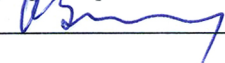


Приложение № 4 к приказу № 8674 от «30» сентября 2024 г.

**Приложение № 2 к Правилам приема
на обучение по программам аспирантуры
в 2025 году**

«СОГЛАСОВАНО»:

Заместитель Председателя
Центральной приемной комиссии,
проректор по научной и воспитательной работе,
профессор

 **Зенкин К. В.**

«УТВЕРЖДАЮ»:

Председатель Центральной приемной комиссии
И.о. ректора Московской государственной
консерватории имени П. И. Чайковского, профессор

 **Соколов А. С.**

ПРОГРАММА КОНКУРСНЫХ ВСТУПИТЕЛЬНЫХ ИСПЫТАНИЙ

Научная специальность

5.10.3 – Виды искусства (музыкальное искусство)

Форма обучения: очная

Срок обучения: 3 года

Москва, 2024

1. Общие положения

1.1. Поступающие в аспирантуру Консерватории проходят конкурсные вступительные испытания по профильной специальной дисциплине (устно, письменно), философии (устно) и иностранному языку (английский, немецкий, французский, итальянский; русский – для иностранных граждан) (письменно, устно).

1.2. Для оценивания результатов вступительных испытаний используется 5-балльная система оценок.

2. Научная специальность

5.10.3 – Виды искусства (музыкальное искусство)

2.1. Профильный экзамен по специальности состоит из 2-х разделов, устного и письменного.

2.1.1. Собеседование по теме будущего диссертационного исследования, в ходе которого обосновываются новизна и актуальность избранной темы, заслушивается отзыв предполагаемого научного руководителя, возможность завершения работы над НКР (диссертацией) в рамках аспирантуры, заслушиваются ответы поступающего на вопросы членов экзаменационной комиссии.

2.1.1.1. Консерватория рекомендует следующие темы в области искусствоведения для будущих научных исследований:

- музыкальная культура России: история и современность;
- русская музыка в пространстве мировой культуры;
- инструментальные и вокальные жанры музыки западноевропейского барокко;
- источниковедческие и/или текстологические проблемы при изучении истории музыки;
- методологические проблемы изучения старинной музыки;
- исторически ориентированное исполнительское искусство;
- методологические проблемы музыкально-теоретической науки;
- историзм и/или герменевтика в музыкальной теории;
- методологические проблемы изучения новейшей музыки.

2.1.1.2. Экзаменационная комиссия принимает решение по каждому поступающему в форме голосования. В случае решения о тайном голосовании, каждый из членов комиссии заполняет индивидуальный лист голосования.

2.1.1.3. Итоговая оценка за профильный экзамен представляет собой среднее арифметическое значений оценок, выставленных абитуриенту всеми членами комиссии. Потенциальные руководители абитуриентов в голосовании по его кандидатуре не участвуют.

2.1.1.4. Продолжительность устного раздела – в пределах одного академического часа.

2.1.1.5. Критерии оценки:

5 баллов	Абитуриент показывает навыки самостоятельной научно-исследовательской деятельности, авторские подходы в использовании знаний в смежных областях музыкального искусства и теории и истории искусства, сочетает традиции музыковедения и личную творческую инициативу, владеет современной методологией научных исследований, доказывает перспективу окончания работы над НКР в течении трех лет обучения.
4 балла	Абитуриент показывает навыки самостоятельной научно-исследовательской деятельности, используя знания в смежных областях музыкального искусства и теории и истории искусства используя при этом традиции музыковедения. При этом не вполне владеет современной методологией научных исследований, проявляются недостатки в части научного обобщения и выводов. Окончание работы в срок вызывает сомнения.
3	Абитуриент не демонстрирует навыки самостоятельного подхода к

балла	исследовательской работе, в недостаточной степени использует знания в смежных областях искусства, не показывает навыки самостоятельной научно-исследовательской деятельности. Работа не может быть окончена в срок.
2 балла	Абитуриент представляет неперспективную для дальнейшего исследования, вне рамок рекомендованных областей исследования тему, отсутствует развернутый план исследования, абитуриент не владеет грамотной монологической речью и терминологическим аппаратом, с грубыми ошибками отвечает на вопросы комиссии.
1 балл	Выступление абитуриента несвязно, не аргументированно, непрофессионально; допущены грубые ошибки в методах исследования дальнейшая работа бессмысленна.

2.1.2. Общепрофессиональный раздел (письменный раздел):

- **задача по гармонии (прелюдия)** – выполняется 5 часов без проигрывания на фортепиано;
- **двойная четырехголосная fuga** с отдельной экспозицией (для абитуриентов кафедры теории музыки) – выполняется 7 часов с проигрыванием на фортепиано по окончании написания; или **трехголосная fuga** (для абитуриентов научных подразделений и кафедр, кроме кафедры теории музыки) – выполняется 5 часов с проигрыванием на фортепиано по окончании написания.

2.1.2.1. Итоговый балл по специальности представляет собой среднее арифметическое значений оценок по устному и письменному разделам профильного экзамена по специальности.

2.1.2.2. Критерии оценки:

5 баллов	Абитуриент показывает решение письменного задания без ошибок, отличное владение техникой написания, с использованием стилистических особенностей различных эпох, показывает оригинальность интерпретации заданного тематизма и формы, работа выполнена в установленный срок.
4 балла	Абитуриент показывает решение письменного задания с незначительными ошибками, хорошее владение техникой написания, грамотно использует стилистику заданных эпох и композиторских техник, представляет классическую интерпретацию заданного тематизма и формы, работа выполнена в установленный срок
3 балла	Абитуриент показывает решение письменного задания с рядом стилистических и формообразующих ошибок, интерпретация заданного тематизма, форма задания, его акустическое звучание в недостаточной степени убедительны, работа полностью не выполнена в установленный срок
2 балла	Абитуриент показывает решение с большим количеством технических, стилистических, формообразующих ошибок, работа не выполнена в установленный срок
1 балл	Решение задания полностью отсутствует

2.2. Философия

2.2.1. Экзаменационные вопросы по философии формулируются в соответствии с Федеральными государственными образовательными стандартами высшего образования.

2.2.2. Экзаменационный билет включает в себя два раздела, каждый из которых оценивается самостоятельно, итоговая оценка представляет собой среднее арифметическое значение оценок по каждому из разделов.

