів, розуміння значущості для власного розвитку історичного досвіду людства.
- комунікативна — здатність до міжособистісного спілкування, емоційної стабільності, толерантності
- інформаційна — здатність до самостійного пошуку та оброблення інформації з різних джерел для розгляду конкретних питань; здатність до ефективного використання інформаційних технологій у соціальній та професійній діяльності.
- самоосвітня — здатність до самостійної пізнавальної діяльності, самоорганізації та саморозвитку, спрямованість на розкриття особистісного творчого потенціалу та самореалізацію.

Фахові:

- методична — здатність застосовувати базові філософські, психолого-педагогічні та методичні знання і вміння для формування ключових і предметних компетентностей;
- музично-інформаційна і технологічна — здатність до самостійного пошуку музичного матеріалу в мережі Інтернет, репертуарних збірках, навчально-методичних посібниках.

Спеціальні:

- мистецтвознавча — знання історії музики (вітчизняної і зарубіжної), розуміння закономірностей становлення й розвитку музичного мистецтва різних країн у різні історичні періоди; знання творчого доробку композиторів різних епох та розуміння стилістичних і жанрових особливостей музичних творів; здатність застосовувати знання з історії музики та інших видів мистецтва у професійній діяльності.
- музично-теоретична — знання, розуміння і здатність застосовувати на практиці основні положення теорії музики, гармонії, поліфонії; здатність до теоретичного аналізу музичних творів різних форм, жанрів і стилів; сформованість музично-теоретичного тезаурусу.

Навчальна дисципліна «Історія музики» охоплює вивчення творчості видатних зарубіжних композиторів від старовини до сучасності в хронологічному порядку, що виховує у студентів історичний підхід до явищ світової культури і розвиває у них логічне, асоціативне мислення.

В цілому послідовність тем у програмі передбачає проведення порівняння художніх явищ, які розглядаються на суміжних заняттях, із з'ясуванням їх спі-

льних та відмінних рис.

Порядок вивчення тем та музичних творів у курсі «Історії музики» передбачає варіантність втілення програми. В залежності від рівня підготовленості студентів, можливостей викладача у виборі музичних ілюстрацій, наявності підручників та посібників здійснюється вибір творів для вивчення.

У всіх варіантах кількість тем є обов'язковою, а кількість вивченого матеріалу може зменшуватися або збільшуватися в залежності від залучення додаткових творів.

У програмі зазначається загальна кількість годин на ту або іншу тему, розподіл на лекційні та практичні заняття, а також години для самостійної роботи студентів.

На семінарських заняттях рекомендовані такі форми роботи: слухання музики з подальшим аналізом твору або окремих засобів виразності; складання анотації до певного музичного прикладу; складання питань з теми для формування навичок проведення бесіди у дитячій аудиторії; відшукування паралелей у живопису, літературі, поезії тощо; виконання окремих творів або їх фрагментів самими студентами (наприклад, нескладних романсів, фортепіанних мініатюр або полегшених перекладів симфонічних творів); самостійне опрацювання студентами нескладних тем (або окремих розділів); засвоєння музичної термінології (оформлення словника музичних термінів, і не тільки їх коротке тлумачення, а й більш розгорнуте пояснення).

В процесі вивчення предмету велика увага приділяється контролю знань. Контроль передбачає як перевірку знання теоретичного матеріалу, так і засвоєння музичних творів. Традиційними формами контролю залишаються музична вікторина, семінари, музичне тестування, теоретичне опитування (як усно, так і письмово), аналіз твору за інструментом, а також виконання на фортепіано (голосом) окремих музичних тем.

Програмні результати навчання

- Здатність до міжособистісного спілкування, емоційної стабільності, толерантності. Здатність працювати в команді. Вільне володіння українською мовою відповідно до норм культури мовлення, основами спілкування іноземними мовами.
- Володіння навичками самостійного пошуку музичного матеріалу в мережі Інтернет та методами його оброблення із засосуванням сучасних музично-інформаційних технологій.
- Здатність застосовувати знання з історії і теорії музики, гармонії, аналізу музичних творів у навчальній, виховній та культурно-освітній роботі в загальноосвітній школі. Володіння методами розвитку в учнів музичних здібностей та формування елементарних музично-теоретичних знань.

Здатність до науково-дослідницької діяльності у сфері музичного мистецтва та музичної педагогіки. Мисленнєва активність, творчий підхід у вирішенні нестандартних завдань.

СТРУКТУРА ПРОГРАМИ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

I. Опис предмета навчальної дисципліни

Предмет: процес навчання та виховання студентів вищого навчального закладу в умовах реформування та модернізації системи освіти в Україні, формування особистості фахівця вищої кваліфікації.

Курс	Напрямок, спеціальність, освітньо-кваліфікаційний рівень	Характеристика навчальної дисципліни
Кількість кредитів , відповідних ECTS 5 семестр – 3 кред. Змістові модулі: I – III Загальний обсяг дисципліни (години) у 5 семестрі – 108 год. Тижневих годин: 5 семестр – 2 год.	Шифр та назва галузі знань 0202 «Мистецтво» Шифр та назва напрямку підготовки: 6.020204 «Музичне мистецтво» Освітньо – кваліфікаційний рівень «Бакалавр» на базі ОКР «Молодший спеціаліст»	Нормативна Рік підготовки – 3 Семестр – 5 Лекції: 32 год. Лабораторні заняття: 10 год. Самостійна робота: 60 год. Модульний контроль: 6 год.

II. ТЕМАТИЧНИЙ ПЛАН НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

№ п/п	Назви модулів і тем	Всього	Види занять і розподіл годин				
			Лек к	Лаб	Інд	Мкр	С/р
V семестр. Модуль I. Музика античності та середньовіччя.							
1.1.	Музична культура стародавньої Греції	7	2		-		5
1.2.	Середньовічна світська музична культура.	7	2		-		5
1.3.	Середньовічна церковна музика: від одноголосної монодії до багатоголосся.	9	4		-		5
1.4.	Мистецтво Ars nova: техніка ізоритмії	9	2	2	-		5
	Модульний контроль	2			-	2	
	Разом	34	10	2	-	2	20
Модуль II. Виникнення та особливості розвитку опери у XVII ст.: Італія, Франція, Англія.							
2.1.	Виникнення опери у Італії. Діяльність флорентійської камерати.	7	2		-		5
2.2.	Оперна творчість Клаудіо Монтеверді.	11	4	2	-		5
2.3.	Французька опера: творчість Ж.Б. Люлі	9	2	2	-		5
2.4.	Англійська опера. Опера Г. Персела «Дідона і Еней»	11	4	2	-		5
	Модульний контроль	2			-	2	
	Разом	40	12	6	-	2	20
Модуль III. Інструментальна музика XVII – XVIII ст.							
3.1.	Інструментальні школи XVII.	6	2		-		4
3.2.	І. С. Бах: основні етапи творчості. Клавірна та оркестрова творчість.	8	2	2	-		4
3.3.	Творча фігура Г. Ф. Генделя. Жанр Concerto grosso.	6	2		-		4
3.4.	Музична культура XVIII ст. Проблеми формування сонатно-симфонічного циклу.	6	2		-		4
3.5.	Й. Гайдн як представник віденської музичної культури другої половини XVIII ст.	6	2		-		4
	Модульний контроль	2			-	2	
	Разом	34	10	2	-	2	20
	Всього за 5 семестр	108	32	10	-	6	60

III. ПРОГРАМА

ЗМІСТОВЕНИЙ МОДУЛЬ I. Музика античності та середньовіччя.

Тема 1.1. Музична культура стародавньої Греції (2 год)

Уявлення про музику, як про мистецтво тісно пов'язаним з рухом і становленням уперше склалося в античній космології, зокрема, у вченні піфагорійців, які говорили, що музика є становлення. Однак, оскільки в основі всіх речей, згідно із цим навчанням, лежить число, то музика не просте становлення, а числове становлення. Таким чином, згідно цього вчення, естетична сутність музики полягає в числовому становленні пластичного предмета (яким, насамперед є космос у цілому, а потім і всі речі, які до нього належать), як говорив А. Лосєв.

Говорячи про музичну естетику Геракліта, слід зазначити, що вона перебуває в тісному взаємозв'язку з його загальновідомою філософською доктриною – зокрема, з його теорією про єдність протилежностей. Так, філософ, говорячи про гармонію як про внутрішній закон природи, де діє цей діалектичний принцип, указує, що й музична гармонія виникає схожим чином. Більше того, музична гармонія є символ і прообраз космічної гармонії, а закони музики й світу тотожні. Таким чином, рух, що охопив природу й космос (нагадаємо, що згідно з навчанням Геракліта, у світі немає нічого нерухливого), також властиво й музиці.

У Платона поняття «музика» має кілька значень. У широкому сенсі це «мистецтво муз», куди входили музика, словесне мистецтво й хореографія. У вузькому сенсі «музика» для Платона – це результат комбінації ладів і ритмів. При цьому музика не є поезією, хоч вона й невіддільна від неї. Ритмом керується як танець, так і музика, тому, будучи мистецтвом руху, музика розуміється як чистий рух звуку (танцю же також доступне зображення фігур у просторі). Слід особливо зазначити, що Платон дивиться на музику як на мистецтво максимально близьке до процесу психічних переживань, душевного рухів (на основі цього переконання виростає його етична концепція музики й формується її розуміння як виховного засобу).

