

**ДНІПРОПЕТРОВСЬКА АКАДЕМІЯ МУЗИКИ ім. М. ГЛІНКИ**

**Кафедра «Історія та теорія музики»**

**СИЛАБУС НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ**

**ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИКИ**

Галузь знань	02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність	025 «Музичне мистецтво»
Рівень вищої освіти	перший
Ступінь вищої освіти	бакалавр

«Фортепіано», «Оркестрові струнні інструменти», «Оркестрові духові та ударні інструменти», «Народні інструменти», «Академічний спів», «Естрадний спів», «Хорове диригування», «Музичне мистецтво естради» «Музикознавство»

Дніпро, 2019

## Зміст

1. Опис навчальної дисципліни .....	3
2. Пояснювальна записка.....	4
2.1. Особливості змістового наповнення теоретичної частини курсу .....	4
2.2. Методологічні засади та історична основа курсу.....	7
2.3. Мета та завдання курсу .....	12
3. Особливості планування курсу. Тематичний план.....	15
3.1. Загальний обсяг та особливості планування.....	15
3.2. Окремі форми роботи в курсі .....	16
3.3. Тематичний план курсу .....	18
4. Контроль успішності студентів. критерії оцінювання .....	24
4.1. Поточний та підсумковий контроль.....	24
4.2. Об'єктивні та суб'єктивні критерії оцінювання .....	24
4.3. Кількісні та якісні параметри оцінювання .....	25
4.4. Оцінка академічної успішності та творча діяльність студента.	
Додаткові засоби заохочення студентів .....	29
5. Список джерел.....	31
Додаток 1 Теми практичних занять.....	34
Додаток 2 Список творів для вивчення в курсі «Історія та теорія музики» ...	37

## 1. ОПИС НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

<b>Найменування показників</b>	<b>Галузь знань, спеціальність, спеціалізація, освітній ступінь</b>	<b>Характеристика навчальної дисципліни</b>
Кількість кредитів –	Галузь знань 02 «Культура і мистецтво» Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»	денна форма навчання нормативна частина цикл загальної підготовки
Модулів – 7	«Фортепіано», «Оркестрові струнні інструменти», «Оркестрові духові та ударні інструменти», «Народні інструменти», «Академічний спів», «Естрадний спів», «Хорове диригування», «Музичне мистецтво естради» «Музикознавство»	<b>Рік підготовки:</b> 1-й – 3-й <b>Семестр I–VI</b>
Загальна кількість годин – 1200		<b>Лекційно-практичні заняття</b>
Тижневих годин для денної форми навчання: аудиторних – 6	Освітній ступінь Бакалавр	<b>Загальний обсяг 1200 год.</b> <b>Самостійна робота 560 год.</b> <b>Аудиторних 640 год.</b> <b>Вид контролю:</b> Підсумковий контроль екзамен – II, IV, VI семестр

## 2. ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

Головна особливість даного курсу полягає в тому, що він є *інтегрованим: положення та приписи теоретичного музикознавства розглядаються в тому музично-історичному контексті, в якому вони виникили*. Такий підхід дозволяє, поперше, краще відчувати відмінності між стилями європейської — власне, европатлантичної — музичної культури. Подруге, розуміння історичних причин, з яких виникають ті чи інші рекомендації та заборони, що їх висуває теорія музики, дозволяє свідомо ставитися до їхнього використання.

### **2.1. Особливості змістового наповнення теоретичної частини курсу**

Інтегрований підхід не передбачає суттєвих змістовних змін ані в історичній, ані в теоретичній частині курсу. Необхідно виявляється лише *рекомбінація елементів музично-теоретичного «тричлену»*, успадкованого від радянського академічного музикознавства — гармонії, поліфонії та аналізу музичних творів. (Далі будемо називати академічним таке викладення музикознавства, яке практикується в академічних навчальних закладах — особливо у виших.)

Перш за все, *вивчення строгого контрапункту має передувати вивченню гармонії*. Це зумовлено як історичними, так і суто логічними чинниками. В історичному аспекті необхідно зважати на те, що контрапункт виник на межі IX та X століть, першою з вершин його розвитку вважається Ars perfecta (строгий стиль) XVI століття, тоді як функціональна гармонія досягає повної зрілості не раніше XVIII століття — початку епохи так званої «common practice». В логічному аспекті слід зважити на те, що вправи в елементарному контрапункті починаються з двох голосів. Має бути цілком зрозумілим, що їх легше контролювати, ніж чотири голоси, якими операє практичний курс гармонії.

*Курс генералбасу (в радянському курсі гармонії він був представлений гармонізацією басу) має бути відокремлений від курсу гармонізації хоралу (гармонізації мелодії в радянському курсі гармонії), бо*

вони репрезентують різні техніки композиції епохи Бароко. Генералбас був універсальною технікою композиції та імпровізації в епоху Бароко та саме на генералбас спирається поліфонічна музика XVII–XVIII століть. Тому генералбас має передувати вивченню фуги (другої частини радянського курсу поліфонії — так званого «свобідного» або «вільного» стилю).

Чотириголосну гармонізацію хоральної мелодії слід сприймати як один з історичних проявів гармонічного мислення, кульмінацією якого стали хорали І. С. Баха (до речі, голосоведіння в цих хоралах може дуже суттєво порушувати приписи «шкільної» гармонії). Моноритмічне чотириголосся, яке культивується у завданнях зі «шкільної» гармонії, не може бути основою для засвоєння усього розмаїття індивідуальних гармонічних стилів, що виникли в XIX столітті. Отже *четириголосні гармонічні задачі не можуть використовуватися у вищому музичному навчальному закладі в якості основного засобу практичного засвоєння гармонії.*

Адекватним засобом засвоєння жанрово-стильової системи, що склалася у XVIII–XIX століттях та донині живить common practice (загальноприйнятну практику) євроатлантичної музичної культури, є *завдання зі стилістично орієнтованої гармонії* — на кшталт тих, що пропонував ще у 40-і роки минулого століття О. Мессіан у «Vingt Lecons d'Harmonie» («Двадцять уроках гармонії»), або тих, що у 80-ті роки виклав Ю. М. Холопов у двотомному «Практичному курсі гармонії». Вправи зі стилістично орієнтованої гармонії дозволяють студентам копіювати найвпливовіші індивідуальні композиторські стилі європейської музики XVIII–XIX століть та при наявності відповідних здібностей перейти від копіювання до більш вільного наслідування основних рис цих стилів.

Завдання зі стилістично орієнтованої гармонії поєднуються з *практичними вправами з курсу музичних форм*. Такі вправи були невід’ємною складовою усіх класичних курсів музичної форми від Бернхарда Маркса до Ебенізера Праута. В дорадянські часи в музичних закладах Російського музичного товариства широко використовувався перекладений

М. Д. Кашкіним та С. І. Танєєвим «Підручник з форм інструментальної музики» Л. Бусслера та написана А. С. Аренським «Настанова до вивчення форм інструментальної та вокальної музики» (яка містить також вправи з контрапункту та поліфонічних форм). Обидва підручники є певної мірою актуальними й зараз — принаймні як зразки автентичного трактування музичних форм XIX століття. Запропонована Бусслером та Аренським система вправ все ще може слугувати орієнтиром при практичному — обов'язково практичному! — засвоєнні системи жанрів та форм європейської музики епохи common practice (XVIII–XIX століття).

Що ж стосується сучасної музики, як академічної, так і популярної, то усталених методичних систем викладання сучасних технік композиції майже не існує — за винятком додекафонії, система вправ з освоєння якої запропонована Є. Кшенеком у «Studies in counterpoint based on the twelve-tone technique» («Вправах з контрапункту, що спираються на дванадцятитонову техніку»). Отже кожен викладач має можливість експериментувати з формами практичної роботи у вельми широкому діапазоні: від описового аналізу конкретних музичних творів до відтворення певних технік композиції у вправах-пародіях. Але слід враховувати, що *при вивченні сучасної музики баланс між дескриптивним та прескриптивним аспектами теорії неминуче суттєво порушується у бік дескрипції* — більш-менш детального опису того, з чого складається музична тканина.

Отже, *хоча у даному курсі не передбачене окреме викладання традиційних музично-теоретичних дисциплін, їхній зміст в цілому зберігається* і піддається лише рекомбінації — перестановці певних частин музично-теоретичного комплексу у відповідності до історичної послідовності їхнього виникнення. *В практичному плані також переважають кроки, націлені на повернення до традиційних методів та їхнє збагачення.* Лише завдання з чотириголосної гармонізації мелодії виключаються з курсу як застарілі та такі, що не дозволяють у вищому музичному навчальному закладі засвоювати стильову палітру common practice XVIII–XIX століття, але

на їхнє місце приходять цілком традиційні вправи з практичного засвоєння класичних музичних форм, на які накладається стилістично орієнтована гармонія. До комплексу практик також повертаються вправи з контрапункту за розрядами Фукса: радянська методика викладання музично-теоретичних дисциплін затаврувала їх як застарілі та навіть «реакційні», тоді як у європейській (та північноамериканській) музичній педагогіці вони досі використовуються в якості основного засобу засвоєння строгого контрапункту.

