

I. ЦЕЛЬ И ЗАДАЧИ КУРСА

Дисциплина «Теория музыкально-художественного творчества» представляет собой авторский вариант разработки одной из сложных проблем искусствоведения и музыкознания и посвящена анализу механизмов творческого процесса, языкам художественной коммуникации, выявлению основных параметров в изучении музыкальных и художественных явлений, рассмотрению теории творчества во всей сложности и многообразии проблемных контекстов философии, психологии, эстетики, социологии, искусствоведения, музыковедения.

Дисциплина «Теория музыкально-художественного творчества» выполняет важную роль в системе обучения специалистов творческих вузов, поскольку именно творчество является одним из базовых механизмов человеческого мышления и актуально в любой отрасли гуманитарного знания и культуры в целом. Этот курс формирует фундаментальные аналитические навыки музыковеда-исследователя и его способности с позиций искусствоведческих универсалий оценивать широкий круг музыкальных явлений, обладающий художественно-эстетической значимостью.

Целью данного предмета является глубокое проникновение в художественный текст, изучение онтологии и психологии творчества для получения более полного представления о феномене музыкального и, шире, художественного произведения, развитие мышления и креативных навыков.

Задачи курса:

- освоение теории творчества как научной дисциплины;
- формирование у студентов представления о феномене творчества;
- рассмотрение типов творческого процесса;
- выработка практических принципов анализа механизмов творчества;
- расширение музыкального и гуманитарного кругозора студентов в связи с интегративной методологией преподавания дисциплины;
- стимулирование творческой инициативы учащихся в анализе музыкальных произведений различных эпох, стилей, жанров;

- активизация умения студентов самостоятельно оценивать и убедительно аргументировать особенности исполнительской интерпретации.

II. ТРЕБОВАНИЯ К УРОВНЮ ОСВОЕНИЯ СОДЕРЖАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Приступая к изучению дисциплины, студент должен обладать всеми необходимыми компетенциями, приобретенными в предшествующий период обучения по специальности 53.02.07 «Теория музыки».

В процессе освоения дисциплины обучающийся должен овладеть **общими (ОК) и профессиональными (ПК) компетенциями**, включающими способность:

- ориентироваться в специальной литературе как в сфере музыкального искусства, образования и науки, так и в смежных областях (видах искусства) (ОК-2);
- осмысливать развитие музыкального искусства, науки и образования в историческом контексте, в том числе в связи с развитием других видов искусства и литературы, общим развитием гуманитарных знаний, с религиозными, философскими, эстетическими идеями конкретного исторического периода (ОК-3);
- работать с научной и искусствоведческой литературой, пользоваться профессиональными понятиями и терминологией (ОК-4);
- понимать сущность и значение информации в развитии современного общества; использовать для решения коммуникативных задач современные технические средства и информационные технологии; использовать основные методы, способы и средства получения, хранения, переработки информации в практической деятельности; приобретать навыки работы с компьютером как средством управления информацией; работать с традиционными носителями информации (ОК-6);
- свободно владеть литературной и деловой письменной и устной речью на русском языке; совершенствовать навыки публичной и научной речи; создавать и редактировать тексты профессионального назначения, анализировать логику

рассуждений и высказываний (ОК-7);

- анализировать процесс исполнения музыкального произведения или постановки музыкально-театрального произведения, уметь проводить сравнительный анализ разных исполнительских интерпретаций (ПК-5);
- выполнять научно-техническую работу, научные исследования в составе исследовательской группы; осуществлять авторскую деятельность в коллективных сборниках и монографиях (ПК-19);

В результате освоения дисциплины «Теория музыкально-художественного творчества» студент должен

знать:

- теоретические и эстетические основы феномена творчества, ключевые категории, его составляющие;
- основополагающие научные исследования, посвященные проблеме творчества;
- стилевую и жанровую палитру музыкального искусства и других видов художественного творчества;

уметь:

- отбирать и интерпретировать теоретические сведения по проблематике курса, ориентироваться в специальной литературе;
- применять теоретические знания при анализе произведения любого стиля и жанра;
- сочетать философский, эстетический, психологический, культурологический, музыковедческий подходы в трактовке музыкальных произведений;
- выявлять типичные для эпохи, направления или индивидуального стиля композитора специфические доминанты музыкального смысла, рассматривать их в контексте общей логики развития искусства, на основе общих механизмов творчества;
- выстраивать собственную теоретико-аналитическую интерпретацию, опираясь на междисциплинарную методологию предмета, аргументировано излагать результаты проведенного анализа (устно и письменно) и отстаивать свою точку зрения;

- рассматривать музыкальное произведение в широком интертекстуальном контексте культуры.

владеть:

- навыками профессионального анализа музыкального (художественного) произведения и творческого процесса во всем многообразии его структуры;
- навыками выполнения аналитических работ в различных жанрах (аналитической статьи, сравнительного аналитического описания, разработки теоретической проблемы, анализа концепции творчества, критической статьи и др.) с целью выявления авторского замысла, творческого метода художника;
- навыками использования различных аналитических методов, выполнения работы в составе исследовательской группы, применения полученных знаний в научноисследовательской, педагогической, редакторской и журналистской деятельности.

III. ОБЪЕМ ДИСЦИПЛИНЫ, ВИДЫ УЧЕБНОЙ РАБОТЫ И ОТЧЕТНОСТИ. МЕСТО ДИСЦИПЛИНЫ В СТРУКТУРЕ ООП

Общая трудоемкость дисциплины – три кредита (108 часов), аудиторная работа – 35 часа, самостоятельная работа – 73 часа, время изучения – 6-7 семестр. Форма итогового контроля – зачет в конце седьмого семестра. По заочной форме общая трудоемкость дисциплины – три кредита (108 часов), аудиторная работа – 4 часа, самостоятельная работа – 104 часа. Время изучения 7-8 семестр. Зачет в 8 семестре.

Дисциплина «Теория музыкально-художественного творчества» может входить в вариативный блок дисциплин истории и теории музыкального искусства.

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

№	Наименование тем и разделов	Всего часов	Аудиторные (групп.)			С/р	
			лекции	семинары	практические	заоч.	
1	Введение. Предмет «Теория музыкально-художественного творчества». Парадигмы творчества	6	2			4	4
	РАЗДЕЛ I. Философия творчества				1		
2	Творчество в истории философии	8	2			6	9
3	Феноменология музыки и творческий опыт	10	2	2		6	9
	Раздел II. Эстетика творчества				1		
4	Природа художественного творчества. Музыкальное творчество	8	2			6	9
5	Художественный гений как создатель художественного произведения	10	2	2		6	9
	Раздел III. Психология творчества				1		
6	Музыка и мышление	9	2	1		6	9
7	Психология творческого процесса	9	2			7	9
8	Болезнь и творчество	10	2	2		6	9
9	Судьба и творчество художника в письмах, воспоминаниях, документах	8		2		6	9

	Раздел IV. Творчество в контексте культуры				1	
10	Творчество и музыкальное исполнительство: проблемы интерпретации и восприятия	11	2	2		7 9
11	Игра и творчество	8	2			6 9
12	Музыкально-художественное творчество: интертекстуальные связи	11	2	2		7 10
	Итого:	108	22	12	4	73/ 104

IV. СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Тема 1. Введение. Предмет «Теория музыкально-художественного творчества». Парадигмы творчества

Предмет «Теория музыкально-художественного творчества». Его актуальность, основные цели, задачи, область изучения. Место предмета в современной системе музыкального образования. Структура курса, его интегративный характер. Философская, художественно-эстетическая, психологическая, социокультурная парадигмы в исследовании феномена творчества. Музыкальное творчество в общей системе художественного творчества.

Раздел I. Философия творчества

Тема 2. Творчество в истории философии

С философской точки зрения творчество рассматривается как онтологический принцип существования мира, с одной стороны, и как способ бытия человека в мире, – с другой. Философское рассмотрение творчества предполагает ответы на вопросы:

- а) как вообще возможно творчество, как порождение нового?;
- б) каков онтологический смысл акта творчества?