2.2.3. Критерии оценки:

5 баллов	Ответ полный и правильный; абитуриент самостоятельно излагает фактологические сведения, свободно владеет специальной терминологией, монологической речью.
4 балла	Ответ полный и правильный (с наводящими вопросами); абитуриент самостоятельно излагает фактологические сведения, свободно владеет специальной терминологией, монологической речью; допущены незначительные ошибки, исправленные в ходе ответов на наводящие вопросы членов комиссии.
3 балла	Ответ на основной и наводящие вопросы неполный, с фактологическими ошибками; абитуриент в недостаточной степени владеет монологической речью и терминологическим аппаратом.
2 балла	Ответ неполный и неаргументированный, допущены существенные ошибки, фактологические сведения изложены неверно; при ответе на дополнительные вопросы ранее допущенные ошибки исправлены не полностью.
1 балл	Ответ на основной и наводящие вопросы неполный, несвязный, неаргументированный; допущены грубые ошибки в определениях, датах и т.п., искажающие смысл понятий.

2.3. Иностранный язык

2.3.1. Экзамен по иностранному языку ставит своей целью выявить объем знаний, необходимых аспиранту для работы над будущим диссертационным исследованием.

2.3.2. Вступительный экзамен проводится в форме устного собеседования по вопросам экзаменационной комиссии (см. Методические рекомендации), включая рассказ на иностранном языке о теме диссертационного исследования и беседу на профессиональные темы.

2.3.3. Критерии оценки:

<i>Подготовленная и неподготовленная речь на иностранном языке по специальности экзаменуемого</i>	
<i>«отлично» (5 баллов)</i>	глубокое знание представленной проблемы, отличное владение лексическими, грамматическими и стилистическими нормами
<i>«хорошо» (4 балла)</i>	хорошее знание темы, отдельные лексические и грамматические ошибки (до 5 ошибок)
<i>«удовлетворительно» (3 балла)</i>	удовлетворительное знание представленной темы, терминологические ошибки, нарушение грамматических и стилистических норм (5-9 ошибок)
<i>«неудовлетворительно» (2 балла)</i>	удовлетворительное знание представленной темы, терминологические ошибки, нарушение грамматических и стилистических норм (5-9 ошибок)
<i>«неудовлетворительно» (1 балл)</i>	ответ на основной и наводящие вопросы неполный, несвязный, неаргументированный; допущены грубые ошибки в определениях, датах и т.п., искажающие смысл понятий

Методические рекомендации и примеры экзаменационных заданий

1 раздел Профильного экзамена по специальности. Реферат

Во введении вступительного реферата рекомендуется раскрыть актуальность выбранной темы и исследования.

В основной части излагаются возможные варианты разделения цели исследования на конкретные задачи, сделать обзор подходов к их решению и обосновываются наиболее подходящие из них. При этом рекомендуется попытаться отразить методологическую основу будущего исследования, дать представление о строении будущей диссертации.

В заключительной части вступительного реферата обозначаются ожидаемые результаты, а также возможность их практического использования.

При подготовке реферата необходимо соблюдать правила цитирования, используя ссылки, а при прямых заимствованиях – кавычки.

Ко вступительному реферату желательно добавить **список использованной литературы**, включающий публикации за последние 5 лет и оформленный в соответствии с ГОСТ 7.1 – 2003 «Библиографическая запись. Библиографическое описание».

2 раздел Профильного экзамена по специальности. Письменные экзамены

Письменные экзамены по гармонии и полифонии входят в систему проверки профессиональных качеств абитуриентов музыкальных факультетов при поступлении в аспирантуру.

Выполнение экзаменационного задания происходит в аудитории:

гармония – в течение пяти часов (без проигрывания на фортепиано);

полифония (для абитуриентов научных подразделений и кафедр, кроме кафедры теории музыки) – в течение пяти часов с проигрыванием на фортепиано по окончании написания.

полифония (для абитуриентов кафедры теории музыки) – в течение семи часов с проигрыванием на фортепиано по окончании написания.

Разрешается 15-минутная проверка на фортепиано уже выполненной работы.

Тематизм для вступительного задания по гармонии или полифонии может основываться на любой гармонической системе, соответствующей композиторским техникам конца XIX – XX веков.

Гармония. Предлагаемая на вступительном экзамене в аспирантуру прелюдия по гармонии имеет главной целью определить степень освоения абитуриентом современных принципов композиции.

Абитуриент должен оформить музыкальный материал пьесы таким образом, чтобы он соответствовал художественной практике определенного периода и, желательно, конкретного индивидуального композиторского стиля.

В ходе выполнения работы необходимо добиться интонационной выразительности всей гармонической фактуры, которая достигается за счет полифонизации голосов музыкальной ткани. Очень важно показать те разделы в форме прелюдии, которые наиболее часто содержат имитационные и комплементарно-мелодические элементы, усиливающие художественный эффект от решения задачи.

1. Основная литература для подготовки к экзамену:

- Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. – М., 2007.
- Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию. – М., 1984.

- Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века. – М., 1994 и 2008.
- Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке. – М., 2008 (статьи Ю. Н. Холопова).
- Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М., 1976.
- Курбацкая С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики.
- Теория современной композиции. – М., 2005.
- Холопов Ю. Н. Гармония (Теоретический и практический курсы).
- Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. – М., 1983.
- Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. – М., 1974.
- Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Музыка Веберна. – М., 1999.

2. Образец письменного задания:

Пески Гоби

Полифония. Для поступления в аспирантуру абитуриенты научных подразделений и кафедр (кроме кафедры теории музыки) должны написать однопольную фугу, абитуриенты кафедры теории музыки – двойную.

Для абитуриентов научных подразделений и кафедр (кроме кафедры теории музыки) предполагается использование стретты в репризном разделе фуги, удержанного противосложения или двух/трехголосной канонической секвенции, соединения в обратимом контрапункте.

Для абитуриентов кафедры теории музыки: помимо названных выше, использование двойного канона в репризе фуги, удержанного противосложения и интермедии (с вариантами перестановки голосов), фрагментов с обратимым контрапунктом.

1. Основная литература для подготовки к экзамену:


- Бать Н. Полифония и форма в симфонических произведениях П. Хиндемита // Пауль Хиндемит. Статьи и исследования. – М., 1979.
- Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. – Л., 1970.

- Екимовский В. Оливье Мессиа́н. Жизнь и творчество. – М., 1987.
- Задерацкий В. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. – М., 1969.
- Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского. – М., 1980.
- Кузнецов И. Теоретические основы полифонии XX века. – М., 1994.
- Лихачева И. 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина. – М., 1975.
- Симакова Н. Контрапункт строгого стиля и fuga. Кн.2. Fuga: ее логика и поэтика. – М., 2007.
- Соколов А. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. – М., 1992.
- Тер-Оганезова И. «Ludus tonalis». Основные особенности формообразования//Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. М., 1979.
- Холопов Ю. Об эволюции европейской тональной системы//Проблемы лада. – М., 1972.
- Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60-70-х годов XX века // Современное искусство музыкальной композиции. М., 1985. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып.79.
- Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. – М., 1990.