Музична естетика Аристотеля в деяких моментах перетинається з естетикою Платона, але в цілому вона є наслідком критичного відношення до філософських поглядів вчителя. Аристотель музику розуміє як чисту процесуальність, чисте становлення, відбиття часового процесу. Для музики немає нічого сталого, стійкого, так само, як і у світі все вічно рухається, народжується й вмирає. Саме Аристотель став першим філософом, який побачив у музиці рух як такий. Іншим важливим моментом музичної естетики Аристотеля є те, що процесуальність музики він споріднив із психічною процесуальністю. Таким чином, людські внутрішні процеси і музика тотожні фундаментально. Звідси й переконання Аристотеля в тому, що музикою можна передати стан людської душі, можна зобразити її, можна змінити її. Тому музика – найбільш потужний засіб впливу на душу. Таким чином, музика як чиста процесуаль-

ність, яка за своєю природою близька психіці, до емоційного, морального стану людини, здатна впливати на її душу, перетворюючи її, формуючи ціннісне, моральне переживання, доставляючи задоволення, очищаючи її. Так формувалася антична концепція музичного етосу.

Література основна:1,2,11,12

Література додаткова:12

Тема 1.2. Середньовічна світська музична культура (2 год)

Жонглери, менестрелі, шпільмани, як їх називали в різних краях, довго залишалися єдиними представниками світської музики. Усі вони були схожі один на одного й усі були різними. Так жонглер (французьке *jongleur* від латинського *joculator* – «жартівник») – це мандрівний балагур і, скоріше, народний умілець, аніж професійний музикант. Менестрель (французьке *menestrel* від пізньолатинського *ministerialis* – «той, що був на службі») – це блазень-музикант, який служив у дворянина. Шпільман (німецьке *Spielmann* від *Spielen* – «гра» і *Mann* – «людина») був маже професіоналом. Не випадково трохи пізніше саме зі шпільманів виникне європейський професійний міннезанг.

Остання група музикантів зіграла провідну роль і в розвитку інструментальної музики в Середні століття. Адже інструментальна музика, у порівнянні з вокальною, вважалася більш низкою. Як не цілком божественну її намагалися не використовувати у церкві. Та й любовне почуття воліли виливати все-таки за допомогою слів. Тільки танцювальна музика залишалася чисто інструментальною. У цьому зв'язку цікавим видається середньовічний інструментарій. Найбільш шляхетними й піднесеними вважалися мідні духові інструменти – різні труби й рогу. Адже про них згадується у Біблії. Простонародними були струнні інструменти (ребаб, віола, фідель) – попередники сучасної скрипки. На них міг собі дозволити грати лише простолюдин на сільських святах, супроводжуючи танці. Дворяни ж почали освоювати струнні інструменти, і в першу чергу щипкову лютню, набагато пізніше, уже в епоху Відродження. Між цими двома групами розташовувалися численні флейти й сопілки. Цікаво, що вже в IX столітті в багатьох монастирях грали на арфі, проте винятково тому, що на ньому супроводжував спів своїх псалмів біблійний Давид.

І все-таки основна роль мандрівних музикантів Середньовіччя полягала у швидкому і широкому поширенню музики по країнам Європи. Жонглери, наприклад, виступали на міських святах, і під час сільських обрядів, і при дворах феодалів. Допускали їх навіть у церкву (в XII – XIII століттях їм удалося добитися права брати участь у духовних виставах). Саме вони й почали розмивати чистоту літургійної драми, додаючи до неї світські, побутові мотиви, й виконуючи пісні не на латині, а мовою простолюду.

Втім, жонглери, виступаючи серед чисто світських людей, часом не гребували й просто висміювати ритуал церковного богослужіння. Тим більше, що багато хто з них у минулому були учнями монастирських шкіл, чи студентами

університетів. Вони користувалися у своїх творах латинською мовою, сильно її спотворюючи й пародіюючи. Їх називали «вагантами» (*vagantes* – «мандрівні люди»). Їхні пісні завжди відрізнялися безтурботними веселощами й прославляли любов і чисто земні радості. Саме з латинських застільних пісень вагантів склалися згодом численні студентські пісні, наприклад знаменитий студентський гімн "*Gaudeamus igitur*". Великий збірник латинських пісень вагантів (XIII ст.), було знайдено в Бенедиктинському монастирі в Bueren в 1848 році (за цим місцем його назвали «*Carmina Burana*»).

З кінця XI ст. в Провансі, на півдні Франції, стали з'являтися перші зразки музично-поетичної творчості трубадурів (французьке *troubador* від провансальського *trobar* – «складати вірші»). Мистецтво трубадурів-лицарів активно розвивалось близько двох сторіч. До середини XII століття вже відомі імена й найбільш видатних труверів (від французького *trover* – «придумувати, складати»), тобто поетів-музикантів із числа городян.

У вишуканих й досить складних за формою піснях трубадури оспівували лицарську любов, героїчні подвиги під час хрестових походів. Характерними піснями трубадурів стали: альба (від лат. *alba* – «ранкова зоря»), написана часто у формі діалогу, змальовувала розставання закоханих після нічного побачення; пасторалі (від французького *pastourelle* – «пастушка»), писали також у формі діалогу, де зображували зустріч лицаря з пастушкою; сірвента (від лат. *servo* – «служу») найчастіше містила випадати проти особистих і політичних ворогів трубадура; тенсона (від лат. *tensos* – «суперечка») була пісенним диспутом двох трубадурів на ліричні, політичні або філософські теми.

Література основна: 1,2,11,12

Література додаткова: 12

Тема 1.3. Середньовічна церковна музика: від одноголосної монодії до багатоголосся (4 год)

Перші звістки про ті або інших явища багатоголосся в західноєвропейській музиці з'являються в теоретичних трактатах з XI століття, але на практиці багатоголосся існувало вже в IX столітті. Багатоголосся зустрічається вже в прадавній народній музиці, але там це гетерофонний тип багатоголосся, де голоси несамотійні й виконують ту саму мелодію лише трохи по-різному. Тепер же голоси усе більш стають самотійними. Природно, що в контексті культової практики основою раннього багатоголосся міг стати тільки григоріанський хорал. Основний голос співав хоральну мелодію, а другий ішов за ним, постійно зберігаючи той самий інтервал з першим голосом. Головний голос називали *vox principalis* («голос перший»), а другий *vox organalis* («голос органальний» від грецького *organon* – «інструмент», тому що часто цей голос поручався інструменту). За назвою другого голосу всі композиції такого роду й одержали назву «органуми». І дійсно, звучання ранніх органумів було різким, фанфарним і сильно нагадувало інструментальне виконання. Виходило так ще

й тому, що співаки намагалися увесь час зберігати інтервали октави, квінти або кварта, що звучать порожньо й напружено.

Оскільки голосу в таких органах рухалися увесь час паралельний, то й самі органи одержали назву паралельні. Паралельні органи проіснували в середньовічній музиці близько двох сторіч, чудово підсилюючи й без того досить строгі й аскетичні григоріанские мелодії. Але вже до середини XII століття з'являються так звані «вільний орган», де другий голос, хоча й іде за першим ритмічно, але зовсім не паралельно. А незабаром і зовсім другий голос звільняється, нашаровуючи на григоріанську мелодію (найчастіше зверху) рухливу орнаментальну лінію. Такий орган уже прийнято називати «мелізматичним». За його бурхливими мелодійними імпровізаціями часом уже важко було почути основний григоріанський наспів, що рухався, як правило, більш розмірено. І отут чималу допомогу міг виявити навіть невеликий орган, що трубно підтримував хоральний наспів. Орган допускався в католицьких храмах уже з VII століття, але дійсно необхідним став лише з виникненням багатоголосся.

Розвитку церковного професійного багатоголосся чимало сприяли й численні співочі школи при великих європейських монастирях. Так відрізок часу з середини XII століття до середини XIII століття в історії музики прийнято називати «епохою Нотр-Дам». У цей час Париж дійсно стає центром народження нової, готичної архітектури (будувався собор Нотр-Дам), стає центром нового університетського життя. Тут, у ще недобудованому міському соборі й розпочала свою діяльність нова співоча школа. Головними представниками цієї школи «готичного співу» стали Леонін і Пероті.

Діяльність Леоніна тривала до 80-х років XII століття. Він започаткував «Велику книгу органумів». Головним же досягненням Леоніна стало вживання нового співвідношення голосів в органумі. Другий голос у творах Леоніна вже не просто вільно імпровізує навколо теми хоралу, але вибудовується композитором за всіма правилами ритмічних модусів. Якщо раніше правильністю й упорядкованістю відрізнявся лише головний голос, то тепер другий голос, одержавши чітку ритмічну будову, часто звучить більш цікаво й виразно аніж хорал. До того ж, якщо в канонічну мелодію григоріанського хоралу співак-композитор у жодному разі не міг внести зміни, то другий голос він складав цілком вільно й згідно із своїм натхненням і смаком. Так поволі в канонічну культову музику проникає вільна композиторська творчість.

Уже Леонін починає у своїй творчості пробує скомпонувати не тільки двоголосний твір, але й трьох- і чотириголосний. Повністю же перейти до трьох- і чотириголосся вдалося його послідовнику Перотіну (перша половина XIII століття). У його творах чітко намітилося протистояння неквапливого голосу, що веде хоральну мелодію (тенор) і двох-трьох інших голосів, що гармоніюють між собою (дуплум, триплум).