Втім без відповіді поки що залишається найважливіше питання: **чим зумовлені такі зміни?** Чи є вони чимось більш серйозним та глибоким, ніж просте бажання замінити щось старе на щось нове? І як забезпечити справжню інтеграцію теоретичних та історичних відомостей, а не їхню формальну координацію? Хоча й проста координація вже є важливою для подолання того методологічного безладу, який зараз панує в академічному музикознавстві.

## **2.2. Методологічні засади та історична основа курсу**

Між музикознавчим осмисленням музики (як в теоретичному, так і в історичному плані) та музичною практикою завжди є певна відстань, з якої музикознавство має можливість осмислювати, а не лише описувати практику. Криза виникає тоді, коли ця відстань виявляється надто великою, через що **теорія взагалі перестає чути сучасну для неї музичну практику**. Таке становище не лише неприємне, але й небезпечне: **теорія музики втрачає академічну цінність, тобто стає непридатною для навчання музикантів-практиків**.

Саме до цього положення на початку ХХ сторіччя прийшло академічне музикознавство, йдучи у напрямку, що **був визначений ще у 80-і роки XIX сторіччя**. В 1885 р. Гвідо Адлер видав статтю «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft» («Область, метод та ціль музикознавства»), де описав структуру нової науки — музикознавства (Musikwissenschaft) з її загальноприйнятим сьогодні поділом на історичне (historische

Musikwissenschaft) та систематичне або теоретичне (systematische Musikwissenschaft). Єдина суттєва зміна, яка відбулась з цим поділом у ХХ сторіччі, стосується так званого «порівняльного музикознавства» (vergleichende Musikwissenschaft) — воно виділилось в самостійну галузь етномузикознавства (ethnomusicology). Але *в осмисленні музичної культури відбулися значно серйозніші зміни, які ставлять під сумнів доцільність та ефективність поділу, запропонованого Адлером та реалізованого в академічному музикознавстві минулого століття.*

1) Строго кажучи, традиційна теорія та історія музики є теорією та історією не музики взагалі, а лише європейської музики: досягнення афроамериканської, латиноамериканської та східних музичних культур осмислюється лише настільки, наскільки вони засвоєні європейською музикою. Спірним залишається питання про співвідношення музичних культур Старого Світу та Нового Світу: хоча зрозуміло, що музична спадщина Європи вигравала значну роль у формуванні як західноамериканської, так і східноамериканської музики, сучасний стан світової музичної культури дозволяє казати про автономію музики Нового Світу та її суттєвий вплив на європейську музику — особливо популярну. Отже, необхідно ясно усвідомлювати, що *європейське історичне та теоретичне музикознавство вивчає не музику в цілому, а лише одну з музичних традицій — найбільшу впливову в сучасній музичній культурі, але далеко не єдину*. Якщо таке усвідомлення не відбувається, всі інші традиції сприймаються як «неправильними» в тому чи іншому відношенні.

2) Європейська музична традиція, якщо розглядати її в цілому, має давню, більш ніж тисячорічну документовану (нотовану) історію. *Від XIX століття європейське музикознавство успадкувало «дарвіністський» еволюційний підхід* до цієї історії згідно з яким приблизно на початку ХІХ сторіччя європейська музична практика досягнула найвищого ступеня розвитку та відкрила певні «універсальні закони» музики. Звідси виникає *уявлення про доконаний та незмінний тип організації музичних засобів*.

*Саме його викладає академічна теорія музики — до того ж у дуже спрощеному та схематичному вигляді.* Практична діяльність сучасних музикантів та запити сучасної слухацької авдиторії свідчать про інше: кожна епоха в історії європейської музики сприймається як така, що виробляє власну систему організації музичних засобів та має самостійну художню цінність. Отже, необхідно відмовитися від універсалістського ставлення до приписів теорії музики і переходити до вивчення умов, в яких ці приписи виникали. Також історичний контекст допомагає усвідомити, що *європейська музика не має «вічних законів», а має історично зумовлені особливості, які змінюються.* Велика кількість приписів, які пропонують підручники з гармонії, поліфонії та музичної форми (аналізу музичних творів), вже втратила актуальність і має переважно історичну цінність.

3) Відносини, в яких традиційна академічна історія та особливо теорія музики знаходиться з сучасною музичною культурою, є дуже складними. Фактично *теорія музики існує в паралельній реальності, де, як і раніше, діють закономірності, що були актуальними для музики позаминулого сторіччя, а явища сучасної європейської (або євроатлантичної) музики сприймаються так, ніби вони є модифікаціями ба навіть порушеннями цих закономірностей.* Можна припустити, що протягом останніх приблизно ста п'ятдесяти років у системі засобів європейської музики не відбулось ніяких по-справжньому радикальних змін, але з таким же успіхом можна припустити, що *теорія музыка в її традиційному вигляді вичерпала свій пояснювальний потенціал, а носії цієї теорії не можуть реалізувати свій аналітичний потенціал.* Слухачі та музиканти-практики можуть зробити більш сміливі припущення про те, що музикознавці, які належать до академічної традиції, просто не володіють аналітичними навичками, які необхідні для аналізу та осмислення сучасної музики. Таке припущення ставить під загрозу існування самої професії музикознавця в її сьогоднішньому вигляді.

4) Традиційне академічне музикознавство (в тій його версії, яка існувала в СРСР та успадкована пострадянським музикознавством) спиралось на дві ключові настанови: в історії музики треба було шукати відбитки боротьби класів та ідеологій і вміти розрізняти «прогресивне» та «реакційне»; в теорії музики треба було вивчити та розпізнавати певну кількість композиційних схем музичних творів та практично засвоїти деякі прийоми фактурної організації у хоральному («гармонічному») та поліфонічному викладенні, тобто набути знання та навички, необхідні в першу чергу композитору. «Кінцевим продуктом» такої методики мав бути музикант, ідеологічно свідомий та озброєний базовими знаннями з композиції. При цьому зв'язки історичних та особливо теоретичних знань із практичною діяльністю музиканта-виконавця залишались значною мірою неясними, якщо взагалі усвідомлювалися об'єктами музичної освіти. (Звідси, до речі, походить переважно зневажливе ставлення вітчизняних музикантів-практиків старшого та середнього віку до музикознавства — особливо теоретичного.) *Методологічною основою слугували уявлення про композитора як «виробника» музики, виконавця як реалізатора намірів композитора та слухача як пасивного «користувача».*

Сучасні представлення про музичну комунікацію є дещо іншими. Ключовим є розуміння того, що базовою функцією по відношенню до музики є *слухання*: кожна людина є в першу чергу слухачем, а деякі при цьому є виконавцями та творцями музики. *Відмінність між професійним музикантом та слухачем (який в сучасних умовах не може розглядатись як пасивний користувач) полягає, поперше, в якості слухання та, подруге, у вмінні усвідомлювати та адекватно описувати свій слуховий досвід.* Тому необхідно переорієнтувати академічний курс історії та теорії музики зі здобуттям базових композиторських вмінь на формування професійного музичного слуху — рефлексивного та озброєнного засобами опису слухових вражень.

Описані вище чинники зумовлюють необхідність пропонованих у даному курсі змін у ставленні до музично-історичних та музично-теоретичних знань. Слід вчитись — як студентам, так і викладачам — шукати в явищах кожної історичної епохи самостійну цінність, що не залежить від того, який внесок та чи інша епоха зробила у формування нормативної практики XIX сторіччя. Необхідно ще раз наголосити на ключовій для даного курсу методологічній установці: *кожен період в історії європейської музики слід розглядати як такий, що має самостійну цінність та є джерело збагачення сучасної музичної культури.*

### **2.3. Мета та завдання курсу**

*Мета* курсу історії та теорії музики — сформувати комплекс вмінь та знань, який може бути визначений як *професійний музичний слух*. Цей комплекс охоплює

- жанрово-стильову ідентифікацію творів різних історичних стилів європейської музики,
- комплексний (з урахуванням історичного контексту) аналіз цих творів,
- опис отриманих результатів за допомогою професійної мови теоретичного музикознавства.

**Завдання курсу:**

- ознайомити студентів з основними концепціями сучасного історичного та теоретичного музикознавства, що описують систему засобів європейської музики в її історичному розвитку;
- сформувати цілісне уявлення про зміни історичних епох в європейській музиці та про системи жанрів, що існували в кожну з цих епох;
- стимулювати науково-практичну діяльність студентів, самостійне вивчення ними різних явищ європейської музичної культури;
- мотивувати студентів до використання музично-історичних знань та музично-теоретичних концепцій в практичній діяльності.