Фигура художника-творца, тайна и смысл процесса творения, вопрос об источнике творческого порыва и его результате, аксиологические, этические доминанты произведения искусства рассматриваются в процессе эволюции различных типов мышления – философских систем античности, христианства, Возрождения, Реформации, немецкой классической философии, философии марксизма, зарубежной и русской философии конца XIX - начала XX века, структурализма и постструктурализма. Используются фундаментальные труды Аристотеля, Августина, Кузанского, Декарта, Бергсона, Ницше, Шеллинга, Шлегеля, Хайдеггера, Флоренского и др.

Тема 3. Феноменология музыки и творческий опыт

Феноменология – дисциплина, призванная описывать опыт человеческого сознания в его смыслообразующей и творящей структуре и функции. На основе диалектико-феноменологической концепции музыки А. Ф. Лосева в данной теме рассматриваются сущностные совпадения феноменов музыки и творчества: метафизические основания, позволяющие представить музыку и творчество как явления, относящиеся, преимущественно к сфере духовного; процессуальность; креативно-преобразовательная направленность; катарсический результат.

Постижение музыки в момент слушания, исполнения, анализа нотного текста представляется, благодаря «принципу креативности» (Аркадьев), как сотворчество и даже как вид активного музицирования. Главная идея музыкальной феноменологии в ее связи с творческим опытом заключается в том, что ни один элемент музыкальной ткани не может рассматриваться, как просто «существующий». Он рождается, творится заново, преобразуется в момент осмысления.

Раздел II. Эстетика творчества

Тема 4. Природа художественного творчества.

Музыкальное творчество

Искусство отражает действительность в художественных образах. Художественный образ это – форма отражения (воспроизведения) действительности в искусстве с позиций определенного эстетического идеала. Художественный образ

воплощается в реальность посредством специфических для каждого вида искусства средств. Создавая произведение искусства, художник закрепляет в материальных формах художественный образ.

Аристотель определял искусство как создание вещей, которые могли бы быть, а могли бы и не быть, причина существования которых коренится в их творце, а не в них самих. Следовательно, произведения искусства существуют не в силу естественной необходимости, а в силу свободной воли их творца. Таким образом, первый признак художественного творения – свобода творчества. Именно он считался определяющим в античности.

Но если ограничиться только им то в сферу искусства попадут не только изящные искусства (живопись, поэзия, музыка и т.д.), но и те виды духовно-практической деятельности, которые мы сейчас относим к науке, технике и ремеслу. От науки искусство отличается воплощением замысла в реальности, а от ремесла и техники – отсутствием точного конкретного знания о результатах воплощения. Если в сфере технического производства всегда точно известен результат и сам процесс деятельности, то художественное творчество представляет собой непредсказуемую игру творческих сил.

В художественном творчестве с определенного момента творение начинает жить по собственным законам, «собственной жизнью». Между ним и Творцом устанавливается интуитивная связь, допускающая свободное и непредсказуемое развитие процесса творчества. Внутренняя логика развития художественного творения может увести автора в сторону от первоначального замысла или он сам под воздействием каких-то факторов изменяет замысел и часто создает произведение совершенно отличное от задуманного.

Важным вопросом эстетики является вопрос о природе художественного творчества, о том, что является его движущей силой. Платон и его последователи видели исток художественного творчества в потребности в символическом изображении действительности, Аристотель определял его как стремление к подражанию – мимесис; романтики определяли его как игру воображения и творческой фантазии.

Художественное творение это не знак или символ реальности, это и не вымышленная реальность. Художественное творение

ничего не подразумевает и ни на что не указывает. Художественное творение есть раскрытие подлинного лица бытия. Вещи и явления природы в художественном творении обретают свое подлинное существование. Согласно Хайдеггеру пока, что-то остается природным веществом оно еще не существует в действительности, в полной мере оно обнаруживает свою суть только тогда, когда преобразуется художественным творением. Звуки, из которых состоит музыкальный шедевр это в большей степени звуки, чем природные шумы; цвета живописного полотна более красочны и подлинны, чем природные краски; суть камня в большей степени выступает в каменной колонне, чем в необработанной глыбе.

В музыке подобные возможности преобразования заложены самой ее материей. Музыкальные звуки – материя особого рода. Они бестелесны, мимолетны, с трудом поддаются фиксации... Они суть вибрация, факт энергии, а не вещества. Музыкальный звук имеет двойственную природу: с одной стороны, это – объективное физическое явление, колебательный процесс, порождающий звуковые волны; с другой – субъективное психическое «нечто», воспринятое слухом и отразившееся в сознании в виде особого психического образа.

Поскольку звук помимо физического есть еще и психический феномен, в нем проявляется духовная составляющая. Суть музыкального звука состоит в первую очередь не в том, что он обладает высотой или особым тембром, а в том, что он способен участвовать в духовной деятельности, то есть является звуком одухотворенным.

Таким образом, музыкальное творчество это – процесс одухотворения звуком, «проявления» им образа мира, переживание и воплощение его художником через неповторимую авторскую эмоцию.

Тема 5. Художественный гений как создатель художественного произведения

Творчество – деятельность, результатом которой является создание новых материальных и духовных ценностей. Будучи по своей сущности культурно-историческим явлением, творчество имеет психологический аспект: личностный и процессуальный. Оно предполагает наличие у личности способностей, мотивов, знаний и умений, благодаря которым создается продукт,

отличающийся новизной, оригинальностью, уникальностью. Изучение этих свойств личности выявило важную роль воображения, интуиции, неосознаваемых компонентов умственной активности, а также потребности личности в самоактуализации, в раскрытии и расширении своих созидательных возможностей¹.

Креативность (от англ. *creativity*) – уровень творческой одаренности, способности к творчеству, составляющий относительно устойчивую характеристику личности. Первоначально креативность рассматривалась как функция интеллекта, и уровень развития интеллекта отождествлялся с уровнем креативности. Впоследствии выяснилось, что уровень интеллекта коррелирует с креативностью до определенного предела, а слишком высокий интеллект препятствует креативности. В настоящее время креативность рассматривается как несводимая к интеллекту функция целостной личности, зависящая от целого комплекса ее психологических характеристик. Соответственно, центральное направление в изучении креативности – выявление личностных качеств, с которыми она связана.

Творить реальность, раскрывающую подлинное лицо бытия может только личность одаренная особыми художественными способностями – художественный гений. Гений (лат.) – дух, покровитель, данный человеку при рождении и управляющий им в жизни. Применение этого слова для обозначения художественного дара должно подчеркнуть его небесный, божественный источник и отметить в художнике-творце его «богочеловеческую» сущность.

Гениальность это особое состояние обожения, возникающее в момент вдохновенного творчества, но она обожение бессознательное и кратковременное, поэтому зачастую бывает тесно связана с безумием. Человек духовно еще не готов к принятию всей полноты бытия и не выдерживает его.

Согласно Канту гений это талант, то есть дар природы, дающий искусству правила. Из этого определения Кант делает следующие выводы. Во-первых, гений это способность создавать то, что само не подчиняется правилам, чему нельзя научиться. Следовательно, отличительная черта гения – оригинальность; во-вторых, произведения гения должны быть образцом, служить примером для других; в-третьих, гений никогда не может

¹ Краткий психологический словарь /Ред. А.В Петровский, М.Г. Ярошевский. – Ростов н/Д.: Феникс, 1999. – С. 380.

объяснить как он создал свое произведение. Его творчество во многом носит бессознательный характер; в-четвертых, гениальность свойственна только художественному творчеству, а не науке.

Кант сравнивает творчество Ньютона и Гомера. Тому, что изложил в своем труде Ньютон научиться можно, но поэтическому вдохновению невозможно научиться ни по предписанным правилам, ни по образцам. Причина заключается в том, что Ньютон мог сделать наглядными все шаги от первых начал геометрии до своих великих открытий не только самому себе, но и любому другому. Между тем ни один великий художник не может сказать как возникают и сочетаются в его сознании полные фантазии и вместе с тем глубокие идеи.