Основними жанром у школі Нотр-Дам став мотет (французьке *motet* від

латинського motetus – «той, що має слово»). Основою мотету як і раніше залишається хоральний наспів, що звучить у тенорі. Але тепер на нього нашаровуються не просто інші голоси, а голоси, принципово різні по характеру як мелодій, так і тексту. Тут використовувалися народні й світські наспіви, відомі пісні трубадурів. Причому, часто кожний голос виконував наспів на своїй мові. У такий спосіб голоси отримали цілковиту самостійність.

Література основна: 1,2,11,12

Література додаткова: 68

Тема 1.4. Мистецтво Ars nova: техніка ізоритмії (2 год)

1320 рік – робота Філіпа де Вітрі «Ars Nova», яка дала назву епосі, що передувала Ренесансу. Де Вітрі відстоював:

1. Дводольне (недосконале) ділення тривалостей.
2. Хотів заборонити паралельний рух октавами та квітами, через архаїчність їх звучання.
3. Підтримував альтерацію, хоча середньовічна теорія оголосила альтеровані звуки «фальшивою музикою»

Де Вітрі один з активних розробників техніки ізоритмічного мотету. Ізоритмічний мотет – у тенора інтонується матеріал зі сталим ритмом, але мелодія може бути змінена. Ритм може бути зменшений але упізнаний. Повторення ритмічної формули називається talea (фігура могла повторюватися до 7 разів). Повторення (інтервальне) мелодії із можливою зміною ритму називалося color.

Найбільш яскрава фігура у французькій музиці цього часу – Гійом де Машо, автор 23 мотетів, 42 балад, 22 рондо, 32 віреле, 19 ле. Де Машо є автором першої оригінальної меси. Гійом де Машо і Філіп де Вітрі – поети та музиканти, продовжувачі традицій трубадурів та труверів.

Як зазначає Т. Чередніченко, мензуральна ритміка десакралізувала тривалість звуку. Досконале ділення на три втратило перевагу над недосконалим діленням на два. Таким чином символічні переваги в сфері ритму стали неактуальними; ритм перетворився в автономний параметр композиції. Раніше «атомом» музичного часу вважався семібревис («найкоротший»). Тепер цей «атом» розщепився. Семібревис міг членуватися на мініми, мініми – на семімініми, семімініми – на фузи, а фузи – на семіфузи. На яку саме кількість частин – на три або два – розділяється та або інша тривалість, вказувалося на початку першого нотного рядка й при зміні мензури спеціальним знаком. «Tempus perfectum» – троїчне розподіл бревеса; «Tempus imperfectum» — двоїчний розподіл бревеса; «Велика пролація» (prolatio major) і «мала пролація» (prolatio minor) – троїчне й двоїчне ділення семібревеса. Для позначення мензури використовували різнобарвне чорнило.

Література основна: 1,2,11,12

Література додаткова: 12

МОДУЛЬНА КОНТРОЛЬНА РОБОТА 1

Дати відповіді на питання

1. Дайте визначення поняттям синкретизму та синтетизму
2. Дайте визначення стародавньому грецькому поняття «техне», «гармонія».
3. Наведіть декілька фактів стосовно уявлень про музику Піфагора.
4. Наведіть декілька фактів стосовно уявлень про музику Платона.
5. Наведіть декілька фактів стосовно уявлень про музику Аристотеля.
6. Наведіть відомі Вам факти, щодо системи нотного запису Середньовіччя.
7. Яким був спів на початку середньовіччя у церкві. Чому він був таким?
8. Назвіть основні частини меси.
9. Що таке «григоріанський антифонарій».
10. Що таке григоріанський хорал.
11. Що таке органум.
12. Як називалися голоси двоголосного органуму.
13. Звідки пішла назва органум.
14. Які види органуму існують.
15. Що таке метризований органум (органум Перотіна).
16. За якою системою організовувався ритм метризованного органуму.
17. Як називалися тривалості нот у цій системі.
18. Скільки ритмічних модусів Ви знаєте. Наведіть приклад модусу.
19. Як називалися голоси чотирьохголосного органуму.
20. У якому з голосів проводився григоріанський хорал.
21. Назвіть школи і композиторів, у творчості яких відбувся розквіт мистецтва органуму.
22. Перелічіть назви середньовічних світських музикантів, дайте переклад цих назв, назвіть країни, де вони працювали, назвіть відомі Вам прізвища.
23. Хто такі ваганти.
24. Що таке Ars nova. Звідки пішла назва. Коли з'являється назва.
25. Що таке Ars antiqua.
26. Дайте визначення поняттям: tempus perfectum (темпус перфектум), tempus imperfectum (темпус імперфектум), prolatio maior (велика пролація), prolatio minor (мала пролація).
27. Як називалася система ритмічної організації доби Ars nova.
28. Що таке ізоритмія.
29. Дайте визначення поняттю талья (talea), ко́лор (color), Як вони співвідносяться.
30. Хто є автором першої оригінальної меси.
31. Дайте визначення жанрам: мотет, виреле, баллата, качча, гокет.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ II. Виникнення та особливості розвитку опери у XVII ст.: Італія, Франція, Англія.

Тема 2.1. Виникнення опери у Італії. Діяльність флорентійської камерати (2 год.)

Слово опера в перекладі з італійського означає «праця», «твір». Спочатку музичний спектакль називали «*dramma per musica*» – «драма на музиці» або «музична драма», до чого додавали – опера, тобто праця того чи іншого композитора.

Перші опери з'явилися в Італії, у Флоренції на рубежі XVI – XVII сторіч. Їхні автори – учасниками невеликого зібрання аматорів мистецтва. Зустрічі відбувалися під крилом багатих меценатів Джованні Барді та Якопо Корсі. Ці зібрання увійшли в історію музики під назвою флорентійська камерата.

Члени камерати були великими шанувальниками античного мистецтва й мріяли відродити давньогрецьку трагедію. По збережених описах вони знали, що під час вистави трагедій Есхіла, Софокла, Еврипіда актори не проговорювали, а проспівували текст, і що там брав участь співаючий і танцюючий хор. Однак яка була музика в давньогрецькому театрі, вони не мали ні найменшої уявлення, оскільки ніякого документального матеріалу в них не було. Проте, з висловлень античних філософів і поетів вони зробили висновок, що манера виконання античних акторів являла собою щось середнє між співом і звичайною мовою, і спробували створити мелодію такого ж типу. Результатом їх експериментів було створення речитативу – мовної мелодики. Це була вокальна мелодія напівспівучого, напівдекламаційного характеру, призначена для сольного виконання з інструментальним супроводом. Самі члени кружка так характеризували створений ними тип мелодики: «такий тип співу, де можна було б немов говорити» (Дж. Каччини).

Перша опера, яка була створена у Флоренції, не збереглася. Дві інші з'явилися майже одночасно й були написані на той самий сюжет відомого міфу про Орфея. Обидві опери називалися однаково – «Евридика». Музику однієї з них написав Якопо Пери, а іншої – Джуліо Каччіні. Автор тексту – поет Оттавіо Рінуччіні. Члени зібрань були негативно настроєні щодо поліфонічного стилю, який панував у той час у музиці. Відстоювали концепцію одноголосної мелодії у супроводі музичних інструментів (*basso continuo*).

Література основна: 1, 2, 11, 12

Література додаткова: 9

Тема 2.2. Оперна творчість Клаудіо Монтеверді (4 год.)

Завдяки Клаудіо Монтеверді опера перетворилася насамперед у явище музичного мистецтва: тепер музика стала займати не підлегле, як це було раніше, а ключове місце. На відміну від одноманітного речитативу Пері й Каччіні, Монтеверді створив гостро напружений, драматичний речитатив – з рапто-

вими змінами темпу й ритму, виразними паузами. При цьому Монтеверді не обмежився речитативом: у кульмінаціях своїх опер він включав арії, де мелодія носила вже не декламаційний, а співучий характер. Великого значення набув хор і оркестр, який підкреслював важливість того або того моменту драми. Усе це дозволило Монтеверді яскраво розкривати внутрішній світ героїв оперних історій.

Перші опери Монтеверді – «Орфей» і «Аріадна» (від якої зберігся тільки один–єдиний фрагмент – «Плач Аріадни») – з'явилися в місті Мантуїя. Далі Монтеверді переїхав у Венецію, де протікав останній період його творчості (30 років). Тут він фактично заснував і очолив оперну школу, створивши такі твори як «Повернення Уліса» і «Коронація Поппеї». Подібно до «Орфея» ці опери відносяться до жанру «dramma per musica».

«Коронація Поппеї», створена за рік до смерті Монтеверді, це вершина всією його творчості. Сюжет опери запозичений з «Аналів» Тацита – найбільшого історика прадавнього Риму. Уперше за піввіку існування оперного жанру на зміну міфології прийшла історична хроніка, а богів і міфічних героїв витиснули історичні особистості. В оперній культурі XVII століття ще не було твору, який, подібно шекспірівським хронікам, відтворював би реальні історичні події; от чому «Поппею» називають «першою оперою на історичний сюжет».

Література основна: 1,2,11,12

Література додаткова: 17,20,61

Тема 2.3. Французька опера: творчість Ж.Б. Люлі (2 год.)