**Після закінчення курсу студент повинен **знати**:**

- основні історико-стильові епохи європейської музики, ключові елементи жанрових систем цих епох;
- строї, які використовуються в європейській музиці, основні типи звукорядів та ладових систем в їхньому історичному розвитку;
- історію розвитку та зміни метричних систем європейської музики, способи синтаксичної і композиційної організації музичного твору, що виникають на основі цих систем;
- типи музичних складів, принципи та правила звуковисотної організації (координації голосів та утворення співзвуч);
- основні поняття та терміни, які використовуються у сучасному музикознавстві для теоретичного осмислення та опису музичних творів.

**Після закінчення курсу студент повинен **вміти**:**

- аналізувати зразки європейської музики IX–XIX століть з огляду на прояв у них основних закономірностей музичної організації, притаманних для конкретної епохи;
- створювати аналітичні схеми та словесний опис, які відтворюють результати комплексного аналізу творів та підсумовують отримані результати;

- розшифровувати та реконструювати нотні тексти, які передбачають виконавську імпровізацію;
- користуватись базовими прийомами тональної композиції при написанні за зразками, запозиченими з європейської музики XVIII–XIX століття.

### 3. ОСОБЛИВОСТІ ПЛАНУВАННЯ КУРСУ. ТЕМАТИЧНИЙ ПЛАН

#### **3.1. Загальний обсяг та особливості планування**

Курс історії та теорії музики викладається протягом *трьох-чотирьох років навчання* (шести-семи семестрів). Перші три роки (шість семestrів) присвячені вивченю історії європейської музики від IX до початку ХХ століття. У якості вступної частини курсу мають бути викладені відомості про елементи психоакустики, загальні положення теорії стилю та жанру та теорії музичну комунікацію. Ці відомості створюють певні «рамки» (фрейми) для подальшої систематизації матеріалів курсу.

Курс складається з читання лекцій та виконання низки практичних завдань: вікторин, тестів та письмових робіт. З важливих питань доцільно проводити семінари. *Лекції* читають для усього курсу, для *практичних (семінарських) занять* студентів ділять на групи за виконавськими спеціальностями або — при наявності умов — за рівнем підготовки.

Викладання протягом перших шести семестрів здійснюється шляхом проведення *двох лекційних занять (четирьох академічних годин) та одного практичного заняття (двох академічних годин) на тиждень*.

Частиною кожного лекційного заняття є *вікторина* того чи іншого змісту, яка є *основною формою поточного контролю рівня засвоєння знань та водночас формою контролю відвідування лекційних занять*. Підсумки поточного контролю оформлюються у вигляді *електронних таблиць*, що позбавляє від необхідності користуватися застарілими формою «паперового» контролю відвідування — зокрема, журналом.

Головною формою проведення практичних занять є *письмове виконання практичних завдань* з їхнім відтворенням за допомогою — в залежності від умов завдання — співу чи гри на фортепіано або іншому інструменті. Письмові практичні завдання є *основною формою поточного контролю рівня сформованості професійних вмінь та водночас формою*

**контролю відвідування практичних занять.** Підсумки поточного контролю також оформлюються у вигляді *електронних таблиць*.

В разі необхідності частина часу практичного заняття може бути присвячена обговоренню важливих тем чи окремих питань курсу у формі **семінарського заняття**. При цьому обсяг письмового практичного завдання має бути скороченим.

На **четвертому році** (протягом сьомого семестру) вивчається європейська та американська музика другої половини ХХ століття та зразки актуальної музики перших двох десятиліть ХХІ століття. Щоб уникнути перевантаження студентів четвертого курсу можливо на додаток до основного трирічного курсу організувати *семінар із прослуховуванням та аналізом* окремих творів, що презентують головні напрямки сучасної музики.

### **3.2. Окремі форми роботи в курсі**

**Вікторини** націлені на виявлення рівню розвитку професійного музичного слуху та музичної пам'яті. Вікторина того чи іншого виду є **обов'язковою складовою кожного лекційного заняття**. Основними видами вікторин є такі:

- вміння розрізняти тембри музичних інструментів;
- перевірка знання конкретних музичних творів;
- перевірка вміння визначати та розрізняти історичні стилі європейської музики;
- перевірка вміння відрізняти індивідуальні авторські стилі (не більше двох-трьох в одній вікторині);
- перевірка вміння визначати жанри музичних творів.

Тестові завдання охоплюють такі питання:

- терміни та поняття, якими оперує теорія музики;
- основні кількісні дані з галузі психоакустики;
- кількісні параметри музичних стройів;

- головні події з історії Європи та їхній зв'язок з музичною культурою відповідного періоду;
- важливі події з історії європейської музики (зокрема — появі нових музичних інструментів та зміни у соціальних практиках використання музики).

Тести доцільно проводити при підготовці до внутрішньосеместрового (модульного) контролю або при проведенні такого контролю. Можливо включення тестів до складу заліків та іспитів.

Письмові практичні завдання охоплюють матеріал усього курсу історії та теорії музики. Виконання таких завдань — під наглядом викладача або самостійно — є обов'язковою частиною проведення практичних занять. Відповідно до загальної структури курсу письмові практичні заняття можуть бути шести видів:

- 1) вправи з елементарного контрапункту: одноголосні, двоголосні та триголосні (у випадках впевненого виконання обов'язкових вправ можливо додавати чотириголосся);
- 2) багатоголосні вправи з розшифрування (та, можливо, виконання) генералбасу;
- 3) дво- та триголосні вправи з імітації та фуги;
- 4) чотириголосні вправи з гармонізації хоралу;
- 5) багатоголосні вправи з відтворення класичних музичних форм (пісенних та рондо — обов'язково, сонатної — за бажанням);
- 6) багатоголосні вправи з наслідування індивідуальних стилів європейської музики XVIII–XIX століть.

Письмові практичні завдання можуть цілком виконуватись під час практичних занять, але певна частина таких завдань може входити до самопідготовки студента та виконуватися самостійно.

Письмові роботи за певними розділами та окремими темами курсу — опорні конспекти, хронологічні таблиці (таймлайни), реферати та есеї — є частиною самопідготовки студента та виконуються самостійно. Зважаючи на

специфіку переважно російськомовного регіону недоцільно та нераціонально забороняти виконання поточних письмових робіт російською мовою. Замість цього слід заохочувати студентів до використання української мови шляхом нарахування додаткових балів за виконання робіт українською. При цьому будьякі письмові підсумкові завдання мають бути виконаними *державною мовою*.

### **3.3. Тематичний план курсу**

Наведений нижче тематичний план *повністю відображує головні змістові положення курсу та окреслює загальну структуру його викладення з розподілом на семестри*, але *не є календарно-тематичним*. Для відмови від оформлення у вигляді календарно-тематичного плану існують дві вагомі причини: поперше, курс є експериментальним, його структура ще не усталена; подруге, у *викладенні навіть найусталеніших курсів багато залежить від рівня підготовки конкретної групи та багатьох зовнішніх чинників* — таких, наприклад, як завантаженість студентів завданнями за фахом, включаючи участь в концертах та конкурсах. Тому — і це добре відомо викладачам, стаж роботи яких перевищує хоча б два-три роки — *на практиці неухильне дотримання детального календарно-тематичного плану є неможливим*. В сучасних умовах слід зважати й на інші — здебільшого економічні — чинники, які впливають на розподіл матеріалу між лекційними та практичними заняттями. Тому бажано, щоб *структурата курсу була більш гнучкою та складалася з великих модулів із можливістю вільної компонувки матеріалу всередині кожного модулю*.

Необхідно зосередити увагу на *базових знаннях та навичках* — необхідному мінімумі, без засвоєння якого неможлива успішна професійна діяльність музиканта. Базові відомості мають бути викладені в будьякому разі за будьякими обставинами, а розширення обсягу матеріалу та кола отримуваних навичок можливе при успішному освоєнні студентами цих базових відомостей.

Більш важливим, ніж розподіл матеріалу за конкретними дрібними темами та двогодинними заняттями, є урахування того, як необхідність засвоєння музичного матеріалу та виконання завдань впливає на **бюджет часу** студента.

Структурну основу даного плану складає розподіл матеріалу, запропонований у відомому курсі історії західноєвропейської музики П. Буркхольдера, Д. Гроута та К. Паліски (див. список джерел). Зміст історичної частини курсу доповнений відомостями про українську музичну культуру. Зміст теоретичної частини спирається, як було зазначено вище, на цілком традиційні положення академічного музикознавства — лише викладені в іншій послідовності. Цього виявляється достатньо для отримання нових результатів.