Шеллинг развил мысль Канта указав, что гениальность отсутствует там где целое, подобно научной системе знаний складывается по частям, возникает из них. Гениальность присутствует там где идея целого предшествует идеям отдельных частей как при создании произведений искусства. Поскольку идея целого становится ясной только благодаря тому что она раскрывается в отдельных частях, а отдельные части в художественном творении возможны только благодаря идее целого, возникает замкнутый круг, противоречие. Именно преодоление этого противоречия и составляет вдохновенный порыв гения, иррациональное совпадение сознательного и бессознательного в художественном творчестве. Шеллинг определил призвание гения как снятие противоречия между конечным и бесконечным, частью и целым.

Раздел III. Психология творчества

Тема 6. Музыка и мышление

Роль психоанализа, психолингвистики и гештальтпсихологии в рассмотрении глубинных механизмов творчества. Идея В. Вундта об аффектных состояниях и сновидениях как продуктах фантазии, родственных мифам и искусству явилась почвой для «глубинной» психологии, которая связывает эти продукты фантазии с подсознанием (З. Фрейд, К.Г. Юнг).

В творческом акте господствуют чувства, мечты, фантазии, грезы. Это работа воображения, а не здравого смысла,

«алогической», а не формальной логики. Психоанализ понимает творчество как символотворчество и дает собственное обоснование категории «символ», отмечая его укорененность в подсознании. Погружение в подсознание является необходимым условием творчества. При подобном погружении идея созерцается не в виде абстрактного понятия, а в виде чувственного (видимого или слышимого) образа-символа, который обладает целостностью в связи с иррациональными, алогическими предпосылками творческого процесса.

Целостность образа-символа Л. Леви-Брюль объясняет законом «мистического сопричастия» – «партиципации». Я.Э. Голосовкер усматривает его логику в «законе имагинации» (воображения), который он называет «имагинативным абсолютом». Им определяются законы познания и творчества, в том числе и леви-брюлевский закон мистического сопричастия. П.А. Флоренский относит подобную логику к сновиденческой и считает произведение искусства «воплощенным сновидением». В философско-эстетическом труде «Иконостас» он подробно анализирует феномен «сна» в его отношении к художественному творчеству.

В гештальтпсихологии саму целостность можно истолковать как функциональную, то есть как некоторую структуру, характеризующуюся через функцию, что позволяет понимать творческое мышление как деятельность последовательного переструктурирования художником микро и макрокосма, продолжающегося вплоть до совпадения микро и макро, нахождения необходимого гештальта (структуры). Данное совпадение и было названо «инсайтом», или «озарением».

Теория гештальтов опирается на принцип системности, целостности, что особенно важно для изучения проблемы творческого мышления, поскольку процесс творчества есть процесс синтеза целостной картины мира и отдельной части духовного мира художника.

Продуктивным при рассмотрении целостности образа-символа является также учение К.Г. Юнга о коллективном бессознательном, архетипах и символах. Подобно структуралистам Юнг понимает архетип как форму без содержания, но с «постоянным ядром значения», которая актуализируется в определенной ситуации

аналогично тому, как символ, наполняясь образным содержанием, обретает свою неповторимую конкретику.

Неизменный во времени феномен коллективного бессознательного, обеспечивает единую глубинную основу для любого творчества. В частности, по мысли ученого, в праистоках любого произведения искусства лежит один или несколько глубинных архетипов (К. Г. Юнг. «Душа и миф: шесть архетипов»).

Рассматривая музыку как мышление посредством их психологической обусловленности, акцентируется роль психолингвистики, которая обращает внимание на близость базовых интонационных структур мышления и эмоциональной сферы, укорененных в глубинных пластах человеческой психики. Их актуализация порождает художественное творчество, в котором музыкальное искусство наиболее явно отражает древние архетипы сознания.

Интонация является первоосновой не только музыки, но и мышления вообще. Она связана с феноменом «внутренней речи», лишенной словесного наполнения. Внутренняя речь, то есть речь не только без произнесенных слов, но и в значительной мере освобожденная от их «промысливания», есть интонированная речь «чистых смыслов». Речь и мышление, по мнению психологов, частично накладываясь друг на друга, образуют «зоны чистых смыслов», где мышление еще не оформилось в речь, где оно еще – «музыка» (М. Бонфельд).

В этой области музыкальная эстетика тесно смыкается с психолингвистикой, изучающей зависимость языковых проявлений от архетипической зоны бессознательного. На основе исследований Р. Якобсона, Н. Хомского, А.Р. Лурии можно сделать ряд выводов об идентичности ранних архаических языковых проявлений музыкальным.

На уровне бессознательного человеческое мышление оперирует «интонационно-логическими универсалиями» (термин Н. Хомского). Универсалии обнаруживаются путем вычитания и сворачивания словесных значений, что обнажает логическую основу мысли. Лурия, вслед за Хомским, приходит к выводу о том, что процесс кодирования речевого сообщения предполагающий переход от мысли к развернутой речи, начинается с общей схемы всего высказывания. Не случайно на ранней стадии человеческого

мышления звуковые выражения так ярко эмоциональны, выразительны и близки детской речи.

Глубинное интонирование (мелодизация) мысли осуществляется на порождающем уровне мышления, у истоков коммуникативного процесса, который мелодизирован на разной глубине по-разному (от сигнальности до словесного выражения). Это абстрактивно-логическое смысловое поле и обеспечивает общедоступность понимания информации музыкального сообщения. Оно демонстрирует независимость индивидуальных языковых явлений от особенностей человеческого мышления. Все они имеют общие механизмы в бессознательном, опирающиеся на универсальные интонационные структуры.

Так, например, В. Медушевский относит музыкальную интонацию к глубинным слоям семантического синтаксиса, которые «выходят за рамки собственно музыкального языка и принадлежат языку общей культуры. Эти глубинные слои восходят к универсальным интонационным архетипам человеческого мышления и обеспечивают известную переводимость языков разных видов искусства.

Таким образом, «интонационные универсалии», то есть логико-эмоциональная основа интонирования, вневременны, интерсубъективны, они дают устойчивую «вечную» информацию, конкретное же ее воплощение имеет стилевые и национальные особенности, проявляющиеся в интервальных комбинациях, приемах выражения и т.д. Самобытность интонирования во многом зависит от авторского мироощущения, воплощенного в музыкальном произведении. Каждая эпоха передает в музыке свое индивидуальное, живое и непосредственное отношение к миру, каждая имеет свою неповторимую интонацию, но, оставаясь всякий раз уникальным, музыкальное произведение отражает целостное представление о мире.

Тема 7. Психология творческого процесса

Проблемы психологии творческого процесса связаны с поисками ответов на кардинальные вопросы: каковы качества творческой личности; структура творческого процесса; каковы интимные психологические механизмы творческого акта; диалектика внешних и внутренних условий, стимулирующих и тормозящих творческий процесс; в чем состоят творческие

способности и как их развивать, наследственны они или приобретаемы, а если играют роль оба фактора, то каково их относительное значение; какова роль случайности в творчестве, каковы особенности музыкально-исполнительской деятельности и т. д.

В данной теме рассматриваются: концепция художественного творчества А. А. Потебни, теория творчества П. К. Энгельмейера, теория творчества М. А. Блоха, теория творчества О. С. Грузенберга, рефлексологическая теория творчества В. М. Бехтерева, Ф. Ю. Левинсона-Лессинга, концепция одаренности Б. М. Теплова, концепция творческого процесса А. Н. Леонтьева и И. С. Сумбаева, теория творчества А. Гаральского, психология специальных способностей Д. К. Кирнарской, психология искусства Л. С. Выготского, концепция творческого сознания художника О. А. Кривцуна, проблема «художник и фантазирование» З. Фрейда, поэтика грёзы Г. Башляра, психология музыкально-исполнительской деятельности Ю. А. Цагарелли.

Признаки гениальности художника, в которых сходятся многие исследователи:

- выраженная способность фантазии, выдумки;
- исключительная, произвольная наблюдательность;
- уклонение в сторону от шаблона, оригинальность, субъективность;
- обширность, знаний, наблюдений;
- дар интуиции, предчувствия, предугадывания.
- необыкновенная способность внимания и восприятия. Гете: Гений есть лишь внимание. Оно у него сильнее, чем у таланта. Гений есть великий труженик, только экономно распределяющий силы. Ньютон: Гений есть упорное терпение. Талант видит вещи в сущности, умеет схватить характерные детали, обладает огромной восприимчивостью, впечатлительностью.