2. Образец письменного задания:


История музыки

Scher, aber nicht langsam



Теория музыки

Meno mosso



Философия

В соответствии с ФГТ поступающий в аспирантуру должен:

иметь представление о научных, философских и религиозных картинах мироздания, сущности, назначении и смысле жизни человека, о многообразии форм человеческого знания, соотношении истины и заблуждения, знания и веры, рационального и иррационального в человеческой деятельности, особенностях функционирования знания в современном обществе, о духовных ценностях, их значении в творчестве и повседневной жизни, уметь ориентироваться в них;

понимать роль науки в развитии цивилизации, соотношение науки и техники и связанные с ними современные социальные и этические проблемы, ценность научной рациональности и ее исторических типов, знать структуру, формы и методы научного познания и их эволюцию;

понимать смысл взаимоотношения духовного и телесного, биологического и социального начал в человеке, отношения человека к природе и возникших в современную эпоху технического развития противоречий, кризиса существования человека в природе;

знать условия формирования личности, ее свободы, ответственности за сохранение жизни, природы, культуры, понимать роль насилия в истории и человеческом поведении, нравственных обязанностей человека по отношению к другим и самому себе;

иметь представление о сущности сознания, его соотношении с бессознательным, роли сознания и самосознания в поведении, общении и деятельности людей, формировании личности;

знать и уметь оперировать основными философскими понятиями, знать основные исторические этапы развития философии;

знать основные закономерности развития науки, иметь представление о логике научного поиска, особенностях научной истины;

иметь представление о философских проблемах избранной научной специальности, взаимосвязи философии и конкретной науки.

Продолжительность экзамена (на одного абитуриента) – в пределах одного академического часа (включая время на подготовку – 30 минут).

Использование вспомогательных материалов при подготовке к ответу запрещено.

Примерные вопросы:

1. Философия, ее предмет и специфика. Место философии в культуре: соотношение философии и религии, искусства, науки, идеологии.
2. Структура философского знания.
3. Наука как форма познания и социальный институт.
4. Проблема истины в научном и философском знании.
5. Онтология. Философский смысл понятия бытия в античности, в Средние века и в Новое время.
6. Эпистемология (гносеология). Специфика и формы познания в истории мысли (на примере двух философских концепций).
7. Социальная философия. Общество как предмет философского анализа (на примере двух философских концепций).
8. Философская антропология. Проблема человека в философии XX века (на примере одной концепции по выбору).
9. Философское понимание культуры. Соотношение культуры и цивилизации.
10. Эстетика как раздел философии, ее предмет и основные категории.
11. Философия и гуманитарные науки. Проблема понимания в социально-гуманитарном знании.
12. Аксиология. Проблема ценности в современном социально-гуманитарном знании.
13. Этика как раздел философии: основная проблематика.
14. Философия искусства: этапы развития и ключевые проблемы.
15. Язык и мышление. Философия языка (на примере одной философской концепции по выбору).
16. Периоды, школы и ключевые понятия древней индийской философии.
17. Философские концепции Конфуция и Лао Цзы.
18. Античная философия. Основные этапы развития, представители, школы, проблематика.
19. Философия «досократиков». Основные школы и проблематика.
20. Сократ и софисты: антропологический поворот в античной философии.
21. Платон и его сочинения. Онтология и гносеология Платона.
22. Социально-политическое учение Платона: справедливость, государство, воспитание, искусство.
23. Аристотель и его сочинения. Онтология и гносеология Аристотеля.
24. Основные идеи античной эстетики: мера, гармония, катарсис, мимесис.
25. Философия эпохи эллинизма: представители, школы, идеи.
26. Философия в Средние века. Проблема веры и разума. Основные этапы развития средневековой христианской философии.
27. Византийская философия. Представители и особенности развития.
28. Эстетика Византии. Содержание спора иконоборцев с иконопочитателями. Теория образа Иоанна Дамаскина и его аргументы в защиту икон.
29. Философские идеи Аврелия Августина.
30. Фома Аквинский и расцвет средневековой университетской традиции.
31. Средневековый спор об универсалиях. Основные позиции и представители.

32. Философия эпохи Возрождения: принцип антропоцентризма. Концепция «ученого незнания» Николая Кузанского.
33. Эстетические идеи эпохи Возрождения в литературе, живописи и музыке.
34. Научная революция XVI-XVII вв. и ее влияние на философию Нового времени (Николай Коперник, Дж. Бруно, Галилео Галилей, Исаак Ньютон – на примере одного ученого по выбору).
35. Философия Ф. Бэкона. Принципы научной индукции.
36. Философия Р. Декарта. Идея нового метода в философии и науке.
37. Философия Б. Спинозы. Монизм и пантеизм в учении Спинозы.
38. Философия Г. Лейбница: принцип плюрализма и понятие монады.
39. Эстетика барокко: основные принципы, учение об остроумии.
40. Философия Т. Гоббса и Дж. Локка. Проблема познания, социально-политические идеи.
41. Основные принципы эстетики классицизма. Трактат Н. Буало «Поэтическое искусство».
42. Философия эпохи Просвещения (ключевые проблемы и представители на примере английского, немецкого или французского Просвещения — по выбору).
43. Трансцендентальная философия И. Канта: общая характеристика. Идеи «Критики чистого разума».
44. Этика Канта: идея категорического императива. Эстетика Канта: аналитика прекрасного и возвышенного, понятие гения.
45. Концепция «эстетического воспитания» Ф. Шиллера и идея «эстетического государства».
46. Философско-эстетические идеи немецкого романтизма (на примере творчества братьев Шлегелей, Гёльдерлина, Новалиса, Шлейермахера, Шеллинга – по выбору).
47. Немецкий идеализм. Общая характеристика. И. Г. Фихте, Ф. В. Й. Шеллинг, Г. В. Ф. Гегель.
48. Философская система Г. В. Ф. Гегеля: Дух, диалектика и история.
49. Идея истории искусств в эстетике Гегеля.
50. Позитивизм: основные представители и идеи.
51. Критика гегельянства в философии второй половины XIX вв. (А. Шопенгауэр, С. Кьеркегор, Ф. Ницше, К. Маркс — по выбору).
52. «Философия жизни» (В. Дильтей, Ф. Ницше, А. Бергсон — по выбору).
53. Основные идеи философии марксизма. Марксизм как критика идеологии и как идеология.
54. Американский прагматизм (Ч. Пирс, У. Джемс, Дж. Дьюи – по выбору).
55. Основные проблемы философии экзистенциализма (М. Хайдеггер, К. Ясперс, Ж.-П. Сартр, А. Камю – по выбору).
56. Аналитическая философия (Б. Рассел, Л. Витгенштейн).
57. Философская герменевтика Г.-Г. Гадамера.
58. Философские идеи классического фрейдизма. Неофрейдизм.
59. Философская мысль в Киевской Руси (X — XIII вв.).
60. Философская мысль в Московской Руси (XIV – XVII вв.).
61. Основные направления философской мысли в России XVIII века (М. В. Ломоносов, А. Н. Радищев, Н. И. Новиков, М. М. Щербатов, Г. С. Сковорода — по выбору).
62. Спор западников и славянофилов.
63. Эстетика реализма в России XIX в. (В.Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, В.В. Стасов – по выбору).
64. Религиозно-философские взгляды Ф. М. Достоевского.
65. Религиозно-философские и эстетические взгляды Л. Н. Толстого.
66. Философия Вл. С. Соловьева: критика отвлеченных начал и идея цельного знания. Проблематика всеединства, софиологии, исторического процесса, теократии.
67. Эстетические идеи русского символизма (Вл. С. Соловьев, Вяч. И. Иванов, П. А. Флоренский, А. Белый, А. А. Блок – по выбору).
68. Основные философские направления в России нач. XX в. (на примере двух направлений).