№	ТЕМІ	Всього годин	З викладачем		Індивідуальна робота	Самостійна робота
			Лекційні	Практичні		
1	2	3	4	5	6	7
<b>I курс</b>						
<b>Модуль 1</b>						
Акустична основа європейської музики. Елементи психоакустики та теорії музичної комунікації						
1.1.	Музичний звук та його властивості	71	24	12		35
1.2.	Сприйняття музики. Органи слуху	10	4	2		4
1.3.	Музична комунікація	10	4	2		4
<b>Всього за модуль 1</b>		<b>91</b>	<b>32</b>	<b>16</b>		<b>43</b>
<b>Модуль 2</b>						
<b>Готика: основи голосоведення та формоутворення в європейській музиці</b>						
2.1.	Піфагорійський стрій	14	6	2		6
2.2.	Григоріанський спів	8	2	2		4
2.3	Ранній органум	11	4	2		5
2.4	Мелізматичний органум школи Сен-Марсіаль	7	2	2		3

	(аквітанський)					
2.5	Мензуртований органум школи (паризький): Нотр-Дам (Леоніна)	4	2	0		2
2.6	Мензуртований органум школи (паризький): Нотр-Дам (Перотина)	8	2	2		4
2.7	Клаузули в органумах школи Нотр-Дам, ранній мотет	8	2	2		4
2.8	Ранні форми канона	5	2	0		3
2.9	Ізоритмічний мотет	7	2	2		3
2.10	Пісенні форми в світській музиці XIV сторіччя («тверді форми»)	7	4	0		3
2.11	Меса як циклічний музичний твір	11	4	2		5
2.12	Розвиток поліфонічної техніки у XIV сторіччі	11	4	2		5
<b>Всього за модуль 2</b>		<b>101</b>	<b>36</b>	<b>18</b>		<b>47</b>

**Модуль 3. Ars perfecta (строгий стиль):  
універсальна мова західноєвропейської поліфонії**

3.1.	Натурально-темперований стрій	7	2	2		3
3.2.	Огляд поліфонії строгого стилю	7	4	0		3
3.3.	Проста імітація	8	2	2		4
3.4.	Тональна імітація	4	2	0		2
3.5.	Каданс як фактор формотворення в мотетних формах строгого стилю	11	4	2		5
3.6.	Строфа і рядок у формотворенні мотетних форм строгого стилю	12	4	2		6
3.7.	Імітація і канон в строгому стилі	23	8	4		11
3.8.	Меса в поліфонії строгого стилю	11	4	2		5
3.9.	Мотет строгого стилю	11	4	2		5

3.10.	Мадригал у XVI сторіччі	19	6	4		9
3.11.	Хроматичний мадригал	11	4	2		5
3.12.	Протестантський хорал	11	4	2		5
<b>Всього за модуль 3</b>		<b>135</b>	<b>48</b>	<b>24</b>		<b>63</b>

#### **Модуль 4. Раннє та зріле бароко: початок епохи генерал-басу**

4.1.	Виникнення опери. Творчість К. Монтеферді	22	8	4		10
4.2.	Інструментальна музика XVII ст.: жанри та форми	33	12	6		15
4.3.	Тріосоната	19	6	4		9
4.4.	Інструментальна сюїта	15	6	2		7
4.5.	Італійський та французький стилі	34	12	6		16
<b>Всього за модуль 4</b>		<b>123</b>	<b>44</b>	<b>22</b>		<b>57</b>

#### **ІІ курс**

#### **Модуль 5. Зріле («високе») бароко: поліфонія вільного письма та генерал-бас**

5.1.	«Добрі» темперації в інструментальній музиці	7	2	2		3
5.2.	Ритм і метр в епоху бароко	4	2	0		2
5.3.	Гармонічний та поліфонічний склад	7	2	2		3
5.4.	Соната та кантата (інструментальна та вокальна музика) в епоху бароко	4	2	0		2
5.5.	Церковна музика епохи бароко. Церковна і камерна соната в італійській музиці епохи бароко.	11	4	2		5
5.6.	Оркестр в епоху бароко. гросо та концерт з солістами	23	8	4		11
5.7.	Інструментальна (клавірна) сюїта в музиці епохи бароко	15	6	2		7
5.8.	Варіації в інструментальній музиці	23	8	4		11

	епохи бароко					
5.9.	Поліфонія вільного письма. Імітація в епоху бароко	12	4	2		6
5.10.	Однотемна фуга в епоху бароко	23	6	6		11
5.11.	Кантата і ораторія в музиці епохи бароко	37	14	6		17
5.12.	Опера та ораторія в музиці Високого бароко	26	10	4		12
Всього за модуль 5		192	68	34		90

#### Модуль 6. Нормативна практика епохи віденського класицизму

6.1.	Рівномірна темперація в інструментальній музиці	7	2	2		3
6.2.	Централізована тональність. Гармонічні функції	7	4	0		3
6.3.	Класична теорія музичних форм від А. Б. Маркса до Г. Рімана.	11	4	2		5
6.4.	Речення ( <i>Satz</i> ) та період як основні способи викладу музичної думки	19	6	4		9
6.5.	Пісенно-танцювальні форми в класичній теорії	23	8	4		11
6.6.	П'ять форм рондо в класичній теорії	23	8	4		11
6.7.	Сонатна (велика двочастинна) форма в класичній теорії	33	12	6		15
6.8.	Сонатно-симфонічний цикл і концерт для солісту з оркестром	45	16	8		21
6.9.	Опера у XVIII ст.: реформа Глюка та її наслідки	57	20	10		27
6.10.	Кантата та ораторія у творчості віденських класиків	33	12	6		15
Всього за модуль 6		258	92	46		120

<b>ІІІ курс</b>						
<b>Модуль 7. Нормативна практика епохи романтизму (XIX століття)</b>						
7.1.	Творчість Л. ван Бетховена як перехід від класицизму до романтизму	15	8			7
7.2.	Розширення тональності в творчості композиторів-романтиків	7	4			3
7.3.	Виникнення національних композиторських шкіл	31	48			43
7.4	Структури та тональні відношення в опері XIX сторіччя	60	32			28
7.5.	Натурально-ладова гармонія в європейській музиці XIX сторіччя	15	8			7
7.6.	Симфонічна музика XIX століття. Програмність. Оркестр доби романтизму	56	30			26
7.7.	Криза класично-романтичної гармонії у творчості Р. Вагнера, І. Брамса та Е. Гріга	38	20			18
7.8.	Імпресіонізм у європейській музиці	18	10			8
Всього за модуль 7		240	160	-		140
<b>ВСЬОГО:</b>		<b>1200</b>	<b>480</b>	<b>160</b>		<b>560</b>

## 4. КОНТРОЛЬ УСПІШНОСТІ СТУДЕНТІВ. КРИТЕРІЙ ОЦІНЮВАННЯ

### **4.1. Поточний та підсумковий контроль**

Формами поточного контролю успішності (і водночас дотримання академічної дисципліни) є *вікторини* та *письмові практичні роботи*.

Формами підсумкового контролю є *залік* та *іспит*. Заліки проводяться наприкінці «непарних» семестрів — першого, третього та п'ятого. Іспити проводяться наприкінці «парних» семестрів — другого, четвертого та шостого.

Заліки та іспити проводяться *виключно у письмовій формі* та складаються з декількох (як правило, однієї-двох) вікторин, письмового практичного завдання, яке має бути виконане в класі, та попередньо виконаного (протягом тижня до заліку/іспиту) письмового практичного завдання. В разі необхідності до цих форм може бути доданий розгорнутий тест — переважно з головних теоретичних питань курсу. (Навантажувати тест «статистичною» інформацією на кшталт дат або кількості творів недоцільно — в сучасних умовах зберігання такої інформації в пам'яті не є обов'язковим, але необхідно орієнтуватися у хронологічних рамках кожної вивченої епохи та головних подіях з історії європейської музики та культури в цілому).

Такий спосіб організації підсумкового контролю дозволяє *мінімізувати вплив суб'єктивного фактору* на оцінку знань та вмінь студентів. Співбесіда викладача зі студентом під час заліку/іспиту має бути обмеженою двома питаннями: обговоренням проблем, які виникли у студента під час засвоєння матеріалу, та рекомендаціями викладача щодо підвищення ефективності навчання.

### **4.2. Об'єктивні та суб'єктивні критерії оцінювання**

Критерії оцінювання роботи студентів *поділяються на об'єктивні та суб'єктивні*.

До *об'єктивних* критеріїв відносяться *кількісні характеристики* виконаних робот: кількість вірних відповідей на запитання вікторин та тестів, наявність та кількість помилок у написанні слів (особливо музичних термінів, імен та прізвищ композиторів, назв музичних творів, жанрів та стилів) та синтаксисі (який, щоправда, в сучасних умовах стає дедалі «індивідуальнішим»), кількість помилок у письмових практичних завданнях — невиконання попередньо сформульованих умов та приписів. Втім слід враховувати можливість «вимушених помилок» в таких роботах, зумовлених певним художнім рішенням, яке обрав студент і яке зумовило порушення тих чи інших приписів. Отже оцінка помилки в письмовій роботі не завжди може бути об'єктивною.