Французька опера - друга опера, яка виникла у Європі після Італії. Це період абсолютної монархії. Ключовим моментом фр. опери стає балет, який виник ще у часи діяльності «Плеяди», на меті якої було відродження античної ідеї синтезу мистецтв.

У 1581 році було поставлено спектакль «Комедійний балет королеви» (постановник: скрипаль Бальтазаріні де Бельджозо /фр. Бальтазар де Божуайє/) з якого починається популярний у Франції жанр «балету зі співами». Він включав у себе: мовну декламацію, багатоголосні поліфонічні пісні, балетні виходи та пантоміми, інструментальні номери. Жанрову специфіку складали: широке коло муз-виражальних засобів, великий виконавський склад, міфорогічні сюжети, пишність, видовищність, декоративність (бароко).

Балет зі співами став альтернативою італійській опері, став акціональною ознакою. Проте італійську оперу також мала підтримку. Так, кардинал Мазаріні замовляє італійським композиторам опери, які були виконані у Франції. Це «Егіст» Каваллі, «Орфей» Россі та ін. Проте замовлення не сприяли росту популярності саме італійської опери у Франції, але продемонстрували нові музично виразові засоби.

Перша французька опера – «Пастораль» П'єра Перрена (літератор) і Робера Камбера (композитор). Акцент не ставився на виразному поєднанні мови

та музики. Опера відзначалася складна театральна машинерія, постановочні ефекти, змішаний характер дії за участю алегоричних фігур та міфологічних персонажів.

У 1669 році Перрену та Камберу видають патент на заснування в Парижі та інших містах «академії опер та музичних вистав французькі вірші». По суті це була оперна монополія. Поставлені ними опери йшли з незмінним успіхом: 1671 р. пастораль «Помона» (п'ять актів з прологом), «Муки та радощі кохання» (героїчна пастораль Камбера на текст Габрієля Жільбера).

1671 рік – рік заснування першої виставкової сцени Парижу – Королівської академії музики і танцю.

У 1672 року патент переходить до Жана Батіста Люллі, який і створив національну модель французької опери. Люллі – скрипаль, диригент, танцюрист, композитор. Сучасник Расіна, Мольєра, Корнеля. Перед тим як розпочати свою роботу у оперному жанрі він 15 років працював у жанрі балетного мистецтва. Разом з Мольєром став творцем жанру комедії-балету.

У своїх експериментах Люллі відштовхувався від: танцювальної ритміки, простоти у фактурі, чіткої гармонічної вертикалі, графічної мелодичної лінії.

У період з 1672 до 1687 року Люллі написав 19 музично-сценічних творів, 13 з яких відносять до жанру ліричної трагедії. Автором лібретто став Філіпп де Кіно, представник школи Корнеля. У ліричних трагедіях відбувся синтез барокового театру і класицистського (за типом Расіна та Корнеля).

Бароко проявилось у: зовнішній формі видовищного «спектаклю з машинами і чудесами», авантюрному сюжету з несподіваними змінами місць дії, катаклізмами та потрясіннями (бурі, шквали), втручання богів у сюжет, вищі сили несподівано розв'язують конфлікт драми (це не було зумовлено попередньою дією, «бог з машини»), герой, навіть позитивний з високими моральними якостями, іграшка у руках долі, багатоаспектна драматургія (у класицистській драмі конфлікт єдність дії, увага зосереджується на одному конфлікті: почуття і обов'язку тощо), головна лінія ускладнена побічними, яких буває дуже багато, великій кількості персонажів.

Разом з тим опера Люллі має точки дотику із творами Корнеля й Расіна. Велика п'ятиактна композиція ліричних трагедій Люллі має міцну, логічну структуру як у цілому (рух до кульмінації – і до розв'язки), так і в межах кожного акту. Перший акт являє собою зав'язку (експозиція героїв й оточення), другий – подальше виявлення протидіючих сил, третій приводить до їхнього зіткнення й наприкінці – до драматичної кульмінації, четвертий показує подальшу боротьбу героїв із драматичним поворотом наприкінці (неправильна розв'язка, гальмування, несподіване втручання і т.д.), п'ятий утворює останню кульмінацію й розв'язку (як правило, щасливу).

Література основна: 1, 2, 16, 18

Література додаткова: 17, 21, 65

Тема 2.4. Англійська опера. Опера Г. Персела «Дідона і Еней» (4год.)

За часів Персела існували три види спектаклів: драматична п'єса з розвинутими музичними епізодами, «маска» (балетно-музичне дійство, позначене пишним декоративним стилем), твори з речитативами і музичними фрагментами, що нагадували вже оперу. Ніхто не знав якою має бути опера, кожен композитор сам вирішував проблему жанру, згідно своєї уявлень. Не дивлячись на те, що Персел досить оригінально підійшов до питання вирішення проблеми жанру, але це не призвело до утворення у Англії оперної школи.

Відстатність зацікавленості оперою у Англії пояснюється добре розвинутим драматичним театром. Оперу сприймали як різновид театру, що не мав переваг перед існуючими театральними формами. Проте у 60-ті роки у Англії були поставлені наступні оперні спектаклі: Камбер «Прикрощі і радості кохання», «Помона», Люллі «Кадм і Герміона».

Персел є автором шести творів для сцени, проте лише «Дідона» має всі ознаки опери, інші відносяться до типу *semi* опери. «Дідона» – перше звернення композитору до жанру опери (рух від опери до змішаних жанрів, а не навпаки).

У «Дідоні та Енії» спостерігаємо синтез італійської та французької моделі опер. Оперу замовив хореограф Дж. Ріст для пансіону благородних дівчат.

Композиція твору симетрична: з обох боків арії ламенто, кульмінація у центрі другого акту (монологи духа і Енея). Дія рухається від експозиції дійових осіб до відьом у печері (перша дія від соло до тутті), у заключному акті від сцени матросів і відьом до ліричних фрагментів (дзеркальне відтворення актів). Кожна з трьох дій завершується хором.

Французький вплив: хор, балет, речитації персонажів ніби монологи, їх чергування за принципом контрасту. Увертюра за французьким типом. Постановочні ефекти, часта зміна місця дії. Драматичний пік не є арією, а є монологом. Принцип контрастних співставлень що призводить до структурування опери за номерним принципом.

Італійський вплив: кантіленність, наявність арій-афектів, спорідненість інтонацій, фактурний і формотворчих прийомів.

Національні особливості: ліберто створив Наум Тейт (поет і драматург) за принципами п'єси а не музичного спектаклю. Чіткі три фази розвитку: 1 картина 1 акту – експозиція головних героїв, 2 картина 1 акту – експозиція сил контрдії. 2 акт – драматичний злам і кульмінація. 3 акт – розвязка. Єдність дії, все піпорядковано одній колізії і її логічному вирішенню, всі стадії причинно скріплені.

Відголосками елизаветинського театру є: поєднання фольклору і піднесеного, персоніфікація сил зла, які випадають із кола античних уявлень, жанрові сцени (матроси).

Структурування твору нагадує сюїтний принцип: перша сюїта – ланцюжок арій і монологів, друга – хори як камертони дії (античний принцип), від

імені персонажів (матроси, відьми). Третя сюїта – танцювальні і інструментальні номери: увертюра, ріумфальний танець, танець фурій, рітурнель. танець матросів, танець відьом і матросів. композитор також зосереджує навколо однієї сюжетної або поетичної ситуації одним композиційним прийомом, тонально тощо.

Література основна:1,2,11,12

Література додаткова:85

МОДУЛЬНА КОНТРОЛЬНА РОБОТА 2

Дати відповіді на питання

1. Де, коли і чому виникає жанр опери.
2. Яке жанрове визначення отримала опера у Італії.
3. Назвіть членів флорентійської камерати.
4. Назвіть перші опери, хто був їх автором.
5. Назвіть оперні школи Італії.
6. Хто є автором першої опери на історичний сюжет. Назвіть цю оперу.
7. Яким мій був найбільш популярним серед творців ранньої опери.
8. Що таке opera seria.
9. Що таке opera buffa.
10. Яке жанрове визначення отримала опера у Франції.
11. Хто є засновником оперного жанру у Франції.
12. Перелічіть жанрові особливості французької опери.
13. Назвіть першу французьку оперу, хто її автори.
14. Якими принципами керувався Люллі у komponуванні музичного матеріалу опери.
15. Як проявилась бароковість у операх Люллі.
16. Яка різниця між італійською та французькою увертюрою.
17. Чи був популярним жанр опери у Англії. Якщо ні, то чому.
18. Скільки опер написав Гері Перселл. Яка за рахунком опера «Дідона і Еней».
19. Що таке semi opera.
20. Які особливості лібретто опери.
21. Як проявився французький елемент у опері «Дідона і Еней».
22. Як проявив себе італійський елемент у опері «Дідона і Еней».
23. Які національні особливості опери «Дідона і Еней».
24. Яка композиція опери.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ III. Інструментальна музика XVII – XVIII ст.

Тема 3.1. Інструментальні школи XVII ст. (2 год.)

Удосконалення старих та поява нових музичних інструментів. Розквіт жанрів інструментальної і органної музики, ансамблевого та сольного смичкового виконавства. Жанри тріо-сонати, концерто грассо, сольного концерту в творчості А. Кореллі, А. Вівальді, Г. Ф. Генделя. Інструментальні жанри, розвиток фуґи в творчості Й. -С. Баха.