Стадии творческого процесса:

Лезин: труд – бессознательная работа – вдохновение;

П. К. Энгельмейер: 1) первая стадия творчества – интуиция и желание, происхождение замысла, гипотезы. Она – телеологическая, то есть собственно психологическая, интуитивная. Тут интуиция работает над прошлым опытом. Здесь нужен гений. 2) Вторая стадия – знание и рассуждение, выработка

схемы или плана, что дает полный и выполнимый план, схему, где налицо все необходимое и достаточное. Она логическая, доказывающая. Механизм этого акта состоит в опытах как в мыслях, так и на деле. Открытие вырабатывается как логическое представление; его реализация уже не требует творческой работы. Здесь нужен талант. 3) Третий акт – умение, конструктивное выполнение тоже не требует творчества. Здесь нужно прилежание.

М. А. Блох: возникновение идеи – доказательство – реализация.

Роль особых запредельных состояний измененного сознания: экстаз, озарение, интуиция, откровение. Художник-творец как медиум. Тип темперамента, личные эмоциональные доминанты художника и их отражение в музыкальном произведении (Л. П. Казанцева, М. В. Сальникова).

Тема 8. Болезнь и творчество

Данная тема предполагает ответы на следующие вопросы. Является ли творец здоровой личностью? Необходимо ли здоровье для творца? Не является ли гениальность особым клиническим случаем, или болезнь и творчество несовместимы?

У греков поэты одержимы нимфами, духом нимф. Муза одного корня с *μανία*, *μάντις*, мания. Это основа учения о *вдохновении*, об *энтузиазме*. Платон привел это учение в систему. Из четырех родов восторга, *μανία*, один исходит из муз, говорит Платон. «Кто без мании, внушаемой музами, приходит ко вратам поэзии, думая, что искусством (*ἐκ τέχνης*) из него сделается хороший поэт, тот никогда не достигнет совершенства, и поэзия его, как поэзия разумного, будет отличаться от поэзии безумствующих» («Федр») ². Поэт, по мнению А. Н. Веселовского, «в самом деле, существо легкое, крылатое и святое; он может творить тогда только, когда объемлет его восторг, когда он выйдет из себя и рассудок покинет его; пока он при нем, человек не способен творить все и изрекать пророчества» ³.

² А. Платон. Федр. – [Электр. Ресурс], режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/plato01/21fedr.htm>

³ А. Н. Веселовский. Три главы из исторической поэтики. – С. 262-263. – [Электр. Ресурс], режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/veselovsky2.htm>

На основе работы Ц. Ломброзо «Гениальность и помешательство» рассматриваются следующие проблемы:

- сходство гениальных людей с помешанными в физиологическом отношении;
- генетический фактор, повлиявший на становление одаренной личности;
- психологические свойства гениев;
- содержание творчества;
- специальные особенности гениальных людей.

В данном контексте анализируется творчество Г. Гейне, Р. Шумана, Ван Гога, Ф. М. Достоевского Н. В. Гоголя, М. П. Мусоргского и др.

Тема 9. Судьба и творчество художника в письмах, воспоминаниях, документах

На основе писем, воспоминаний, документов, бесед, интервью, автобиографий складываются творческие портреты композиторов прошлого и современности.

Выяснение субъективных качеств личности, типа одаренности, закономерностей творческого процесса, взаимоотношений с социумом, приоритетов в искусстве позволяют живо и достоверно воссоздать облик художника в контексте эпохи, глубже осознать его образный мир, специфику творческого метода, ориентиры в мировоззрении.

Привлекается эпистолярное наследие Р. Шумана, Г. Берлиоза, Дж. Верди, Р. Вагнера, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, А. Г. Шнитке и др. Тема представляется в виде устных сообщений-рефератов.

Раздел IV. Творчество в контексте культуры

Тема 10. Творчество и музыкальное исполнительство: проблемы интерпретации и восприятия

Креативная деятельность автора-исполнителя-слушателя как проявление различных аспектов творчества. Субъект творчества (композитор) и субъект интерпертации (исполнитель, слушатель). Субъект интерпретации в качестве со-творца автора произведения искусства, который в момент исполнения или восприятия музыки

находится в ситуации диалога. Диалог «изнутри» текста по «заданным правилам» (исполнитель); диалог «извне» текста с подключением «иного» (культурного) контекста (слушатель).

Авторский нотный текст как материальная фиксация произведения искусства. Амбивалентная природа художественного текста: он конечен (как материальная форма бытия произведения) и бесконечен (в качестве интегральной части контекста), является и закрытой и открытой структурой одновременно. В этом смысле постижение искусства никогда не исчерпывается, как не существует раз и навсегда заданной интерпретации.

Три уровня передачи информации (И. Р. Гальперин. «Текст как объект лингвистического исследования: 1) содержательно-фактуальная информация; 2) содержательно-подтекстовая информация, 3) содержательно-концептуальная информация. Диалектика их отношений.

«Экспозиция» и «интерпретация» художественного текста в концепции Г. Г. Шпета. (Г. Г. Шпет. «Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на тему Гумбольдта». Авторский текст как экспозиция («данность вопроса»); исполнительская интерпретация как со-творчество в рамках некоторых условий решения этого вопроса; слушательская интерпретация – открытый путь для решения, достигаемый развитием всех возможностей, заложенных в данных условиях.

Восприятие авторского текста в момент исполнения – результат актуализации собственных представлений, которые соответствуют современной культурной эпохе. Субъективный, личностный аспект восприятия. Границы исполнительской и слушательской интерпретации, ее адекватность «истине» автора, заложенной в тексте.

Проблема исполнительского стиля (Н. Г. Драч). Проблема адекватности музыкального восприятия (Д. К. Кирнарская). Интерпретация и философия игры, интерпретация и реинтерпретация (П. С. Волкова). Анализ книги Е. Либермана «Творческая работа пианиста с авторским текстом».

Тема 11. Игра и творчество

Феномен игры. Определение и классификации. Игра – свободная добровольная деятельность, источник радости и забавы, «которая осознается как «невзаправду» и вне повседневной жизни

выполняемое занятие ... не ищет при этом никакого прямого материального интереса, не ищет пользы, ... совершается внутри намеренно ограниченного пространства и времени, протекает упорядоченно, по определенным правилам и вызывает к жизни общественные группировки, предпочитающие окружать себя тайной либо подчеркивающие свое отличие от прочего мира всевозможной маскировкой»⁴.

Классификация игр в концепции Р. Кайуа: *agon, alea, mimiscru, ilinx, ludus*. Игры *play* и *game* в концепции М. Эпштейна. Игровые сценарии Э. Берна. Карнавальная игра в концепции М. Бахтина. «Игра в бисер» Г. Гессе.

Наивысшей разновидностью творческой игры является искусство. Создавая произведение искусства, художник играет в Творца, Демиурга. Художнику открыто безграничное царство возможного, которое не связано никакими реальными условиями. В другом аспекте творчество предстает как способ бытия человека, связанного не только с обновлением и преобразованием внешнего мира, но и с одновременной трансформацией духовного мира самого человека. Творчество выступает как свободная воля, преобразующая внутренний мир человека. Творчество выступает единственным способом овладения смысла бытия, а сама природа творчества божественна и свободна. Благодаря творчеству человек способен выйти за пределы себя (Н. Гартман).

В музыке как особом виде творчества, спектр действия игровой установки весьма широк. Он связан как с процессом сочинения, так и с исполнительской практикой (собственно игрой на инструменте).

Проявление принципа игровой логики в различные исторические эпохи. Барокко: практика «смешанного стиля» – *in mixto genere* (М. Преториус), предполагающая смешение языка, стилей и жанров в одном произведении; популярность жанра концерта, предполагающего «состязание» между солистом и оркестром, а также импровизационных жанров – фантазии, токкаты, прелюдии.

Классицизм: «инструментальный театр» Д. Скарлатти, В. А. Моцарта, комическая опера. Романтизм: идея синтеза искусств, эстетика карнавала, маскарадность. Апогей игры в музыкальном

⁴ Хейзинга Й. *Homo ludens. В тени завтрашнего дня.* – М.: Прогресс-Академия, 1992. – С. 24

искусстве XX век: неоклассицизм, предполагающий игру со стилевыми или жанровыми моделями прошлого; полистилистика – намеренное соединение в одном произведении различных стилистических явлений по принципу игры «свое-чужое»; алеаторика, основанная на принципе случайности, спонтанности в процессе сочинения и исполнения музыкального опуса; инструментальный театр, хэппенинг и т.д.