До *суб'єктивних* критеріїв в першу чергу відносяться такі, що *спираються на музичні смаки та досвід викладача*. Вони в першу чергу стосуються оцінювання письмових практичних завдань. При перевірці цих завдань зауваження на кшталт «не ззвучить», «неприродньо» або «незручно» мають *обов'язково пояснюватись* (що саме та чому саме «не ззвучить», виглядає «неприродньо» або «незручно») та супроводжуватись *демонстрацією вдосконалених варіантів рішення* (того, як має «звучати», виглядати «природньо» та «зручно»). *Виконання цих вимог уберігає викладача від втрати професіоналізму*.

Суб'єктивні критерії оцінки також застосовуються при перевірці письмових робіт — особливо есеїв та рефератів: зрозуміло, що оцінка планомірності викладення, стильової доречності, вагомості та переконливості наведених аргументів не може бути цілком об'єктивною. Але й у цих випадках необхідно *робити конкретні зауваження та супроводжувати рекомендаціями з покращення логіки та стилю викладення*.

#### **4.3. Кількісні та якісні параметри оцінювання**

*Оцінка «відмінно» за національною шкалою (90–100 балів за 100-балльною шкалою, «A» за шкалою ECTS)*

виставляється у випадках, коли студент глибоко й впевнено засвоїв весь теоретичний матеріал, тобто здатен демонструвати *особистісне ставлення* до цього матеріалу (яке, втім, не суперечить вимогам наукової ґрунтовності), та на високому рівні виконав усі практичні завдання. Необхідно усвідомлювати, що *«відмінно» передбачає певну відмінність* даної конкретної роботи або сукупності робіт від загального рівня виконання аналогічних завдань іншими студентами. Отже *оцінка «відмінно» є винятковою*.

Оцінка «відмінно» передбачає, що кількість вірних відповідей на запитання вікторин та тестів складає 95–100%. Роботи, виконані на «відмінно», не можуть містити помилок у написанні будьяких слів. Кількість типових помилок у письмових практичних завданнях не перевищує чотирьох-п'яти. Найбільш відомі, «одіозні» помилки на кшталт використання паралельних октав виключають можливість отримати відмінну оцінку. При цьому наявність художньо мотивованих та належним чином прокоментованих «вимушених помилок» є аргументом на користь виставлення відмінної оцінки. Хоча прояви творчого мислення не піддаються формалізації, викладач зазвичай добре відчуває такі прояви та має їх підтримувати — зокрема, за допомогою оцінки «відмінно».

В есеях та рефератах підставою для відмінної оцінки є вміння обґрунтовувати та коментувати теоретичні визначення, поєднувати історичні, теоретичні та практичні сторони освітлюваних питань, надавати нестандартні визначення, знайомство з фактами та науковими джерелами за межами викладеного на лекціях матеріалу.

*Оцінка «добре» за національною шкалою* має наступні градації: **82–89 балів за 100-балльною шкалою, «B» за шкалою ECTS; 74–81 балів за 100-балльною шкалою, «C» за шкалою ECTS.**

Оцінка «добре» є однією з двох базових оцінок успішності студентів. Вона виставляється у випадках, коли студент в цілому володіє теоретичним матеріалом, демонструє загальноприйнятне ставлення до цього матеріалу, не

допускає суттєвих недоліків при його викладенні та у повному обсязі виконав письмові практичні завдання.

Кількість вірних відповідей на запитання вікторин та тестів складає 80–95%. Роботи, виконані на оцінку «добре», не можуть містити помилок у написанні музичних термінів, імен та прізвищ композиторів, назв музичних творів. Кількість типових помилок у письмових практичних завданнях не перевищує шести–восьми. «Вимушенні помилки» можливі, але не відмічені і не прокоментовані.

В есаях та рефератах обов'язковою умовою для отримання оцінки «добре» є планомірність викладення, обґрутованість теоретичних визначення, незначна кількість граматичних помилок. Якщо такі помилки стосуються професійної термінології, оцінка «добре» неможлива.

**Оцінка «задовільно» за національною шкалою** має наступні градації:  
**64–73 балів за 100-бальною шкалою, «D» за шкалою ECTS;**  
**60–63 балів за 100-бальною шкалою, «E» за шкалою ECTS.**

Оцінка «задовільно» також відноситься до базових та передбачає, що студент засвоїв основні теоретичні положення та історичні факти та здатний об'єднати їх у певну послідовність, але погано орієнтується в окремих положеннях, припускається помилок або непевний у формулюваннях. Підставою для виставлення оцінки «задовільно» є також виконання письмових практичних завдань у неповному обсязі (але не менш ніж 70% завдань) систематичне несвоєчасне виконання таких завдань.

Кількість вірних відповідей на запитання вікторин та тестів складає 50–80%. Наявні помилки у написанні музичних термінів, імен та прізвищ композиторів, назв музичних творів. Кількість типових помилок у письмових практичних завданнях становить десять та більше.

В есаях та рефератах порушується або відсутня планомірність викладення, теоретичні визначення та терміни наводяться без пояснень або з помилковими чи незрозумілыми поясненнями. Виявляється більше десяти граматичних помилок. Якщо такі помилки постійно робляться при

використанні професійної термінології, можливою стає лише оцінка «Е» за шкалою ECTS.

Оцінка «Е» за шкалою ECTS може виставлятись у випадках, коли студент протягом семестру *систематично порушує норми академічної дисципліни* у відношенні до відвідування занять (особливо практичних) да виконання письмових практичних робіт.

**Оцінка «Е» не виставляється у разі порушення студентом норм академічної добродетелі:** як і будь-яка інша добродетель, академічна добродетель або присутня, або відсутня — і порушення її норм позбавляє викладача можливості позитивно оцінювати академічну успішність даного студента. Питання, пов’язані з порушенням академічної добродетелі, належать до кола порушень дисципліни та норм навчальної етики і тому вирішуються адміністративними інстанціями вишу — від деканату до ректорату.

**Оцінка «незадовільно» за національною шкалою** має наступні градації:

**«незадовільно» з можливістю повторного складання — 35–59 балів за 100-бальною шкалою, «FX» за шкалою ECTS;**  
**«незадовільно» з обов’язковим повторним курсом — 0–34 балів за 100-бальною шкалою, «F» за шкалою ECTS.**

Оцінка «незадовільно» є екстремальної та свідчить про те, що студент не зміг або не виявив бажання оволодіти пропонованим теоретичним матеріалом, не зміг або не бажав виконувати значну частину практичних завдань. Як правило, неможливість та/або небажання впоратися з академічними вимогами пов’язане з серйозними та систематичними порушеннями академічної дисципліни.

Головною підставою для отримання оцінки «F» є виконання письмових практичних завдань у обсязі меншому ніж 70%, систематичне несвоєчасне виконання таких завдань. Оцінка «FX» виставляється у випадку, якщо студент виконав менше половини письмових практичних завдань.

Кількість вірних відповідей на запитання вікторин та тестів складає менше 50%. Помилки у написанні музичних термінів, імен та прізвищ композиторів, назв музичних творів носять систематичний характер. Кількість типових помилок у письмових практичних завданнях становить більше двох десятків.

В есеях та рефератах порушується або відсутня планомірність викладення, теоретичні визначення та терміни наводяться без пояснень або з помилковими поясненнями. Граматичні помилки носять системний характер та свідчать про відсутність навичок письмового викладення.

*Порушення норм академічної добродетелі не може отримати оцінку «незадовільно»,* бо така оцінка має відношення до кола певних (не)знань чи (не)вмінь, тоді як питання академічної добродетелі виходять за межі цього кола. Необхідно ще раз підкреслити, що в таких випадках оцінку надають адміністративні інстанції. Викладач, виявивши порушення академічної добродетелі, має повідомити про це деканат. У випадках порушення норм академічної добродетелі під час заліку чи іспиту студент відсторонюється від процесу здачі, рішення про можливість повторної здачі приймають виключно адміністративні інстанції.

#### **4.4. Оцінка академічної успішності та творча діяльність студента. Додаткові засоби заохочення студентів**

Адміністративні інстанції накопичують відомості не лише про недоліки, а й про творчі досягнення студенти. Ці творчі досягнення — активна участь в концертах, студентських конференціях, перемоги на конкурсах — є підставою для нарахування додаткових балів («бонусів») під час заліків та іспитів. Кількість таких додаткових балів (бонусів) не може перевищувати 20% від оцінки, отриманої за результатами перевірки залікових/екзаменаційних завдань.