69. Особенности развития отечественной философской мысли в XX веке (Г.В. Плеханов, В. И. Ленин, Г. Г. Шпет, А. Ф. Лосев, М. М. Бахтин — по выбору)
70. Философия постмодерна: основные представители и проблематика.

Обязательные тексты для чтения (для ответа на дополнительный вопрос на экзамене):

1. *Гераклит*. Фрагменты
2. *Платон*. Апология Сократа
3. *Платон*. Пир.
4. *Аврелий Августин*. Исповедь (11 книга).
5. *Декарт Р.* Рассуждение о методе.
6. *Кант И.* Ответ на вопрос «Что такое Просвещение?»
7. *Чаадаев П.Я.* Философические письма (письмо первое).
8. *Маркс К.* Тезисы о Фейербахе.
9. *Сартр Ж.-П.* Экзистенциализм – это гуманизм.
10. *Ясперс К.* Введение в философию: 1. Что такое философия? 2. Истоки происхождения философии.

Литература для подготовки:

Учебники по общим вопросам

- Спиркин А. Г.* Философия. Изд. 2. – М., 2009.
- Философия / Под ред. В.В. Миронова.* – М., 2005 (и переизд).
- Философия. Учебник / Под ред. В.Д. Губина и Е.Ю. Сидориной.* 5-е изд. – М., 2012 (и предыдущие изд.).
- Степин В. С.* История и философия науки. М., 2011. (и переизд.).

Словари и энциклопедии

- Новая философская энциклопедия. В 4-х томах. – М., 2000-2001.
- Философский словарь /Под ред. И.Т. Фролова. 8-е изд. – М., 2009.
- Современная западная философия. Словарь. – М., 1999 (и переизд.).
- Русская философия: малый энциклопедический словарь. – М.: Наука, 1995 (и переизд.).

Учебники по истории философии

- История философии. Запад – Россия – Восток. В 4-х кн. Под ред. Н. В. Мотрошиловой. – М., 1996 (и переизд.)
- Реале Дж., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. – В 4 т. – М., 1999 (и переизд.)
- Скирбекк Г., Гилье Н.* История философии. – М., 2000.
- Зеньковский В.В.* История русской философии. – М., 2000.
- Сербиненко В.В.* Русская философия. Курс лекций. – М., 2005, 2007.
- История русской философии: Учебник для вузов /Редкол.: М.А. Маслин и др. – М.: Республика, 2001 (и переизд.).*

Хрестоматии

- Хрестоматия по истории философии. Часть 1-2. – М.: Прометей, 1994.
- Хрестоматия по истории философии. Части 1-3. – М.: «Владос», 1997.

Иностранный язык (английский, немецкий, французский, итальянский)

Владение иностранным языком в период интенсивного развития научно-технического прогресса открывает доступ к мировым достижениям науки, техники, культуры других народов, служит обмену новейшими достижениями в различных областях науки и практики.

Знание иностранного языка способствует получению необходимой информации, практическому использованию ее в работе, повышению профессиональной компетентности и межкультурной коммуникации.

Изучение иностранных языков в вузе является неотъемлемой составной частью подготовки специалистов различного профиля, поступающих в аспирантуру, которые в соответствии с требованиями ФГТ должны достичь уровня владения профессиональным языком, позволяющего им продолжить обучение и вести профессиональную деятельность в иноязычной среде.

Поступающие в аспирантуру должны владеть орфографической, орфоэпической, лексической, грамматической и стилистической нормами изучаемого языка в пределах программных требований вуза и правильно использовать их во всех видах речевой коммуникации, в научной сфере в форме устного и письменного общения.

Специфику вступительного экзамена по английскому, немецкому, французскому либо итальянскому языку представляют требования, позволяющие определять уровень знаний языка, умений и навыков по различным видам речевой деятельности. Поступающий в аспирантуру должен уметь:

- читать литературу на иностранном языке по своей специальности;
- оформлять полученную информацию в виде перевода;
- беседовать на языке по своей специальности;
- переводить специальную и общеискусствоведческую литературу с иностранного языка на русский и с русского на иностранный;
- воспринимать иноязычную речь в различных социальных ситуациях.

Особое внимание на вступительном экзамене обращается на умения и навыки по различным видам речевой деятельности:

чтение – владение всеми видами чтения оригинальной литературы по профессиональной деятельности (ознакомительное, просмотровое, изучающее);

говорение – умение сообщить подготовленную информацию на иностранном языке, владение навыками беседы по теме научного исследования;

Использование вспомогательных материалов при подготовке к ответу запрещено.

Экзамен включает в себя разделы:

1. Рассказ о теме своего будущего научного исследования (научно-квалификационной работы) – 10-15 минут.

2. Беседа на иностранном языке на темы, пройденные в вузовских курсах по истории музыки и истории искусств – 5-10 минут.