Тема 12. Музыкально-художественное творчество: интертекстуальные связи

Теория интертекстуальности в трудах Ф. де Соссюра, Ю. Кристевой, М. М. Бахтина, Р. Барта, М. Риффатера, М. Ямпольского, Б. Гаспарова, Х. Блума.

Интертекстуальный анализ предполагает динамическую (творческую) модель интерпретации художественного текста, в которой структура художественного текста не наличествует, но вырабатывается по отношению к другой структуре. Пересечение текстов происходит горизонтально и вертикально и образует совокупный корпус текстов культуры, создающий смысловой объем и глубину интерпретации авторского замысла.

Принципиальная открытость этого процесса, происходящая от неисчерпаемости художественного текста. Смысл интертекстуального анализа – не в нахождении некоторого вечного, единственно возможного истолкования, а в определении области истинности, сферы возможных интерпретаций данного текста с позиций воспринимающего.

Разработка теории интертекстуального анализа в музыкознании. Работы М. Арановского («Музыкальный текст: структура и свойства», 1998), Л. Дьячковой («Проблема интертекста в художественной системе музыкального произведения, 1994), М. Раку («Пиковая дама» братьев Чайковских, 1999), Д. Тиба («Введение в интертекстуальный анализ музыки», 2002) и др.

V. ТРЕБОВАНИЯ К ФОРМАМ И СОДЕРЖАНИЮ ТЕКУЩЕГО, ПРОМЕЖУТОЧНОГО, ИТОГОВОГО КОНТРОЛЯ

Контроль знаний студентов по данной дисциплине осуществляется в двух формах: промежуточной – поурочной

проверки домашних заданий (конспекты лекций, семинарские занятия) и итоговой – зачета. Зачет проводится в конце курса и предполагает ответ на теоретический вопрос либо представление реферата, а также коллоквиум по изученной литературе и просмотренным в классе музыкальным произведениям.

Планы семинарских занятий
Семинар № 1. «Музыка в концепции А. Ф. Лосева»
(Раздел I. Философия творчества)

1. Феноменология музыкального творчества: предмет и метод;
2. Онтологические основания музыкального творчества;
3. Гносеологический подход к феномену музыкального творчества;
4. Аксиология творчества и музыка.

Литература обязательная:

1. Антипова Т. В. Музыка и бытие. Смысл толкования в контексте толкования смысла. – М., 1997.
2. Лосев А. Ф. Диалектика творческого акта: краткий очерк // Контекст - 81. М.: Наука, 1982. – С. 48 - 78.
3. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // А. Ф. Лосев. Форма. Стилль. Выражение. М., 1995.
4. Лосев А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Лосев А.Ф. Философия, мифология, культура. М.: Политиздат, 1991. (Мыслители XX века). С. 275-314.
5. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Изд-во Правда, 1990. – С. 195-390.
6. Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. (Мыслители XX века). – С. 315-335.

Литература дополнительная:

1. Волкова П. С., Гасанов Р. С. Философия в текстах культуры: Учебно-методическое пособие // П. С. Волкова, Р. С. Гасанов. – Краснодар: Краснодарский университет МВД России, 2007.
2. Зенкин К. Искусство в свете мифа и религии. К изучению эстетики А. Ф. Лосева // Жабинский К. А., Зенкин К. В.

- Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Вып. 1. Ростов н/Д.: МП «Книга», 2001. С. 37-53.
3. Зенкин К. Рихард Вагнер в интерпретации А. Ф. Лосева // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Вып. 1. Ростов н/Д.: МП «Книга», 2001. С. 54-63.
 4. Зенкин К. Философия музыки А. Лосева. Итоги тысячелетнего развития // Искусство на рубежах веков: Материалы Международной научной конференции. Ростов н/Д.: РГК, Изд-во «Гефест», 1999. С. 136-148.
 5. Зенкин К. Философия музыки как сверхрационалистическая трансмифология // Музыкальное искусство и проблемы современного гуманитарного мышления: Материалы межрегиональной научно-практической конференции «Серебряковские чтения» Вып. V. – Волгоград: ВМИИ им. П. А. Серебрякова, 2004. – С. 8-62.
 6. Осадчая О. Ю. Музыка в концепции А. Ф. Лосева: Методическая разработка. – Волгоград: ВМИИ им. П. А. Серебрякова, 2007.

Материал для анализа:

1. И. С. Бах. ХТК, хоральные прелюдии;
2. В. А. Моцарт. Сонаты для ф-но;
3. Л. ван Бетховен. Сонаты для ф-но, скрипки, концерты;
4. Симфонии (на выбор);
5. А. Веберн. Вариации ор. 27.

Семинар № 2. «Гениальность и ремесло» (Раздел II. Эстетика творчества)

1. Божественное – земное и фигура творца;
2. Рациональное и иррациональное творческого процесса;
3. Проблема традиции и новаторства. Гении и художники «второго эшелона»;
4. Проблема этического и эстетического;

Литература обязательная:

1. Булез П. Идея, реализация, ремесло // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии. – М.: Изд-во МГК им. П. И. Чайковского, 1994.

2. Гончаренко Н. В. Вдохновение и интуиция // Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К. В. Сельченко. – Мн.: Харвест, 1999. – С. 296-345.
3. Захарова О. И. О творческом процессе М. П. Мусоргского (на примере романсов) // Процессы музыкального творчества. Выпуск второй. Сб. тр. № 140. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1997. – С. 102-117.
4. Климовицкий А. И. О творческом процессе Бетховена: Исследование. – Л.: музыка. 1979.
5. Процессы музыкального творчества. Выпуск второй. Сб. тр. № 140. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1997.
6. Ранк О. Эстетика и психология художественного творчества // Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К. В. Сельченко. – Мн.: Харвест, 1999. – С. 5-21.
7. Рождественская Н. В. Проблемы и поиски в изучении художественных способностей // Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К. В. Сельченко. – Мн.: Харвест, 1999. – С. 283-195.
8. Шведерский А.С. Можно ли учить тому, чему нельзя научить? // Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К. В. Сельченко. – Мн.: Харвест, 1999. – С.387-399.
9. Шугайло И. В. Творчество и жизнь // «Акме». Альманах. В. 2. Межвуз. Сб. – Саратов, 2001. – С. 125-131.

Литература дополнительная:

1. Волкова П. С. Этика как философская дисциплина: Лекция. – Краснодар: Краснодарский университет МВД России, 2007.
2. Жукова О. А. Взаимная релевантность искусства и религии в истории культуры России: Автореф. дис. ... доктора культурологии. – М., 2006.
3. Замятин Е. И. Психология творчества // Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К. В. Сельченко. – Мн.: Харвест, 1999. – С. 504-510.
4. Иванов В. В. Бессознательное, функциональная асимметрия, язык и творчество // Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К. В. Сельченко. – Мн.: Харвест, 1999. – С. 44-53.
5. Малышев И. В. Музыкальное произведение: эстетический анализ. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1999.

Материал для анализа:

1. А. С. Пушкин. Маленькая трагедия «Моцарт и Сальери»;
2. Н. А. Римский-Корсаков. Опера «Моцарт и Сальери»;
3. Р. Вагнер. Опера «Нюрнбергские мейстерзингеры»;
4. В. А. Моцарт. Опера «Волшебная флейта»;
5. В. А. Моцарт. Фантазия d-moll;
6. Л. ван Бетховен. Квартет № 6;

Семинар № 3. «Гениальность и помешательство»
(Раздел III. Психология творчества)

1. Феномен гениальности и его составляющие;
2. Сверхсознание и трагедия гениальности;
3. «Восходящие» и «нисходящие» гении.