Приводами для нарахування бонусів можуть також бути:

- бездоганне дотримання навчальної дисципліни (відвідування лекцій та практичних занять, дотримання строків виконання завдань);

- активна та конструктивна участь в обговоренні змісту та форм викладення навчального матеріалу;
- бездоганне дотримання норм форматування текстів при подачі письмових робіт у електронному вигляді;
- виключне користування державною мовою при виконанні завдань (при умові дотримання норм граматики).

Кількість додаткових балів (бонусів) за даними обставинами не може перевищувати 10% від оцінки, отриманої за результатами перевірки залікових/екзаменаційних завдань. В разі, якщо після нарахування додаткових балів оцінка опиняється в межах 85-90, бажано підвищити її до відмінної: *у спірних ситуаціях рішення має бути на користь студента.*

## 5. СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Burkholder, J. Peter. Grout, Donald Jay. Palisca, Claude V. A History of Western Music. W. W. Norton & Company, 2019. 1084 p.
2. Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. СПб. : Композитор, 2006. 720 с.
3. Афонасин Е. В., Афонасина А. С. Щетников А. И. МОУΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ. Очерки истории античной музыки. СПб. : Изд-во РХГА, 2015. 247 с.
4. Бароффью Дж., Билье Ф., Бойnton С., Бонфилд К. Исторический атлас средневековой музыки. М. : Арт-Волхонка, 2016. 288 с.
5. Бедуш Е., Кюрегян Т. Ренессансные песни. М. : Композитор, 2007. 424 с.
6. Бондаренко Т. О., Котляревський І. А., Пясковський І. Б., Самохвалов В. Я., Чижик І. О. Лекції з теорії гармонії. Житомир : Видавець О. О. Євенок, 2018. 356 с.
7. Бочаров Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. М. : Московская консерватория, 2016. 232 с.
8. Бусслер Л. Учебник форм инструментальной музыки (пер. с нем. Н. Д. Кашкина и С. И. Танеева). М. : ЛИБРОКОМ, 2012. 200 с.
9. Дегтярева Н. И. Музыкальная культура западноевропейского Средневековья. СПб. : Композитор, 2018. 164 с.
10. Жаркова В. Н. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus. Том 1. К. : ArtHuss, 2018. 340 с.
11. Зубова О. В., Кюрегян Т. С. Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении. М. : Московская консерватория, 2018. 276 с.

12. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М. : МГК, 1993. 192 с.
13. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX века. Часть II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М. : Композитор, 2007. 224 с.
14. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX века. Часть III: Поэтика и стилистика. М. : Композитор, 2010. 376 с.
15. Кюрегян Т. С. Столярова Ю. В. Песни средневековой Европы. М. : Композитор, 2007. 208 с.
16. Кюргян Т. С. Форма в музыке XVII-XX веков. СПб. : Композитор, 2003. 312 с.
17. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2013. 336 с.
18. Милка А. П. Полифония. Ч. 1. СПб.: Композитор, 2016. 336 с.
19. Милка А. П. Полифония. Ч. 2. СПб.: Композитор, 2016. 248 с.
20. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М. : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
21. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. СПб. : Композитор, 1998. 268 с.
22. Рябчиков Д. В. Музыкальная история средневековой Европы. М. : Панглосс, 2019. 267 с.
23. Способин И. В. Музыкальная форма. М. : Музыка, 1984. 400 с.
24. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму (Ред. Т. С. Кюргян и В. С. Ценовой). М. : Московская консерватория, 2006. 432 с.

25. Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. М.-СПб.: Лань, 2003. 544 с.
26. Crocker, Richard L. A History of Musical Style. Dover Publications, 1986. 608 p.
27. Early Music Sources. URL :  
<https://www.youtube.com/channel/UCJOiqToQ7kiakqTLE7Hdd5g>
28. Gibbs, Christopher H., Taruskin, Richard. The Oxford History of Western Music. Oxford University Press, 2018. 992 p.
29. How Music Works - Acoustics for Musicians. URL :  
<https://www.youtube.com/watch?v=oHXoRcmFMbY&list=PLIuyaIoM30L L3bl8t6nsF86CXFUagTHJw>
30. Jeppesen, Knud. Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century. Dover Publications, 1992. 320 p.
31. Kelly, Thomas Forrest. Capturing Music : The Story of Notation. W. W. Norton & Company, 2014. 256 p.

Розробник:

І.М. Приходько

Гарант освітньої програми

С.В. Хананаєв

## ДОДАТОК 1

### ТЕМИ ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ

№	Тема	Години
І курс		
1	Інтервали в давньогрецькій теорії музики	2
2	Реформа Гвідо Аретинського.	2
3	Система церковних ладів. Ладові категорії	2
4	Мелодична лінія строгого письма (кантус фірмус)	2
5	Двоголосся першого розряду (гармонічні ноти)	2
6	Двоголосся першого розряду (вертикально рухомий контрапункт октави)	2
7	Двоголосся другого розряду (прохідні ноти)	2
8	Двоголосся другого розряду (стрибки та мелодичний рух)	2
9	Двоголосся другого розряду (модульний контроль)	2
10	Двоголосся третього розряду (допоміжні ноти, стрибки при русі дрібними тривалостями)	2
11	Двоголосся третього розряду (дисонанс кинутий стрибком, камбіата Фукса)	2
12	Двоголосся четвертого розряду (синкопа та затримання, орнаментальні та функціональні дисонанси)	2
13	Двоголосся четвертого розряду (синкопи з прикрасами, складні каданси)	2
14	Двоголосся п'ятого розряду (простий та квітчастий контрапункт)	2
15	Двоголосся п'ятого розряду (мелодія та словесний текст)	2
16	Змішаний контрапункт в двоголоссі	2
17	Семестровий контроль (залік)	2
18	Триголосся першого розряду (конкорданси та їх розташування)	2
19	Триголосся першого розряду (каданси в триголоссі)	2
20	Триголосся другого розряду (двоголосні правила в триголоссі)	2
21	Триголосся другого розряду (кадансові формули)	2
22	Триголосся третього розряду (прохідний та допоміжний рух в триголоссі)	2
23	Триголосся третього розряду (мелодичне врівноваження прямого руху до досконалих консонансів)	2
24	Триголосся четвертого розряду (квартсекстакорд строгого письма)	2
25	Триголосся четвертого розряду (конструктивний дисонанс в триголоссі)	2
26	Триголосся п'ятого розряду	2

27	О. Лассо Біцнії формоутворення на онові двоголосної імітації	2
28	Трьоголосна імітація на кантус фіrmus	2
29	Двоголосний канон	2
30	Триголосний канон.	2
31	Генерал бас (місце в музичній практиці XVII ст.)	2
32	Генерал бас (тризвук та сектакорд)	2
33	Генерал бас (знаки альтерації ладових нахилів мажору та мінору)	2
34	Генерал бас (септакорд та його обернення)	2
35	Генерал бас (затримання та аподжиатури)	2
36	Генерал бас (створення мелодії на прикладі гармонічних формул романески, фалії)	2
37	Генерал бас (мелодичні варіації з використанням неакордових звуків)	2
38	Генерал бас (мелодичні фігурації та їх типи)	2
39	Генерал бас (варіації) екзамен	4
<b>ІІ курс</b>		
1	Бар форма у музиці зрілого бароко	2
2	Функційний аналіз 3 хоралу зі Стратсей за Матвієм Баха.	2
3	Гармонізація хоралу (розшифровка генерал басу)	2
4	Гармонізація хоралу (стилістична гармонізація)	2
5	Шенкеріанський аналіз: основні положення	2
6	Порівняння гармонізацій хоралів зі страстей за матвієм	2
7	Гармонізація хоралу на задану мелодію	2
8	Гармонізація хоралу (модуль)	2
9	Двоголосна фуга: реальна та тональна відповідь	2
10	Двоголосна фуга з тональною відповідю	2
11	Двоголосна фуга: утримане протискладення та подвійний контрапункт	4
12	Двоголосна фуга: прекомпозиційний матерял	4
13	Двоголосна фуга на задану тему	4
14	Двоголосна фуга на задану тему (залік)	2
15	Мотивні групи: ямб, хорей	2
16	Мотивні групи: амфібрахій	2
17	Мелодико-синтаксичні структури	2
18	Простий період	2
19	Розширений період: мелодичне розширення	2
20	Розширений період: перерваний зворот	2
21	Проста двочастинна форма (Двочастинна пісня)	2
22	Проста двочастинна форма ("двочастинна пісня") в мінорі	2
23	Проста тричастинна форма в мажорі	2
24	Проста тричастинна форма в мінорі	2

25	Тричастинна форма з тріо	2
26	Порушення квадратності в пісенних формах	2
27	Менует	2
28	Менует (модульний контроль)	2
29	Рондо першого роду в мажорі	2
30	Рондо першого роду в мінорі	2
31	Рондо другого роду в мажорі (з одноразовим проведення побічної теми)	4
32	Рондо другого роду в мінорі (з одноразовим проведення побічної теми)	4
33	Рондо другого роду в мажорі з дворазовим проведення побічної теми (форма адажіо)	4
34	Рондо другого роду в мінорі з дворазовим проведення побічної теми (форма адажіо)	4
35	Адажіо в стилі віденських класиків (екзаменаційна робота)	4

## ДОДАТОК 2

### СПИСОК ТВОРІВ ДЛЯ ВИВЧЕННЯ В КУРСІ «ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИКИ»

Знайомство з музичними творами є фундаментом, на якому вибудовується як історична, так і теоретична частина курсу. Аналіз вивчених творів є орієнтиром у практичних заняттях. Основною формою знайомства з творами є слухання музики — під орудою викладача або самостійне. Складаючи списки творів, з якими необхідно ознайомитись, слід ураховувати дві обставини.