Критерии оценки ответа:

Подготовленная и неподготовленная речь на иностранном языке по специальности экзаменуемого	
«отлично» (5 баллов)	глубокое знание представленной проблемы, отличное владение лексическими, грамматическими и стилистическими нормами
«хорошо» (4 балла)	хорошее знание темы, отдельные лексические и грамматические ошибки (до 5 ошибок)
«удовлетворительно» (3 балла)	удовлетворительное знание представленной темы, терминологические ошибки, нарушение грамматических и стилистических норм (5-9 ошибок)
«неудовлетворительно» (2 балла)	удовлетворительное знание представленной темы, терминологические ошибки, нарушение грамматических и стилистических норм (5-9 ошибок)
«неудовлетворительно» (1 балл)	ответ на основной и наводящие вопросы неполный, несвязный, неаргументированный; допущены грубые ошибки в определениях, датах и т.п., искажающие смысл понятий

Примерный уровень сложности лексики

Английский язык

RALPH VAUGHAN WILLIAMS

The first symphony or sea symphony (1903— 1910) is written for solo voices, chorus and orchestra, and is based on poems by Walt Whitman. Like the two symphonies following it, it is rather descriptive. The four movements do not express contrasting feelings. Rather they should be considered as four aspects of a single region of feeling. This is the case for Vaughan William's other symphonies.

The first was followed by the London symphony, a portrait of the great city. The third is the peaceful, pastoral symphony. After these evocative works, in 1935, appeared the fourth symphony, more introverted and written under the sign of revolt. After the first performance of this work, the author is supposed to have said "I had to get it out of my system". This violent outburst after so much reserve is characteristic of the English temperament.

The ballet "JOB" is as powerful as the fourth symphony. This again is an act of revolt, a protest against what so often prevents the English soul from crossing boundaries, against that innate sense of propriety, which breaks the most powerful impulses.

The fifth symphony was written in 1940, and develops on a range of gentle and serene emotions.

Pablo Casals "A Life" Lilian Littenhales

The significance of everything Casals does in music – whether as cellist' conductor, pianist in chamber music or as soloist in concert performances which give his listeners a feeling of a high ideal attained and set the whole world of music on a higher plane – the uniqueness of him, in fact, remains something that cannot be conveyed by mere description.

Berlioz and Schumann both said the good interpreter equals in value the composer to whose work he is giving expression; but it is much more difficult to talk about the ways and the means of an interpretive artist than those of any other exponent of the creative faculty. It would be a relatively simple thing to judge of a writer by his book, or of a painter by his picture.

Pablo Casals is a secret; both charm and mystery lie in the fact that no one can say of him he does this or he does that for the next time he plays he may do the same thing in an entirely different way.

Perhaps his most amazing faculty is his ability to listen openly to himself. His aural perceptions are extraordinary acute, and seem to provide him with a sharpened critical sense for tone so that he listens to his own playing with a detached awareness, rare even among artists. Though he may settle down to hours of work each day and never has done one note without controlling it through the consciousness of that one note's relation to the next his mind still remains fresh to receive the dictates of his own spirit.

RANDALL THOMPSON

Thompson himself has said that his works fall into two distinct categories. Some of them utilize melodic ideas with a decided national character, a great many other works are eclectic instead of being American music, these compositions are music by an American.

But in whichever of these two categories his works may fall, they are all characterized by economy and simplicity of the means and nobility of expression. Thompson has always felt the necessity for a composer to write music "that will reach and move the hearts of his listeners in his own day". Consequently, he has never had any interest in esoteric styles or intricate techniques and forms; but he has always tried to write with sincerity, high purpose, and depth of feeling within traditional forms that are impressive because of their sound construction and logic.

Randall Thompson was born in New York City on April 21, 1899, and was graduated from Harvard, where he took music courses with Spalding, Hill, and Davidson. For a while, he studied

music privately with Ernest Bloch. In 1922 he won a fellowship of the American Academy at Rome, enabling him to spend 3 years in Europe.

After returning to his country, he filled several posts as conductor, professor of music and director. His earliest works followed romantic patterns with an occasional digression into jazz. Not until his second symphony did he arrive at the style of his own and emerge as a significant composer.

SCHUBERT

Schubert found three ways to set verses to music. He wrote one verse of music and repeated it for each verse of poetry; this is called strophic treatment. Second: he followed the text as closely as he possibly could setting each line with its own music, depending on the unity of mood, style as well as the interest in the words to make the song a coherent whole. Third: he combined the two, most often by repeating his verse of music for two or more stanzas and then substituting entirely new music for the final lines to lend emphasis and surprise.

Nobody has been able to decide which of the three methods is most effective. It is hardly a burning issue now, but the argument ran hotly in Schubert's day. Schubert himself favoured the freer, through – composed style, and sometimes made it so free as to begin a song in one key and end in another, because it seemed to him that was the best way to reveal the words' innermeanings. Goethe preferred to let the singer develop the expression by changing his inflections. Whatever the method, Schubert filled his songs with intense lyricism, which he set off by flowing patterns of harmonic change. Today the turns of phrase and harmonic devices he invented have become clichés through other composers' misuse of them. Nevertheless, in Schubert they can still sound fresh.

Schubert's vocal line, like his piano accompaniments, was designed with utmost care and insight to reflect, amplify and spiritualize the sense of the words.

Within each verse, Schubert followed the general pattern familiar in the popular songs of the 1830s, although his intentions were more serious, as a rule. Basically, this was the old tripartite song form that found its way into everything from a dance on the village green to Beethoven's symphonies.

RAVEL

Ravel took his first piano lesson at the age of six. His master, Henry Ghys, noted in his diary that Maurice "appeared to be an intelligent boy", but added that it was evidently his fate to have to teach children. Six years later Maurice began to study harmony with Charles Rene, who had been a pupil of Delibes and in 1899 he entered the Paris Conservatoire and was placed in Anthiome's preparatory piano class, from which he emerged two years later with a "premier prix" and medal. Promoted to Charles de Beriot's class the young Ravel first met there the pianist Ricardo Vines, who was to become a lifelong friend as well as the most faithful and sympathetic interpreter of his works.

1889 was the year of the Great Exhibition and, although then only a boy of fourteen, Ravel must have been enchanted, as was Debussy then aged twenty-seven, by the oriental and other exotic music that could be heard in the foreign countries pavilions on the Esplanade des Invalides. There is no doubt that the famous Javanese "gamelang" orchestras, the Annamite dancers and the Hungarian Tziganes attracted all the musicians in Paris to the Exhibition. Apart from Claude Debussy, who was wholly subjugated by these fascinating revelations of Eastern art, these included Chabrier, Satie, and Rimsky-Korsakov, who was then visiting Paris to conduct the Colonne orchestra in two symphony concerts of Russian music.

Yet the direct influence of this exotic music, apart from the "gapped" scale of which the composer of *Ma Mere L'Oye* was especially fond, is on the whole less discernible in Ravel's music than in that of Debussy. For instance, Ravel seldom employs the pentatonic or whole tone scale on which Debussy's harmony was so largely based. His music, in fact, is far more modal than Debussy's and takes its color less from the East than from early European sources. Moreover the oriental gapped scale can also be considered as a variant of the Dorian mode.