Французька клавесинна школа. Програмність у творчості Ф. Куперена та Ж. -Р. Рамо. Одним з головних жанрів стародавньої клавесинової музики була сюїта, яка складалася з декількох закінчених за формою частин, написаних в одній тональності. У кожній із частин зазвичай використовувався рух якогонебудь танцю. Основу стародавньої сюїти становлять чотири танці різного, не завжди точно з'ясованого національного походження. Це неспішна аллеманда (можливо, родом з Німеччини), більш рухлива куранта (родом із Франції), повільна сарабанда (родом з Іспанії) і швидка жига (родом з Ірландії або Англії). З кінця XVII століття за прикладом паризьких клавесиністів сюїти стали доповнювати такими французькими танцями, як менует, гавот, бурре, пасп'є. Вони вставлялися між основними танцями, утворюючи інтермедійні розділи. Стародавню французьку клавесинову музику відрізняють добірність, грація, багато дрібних мелодійних прикрас, наприклад мордентів і трелей. Французький клавесиновий стиль розцвів у творчості Франсуа Куперена (1668 – 1733), прозваного Великим. Він створив близько двох з половиною сотень п'єс і об'єднав їх у двадцять сім сюїт. У них поступово стали переважати п'єси з різноманітними програмними назвами. Наприклад, мініатюрні клавесинові жіночі портрети: влучні звукові замальовки якої-небудь риси характеру, зовнішності, манери поведінки. Такі, наприклад, п'єси «Похмура», «Зворушлива», «Моторна», «Неуважна», «Бешкетниця».

Англійська клавесинна школа. Композитори О. Гіббонс, У. Берд.

Література основна: 3,5,15,17

Література додаткова: 28,52

Тема 3.2 І. С. Бах: основні етапи творчості. Клавірна та оркестрова творчість. (2 год.)

Музика Баха тісно пов'язана з культурою його рідної країни. Йому не довелося жодного разу виїхати за межі Німеччини. Але він із захватом вивчав здобутки й німецьких, і закордонних композиторів. У своїй творчості він геніально узагальнив і збагатив досягнення європейського музичного мистецтва. Більшість кантат, «Страсті по Іоанну», «Страсті по Матфею», Меса сі мінор і багато інші творів на духовні тексти написані Бахом із щирим релігійним почуттям. Вони повні жалю до людських прикростей, перейняті розумінням людських радостей. Згодом вони вийшли далеко за межі храмів і не перестають глибоко вражати слухачів різних національностей і віросповідань. Духов-

ні й світські твори Баха своєю дійсною людяністю близькі між собою. Разом вони утворюють цілий світ музичних образів. Неперевершена поліфонічна майстерність Баха збагачена гомофонно-гармонійними засобами. Його вокальні теми органічно пронизані інструментальними прийомами розвитку.

Бах склав кілька збірників нескладних п'єс. В один з таких збірників він помістив п'ятнадцять двоголосних поліфонічних п'єс у п'ятнадцяти тональностях і назвав їх «інвенціями». У перекладі з латинської мови слово «інвенція» означає «вигадка», «винахід». Баховські двоголосні інвенції, доступні для виконання починаючим музикантами, дійсно чудові по поліфонічній винахідливості й одночасно по художній виразності.

В «Добре темперованому клавирі» Бах встановив тип двочастинного циклу «прелюдія й fuga». Прелюдія будується вільно. У ній чимала роль може належати гомофонно-гармонійному складу й імпровізаційності. Це створює контраст до fugи як строго поліфонічному добутку. Разом з тим частини циклу «прелюдія й fuga» об'єднані не тільки загальною тональністю. Між ними в кожному випадку по-своєму проявляються тонкі внутрішні зв'язки.

Література основна: 3,5,15,17

Література додаткова: 28,52,90

Тема 3.3. Творча фігура Г. Ф. Генделя. Жанр Concerto grosso.

(2 год.)

Гендель народився 23 лютого 1685 г. у саксонському місті Галле. Із семи років активно займався музицированием, з дев'яти — композиторською діяльністю. Свої перші опери, «Амелія» і «Нерон», Гендель написав в 1705 г. В 1707-1709 г. композитор подорожує й вчиться в Італії, де до нього приходить слава майстра італійської опери. В 1710 г. він стає капелмейстером при дворі ганноверського курфюрста Георга, що згодом став королем Англії. У тому ж 1710 г. Гендель відправляється в Лондон, потім в 1712 г. ненадовго повернувся в Ганновер, де склав ряд вокальних дуетів для принцеси Кароліни (майбутньої королеви Великобританії). З 1712 г. композитор майже постійно живе в Англії. Спочатку він проводить рік у графстві Суррей, у будинку багатого мецената й аматора музики Барна Елмса. Потім протягом двох років живе в гостях у графа Берлінгтона поблизу Лондона — у цей період у нього з'являються дві нові італійські опери, за які королева Ганна подарувала йому довічну пенсію в 200 фунтів стерлінгів. В 1714 г. курфюрст Георг перебирається в Англію й стає британським королем. Для його двору Гендель складає «Музику на воді», призначену для виконання на святах. З 1720 по 1728 г. Гендель обіймає посаду директора Королівської академії музики. 13 лютого 1726 г. композитор переходить у британське підданство. В 1720-х і 1730-х Гендель продовжує писати багато опер, а починаючи з 1740-х основне місце в його творчості займають ораторії (найвідоміша з них — «Месія»). На рубежі 1750-х у композитора погіршується зір. 3 травня 1752 року йому оперують ока. Безуспішно. Хвороба

прогресує. В 1753 році наступає повна сліпота. Гендель помер 14 квітня 1759 г. у Лондоні. Похований у Вестмінстерському абатстві.

Література основна:3,5,18,19

Література додаткова:28,57,75

Тема 3.4. Музична культура XVIII ст. Проблеми формування сонатно-симфонічного циклу. (2 год.)

Семантичний інваріант симфонії. Традиційна перша частина симфонії має наступний набір формальних ознак: швидкий темп; сонатна форма; домінування розвитку над експонуванням; регулярна зміна матеріалу, фактури, типів руху; опора на гармонію як центральний формотворний виразний засіб; дрібність і нестійкість структури. Ядро в групі семантичних ознак становить «рух», «дієвість», «реальне». У повільній другій частині ознаки інші, а саме: повільний темп; стародавня двочастинна форма або сонатна без розробки, рондо, складна тричастинна форма; перевага експозиційності; відносна сталість фактури, типів руху; опора на мелодію. Ключовими семантичними ознаками отут є «статика», «споглядання», «психологічне». Таким чином, між першою й другою частиною практично немає ніяких схожих формальних і семантичних ознак, навпаки, спостерігається їхня поляризація.

У третій частині симфонії, в основі якої спочатку лежав жанр менуету (починаючи з Бетховена – скерцо), по семантичній лінії спостерігається деяке повернення до першої частини, зокрема, до ознак «рух», «реальне». Однак цей рух іншого плану – зв'язок з танцювальним жанром, володарювання ритму і його суггестивна сила ніби втягують слухача в організований потік рухів тіла. Семантична ознака третьої частини – гра в широкому розумінні цього слова. Яскравіше всього це проявилася, коли третя частина була пов'язана з менуетом. Із заміною на скерцо роль ритму й руху навіть зросли, однак при цьому рух знайшов більш загальну, абстрактну форму, тому що він стратив свої танцювальні кінестетичні імпульси. У цілому скерцо виявилось свого роду символом неприборкності руху, як прояву гри стихійних життєвих сил, однак щораз із різним етичним, емоційним «знаком».

Четверта (фінальна) частина першою своєю семантичною ознакою також має рух. У четвертій частині, завдяки властивій їй моториці, танцювальним ритмам, зміні жанрових картин, рух з'являється у своєму більш матеріальному, реальному, фізичному вигляді. Таким чином, між цими частинами вибудовується наступна опозиція бінарних семантичних відносин: рух як процес якісних змін; подієвість; дія як форма індивідуальної поведінки – рух у фізичному змісті; життя середовища як ціле; розчинення в житті колективу.

Література основна:3,5,15,17

Література додаткова:28,52,75

Тема 3.5. Й. Гайдн як представник віденської музичної культури другої половини XVIII ст. (2 год.)

Еволюція симфонічної творчості Й. Гайдна — від наближених до камерного ансамблю і танцювальної сюїти ранніх симфоній до монументальних циклічних композицій в кращих творах композитора — «Прощальна» симфонія, «Лондонські» симфонії.

У зрілих симфоніях Гайдна встановився наступний типовий склад циклу: чотири частини – сонатне *allegro*, повільна частина, менует і фінал (звичайно у формі рондо або сонатного *allegro*). Одночасно визначився у своїх основних рисах класичний склад оркестру із чотирьох груп інструментів. Провідна група — струнна. У неї входять скрипки, альти, віолончелі й контрабаси. Група дерев'яних духових інструментів складається із флейт, гобоїв, кларнетів і фаготів. Групу мідних духових інструментів у Гайдна утворюють валторни й труби, а з ударних він використовував тільки литаври й лише в останній, дванадцятій «Лондонській симфонії» додав трикутник, тарілки й барабан.