Поперше, таке слухання фактично є примусовим, і це накладає певний відбиток на сприйняття музики студентами. Адже відомо, яку шкоду сприйняттю шедеврів світової літературної класики приносить примусове знайомство з ними в шкільному курсі. Щоб уникнути подібних наслідків із шедеврами європейського музичного мистецтво, необхідно позбутись формального підходу організації прослуховування та ввести у практику «концертну» форму подачі музичного матеріалу з детальними поясненнями викладача та обов'язковим зверненням до нотного матеріалу. У багатьох випадках до слухання музики слід спершу провести детальний аналіз структури твору, особливостей організації музичних засобів і виконання. У всіх можливих випадках, слухання аудіо та відеозаписів варто поєднувати із якісними «живими» ілюстраціями. Тому бажано, щоб викладач підтримував прийнятну виконавську форму, а також у співпраці з викладачами з фахових інструментів намагався залучати студентів до виконання творів, які вивчаються.

Подруге, курс історії та теорії музики не слід вважати основним джерелом знайомства студентів з музикою. Слід орієнтуватися не на запам'ятовування максимальної кількості творів, а на формування вміння розпізнавати особливості різних історичних стилів, виявляти ознаки різних жанрів і технік письма.

Необхідно дуже точно визначити часові параметри — жорстко обмежені! — списку творів, що вивчаються у курсі, пам'ятаючи про те, що бюджет навчального часу студента обмежений і не може бути заповнений лише багаторазовим прослуховуванням творів, заданих для обов'язкового ознайомлення. Крім того, при складанні і перегляд такого списку необхідно орієнтуватися на плинні реалії сучасного музичного життя — особливо при включені в список творів з оперного репертуару. Студент повинен мати можливість співвідносити те, що вивчається в курсі, з тим, що звучить на концертних естрадах та сценах оперних театрів. У сучасних умовах неможливо сформувати повністю незмінний канон музичних творів, які будуть вивчатись десятиріччями — можливо лише визначити порівняно невелику кількість творів (вона визначається десятками, але не сотнями), знайомство з якими можна вважати обов'язковим для сучасного професійного музиканта. Необхідно ще раз наголосити, що курс історії та теорії музики має бути орієнтований не на запам'ятовування конкретних музичних творів в максимальній кількості та з максимальним числом деталей структури, а на вміння орієнтуватись в різноманітних та достатньо хитких реаліях сучасної музичної культури. Однією з її найбільш важливих прикмет є те, що твори різних історичних епох, навіть дуже віддалених від нас у часі, активно використовуються у концертному репертуарі та в якості музичного супроводу до творів інших видів мистецтва (особливо в кіно), а також слугують джерелом конструктивних ідей для сучасних композиторів. Вміння сприймати історичну спадщину як частину сучасної культури представляється критично важливим для музиканта-професіонала.

Варто звернути увагу на те, що контроль за самостійною роботою студентів над вивченням музичного матеріалу має бути не менше, а можливо навіть і більш ретельним, ніж за засвоєнням творів, що вивчаються під час занять з викладачем.

Варто також постійно пам'ятати, що безперервна освіта (lifelong learning, тобто слідування за принципом «Вік живи — вік навчайся») в

сучасних умовах є обов'язковою умовою не лише для того хто зараз навчається, але і для того, хто навчає. Тому складення списків творів обов'язкових для ознайомлення в курсі історії та теорії музики, представляє собою творче завдання, яке не може бути вирішene один раз і назавжди. Вирішення цього завдання вимагає від укладачів постійного вдосконалення власної професійної майстерності та невгласаочого бажання розширювати горизонти своїх знань — як музичних, так і загальнокультурних.

	Аналіз	Слухання з викладачем	Самостійне ознайомлення	Час звучання
<b>Античність та середньовіччя</b>				
1.		Епітадія Сейкіла		2'
2.	Різдвяний градуал: Viderunt omnes			4'15
3.	Амвросій Медіоланський Гімн «Veni redemptor gentium»			3'10
4.	Гімн св. Іоану Ut queant laxis			3'
5.	Секвенція Dies irae			6'30
6.		Хільдегарда фон Бінген, In principio omnes		2'
7.	Адам де ла Аль Робін мене любить			2'25
8.		Alleluia justus ut palma (вільний органум)		3'
9.		Jubilemus exultemus (аквітанський органум)		3'20
10.		Леонін, органум (дуплом) Viderunt omnes		9'05
11.	Перотін, органум (квадруплом) Viderunt omnes			10'35

12.		Дві клавуули на Dominus	1'05
13.	«Літній канон»		2'
14.		Філіпп де Вітрі, мотет (ізоритмічний) In arboris	2'10
15.	Гійом де Машо, Кугіе з меси Нотр-Дам		8'40
16.	Гійом де Машо Рондо «Doulz viaire gracieus»		2'
17.	Гійом де Машо, рондо Ma fin est mon commencement		6'20
18.	Гійом де Машо, баллада De toutes flours		2'15
19.	Гійом де Машо, віреле Douce dame jolie		4'10
20.		Франческо Ландіні, баллада Ecco la primavera	3'
21.	Франческо Ландіні, кацца Chosi pensoso		2'
22.		Іоанн Чіконія, (пролаційний) канон Le ray au soleyl	5'30
23.			Бод Кордье, рондо Belle, bonne, sage
<b>Епоха Відродження</b>			4'30
24.	Гійом Дюфай,		6'45

	motet Nuper rosarum flores		
25.		Гійом Дюфай, гімн Ave Maris Stella	6'
26.	Іоанн Окегем, рондо (канон) Prenez sur moy		5'20 сек
27.		Іоганн (Жан) Окегем, канон для 36 голосів Deo gratias	2'10
28.	Жоскен де Пре, motet Ave Maria... virgo serena		4'45
29.	Жоскен де Пре Déploration sur la mort d'Ockeghem		5'50
30.	Жоскен де Пре, меса L'homme armé super voces musicales		6'
30.1.	Шлансон L'homme armé	Жоскен де Пре, Кутіє	1'
30.2.		из мессы L'homme armé super voces musicales	5'
31.	Генріх Ізак, Lied (німецька пісня) Innsbruck, ich muss dich lassen		3'25
32.	Мартін Лютер, Nun komm, der Heiden Heiland	Мартін Лютер, Nun komm, der Heiden Heiland	2'
33.	Мартін Лютер, гімн Ein' feste Burg		5'55
33.1.		Мартін Лютер, Ein' feste Burg	1'40

33.2.			Іоганн Вальгер, Ein' feste Burg	4'15
34.	Клюден де Сермізі, шансон Тант que vivray			2'20
35.	Клеман Жанекен, шансон Спів птахів			6'50
36.	П'єр Сертон шансон «La la la			1'20
37.	Адріан Вілларт О dolce vita mia			5'
38.	Якоб (Жак) Аркадельт, мадритал II bianco e dolce cigno			2'30
39.	Джованні П'єрлуїджі да Палестрина, Меса Папи Марчелло			11'25
39.1.	Куїє			4'40
39.2.	Agnus Dei		Джованні П'єрлуїджі да Палестрина, мотет Osculetur me	6'45
40.				2'55
41.	Орландо ді Лассо, покаянний псалом №6 De profundis			7'40
42.	Орландо ді Лассо, віланелла Matona, mia cara			5'30
43.	Тома́с Луїс де Вікторія, О magnum mysterium			4'55
43.1.	Тома́с Луїс де Вікторія, мотет O magnum mysterium			3'30
43.2.	Тома́с Луїс де Вікторія,			1'25