BEETHOVEN'S SONATAS

In Beethoven's youth the techniques of sonata composition had reached the point of complete beauty, and the young man soon set about making the sonata the vehicle of personal expression. In doing so he introduced some improvements into the form.

First of all he leaped to a greater freedom in the use of keys. He not only wandered into more remote keys than his predecessors within the limits of the movement, but he made wider changes of key in passing from one movement to another. He elaborated the slow introduction which preceded many of his first movements and made it of high significance. He constructed the passage – work leading from the first theme to the second out of material taken from the first themes thus making a logical connection.

He sometimes introduced in the “working – out“ part new thoughts derived from the original matter. He made intentional and highly expressive use of the practice of running one movement into another without a pause, a device which had been employed by Emmanuel Bach for purely musical effect. Beethoven used it for purposes of emotional expression. In place of the old minuet movement Beethoven introduced the scherzo.

Scherzo means joke, and the scherzo was originally a light, genial composition not to be taken seriously. Haydn in writing his minuets took the stateliness out of their movement and imbued them with humor. Beethoven preserving the form and rhythm of the minuet so changed its tempo and its melodic style that it became a new kind of writing, which he called scherzo. But from a merely jocular movement this grew in his hands to be one of grim humor, and even as in the G minor symphony, of mystery and awe.

The slow movement usually follows the first movement. If there four movements the scherzo is usually third, and the finale, instead of being merely bright and lively, is raised to an emotional importance nearly as that of the first movement, which it frequently follows in form.

Французский язык

LA MER

"La mer" de Debussy est une suite de trois tableaux symphoniques dont le caprice n'est qu'apparent. Le spectacle de la mer se présente à nous, simultanément, sous trois formes qui sont le bruit, dont l'enflure obéit à celle même des vagues; le mouvement, qui est l'ondulation incessante de la surface, enfin la couleur, où se combinent, dans un échange toujours instable, le reflet de l'eau et celui du ciel.

Pour traduire les trois ordres d'impressions que nous recevons de ce spectacle, la musique dispose de trois éléments: ses sonorités, pour imiter la voix de la mer, ses rythmes, pour en suggérer les mouvements, ses harmonies et ses timbres, pour donner à l'oreille l'équivalent des nuances et des reflets que l'oeil y perçoit.

Rappelons que Debussy a été le contemporain des peintres impressionnistes, qui, par le pinceau, cherchent moins à figurer les paysages qu'à rendre les impressions que nous en recevons. Ils y arrivent en substituant aux contours trop marqués du dessin le jeu des couleurs et des nuances.

Debussy en use avec les éléments de la musique comme les peintres de son époque avec les éléments de la peinture. Il les divise à l'infini, par touches instantanées, mais nullement arbitraires.

L' caractère même des trois tableaux qui constituent son poème musical de "La mer" montre un dessein réfléchi; la première partie s'intitule "De l'aube à midi sur la mer", c'est-à-dire le passage de l'aube au grand jour, et traduit l'élément coloré et lumineux que nous relevons d'abord dans le spectacle de la mer; le second morceau, intitulé "Jeux de vagues" répond davantage à l'élément "mouvement"; le troisième, "Dialogue du Vent et de la Mer", rappelle surtout l'élément sonore du spectacle maritime. Ces trois tableaux ne s'astreignent pas à des descriptifs, qui resteraient forcément sommaires: c'est dans l'imagination qu'ils éveillent, avec une rare puissance de poésie, des impressions plus que des visions.

Darius Milhaud

Darius Milhaud fut, en France, l'apôtre le plus éloquent de la polytonalité. Ce n'est pas du tout le fin musicien, l'artiste subtil et délicat qu'est par exemple son ami Louis Durey. Ce n'est pas lui qui

mettra en musique Théocrite ou Pétrene. La pureté de la ligne n'est point son souci dominant, ni les élégantes ciselures d'un détail, ouvragé. Il n'a rien d'attique. Son langage est plein de rudesses et de violences. Il traduira volontiers les états d'âme les plus sombres ou les éclats d'une joie furieusement déchainée.

Les grands sujets épiques ou tragiques ont toujours tenté Darius Milhaud. Dans cet ordre d'idées, "Agamemnon", les "Choéphores" et les "Euménides" comptent parmi les œuvres dans lesquelles il manifesta le plus complètement ses dons. Il se meut en pleine liberté et avec une rare puissance au milieu des situations les plus effroyablement tragiques qui soient dans tout le théâtre ancien et moderne.

Dans l'accumulation des moyens qu'il emploie pour produire la terreur, l'épouvante, il y a peut-être quelque excès. Il abuse de sa force, et il en prolonge l'effet jusqu'à vous briser parfois dans des violences trop continûment exaspérées. Mais il faut tenir compte des sujets qu'il traite. Si sa musique se déchaîne alors comme un cataclysme, elle peut paraître à certains insupportable, elle n'en conserve pas moins dans son extrême une allure naturelle et spontanée.

Deux arabesques

Composées en 1888, et donc postérieures de peu à *La Damselle élue* et aux *Ariettes oubliées*, les Arabesques furent publiées par Durand en 1891. La première audition de la seconde *Arabesque* eut sans doute lieu le 23 mai 1894. Par rapport à la *Danse bohémienne* de 1880, le progrès est considérable, et la valeur de ces deux pages exquises, tout autre que documentaire, leur assure une place permanente dans le répertoire de la musique vivante. Elles sont même plus achevées et plus personnelles que les pages pianistiques publiées en 1890, de composition fort probablement antérieure. Pour Léon Vallas, "leur souplesse fait songer à la brillante légèreté des ballets de Delibes". Cependant, en leur élégance raffinée, elles ne renient pas non plus la douce tyrannie, de Grieg ou de Schumann. Mais surtout, elles annoncent l'avenir par un sens très neuf de la courbe vocale, harmoniquement statique, qui est l'essence même de la notion d'arabesque, si importante chez Debussy. Plus tard, dans ses écrits, il devait sans cesse souligner l'importance de la "divine arabesque", dont il situait très justement l'origine, dans la libre volute du chant grégorien, et dont il voyait l'apogée dans l'œuvre de Bach. Les deux pièces se félicitent de la forme ternaire, mais infiniment mieux équilibrée que dans la *Danse bohémienne*. Si les souples triolets de la *Première Arabesque en mi majeur* peuvent évoquer encore Massenet, mille détails, dans le traitement évoquer encore Massenet, mille détails, dans le traitement des arpèges, dans l'aisance des modulations, annoncent l'évolution future du musicien. La péroraison en demi-teintes de la *Deuxième Arabesque en sol majeur* fait penser à l'humour des pièces anglaises comme *Général Lavine*.