Література основна: 3,5,18,19

Література додаткова: 28,57,75

МОДУЛЬНА КОНТРОЛЬНА РОБОТА 3

1. Назвіть великі інструментальні школи XVII ст.
2. Назвіть відомі імена композиторів, які активно працювали у жанрі клавесиної мініатюри, інструментальних сюїт
3. Назвіть англійських композиторів–верджиналістів.
4. Назвіть основні танці інструментальної сюїти.
5. Назвіть додаткові танці інструментальної сюїти.
6. Дайте характеристику старовинному французькому рондо.
7. Яка особливість французьких клавесинних мініатюр, чим вони відрізняються від англійських.
8. Дайте пояснення прийому *ground*.
9. У яких жанрах працював Й. С. Бах.
10. Що таке інвенція.
11. Назвіть клавірні цикли Й. С. Баха.
12. Поясніть назву циклу «Добре темперований клавір».
13. Що таке *concerto grosso*.
14. Назвіть головні жанри творчості Г. Ф. Генделя.
15. У творчості якого композитора кристалізувалась форма симфонії.
16. Яка структура симфонії.
17. Які семантичні ознаки закріплені за частинами симфонії.
18. Які жанри інструментальної музики підготували жанр симфонії.
19. Який склад класицистського оркестру.
20. Значення творчості Й. Гайдна для розвитку симфонії.

ПЛАНИ ЛАБОРАТОРНИХ ЗАНЯТЬ
III семестр
ЗМІСТОВЕНИЙ МОДУЛЬ I. Музика античності та середньовіччя.

Лабораторне заняття № 1 (2 год.)
Мистецтво Ars nova: техніка ізоритмії

1. Поняття Ars nova у історії мистецтв.
2. Ключові позиції трактату Філіпа де Вітрі «Ars nova»
3. Мензуральна ритміка.
4. Жанр мотету.
5. Принципи побудови ізоритмічного мотету.
6. Музично–поетична творчість Гільома де Машо.
7. Слухання творів де Вітрі та де Машо.

Література основна: 1,2,11,12

Література додаткова: 12,68

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ II. Виникнення та особливості розвиток опери у XVII ст.: Італія, Франція, Англія.

Лабораторне заняття №1 (2 год.)
Оперна творчість Клаудіо Монтеверді.

1. Біографічні відомості Клаудіо Монтеверді.
2. Від мадригалів до опери: огляд творчості Клаудіо Монтеверді.
3. Поєднання поліфонічних традицій і нового декламаційного оперного стилю.
4. «Коронація Поппеї» – лібретто.
5. Музична композиція та драматургія «Коронації Поппеї».
6. Слухання уривків з опери «Коронації Поппеї».

Література основна: 1,2,12

Література додаткова: 9,17,21,65,84

Лабораторне заняття №2 (2 год.)
Французька опера: творчість Ж.Б. Люллі.

1. Період правління короля–сонця Людовика XIV.
2. Становище італійського мистецтва у Франції.
3. Значення танцю для французької культури цього періоду.
4. Творчий портрет Жана–Батіста Люллі.
5. Характерні риси французької моделі опери ліричної трагедії.
6. Перегляд документального фільму «Бунтівний Люллі».

Література основна: 1,5,12

Література додаткова: 9, 65,73.

Лабораторне заняття № 3 (2 год.)

Англійська опера. Опера Г. Персела «Дідона і Еней».

1. Театр Англії XVII століття.
2. Драми Шекспіра.
3. Опера як різновид театру.
4. Творчий портрет Генрі Персела.
5. Опера «Дідона і Еней»: синтез французької та італійської оперної моделі, поєднання класицистських та барокових театральних принципів.
6. Перегляд фільму-опери «Дідона і Еней».

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ III. Інструментальна музика XVII – XVIII ст.

Лабораторне заняття № 1 (2 год.)

I. С. Бах: основні етапи творчості. Клавірна та оркестрова творчість.

1. Творчий портрет І. С. Баха.
2. Фуга як найвищий ступінь розвитку вільного поліфонічного стилю.
3. Клавірні цикли І. С. Баха.
4. Бранденбургські концерти І. С. Баха.
5. Проблеми сучасного виконання творів І. С. Баха.
6. Слухання Бранденбургського оркестру № 3.

Література основна: 3,5,15,17

Література додаткова: 28,52,90

Модулі	Змістовний модуль 1				Змістовний модуль 2				Змістовний модуль 3				
Назва модуля	Музика античності та середньовіччя.				Виникнення та особливості розвитку опери у XVII ст.: Італія, Франція, Англія.				Інструментальна музика XVII – XVIII ст.				
Кількість балів за модуль	61 балів				84бали				66 балів				
	1.1	1.2	1.3	1.4	2.1	2.2	2.3	2.4	3.1	3.2	3.3	3.4	3.5
Теми лекцій	Музична культура стародавньої Греції	Середньовічна світська музична культура.	Середньовічна церковна музика: від одностопової монодії до багатоголосся.	Мистецтво Ars nova: техніка ізоритмії	Виникнення опери у Італії. Діяльність флорентинської камерати.	Оперна творчість Клаудіо Монтеверді.	Французька опера: творчість Ж.Б. Люлі	Англійська опера. Опера Г. Перселла «Дідона і Еней»	Інструментальні школи XVII.	І. С. Бах: основні етапи творчості. Клавирні та оркестрова творчість.	Творча фігура Г. Ф. Генделя. Жанр Concerto grosso.	Музична культура XVIII ст. Проблеми формування сонатно-симфонічного циклу.	Й. Гайдн як представник віденської музичної культури другої половини XVIII ст.
Лекції (16 балів)	1	1	2	1	1	2	1	2	1	1	1	1	1
Лабораторні заняття (всього 55 балів)				1+10		1+10	1+10	1+10		1+10			
Самостійна робота (всього 65 балів)	5 б	5 б	5 б	5 б	5 б	5 б	5 б	5 б	5 б	5 б	5 б	5 б	5 б
Види поточного контролю (всього 75 балів)	Модульна контрольна робота (25 балів)				Модульна контрольна робота (25 балів)				Модульна контрольна робота (25 балів)				
Підсумковий контроль	Всього – 211 бали, коефіцієнт – 2,11												

V. ПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

№ п/п	Тема	Зміст завдань	Кількість годин	Академічний контроль	Бали	Література
V семестр. Модуль I. Музика античності та середньовіччя.						
1.1.	Музична культура стародавньої Греції	1. Пропрацювати літературу до теми. 2. Законспектувати відповідні до теми розділи з роботи «Антична музична естетика» О. Лосева. 3. Охарактеризувати уявлення про музику Піфагора, Аристотеля, Платона. 4. Вказати на відмінності між позиціями Платона і Аристотеля. 5. Визначити поняття «техне», «монодія», «гармонія», «музичний етос». 6. Охарактеризувати театр античності.	5	Опитування	5	Див. літературу до теми
1.2.	Середньовічна світська музична культура.	1. Визначити місце та функцію музику у епоху Середньовіччя. 2. Знайти моменти спільності та розбіжності між Античністю і Середньовіччям. 3. Дати визначення жанрам світської музичної творчості: гокет, віреле, баллада, альба. 4. Законспектувати літературу до теми.	5	Опитування	5	Див. літературу до теми
1.3.	Середньовічна церковна музика: від одноголосної монодії до багатоголосся.	1. Визначити місце церкви у житті середньовічного суспільства. 2. Вивчити структуру католицької служби. Знати частини месси. 3. Роль музики у католицькому богослужінні. 4. Вказати на системи класифікації музики у Середньовіччі. 5. Вивчити і співати хорал «Dies Irae». 6. Прослухати різні види органумів. 7. Прослухати середньовічний мотет. 8. Законспектувати літературу до теми.	5	Опитування	5	Див. літературу до теми
1.4.	Мистецтво Ars nova: техніка ізоритмії	1. Окреслити головні позиції мистецтва Ars nova. 2. Законспектувати принципи мензуральної ритмічної системи. 3. Законспектувати принципи побудови ізоритмічного мотету. 4. Законспектувати біографічні відомості життя Ф. де Вітрі, Г. Де Машо. 5. Прослухати месу Г. Де Машо.	5	Опитування	5	Див. літературу до теми
Модуль II. Виникнення та особливості розвитку опери у XVII ст.: Італія, Франція, Англія.						
2.1.	Виникнення опери у Італії. Діяльність флорентійської камерати.	1. Вивчити історичний контекст виникнення опери у Італії. 2. Визначити особливості ренесанського світовідчуття. 3. Визначити значення поняття «строгий стиль». 4. Визначити характерні риси drama per musica. 5. Охарактеризувати оперні школи Італії.	5	Опитування	5	Див. літературу до теми
2.2.	Оперна творчість Клаудіо Монтеверді.	1. Законспектувати біографію Клаудіо Монтеверді. 2. Законспектувати відомості щодо опе-	5	Опитування	5	Див. літературу до