	Курие з меси О magnum mysterium		
44.	Карло Джезуальдо ді Веноза, мадригал "Io parto" е non più dissi		3'
<b>XVII століття (раннє та зріле бароко)</b>			
45.	Клаудіо Монтеverdi, опера (favola in musica) «Орфей»	25'20	
45.1	Токата («Фанфара Гонзага»)	1'50	
45.2	Пролог	7'10	
45.3	Арія Орфея з II дії «Vi ricorda, o boschi ombrosi» та речитатив «Mira, deh mira Orfeo»	2'50	
45.4	Діалог і мадригал з II дії «Ahi, caso acerbo»	5'45	
45.5	Сцена Орфея та Харона з III дії «Possente spirto»	9'45	
46.	Клаудіо Монтеverdi, мадригал «Lamento della Ninfa»	6'45	
47.	Клаудіо Монтеverди, мадригал «Zefiro torna e di soavi accent»	5'50	
48.	Джироламо Фрескобальді, «Fiori musicali», річкеркар після Credo меси Пресвятої Діви	3'25	
49.	Джироламо Фрескобальді,	2'50	

		таката №3	
50.	Генріх Шютц, «O lieber Herrn Gott», SWV 287		3'45
51.	Микола Дилецький Пасхальний канон		4'
52.	Генріх Шютц, «Saul, Saul, was verfolgst du mich?» (SWV 415)		3'30
53.	Жан-Батист Люллі, опера «Арміда»		8'55
53.1.	Увертюра	Акт 2, сп. 5: «Enfin il est en ma puissance»	3'05
53.2			5'50
54.	Жан-Батист Люллі, музика до комедії Мольєра «Мішеннин шляхтич» (LWV 43), La Cérémonie des Turcs		12'50
55.	Генрі Перселл, опера «Дідона та Еней» речитатив і плач Ариадни «Thy Hand, Belinda... When I Am Laid in Earth»		4'40
56.		Генрі Перселл Strike the Viol	2'20
57.		Генрі Перселл Music for a while	4'30
58.		Генрі Перселл	1'30

			There's but a swain	
59.			Генрі Перселл Man is for the woman made	1'30
60.	Аркандржело Кореллі, тріо-соната op. 3 №2			7'15
61.		Аркандржело Кореллі, Concerto grosso op. 6 №8 («Різдвяний»)		14'50
62.	Дігрих Букстехуде, предлюдія E-dur, BuxWV 141			6'40
			II курс	
1.	Антоніо Вівальді Концерт для скрипки, а-moll RV356			6'50
2.			Антоніо Вівальді Пори року Концерт «Зима», f-moll	3'45
3.			Антоніо Вівальді Пори року Концерт «Весна», f-moll	10'45
4.	Франсуа Куперен «Гаємнічі перепони»			2'30
5.	Франсуа Куперен «Маленькі вітряні млинни»			2'15
6.	Франсуа Куперен «Молоточки»			2'30

7.1	Жан-Філіпп Рамо «Галантні індії» IV дія, «Дикуний»		6'10
7.2	Жан-Філіпп Рамо п'еса з оркестрової сюїти «Дикуний»	6'	
7.3	Жан-Філіпп Рамо п'еса для клавесину «Дикуний»	4'10	
8.	Жан-Філіпп Рамо «Курочка»	6'40	
9.	Доменіко Скарлатті сонатина К-1, d-moll	2'40	
10.	Доменіко. Скарлатті сонатина К-9, d-moll	3'05	
11.	Доменіко Скарлатті сонатина К-30, g-moll	3'20	
12.	Доменіко. Скарлатті сонатина К-380, E-dur	4'05	
13.	Джованні Бартіста Перголезі Кантата Stabat Mater	18'50	
13.1.	№1 Stabat Mater dolorosa	4'30	
13.2.	№5 Quis est homo	2'03	
13.3.	№8 Fac, ut ardeat cor meum.	2'10	
13.4.	№9 Sancta Mater, istud agas	5'	
13.5.	№12. Quando corpus morietur	5'10	
14.	Георг Фрідріх Гендель Опера «Рінальдо»	14'40	

14.1		I дія, арія «Cara sposa, amante cara»	10'
14.2		II дія, арія Альмірені «Lascia chi' o pianga»	4'40
15.		Георг Фрідріх Гендель Опера «Ксеркс» I дія, Арія «Ombra mai fu»	3'10
16.		Георг Фрідріх Гендель Клавірна сюїта № 7 Пасакалія g-moll	04'30
17.	Георг Фрідріх Гендель, ораторія «Мессія»		32'40
17.1.	I частина: № 2 речетатив тенора «Comfort ye, my people»		2'30
17.2.	I частина №3 арія тенора «Every valley shall be exalted»		3'10
17.3.	I частина №4 хор «And the glory of the Lord»		03'
17.4.	II частина №22 хор «Behold the Lamb of God»		2'20
17.5.	II частина №23 арія альта «He was despised»		9'
17.6.	II частина №44 хор «Hallelujah»		3'35

17.7.	III частина: №45 арія сопрано «I know that my Redeemer liveth»		6'10
17.8.	III частина №53 хор «Worthy is the Lamb»		3'05
18.	Георг Фрідріх Гендель «Музика на воді»		6'25
18.1.		сюїта №1 увертюра.	3'15
18.2.		сюїта №1 — 9 (Andante)	3'10
19.	Йоганн Себастьян Бах Пасакалія с-толь BWV 582		13'40
20.	Йоганн Себастьян Бах Хоральна прелюдія g-moll BWV 659		04'20
21.		Йоганн Себастьян Бах Хоральна прелюдія BWV 661 g- moll	2'40
22.		Йоганн Себастьян Бах Кантата Nun komm der Heiden Heiland a-moll BWV 61	15'30
23.		Йоганн Себастьян Бах Кантата Nun komm der Heiden Heiland BWV 62 h-moll	19'30
24.	Йоганн Себастьян Бах Страсті за Матфієм BWV 244		33'37
24.1.		1. Коміт, іhr Töchter, helft mir klagen	9'22
24.2.		3. Herzliebster Jesu, was hast du	1'15

		verbrochen	
24.3.		35. O Mensch, bewein dein Sünde groß	7'25
24.4.		47 Erbarme dich, mein Gott	07'10
24.5.		78 Wir setzen uns mit Tränen nieder	07'20
25.		Йоганн Себастьян Бах Партита №.3 для скрипки соло, BWV 1006	19'25
26.		Йоганн Себастьян Бах Сюита для віолончелі №.1 BWV 1007	17'18
27.		Джованні Battista Перголезі Опера «Служниця-пані»	42'
28.	Крістоф Глюк Опера «Альцеста»		10'55
28.1.		Увертюра	5'30
28.2		I дія, монолог Альцести «Divinités du Styx»	5'25
29.		Крістоф Глюк Опера «Ларіс та Елена» I дія, ария Паріса «O del mio dolce ardor»	4'03
30.	Крістоф Глюк опера «Орфей та Еврідіка»		25'37
30.1		I дія, хор німф та пастухів «Ah! dans ce bois»	3'04
30.2		II дія I сцена (з фуруями)	10'53
30.3		II дія II сцена, танець блаженних	7'30

			тіней	
30.4			ІІІ дія, І сцена, Ария Орфея «J'ai perdu mon Eurydice»	4'10
30.5	Ян Стаміц Симфонія Es dur, op 11, №3			16'50
31.	Йозеф Гайдн Симфонія №45 fis moll			24'45
32.	Йозеф Гайдн Симфонія №100, G-dur			24'20
33.	Йозеф Гайдн Симфонія №103, Es-dur			28'11
34.	Йозеф Гайдн Симфонія №104, D-dur			28'55
35.	Вольфганг Амадей Моцарт Симфонія № 41, K 551			42'45
35.1	I частина, Allegro vivace,			12'55
35.2.	II частина Andante cantabile,			11'40
35.3	III частина Menuetto: Allegretto — Trio			5'50
35.4.	IV частина Molto allegro,			11'
36.	Вольфганг Амадей Моцарт Симфонія № 40 g-moll, K 550			26'25
37.	Вольфганг Амадей Моцарт Серенада № 13, K 525			18'05
38.	Вольфганг Амадей Моцарт Концерт для фортепіано з оркестром № 23, K. 488, A- dur			24'05

39.	Йозеф Гайдн Квартет op.33 №2 Es-dur		18'10
40.	Вольфганг Амадей Моцарт Соната A-dur K 331		16'30
41.	Йозеф Гайдн Соната D-dur, Hob. XVI: 37		10'
42.	Муцио Клементі Соната B-dur, op 24 № 2		12'
43.	Вольфганг Амадей Моцарт Опера «Дон Жуан»	2 год 52'	
44.	Йозеф Гайдн Опера «Арміда»	2 год 19'	
	Йозеф Гайдн Опера «Пори року», Нов. ХХІ: 3	2 год 21'	
	Вольфганг Амадей Моцарт «Реквієм»	56'	
45	Максим Березовський Хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости»	10'30	