L'Arlésienne

Le drame célèbre d'Alphonse Daudet qui a orné ensuite le répertoire de l'Odéon a été créé au Vaudeville en 1872. Une grande part de son succès est due à l'admirable partition de Bizet, qui l'accompagne.

Cette partition n'est pas celle d'un opéra ou d'un opéra comique: les personnages de la pièce parlent et ne chantent pas. Bizet a seulement écrit une ouverture, des entr'actes ou intermèdes joués à rideau baissé, quelques chœurs et des phrases d'orchestre qui soulignent les scènes principales de la pièce. On connaît le sujet de cette pièce dont l'héroïne ne paraît pas: c'est l'histoire d'un jeune paysan provençal qui, en apprenant l'indignité d'une femme qu'il aime, se tue par jalousie et désespoir. Daudet avait mis dans son drame une peinture charmante de la vie rurale en Provence. De même la musique de Bizet ne se borne pas à interpréter, d'une façon d'ailleurs infiniment sensible et pathétique, la pensée des personnages. Elle évoque, avec une couleur exquise, la Provence lumineuse et ensoleillée.

Aussi cette délicieuse partition, un des bijoux de la musique française, a-t-elle passé du théâtre au concert où l'on a groupé en deux *Suites* les pages principales. La première suite comprend l'ouverture, écrite d'après le chant populaire de la *Marche des Rois*, l'intermezzo rapide occupe l'entr'acte du 2 au 3 tableau, un court adagio et le carillon qui précède le 3^e acte. La deuxième suite

referme la pastorale avec danses, l'andante fameux où chante un solo de saxophone et un menuet lent suivi d'une farandole.

Danse bohémienne

La plus ancienne pièce pour piano connue de Debussy n'a été publiée que plus d'un demi-siècle après sa composition (Schott, 1932). C'est l'œuvre d'un adolescent de dix-huit ans, qui se trouvait alors au service de Nadejda von Meck, la célèbre et riche protectrice de Tchaïkovski. Le 8 septembre 1880, de Fiesole, près de Florence, Mme von Meck écrivait précisément au compositeur russe : "Je veux soumettre à votre appréciation une petite composition – d'entre beaucoup d'autres de mon petit - pianiste Bussy». Et Tchaïkovski répondit un peu plus tard: C'est une fort gentille chose, mais réellement trop courte. Aucune pensée n'y est approfondie, la forme en est manquée et le tout manque d'unité". Ce jugement sévère n'est pas tout à fait injustifié, et si nous sommes au contraire reconnaissants à Debussy de n'avoir pas délayé davantage une matière assez insignifiante, la *Danse bohémienne* présente surtout un intérêt anecdotique et historique : modeste point de départ d'une trajectoire alors totalement imprévisible. C'est un *Allegro* à 2/4 dans le ton principal de si mineur, adoptant une simple forme ternaire. Après un petit développement médian en si majeur, la reprise, très écourtée, est amenée par un trait chromatique de quatre mesures qui constitue peut-être la trouvaille la plus heureuse de l'œuvrette, d'inspiration assez nettement slave, sinon tchaïkovskienne.

Немецкий язык

KREUTZERSONATE

Unter diesem Namen geht gewöhnlich die Sonate für Klavier und Violine Op.47, die dem berühmten Geiger Rudolf Kreutzer gewidmet ist. Geschrieben wurde sie 1805 für den Violinvirtuosen Brigetower, der damals in Wien konzertiert. Ries teilt mit, daß diese Sonate in kurzer Zeit entstanden ist, "obschon ein Teil des ersten Allegros früh fertig war". Brigetower drängte ihn sehr, weil sein Konzert schon bestimmt war und er seine Stimme üben wollte. Eines Morgens ließ mich Beethoven schon um halb fünf Uhr rufen und sagte: Schreiben Sie mir diese Violinstimme des ersten Allegros schnell ans. (Sein gewöhnlicher Kopist war ohnehin beschäftigt.) Die Klavierstimme war nur hier und da notiert. Das so wunderschöne Thema mit Variationen aus F-Dur hat Bridgetower aus Beethovens eigener Handschrift im Konzerte morgens um 8 Uhr spielen müssen, weil keine Zeit zum Abschreiben war. – Hingegen war das letzte Allegro in 6/8 A-Dur in der Violin – und Klavier-Stimme sehr schön abgeschrieben, weil es ursprünglich zu der ersten Sonate (Op.30) in A-Dur mit Violine gehörte. Beethoven setzte nachher an dessen Stelle, da es doch für diese Sonate zu brilliant sei, die Variationen, die sich jetzt dabei finden.

Daß die Kreutzer-sonate technisch nicht leicht ist und in der Auffassung nur von echten Künstlern bewältigt wird, sei angemerkt. Die beste Aufführung, die ich gehört habe, war die durch D'Albert und Bronislaw Hubermann.

Robert Schumann

Die dritte Symphonie ist in Düsseldorf entstanden, wohin Schumann im Herbst 1850 gekommen war. Der frische Geist, der das Werk durchzieht, und die Freude und Lust am Leben, die darin zum Ausdruck kommt, haben ihr den Beinamen "Rheinische Symphonie" eingetragen. Ihre Entstehung ist wohl auf unmittelbare Eindrücke Schumanns nach seiner Übersiedlung nach dem Rheinland zurückzuführen; nach seinem eigenen Ausspruch soll sie ein Stilleben am Rhein widerspiegeln. Das markante, kraftvolle Hauptthema beherrscht den ganzen ersten Satz. Ein Scherzo folgt; sein einfaches und behagliches Thema in mäßigem Zeitmaß verleiht diesem Satz eher den Charakter eines Menuetts. Der dritte Satz ist träumerisch und elegisch, während der vierte feierliche Töne anschlägt; Hörner und Posaunen lassen ein ernstes, mystisches Thema erklingen. Dieser kurze Satz verdankt seine Entstehung den Eindrücken von den Feierlichkeiten im Kölner Dom bei der Kardinalserhebung eines Erzbischofs. Ursprünglich trug er die Überschrift: "Im Charakter der Begleitung einer feierlichen

Zeremonie". Schumann hat diese Bezeichnung jedoch, um jeden Gedanken an eine Programmmusik auszuschließen, wieder gestrichen.

Bald nach dem großen Uraufführungserfolg seiner ersten Symphonie (1841 im Gewandhaus in Leipzig) schrieb Schumann eine "Symphonische Phantasie", die im gleichen Jahre im Gewandhaus zur Aufführung kam. Da der Widerhall jedoch ein geringer war, ließ er das Werk zehn Jahre liegen, arbeitete es um und übergab es, nachdem er inzwischen zwei weitere Symphonien geschrieben hatte, als seine vierte Symphonie, die der Entstehung nach also die zweite ist, der Öffentlichkeit.