		3. ри «Коронація Поппеї». 4. Ознайомитися з бібретто опери «Коронація Поппеї». 4. Подивитись оперну виставу «Коронація Поппеї».				теми
2.3.	Французька опера: творчість Ж.Б. Люллі	1. Законспектувати біографію Ж. Б. Люллі. 2. Прочитати лібретто ліричної трагедії «Персей». 3. Законсектувати відомості щодо вистави «Персей». 4. Подивитись оперну виставу Ж. Б. Люллі «Персей».	5	Опитування	5	Див. літературу до теми
2.4.	Англійська опера. Опера Г. Персела «Дідона і Еней»	1. Законспектувати біографію Г. Персела. 2. Прочитати лібретто Наума Тейта «Дідодона і Еней». 3. Законсектувати відомості щодо опери «Дідона і Еней». 4. Подивитись оперну виставу Г. Персела «Дідона і Еней». 5. Вивчити тему прощальної арії Дідони.	5	Опитування	5	Див. літературу до теми
Модуль III. Інструментальна музика XVII – XVIII ст.						
3.1.	Інструментальні школи XVII.	1. Скласти хронологічні таблиці життя Ж. Ф. Рамо, Л. Куперена. 2. Визначити особливості структурування французьких сюїт. 3. Прослухати клавесинні сюїти Ж. Ф. Рамо, Л. Куперена. 4. Охарактеризувати англійську верджинальну школу.	4	Опитування	5	Див. літературу до теми
3.2.	І. С. Бах: основні етапи творчості. Клавірна та оркестрова творчість.	1. Створити хронологічну таблицю життя І. С. Баха. 2. Прослухати інвенції для клавіру. 3. Прослухати Бранденбурзькі концерти у різних виконаннях, дати їм характеристику, сказати на відмінності, пояснити з чим це може бути пов'язано. 4. Охарактеризувати танцювальні жанри в сюїтах композитора.	4	Опитування	5	Див. літературу до теми
3.3.	Творча фігура Г. Ф. Генделя. Жанр Concerto grosso.	1. Вивчити особливості історичної ситуації у Німеччині та Англії на межі XVII – XVIII ст. 2. Створити хронологічну таблицю життя Г. Ф. Генделя. 3. Окреслити основні напрямки творчих пошуків композитора. 4. Прослухати інструментальний цикл «Музика на воді»	4	Опитування	5	Див. літературу до теми
3.4.	Музична культура XVIII ст. Проблеми формування сонатно-симфонічного циклу.	1. Дати загальну характеристику художньо-естетичному напрямку «класицизм»: періодизація, ідея міри, ієрархія жанрів, антропоцентризм. 2. Визначити структуру сонатно-симфонічного циклу. 3. Пояснити логіку структурування кожної частини симфонії, 4. Вказати на семантичні ознаки кожної частини симфонії. 5. Законспектувати перший розділ праці М. Арановського «Симфонічні шукання».	4	Опитування	5	Див. літературу до теми
3.5.	Й. Гайдн як представник віденської	1. Створити хронологічну таблицю життя Й. Гайдна.	4	Опитування	5	Див.

музичної культури другої половини XVIII ст.	2. Охарактеризувати особистість Й. Гайдна як представника віденської музичної культури. 3. Визначити характерні риси сонатної та симфонічної творчості Й. Гайдна (зміст, особливості композиції, тематизму, музичного розвитку). 4. Прослухати симфонію № 101, 103, вивчити музичні теми.				літературу до теми
	<i>Разом</i>	<i>60</i>		<i>65</i>	

VII. СИСТЕМА ПОТОЧНОГО І ПІДСУМКОВОГО КОНТРОЛЮ ЗНАНЬ

Навчальні досягнення із дисципліни «Історія зарубіжної музики» оцінюються за модульно-рейтинговою системою, в основу якої покладено принцип поопераційної звітності, обов'язковості модульного контролю, накопичувальної системи оцінювання рівня знань, умінь та навичок.

Контроль успішності студентів з урахуванням поточного і підсумкового оцінювання здійснюється відповідно до навчально-методичної карти, де зазначено види й терміни контролю. Систему рейтингових балів для різних видів контролю та порядок їх переведення у національну (чотирибальну) та європейську (ECTS) шкалу подано у табл.

Розрахунок рейтингових балів за видами поточного (модульного) контролю. V семестр. Модуль I, II, III.

№ п/п	Вид діяльності	Кількість рейтингових балів за одиницю	Одиниць	Всього
1.	Відвідування лекційних занять	1	16	16
2.	Робота на лабораторних заняттях	11	5	55
3.	Модульна контрольна робота	25	3	75
4.	Самостійна робота	5	13	65
Всього без підсумкового контролю		211		
Підсумковий рейтинговий бал		100		

Коефіцієнт – 2,11

У процесі оцінювання навчальних досягнень бакалаврів застосовуються такі методи:

- **Методи усного контролю:** індивідуальне опитування, співбесіда, залік.
- **Методи письмового контролю:** модульне письмове опитування; повідомлення, доповідь, реферат.
- **Методи самоконтролю:** уміння самостійно оцінювати свої знання, самоаналіз.

Порядок переведення рейтингових показників успішності у європейські оцінки ECTS

Рейтингова оцінка	Оцінка за стобальною шкалою	Значення оцінки
A	90 – 100 балів	Відмінно – відмінний рівень знань (умінь) в межах обов’язкового матеріалу з, можливими, незначними недоліками.
B	82 – 89 балів	Дуже добре – достатньо високий рівень знань (умінь) в межах обов’язкового матеріалу без суттєвих (грубих) помилок
C	75 – 81 балів	Добре – в цілому добрий рівень знань (умінь) з незначною кількістю помилок
D	69 – 74 балів	Задовільно – посередній рівень знань (умінь) із значною кількістю недоліків, достатній для подальшого навчання або професійної діяльності
E	60 – 68 балів	Достатньо – мінімальний можливий допустимий рівень знань (умінь)
FX	35 – 59 балів	Незадовільно з можливістю повторного складання – незадовільний рівень знань, з можливістю повторного перескладання за умови належного самостійного доопрацювання
F	1 – 34 балів	Незадовільний з обов’язковим повторним вивченням курсу – досить низький рівень знань (умінь), що вимагає повторного вивчення дисципліни

Загальні критерії оцінювання успішності студентів, які отримали за 4-бальною шкалою оцінки «відмінно», «добре», «задовільно», «незадовільно».

Розподіл балів, що присвоюються бакалаврам

МОДУЛІ	Модульні контрольні роботи ЗМ 1, ЗМ 2, ЗМ3
--------	---

Змістовий модуль 1 (відвідування, лабораторні, самостійна робота)				Змістовий модуль 2 (відвідування, лабораторні, самостійна робота)				Змістовий модуль 3 (відвідування, лабораторні, самостійна робота)					75
T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8	T9	T10	T11	T12	T13	
6	6	7	17	6	18	17	18	6	17	6	6	6	

Разом: 211 бал з урахуванням коефіцієнта

Кількість балів за роботу з теоретичним матеріалом, під час виконання самостійної та індивідуальної навчально-дослідної роботи залежить від дотримання таких вимог:

- ✓ своєчасність виконання навчальних завдань;
- ✓ повний обсяг їх виконання;
- ✓ якість виконання навчальних завдань;
- ✓ самостійність виконання;
- ✓ творчий підхід у виконанні завдань;
- ✓ ініціативність у навчальній діяльності.

Кожний модуль включає бали за поточну роботу на лабораторних заняттях, виконання самостійної роботи, індивідуальну роботу, модульну контрольну роботу.

Виконання модульних контрольних робіт здійснюється з використанням роздрукованих завдань.

Реферативні дослідження, які виконуються за визначеною тематикою, обговорюються та захищаються на лабораторних заняттях.

Модульний контроль знань здійснюється після завершення вивчення навчального матеріалу модуля.

У табл. представлено розподіл балів, що присвоюються упродовж вивчення дисципліни «Історія зарубіжної музики».

Кількість балів за роботу з теоретичним матеріалом, на лабораторних заняттях, під час виконання самостійної та індивідуальної навчально-дослідної роботи залежить від дотримання таких вимог:

- своєчасність виконання навчальних завдань;
- повний обсяг їх виконання;
- якість виконання навчальних завдань;
- самостійність виконання;
- творчий підхід у виконанні завдань;
- ініціативність у навчальній діяльності.

VIII. МЕТОДИ НАВЧАННЯ

I. Методи організації та здійснення навчально-пізнавальної діяльності

1. За джерелом інформації:

- *Словесні*: лекція, пояснення, розповідь, бесіда.
- *Наочні*: спостереження, ілюстрація, демонстрація.
- *Практичні*: вправи, диктант

2. За логікою передачі і сприймання навчальної інформації: індуктивні, дедуктивні, аналітичні, синтетичні.
3. За ступенем самостійності мислення: репродуктивні, пошукові, дослідницькі.
4. За ступенем керування навчальною діяльністю: під керівництвом викладача; самостійна робота студентів: з книгою; виконання індивідуальних навчальних проектів.

II. Методи стимулювання інтересу до навчання і мотивації навчально-пізнавальної діяльності:

1. Методи стимулювання інтересу до навчання: навчальні дискусії; створення ситуації пізнавальної новизни; створення ситуацій зацікавленості (метод цікавих аналогій тощо).

IX. МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ КУРСУ

Опорні конспекти лекцій; навчальні посібники; робоча навчальна програма; збірка тестових і контрольних завдань для тематичного (модульного) оцінювання навчальних досягнень студентів; засоби підсумкового контролю (комплект друкованих завдань для підсумкового контролю); завдання для ректорського контролю знань студентів з навчальної дисципліни «Історія зарубіжної музики».

X. РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

Основна

1. История зарубежной музыки. – Вып.5 / Под общ. ред. И.Нестьева. – М., 1998.
2. История русской музыки / Общ. ред. О.Левашовой, И.Кандинского. – М., 1987.
3. Кандинский И. История русской музыки. – Кн. 2. – М., 1982.
4. Конен В.История зарубежной музыки. – Вып. 3. – М., 1989.
5. Левашова О.и др. История русской музыки. – Ч.1. – Кн.1. – М., 1981.
6. Левик Б. История зарубежной музыки. – Вып. II. – М., 1981.
7. Ливанова Т. История западноевропейской музыки. – Т. 1. – М., 1983.
8. Ливанова Т.История западноевропейской музыки. – Т.2. –М., 1982.
9. Музыкальная литература зарубежных стран. – Вып.1 / Сост. В.С.Галацкая. – М., 1985.
- 10.Музыкальная литература зарубежных стран. – Вып.2 / Сост. Б.В.Левик. – М., 1980.
- 11.Музыкальная литература зарубежных стран. – Вып.3 / Сост. В.С.Галацкая. – М., 1989.
- 12.Музыкальная литература зарубежных стран. – Вып.4 / Сост. Б.В.Левик. – М., 1987.
- 13.Музыкальная литература зарубежных стран. – Вып.5 / Общ. ред. Б.В.Левика. – М., 1984.
- 14.Музыкальная литература зарубежных стран. – Вып.6 / Сост. И.Гивенталь, Л.Щукина,
- 15.Розанова Ю.История русской музыки. – М., 1981. – Т. 2.
- 16.Розеншильд К. История зарубежной музыки. – Вып.1. – М., 1973.
- 17.Русская музыкальная литература. – Вып.4. – Л., 1976.

Додаткова

1. Алексеева Л., Григорьев В. Зарубежная музыка XX века. – М., 1986.
2. Альшванг В. Бетховен. – М., 1987.
3. Амброс А.В. Роберт Шуман. Жизнь и творчество. – М., 1988.
4. Арановский М. Мелодика С.Прокофьева. – М., 1969.
5. Бах и современность: Сб. статей. – К., 1985.
6. Белза И. История польской музыкальной культуры. – М., 1972. – Т. 3.

7. Бенестид Ф., Шельдеруп-Эббэ. Эдвард Григ. Человек и художник. – М., 1986.
8. Борисов Л. О Гершвине // МЖ. – 1990. – № 18. – С. 32.
9. Бронфин Ю. Джоаккино Россини. – Л., 1986.
10. Брошкевич Е. Образ любви. Повесть о жизни Ф.Шопена. – М., 1989.
11. Брянцева В. С.В.Рахманинов. – М., 1976.
12. Будяковский А. Пианистическая деятельность Листа. – Л., 1986.
13. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. – М., 1988.
14. Вейс В. Возвышенное и земное. – М., 1990.
15. Вейс В. Моцарт. – М., 1994.
16. Венок Шопену: Сб.статей. – М., 1989.
17. Верфель Ф. Верди. Роман оперы. – М., 1991.
18. Вершинина И. Ранние балеты Стравинского. – М., 1967.
19. Вульфius П. Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта. – М., 1974.
20. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера-три мира. – М., 1986.
21. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу XIX-XXст. – К., 1993.
22. Гордеева Е. Композиторы “Могучей кучки”. – М., 1986.
23. Григорьев В.Ю. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. – М., 1988.
24. Гриндэ Н. История норвежской музыки. – Л., 1982.
25. Гулинская З.К. Дворжак // Творческие портреты композиторов. – М., 1990.
26. Данилевич Л. Шостакович. Жизнь и творчество. – М., 1968.
27. Друскин М. Игорь Стравинский. – М., 1979.
28. Друскин М. История зарубежной музыки. – Вып.4. – М., 1989.
29. Энтелис Л. Силуэты композиторов XX в. – Л., 1971. – Ч. 1.
30. Еременко К. Музыка от ледникового периода до века электроники. – Кн. 1. – М., 1991.
31. И.Ф.Стравинский / Общ. ред.Б.Ярустовского. – М., 1973.
32. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. – М., 1973.
33. Коврига Г. Сквозная форма в песнях Шуберта // Вопросы музыкальной формы. – Вып.2. – М., 1979.
34. Когоутек Е. Техника композиции в музыке XX века. – М., 1976.
35. Кокорева Л. Музыкальная культура Польши XX века. К.Шиманавский. В.Лютославский. К.Пендерецкий. – М., 1997.
36. Комарницкая О. Драма, эпос, сказка, лирика в русской классической опере XIX века // Русская опера XIXст. – М., 1991.
37. Конен В. Значение внеевропейских культур для музыки XX века // В.Конен. Этюды о зарубежной музыке. – М., 1975.
38. Конен В. Предпосылки композиторского творчества XX века. – М., 1981.
39. Конен В. Пути американской музыки. – М., 1971.
40. Конен В. Рождение джаза. – М., 1990.
41. Коннов В. Нидерландские композиторы XV-XVI веков. – Л., 1984.

42. Крунтяева Т.С. Берджих Сметана. 1824-1884: Краткий очерк жизни и творчества. – Л., 1988.
43. Кудинова Т. От водевиля до мюзикла. – М., 1982.
44. Куницкая Р. Французские композиторы XX века. – М., 1990.
45. Левашова О. Эдвард Григ. – М., 1982.
46. Левик Б. Франц Шуберт. – М., 1962.
47. Леонтьева О. Карл Орф. – М., 1984.
48. Лобанов А. Тенденции австрогерманской культуры рубежа XIX-XX ст. и становление музыкального театра экспрессионизма // Из истории национальных оперных школ. – К., 1988.
49. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М., 1994.
50. Мазель Л. Этюды о Шостаковиче. – М., 1986.
51. Мазель Л. Исследования о Шопене. – М., 1971.
52. Майбутова К. Російська музична література. – Ч.1. – К., 1971.
53. Мартынов И. Очерки истории зарубежной музыки 1-й половины XX века. – М., 1970.
54. Михайлов А. В. Романтизм // МЖ. – 1991. – № 5-6.
55. Михеева Л., Розова Т. В мире оперы. Популярные очерки. – Л., 1989.
56. Моцарт. К 200-летию со дня смерти: Ст. разных авторов // С.М. – 1999. – № 12.
57. Музыка XX ст.: Очерки. – М., 1976-1987. – Т. 1-5.
58. Никольская И. Гений и его исследователи // С.М. – 1991. – С.98-101.
59. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендеревского: Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. – М., 1990.
60. Оливье Мессиян – о звуке и свете (Из бесед с К. Самюэлем) // Альманах музыкальной психологии. – М., 1994. – С.76-90.
61. Оперы Дж. Верди: Путеводитель. – М., 1970.
62. Орлов Д. Д. Шостакович. – М., 1966.
63. Орлова Е. Лекции по истории русской музыки. – М., 1977.
64. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития, тенденции. – К., 1980.
65. Павлишин С. Польська сучасна музика // Музична критика і сучасність. – К., 1978. – Вип.1.
66. Проблемы музыкального стиля И.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя: Сб. статей. – М., 1985.
67. Протопопов В. Принципы музыкальной формы И.-С. Баха. – М., 1981.
68. Р. Вагнер. Сб. статей / Ред.-сост. Л.В. Полякова. – М., 1987.
69. Роллан Р. Музыкально историческое наследие. – Вып.5: Жизнь Бетховена. – М., 1990.
70. Рыцарев С.А. К.-В. Глюк. – М., 1987.
71. Собинина М. Симфонизм Шостаковича. – М., 1986.
72. С. Рахманинов. Литературное наследие. – М., 1987.
73. Симакова Н.А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. – М., 1985.

74. Советская музыкальная литература: В 2 т. – М., 1980-1981.
75. Соловцов А. Жизнь и творчество Н.А. Римского-Корсакова. – М., 1969.
76. Сохор А. Александр Парфирьевич Бородин. – Л., 1965.
77. Стасюк С. От эпоса древности – к эпосу русской оперы // Русская опера XIX ст. – М., 1991.
78. Стравинский И.Ф. Статьи. Воспоминания. – М., 1985.
79. Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. – М., 1968.
80. Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. – М., 1980.
81. Туманина Н. Чайковский. Великий мастер. – М., 1968.
82. Ф. Мендельсон и традиции музыкального профессионализма: Сб. науч. трудов / Сост. Г.И. Гинзбург. – Харьков, 1995.
83. Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. – М., 1967.
84. Холопов В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. – М., 1990.
85. Хохловкина А. Жорж Бизе. – М., 1964.
86. Черты стиля Шостаковича: Сб. статей. – М., 1962.
87. Чичерин Г. Жизнь Моцарта. – М., 1987.
88. Ширинян Р. Заметки о драматургии оперы “Евгений Онегин” // Русская опера XIX ст. – М., 1991.
89. Ширинян Р. Эволюция оперного творчества Мусоргского. – М., 1986.
90. Ширинян Р. “Жизнь за царя” Глинки // Русская опера XIX ст. – М., 1991.
91. Шлифштейн С. Мусоргский. – М., 1965.
92. Шостакович Д.Д. Статьи и материалы. – М., 1967.
93. Штейнпресс Б. Музыка XX века. – Ч.1. – М., 1968.
94. Шуберт и шубертианство: Сб. материалов науч. музыковед. симпозиума / Сост. Г.И. Гинзбург. – Харьков, 1994.
95. Юдкін І. Нариси німецької музичної культури другої половини XX ст. – К., 1994.
96. Юэн Д. Джордж Гершвин. Путь к славе. – М., 1989.
97. Яхимович Э. Памяти Л. Бернштейна // С.М. – 1991. – № 3. – С.106.