Литература обязательная:

1. Андреев Д. Л. Роза Мира: –М.: Товарищество «Клышников-Комаров и К», 1993.
2. Антипова. Т. В. Музыка как личная судьба. Мусоргский // Антипова Т. В. Музыка и бытие. Смысл толкования в контексте толкования смысла – М., 1997. – С.214-266.
3. Габай Ю. С. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма // Проблемы музыкального романтизма: Сб. науч. Тр. / ЛГИТМиК. – Л., 1987. – С. 5-30.
4. Гончаренко Н. В. Безумие или сверхразум, помешательство или одержимость? // Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К. В. Сельченко. – Мн.: Харвест, 1999. – С. 346-367.
5. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. – М.: Таланты-XXI век, 2004.
6. Ломброзо Ц. Гениальность и помешательство. – М.: Эксмо-Пресс, 1998.
7. Процессы музыкального творчества. Выпуск второй. Сб. тр. № 140. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1997.
8. Осадчая О. Ю. «Между иллюзией и реальностью»: музыкальный экспрессионизм М. П. Мусоргского на примере вокального творчества // «Акме». Альманах. В. 2. Межвуз. Сб. – Саратов, 2001. – С. 101-108.

9. *Nomo musicus*: Альманах музыкальной психологии. – М.: Изд-во МГК им. П. И. Чайковского, 1994.

Литература дополнительная:

1. Братусь Б. С. Аномалии личности. – М.: Мысль, 1988.
2. Выготский Л. С. Психология искусства / Ред. Ярошевского. – М.: Педагогика, 1987.
3. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / Предисл. И коммент. А. Г. Аствацатурова. – СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. – 232 с. (Памятники и история европейского романтизма).
4. Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании: Монография / Рам им. Гнесиных. – М., 1998.
5. Клинический архив гениальности и одаренности (эвропатологии) / Ред. Г. В. Сегалин: В 4 т., 20 вып. – Т. 1, вып. 1. Патогенез и биогенез великих и замечательных людей. – 1925 год. – Свердловск, 1925-1929.
6. Клинический архив гениальности и одаренности. Сообщения лечащих врачей Роберта Шумана // *Nomo musicus*: Альманах музыкальной психологии. – М.: Изд-во МГК им. П. И. Чайковского, 1994. – С. 186-194.
7. Кривцун О.А.. Метаморфозы творческого Я художника. – М.: «Памятники исторической мысли», 2005.
8. Столяров Д. Ю. Феномен сверхсознания и трагедия гениальности в художественно-эстетическом творчестве: Автореф. дис. ... канд. фил. наук. – М.: Б. и., 1997. – 23 с.
9. Фейс О. Генеалогия и психология музыкантов // *Nomo musicus*: Альманах музыкальной психологии. – М.: Изд-во МГК им. П. И. Чайковского, 1994. – С. 156-185.
10. Фернандес Д. Дерево до корней: психоанализ творчества / Пер с фр. Д. В. Соловьев. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1998.
11. Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество / Пер. С. С. Аверинцева // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – С. 103 - 118.

Материал для анализа:

1. М. П. Мусоргский. Романсы;
2. М. П. Мусоргский. Циклы «Без солнца», «Песни и пляски смерти»;

3. М. П. Мусоргский. «Иванова ночь на Лысой горе»;
4. Гуго Вольф. Песни и романсы;
5. Манн Т. Волшебная гора. - В кн. : Манн Т. Собр. соч. в 10 т. М. : Худ. лит. 1959 - 1961, т. 3 – 4.
6. Поэзия А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, О. Э. Мандельштама, М. Цветаевой, Г. Гейне; проза Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского.

Семинар № 4. «Творчество и магия»
(Раздел IV. Творчество в контексте культуры)

1. Магический элемент музыкального искусства;
2. Границы магического в творчестве и исполнительстве;
3. Орфическая тема в музыкальном искусстве.

Литература обязательная:

1. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1998.
2. Гервер Л. Л. К проблеме: «Миф и музыка» // Музыка и миф. Вып. 118. – М.: Изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1992. – С. 4-21.
3. Мартынов В. Музыка, космос и космическое пространство // Миф. Музыка. Обряд. Сборник статей / Ред.-сост. М. Катунян. – М.:Издательский дом «Композитор», 2007. – С. 26-30.

Литература дополнительная:

1. «Аэростат» №10 «Магия Музыки». – <http://www.aquarium.ru/misc/aerostat/aerostat10.html>
2. Звукомир художественного текста: Междисциплинарный семинар – 7; Сб. науч. Материалов. – Петрозаводск, 2004.
3. Осадчая О. Ю. Мифология музыкального текста: монография. – Волгоград: Издатель, 2005.
4. Сельченко К. Тайная миссия музыки // Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К. В. Сельченко. – Мн.: Харвест, 1999. – С. 127-130.
5. Лама Анагарика Говинда. Искусство и медитация // Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К. В. Сельченко. – Мн.: Харвест, 1999. – С. 70-91.

Материал для анализа:

1. Г. Канчели. Симфония № 5;
2. А. Тертерян. Симфонии № 5, 6, 7;

3. К. В. Глюк. Опера «Орфей»;
4. И. Стравинский. Балет «Орфей»;
5. Джон Фаулз. «Волхв»: Роман;
6. Паоло Коэльо «Алхимик»: Роман.

Семинар № 5. «Творчество и зло»
(Раздел IV. Творчество в контексте культуры)

1. Демон или ангел: парадоксы творческой личности художника;
2. Фаустовская тема в музыкальном искусстве.

Литература обязательная:

1. Бобровская Л. Новое прочтение мифа (Кантата А. Шнитке о докторе Фаусте) // Музыка и миф. Вып. 118. – М.: Изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1992. – С. 127-137.
2. Жабинский К. Энтелехия в европейской художественной культуре: от И. В. Гёте к Г. Малеру // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Вып. 1. Ростов н/Д.: МП «Книга», 2001. С. 181-190.
3. Зенкин. Фаустовская тема в музыке С. Рахманинова // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Выпуск 2. – Ростов-на-Дону, 2003. – С. 171-180.
4. Проблемы музыкального романтизма: Сб. науч. Тр. / ЛГИТМиК. – Л., 1987.
5. Марек О. Фаустианская идея и ее воплощения в западноевропейской музыке XIX-начала XX веков (на примере «Сцен из «Фауста» Гете» Шумана и Восьмой симфонии Малера) // Музыка и миф. Вып. 118. – М.: Изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1992. – С.
6. Шевченко О. В. «А если тайны нет...?»: музыкально-художественные мистификации в «Пиковой даме» П. И. Чайковского // Известия Волгоградского государственного педагогического университета: Серия «Социально-экономические науки и искусство» – № 3 (27), 2008. – С. 128-131.

Литература дополнительная:

1. Зенкин К. Музыкальный смысл и его имя // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Выпуск 2. – Ростов-на-Дону, 2003. – С. 37-55.
2. Зенкин К. Грешно ли христианину слушать Скрябина и были ли Прокофьев «мистическим онанистом»? // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Выпуск 2. – Ростов-на-Дону, 2003. – С. 56-70.
3. Зенкин К. Музыка в «час нуль» культуры // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Выпуск 2. – Ростов-на-Дону, 2003. – С. 71-102.
4. Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских // Музыкальная академия. – 1999. – № 2. – С. 9-21.

Материал для анализа:

1. Г. Берлиоз. «Фантастическая симфония»;
2. И. В. Гёте. «Фауст»;
3. Ш. Гуно. Опера «Фауст»;
4. Р. Шуман. «Сцены из «Фауста» Гете»;
5. Ф. Лист. Фауст-симфония;
6. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза»;
7. С. Рахманинов. «Симфонические танцы»;
8. П. И. Чайковский. Опера «Пиковая дама»;
9. А. Шнитке. Кантата «Доктор Фауст»;
10. Т. Манн. Доктор Фаустус // Манн Т.: Собр. соч. в 10 т. – М. : Худ. лит., 1959- 1961. Т. 5;
11. К. Штокхаузен. Мистерия «Свет».

Примерный перечень вопросов к зачету:

1. Философия творчества;
2. Феноменология музыки и творческий опыт;
3. Творчество и магия;
4. Творчество и зло;
5. Гениальность и ремесло;
6. Игра и творчество;
7. Болезнь и творчество;
8. Психология творческого процесса;
9. Творчество и проблемы интерпретации музыкального текста: автор-исполнитель-слушатель;

10. Музыкально-художественное творчество: интертекстуальные связи.

Примерный перечень музыкальных произведений для анализа:

1. И. С. Бах. ХТК, хоральные прелюдии;
2. В. А. Моцарт. Опера «Волшебная флейта»;
3. В. А. Моцарт. Фантазия d-moll;
4. В. А. Моцарт. Сонаты для ф-но;
5. Л. ван Бетховен. Квартет № 6;
6. Л. ван Бетховен. Сонаты для ф-но, скрипки, концерты;
7. К. В. Глюк. Опера «Орфей»;
8. Р. Шуман. «Сцены из «Фауста» Гете»;
9. Ф. Лист. Фауст-симфония;
10. Ш. Гуно. Опера «Фауст»;
11. Гуго Вольф. Песни и романсы;
12. Г. Берлиоз. «Фантастическая симфония»;
13. Р. Вагнер. Опера «Нюрнбергские мейстерзингеры»;
14. Г. Малер. Восьмая симфония;
15. А. Веберн. Вариации ор. 27.
16. М. П. Мусоргский. Романсы;
17. М. П. Мусоргский. Циклы «Без солнца», «Песни и пляски смерти»;
18. М. П. Мусоргский. «Иванова ночь на Лысой горе»;
19. Н. А. Римский-Корсаков. Опера «Моцарт и Сальери»;
20. П. И. Чайковский. Опера «Пиковая дама»;
21. С. Рахманинов. «Симфонические танцы»;
22. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза»;
23. И. Стравинский. Балет «Орфей»;
24. А. Шнитке. Кантата «Доктор Фауст»;
25. А. Шнитке «сюита в старинном стиле»;
26. Кш. Пендерецкий «Страсти по Луке»
27. Г. Канчели. Симфония № 5;
28. А. Тертерян. Симфонии № 5, 6, 7.

V. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Основная литература:

1. Домбровская А.Ю. Методы научного исследования социально-культурной деятельности. – СПб.: Изд-во «ЛАНЬ», «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2013. – ЭБС.
2. Осадчая О. Ю. Теория музыкально-художественного творчества: Учебно-методический комплекс для специальности «Музыковедение». – ВИИ им. П. А. Серебрякова, 2009. – Рукопись. [Электр. Ресурс].
3. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм: Учебное пособие, 2-е изд. – СПб.: Изд-во «ЛАНЬ», «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2010 (Учебники для вузов. Специальная литература). – ЭБС.
4. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. Учебное пособие. – СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2008.

Дополнительная литература:

1. «Акме». Проблемы онтологии и психологии творчества. Альманах. Выпуск 2: Межвуз. Сб. – Саратов: Юл, 2001.
2. Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании: Монография /Рам им. Гнесиных. – М., 1998.
3. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. – М.: Таланты-XXI век, 2004.
4. Климовицкий А. И. О творческом процессе Бетховена: Исследование. – Л.: Музыка, 1979.
5. Мартынов В. Музыка, космос и космическое пространство // Миф. Музыка. Обряд. Сборник статей / Ред.-сост. М. Катунян. – М.: Издательский дом «Композитор», 2007. – С. 26-30.
6. Осадчая О.Ю. Музыка в концепции А. Ф. Лосева: Методическая разработка. – Волгоград: ВМИИ им. П. А. Серебрякова, 2007.
7. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: Учебное пособие / Ред. Г.М. Цыпин, Д.К. Кирнарская. М.: Академия, 2003.
8. Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К. В. Сельченко. – Мн.: Харвест, 1999.

9. Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века /Ред.-сост. М. Арановский. – М.: ГИИ, 1997.

Рекомендуемые интернет-ресурсы:

www.nlr.ru
www.rsl.ru/
<http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/default.asp>
<http://library.karelia.ru/ecatalog.html>
<http://www.shpl.ru>
<http://www.liart.ru/opacg/nog.htm>
<http://www.gnpbu.ru/>
www.inion.ru
<http://www.liart.ru/opacg/nog.htm>
<http://www.libfl.ru/win/catalog.shtml>
<http://catalog.loc.gov/>
<http://www.alenmusic.narod.ru/>
<http://classicmusicon.narod.ru/>
<http://roisman.narod.ru/compnotes.htm>
http://www.free-scores.com/index_uk.php3
<http://notonly.ru/classic.php>
<http://www.classic-music.ru/>
<http://www.karadar.com/>
<http://www.classical.ru:8080/r/>
<http://classic.chubrik.ru/>
<http://www.classiccat.net/>
<http://conservatorio.ru/>
<http://www.amkmgk.ru/>
<http://www.libfl.ru/>
<http://mkrf.ru/>
<http://www.classicalmusiclinks.ru/>
<http://www.simfonia.net/>
<http://www.olofmp3.ru/>
<http://arsl.ru/>
<http://www.muzyka.net.ru/>

Базы данных, информационно-справочные и поисковые системы

Ссылка на информационный ресурс	Наименование разработки в электронной форме	Доступность
http://www.edu.ru/	Электронный федеральный портал «Российское образование»	Свободный доступ с компьютеров локальной сети библиотеки консерватории
http://www.liart.ru/	База данных Российской государственной библиотеки по искусству	Свободный доступ с компьютеров локальной сети библиотеки консерватории
http://www.e.lanbook.com	ЭБС «Лань»	Наличие удаленного доступа для студентов консерватории
http://biblioclub.ru/index.php?page=main_ub	ЭБС Университетская библиотека	Свободный доступ с компьютеров локальной сети библиотеки
http://www.rism.info/	RISM (Международный каталог музыкальных первоисточников)	свободный доступ через сеть Интернет
http://www.rilm.org/	RILM (Международный каталог литературы о музыке)	свободный доступ через сеть Интернет
http://www.ripm.org/	RIPM (Международный каталог музыкальной периодики)	свободный доступ через сеть Интернет

http://www.musenc.ru/ /	Музыкальная энциклопедия	свободный доступ через сеть Интернет
http://notes.tarakanov.net/	Нотный архив Б. Тараканова	свободный доступ через сеть Интернет
http://imslp.org/	Международная библиотека музыкальных партитур	свободный доступ через сеть Интернет
http://www.muzsoderjanie.ru/home.html	Поблемная научно-исследовательская лаборатория музыкального содержания Юга России	свободный доступ через сеть Интернет

Программное обеспечение

Браузеры: Google Chrome, Opera, Internet Explorer

Microsoft Office Word

Microsoft Office PowerPoint.

Avid Sibelius Academic.

Light alloy 4.8

Aimp 3.60

VI. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ДЛЯ СТУДЕНТОВ

В процессе изучения тем курса «Теория музыкально-художественного творчества» студенты должны научиться задавать, и по возможности самостоятельно отвечать на вопросы о природе творчества как такового. Что такое творчество? Природный дар или культурное явление? Кто творит? Сам человек, или что-то или кто-то, стоящий выше, или ниже его? Что такое творение – со-творение с природой? Или с Богом? Или с божественным началом в природе? Или это демоническое начало? И есть ли разница, и если да, то какая, между божественным и демоническим в творчестве? Что в творчестве важнее – ремесленное умение, или способность к спонтанности, импровизации? Или и то и другое, и тогда каково их соотношение?

Что является основой творческого сознания человека? Поэзия («пойезия») или музыка (мусическое искусство)? Или источник у них один? Что лежит в основе творчества? Детское начало в человеке, его способность играть или наоборот, это удел только зрелых и обученных мастеров, работающих по модели? Что важнее: создание нового, или следование традиции? Другими словами, студенты должны научиться озадачиваться базовыми проблемами теории творчества.

Главная методическая установка – добиваться активности студентов. Задания должны носить творческий характер, нацеливать студентов на продуцирование креативных идей и на развитие коммуникативных способностей.

Обеспечением организационной стороны занятий являются списки основной и дополнительной литературы по изучаемым темам, планы семинарских занятий, примерный список тем для реферирования.

Самостоятельная работа студентов предполагает:

1. усвоение теоретического материала (конспекты лекций, учебников, учебных пособий, рекомендуемой литературы);
2. подготовку к семинарским занятиям (ответы на поставленные проблемные вопросы, тезисное формулирование основных наблюдений и аналитических выводов);
3. подготовку рефератов по темам, предложенным педагогом;
4. составление глоссария (перечня специальных понятий и категорий) учебного предмета.

Методические рекомендации по подготовке реферата

Реферат – одна из важнейших форм самостоятельного изучения студентами научной литературы, нотного материала; она дает возможность пополнять свои знания, ориентироваться в потоке учебной литературы, оценивать музыкально-теоретические процессы, протекающие в музыкальной науке.

Выполнение реферата по «Теории музыкально-художественного творчества» помогает студентам вырабатывать навыки логического анализа содержания теоретических работ, учебной литературы. Работа над рефератом развивает у студентов умение правильного применения теоретических положений в практико-аналитической работе, способствует овладению

музыкально-теоретической терминологией, дает возможность делать самостоятельные выводы, что имеет значение для музыканта-исполнителя и, в конечном счете, направлена на усвоение программного материала.

Реферат, кроме того, является одной из форм контроля знаний со стороны преподавателя за учебной работой студентов, позволяет проверить, насколько успешна их самостоятельная работа.

Выбор темы. Студенты должны ознакомиться с примерной тематикой работ, содержащихся в списке, выбрать тему и сообщить о ней преподавателю. Можно предложить свою собственную тему, предварительно согласовав ее.

Составление и согласование плана работы. Наличие плана работы позволяет осветить в ней только те вопросы, которые относятся к теме, обеспечить четкость и последовательность в изложении материала, избежать пробелов и повторений. Предварительно необходимо ознакомиться с соответствующим разделом учебника, понять содержание темы, определить ее место в изучаемом курсе. По согласованию с преподавателем определяется план работы. Первый признак неправильно составленного плана – повторение одним из вопросов названия всей темы. Каждый из вопросов должен раскрывать только ее часть.

Сбор научной информации по теме. В основе успешного выполнения работы лежит сбор научной информации. По каждой теме рекомендованы основные источники. Для подбора и составления списка литературы необходимо внимательно ознакомиться с каталогом библиотеки, а также с электронным каталогом, имеющимся на кафедре. Список используемой литературы должен быть полным и включать основополагающие теоретические работы, учебные пособия, при необходимости – нотный материал, статьи специализированных сборников научных трудов, а также статьи ведущих музыковедческих и искусствоведческих журналов.

Изложение темы. После подбора соответствующей литературы наступает самый важный момент в процессе подготовки работы – чтение и конспектирование источников. Рекомендованные для подготовки работ источники подобраны с учетом существования различных точек зрения по избранной теме, поэтому не следует увлекаться частым цитированием работы только одного автора. Сопоставление различных суждений –

непременное условие выполнения работы. При аргументации теоретических положений необходимо использовать ссылки на научно-исследовательскую литературу. При этом сноски должны быть точными и сопровождаться указанием полного названия, даты и издательства, выпустившего в свет научное издание.

Обработка собранного материала. Как правило, работу выполняют в компьютерном варианте в пределах 0,5 печатного листа (кегель 14, интервал 1,5). Однако критерий предельного объема не установлен. Показателем здесь является достаточно полное раскрытие темы. Представленный текст не должен содержать ошибок, помарок и исправлений. Сокращение слов не допускается.

Реферат в соответствии с планом начинается с Введения, где показывается место избранной темы в курсе изучаемой дисциплины, показывается степень ее разработанности в трудах различных ученых.

В основной части работы логически последовательно раскрываются поставленные вопросы. Здесь же показывается глубокое понимание сущности избранной темы, знание используемых источников, умение сопоставлять различные точки зрения. При этом не допускается механическое воспроизведение отрывков из учебной и научной литературы. Цитируя какую-либо мысль, необходимо поместить внизу страницы сноску на соответствующий литературный источник. Поскольку работа является результатом самостоятельного изучения студентом избранной темы, она должна содержать необходимые личные обобщения и выводы. Следующий раздел реферата должен содержать анализ нотного материала, подтверждающий степень понимания изложенного выше теоретического материала. В Заключении автор подводит итог сделанной работы, выделяет узловые или вызвавшие интерес моменты.

Реферат имеет титульный лист, который размещается на обложке. На титульном листе студент указывает название кафедры, темы, свою фамилию и инициалы, номер учебной группы, а также должность, научное звание преподавателя. На первой странице размещается план работы и указывается, на каких страницах находятся параграфы. Все страницы должны быть пронумерованы. Цитаты из литературных источников обязательно сопровождаются постраничными сносками. В библиографии указывается список

использованной литературы, включающий все использованные источники, а не только цитируемую по тексту литературу.

Защита реферата. Защита работы проводится в установленные кафедрой сроки, как правило, накануне экзамена. В данном курсе защита реферата может выступать формой проведения зачета и не требует рецензии. В течение 5-7 минут студент излагает содержание работы, делает обзор использованной научной литературы, сообщает основные выводы, вытекающие из проведенного исследования.

Примерный перечень тем для реферирования:

1. Творчество и жизнь;
2. Любовь и творчество;
3. Инсайт в творчестве;
4. Ангел или демон: размышления о судьбе гения;
5. «Мастер и Маргарита»: литературные, музыкальные, кинематографические интерпретации;
6. «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина-Н. А. Римского-Корсакова;
7. Смех и его воплощение в музыкальном искусстве;
8. Сюита в старинном стиле: игра с моделью (И. С. Бах «Французские сюиты», А. Шёнберг «Сюита ор. 25», А. Г. Шнитке «Сюита в старинном стиле»);
9. Тема карточной игры в искусстве (литература-музыка);
10. Орфическая тема в музыкальном искусстве;
11. Творческий стиль художника в письмах и документах (на выбор учащихся);
12. «Душа» поэта: поэтические и музыкальные метаморфозы;
13. «Concerto grosso № 1» А. Г. Шнитке: к проблеме интертекстуальности;
14. Творчество в трудах православных философов (П. Флоренский, Н. Бердяев, Л. Шестов)
15. Психология музыкальных способностей: анализ основных концепций;
16. Архетип отца в творчестве В. А. Моцарта;
17. «Грёзовое царство» Г. Башляра (по материалам произведений).

КРИТЕРИИ ОЦЕНИВАНИЯ

Критерии оценивания на всех этапах формирования компетенций:

1. Студент проявляет способность и готовность работать с научной и музыковедческой литературой, использовать профессиональные понятия и терминологию в учебной деятельности.
2. Студент обладает способностью и готовностью самостоятельно работать с музыкальным текстом, делать его смысловую интерпретацию.
3. Студент умеет ориентироваться в композиторских стилях, жанрах и формах, владеет навыками анализа основных типов форм различных эпох и стилей; выявляет в них особенности творческого процесса, индивидуального творческого почерка композитора.

Показатели оценивания компетенций:

1. Знание методики работы с музыковедческой литературой.
2. Знание теории музыкально-художественного творчества, владение навыками анализа музыкальных произведений в контексте других видов искусств.
3. Знание принципов интерпретации творческой манеры автора, умение применять теорию на практике, находить универсальные закономерности художественного творчества в смежных видах искусств.
4. Умение использовать закономерности эстетики, культурологи, философии творчества в интерпретации смысла музыкальных произведений.

Оценивание идет в системе «зачтено» – «не зачтено».

Шкала оценивания:

Все оценочные показатели выполнены на высоком уровне, знания безупречны.	зачтено
В целом успешная демонстрация знаний с незначительными недостатками по некоторым оценочным показателям.	зачтено
Демонстрация знаний и навыков с существенными недостатками по оценочным показателям, как в количественном, так и в качественном аспекте.	зачтено
Отсутствуют необходимые знания и навыки, уровень подготовки полностью не соответствует оценочным показателям.	не зачтено

Содержание

Цель и задачи курса.....	3
Требования к уровню освоения содержания курса.....	4
Объем дисциплины, виды учебной работы и отчетности.	
Место дисциплины в структуре ООП.....	6
Тематический план.....	7
Содержание дисциплины.....	8
Требования к формам и содержанию текущего, промежуточного и итогового контроля.....	22
Планы семинарских занятий.....	23
Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины.....	32
Методические указания для студентов.....	35
Критерии оценивания.....	40