Außer seinen vier Symphonien sind von den Orchesterwerken Schumanns nur noch einige Ouvertüren im Konzertsaal zu hören. Die zur "Braut von Messina" zu "Julius Cäsar", "Hermann und Dorothea" und den "Faust-Szenen" halten einen Vergleich mit denen zu "Manfred" und "Genoveva" nicht aus. Die Manfred-Ouvertüre darf zu Schumanns bedeutendsten Werken überhaupt rechnen.

MOZART

Das Bedeutendste, was Mozart für das Klavier geschaffen hat, sind seine Konzerte. Die Jahre 1783 bis 1786, wo er am meisten aufgetreten ist, waren für ihn die produktivsten. Die in Wien entstandenen Klavierkonzerte gehören noch heute zu den Lieblingsstücken der Pianisten.

Mozarts Technik scheint einfach zu sein, jedoch besitzt sie besondere Schwierigkeiten. Obgleich zu Mozarts Zeit Terzen- Sexten- und Oktavengänge bekannt waren, vermeidet er sie. Er glaubte, sie könnten der Leichtigkeit und Geschmeidigkeit der Hand schaden. Legte Mozart einen großen Wert auf Klarheit und Geläufigkeit, so waren seine geistigen Anforderungen an den Inhalt nicht weniger bedeutend.

Die Rolle, die Mozart dem Orchester überwies, muß seine Konzerte in den Augen der Mitwelt zu Wunderwerken gemacht haben. Abgesehen von der Neuheit der musikalischen Gedanken, setzte die geistreiche Verflechtung des Orchesters mit dem Soloinstrument die musikalische Welt in Erstaunen. In einer bis dahin unerhörten Weise ließ er auch in Konzert, wie in der Oper, das Orchester mitreden.

SCHUMANNS KLAVIERMUSIK

Robert Schumanns Kunst wurzelt in der Klaviermusik. In den ersten zehn Jahren seines Schaffens hat er ausschließlich Werke für das Klavier geschrieben, die wohl am ehesten berufen sind, seinen Namen für alle Zeiten zu erhalten. Indem er den Ausdrucksbereich des Klaviers bedeutungsvoll erweitert und vertieft hat, ist er seinem großen Zeitgenossen Chopin ebenbürtig. Die Werke des späten Beethovens müssen auf Schumann einen großen Einfluß ausgeübt haben. Wohl hat Schumann sich schon in jungen Jahren auch auf anderen Gebieten der Musik schöpferisch betätigt, aber alle veröffentlichten Werke sind Klavierkompositionen. Die erste noch während der Heidelberger Studentenzeit entstandene und als Werk 1 veröffentlichte Arbeit sind die Variationen über den Namen "Abegg".

Die "Phantasiestücke" sind acht kurze Klavierstücke von reichem poetischem Gehalt, denen Schumann Überschriften gegeben hat, damit der Spieler und Hörer einen Anhaltspunkt haben sollte, um die Stimmung der einzelnen richtig erfassen zu können. Das träumerische "Des Abends" und die humorvollen "Grillen" sind als die bekannteren hervorzuheben.

Итальянский язык

L'ULTIMA OPERA BUFFA

Così fan tutte (1790) è l'ultima opera buffa composta da Mozart ed è anche l'ultima opera su libretto di Lorenzo Da Ponte, che gli aveva fornito i testi di altri due straordinari capolavori mozartiani, *Le nozze di Figaro* (1786) e *Don Giovanni* (1787). Il soggetto dell'opera, che il titolo completo riassume egregiamente (*Così fan tutte, o sia La scala degli amanti*), è il principale responsabile delle critiche di cui è stata oggetto nell'Ottocento, critiche che il nostro secolo ha in parte ereditato. "Goethe", ha scritto il musicologo Wolfgang Hildesheimer, "non ha espresso pareri su quest'opera, lo hanno fatto invece Wagner e Beethoven, naturalmente in senso negativo. Ne hanno dato un giudizio

morale, non separando neanche la forma dal contenuto, cosa che almeno hanno fatto i loro meno illustri contemporanei. Secondo Wagner un simile soggetto non poteva ispirare a Mozart della buona musica, difatti non gliela ispirò, il che a suo giudizio – di Wagner – depone a favore dell'uomo Mozart. Beethoven respinse l'opera, il che non gli impedì certo di utilizzare come modello per la sua grande aria di Leonora [nel *Fidelio*] il rondò 'Per pietà', coi due corni obbligati e nell'identica tonalità". Come accade con un numero piuttosto circoscritto di opere, tra cui ad esempio *Carmen* e *Don Giovanni*, il soggetto di *Così fan tutte* e la filosofia che lo sottende fanno ancora oggi discutere, e non c'è alcun dubbio che questo sia uno dei segni migliori della sua attualità e vitalità. Nell'Ottocento si cercò addirittura di "salvare" la musica di Mozart sostituendo lo "scandaloso" libretto di Da Ponte con un testo più innocuo, e ovviamente tali esperimenti non ottennero alcun successo, perché la musica teatrale di Mozart non è mai semplice rivestimento di settenari o endecasillabi, né mai prescinde dalla situazione drammatica, dalla scena. Il libretto di Da Ponte, come i due precedenti scritti per Mozart, è assolutamente perfetto e non c'è alcun motivo di credere – come più volte è stato ditto – che il compositore Yabbia musicato malvolentieri.

UNA TRAGEDIA CHE FECE FURORE

Norma è ritenuta a ragione il capolavoro di Vincenzo Bellini. Se non ebbe successo alla prima, già a partire dalla seconda recita la reazione del pubblico si mutò in plauso entusiastico e dopo ben trentaquattro trionfali rappresentazioni Bellini poteva scrivere soddisfatto: L'opera in complesso ha fatto furore". A un secolo dalla morte del compositore, uno dei maggiori musicologi tedeschi, Alfred Einstein, scriveva: "Nessuno sa cos'è la musica se non esce dalla *Norma* ricolmo delle ultime pagine del secondo atto fino a traboccarne".

Non molto ci è noto delle vicende biografiche che ne accompagnarono la composizione, e sono piuttosto rare le notizie attendibili nei mesi compresi fra il trionfo della *Somnambula* (6 marzo 1831) e la prima di *Norma* (26 dicembre 1831). Fin da aprile Bellini sapeva di dover comporre un'opera nuova che doveva inaugurare la stagione di carnevale alla Scala con due interpreti d'eccezione, Giuditta Pasta e Domenico Donzelli, ma il soggetto non era stato ancora scelto. Il compositore trascorse l'estate a Villa Passalacqua sul lago di Como, da dove il 23 luglio scrisse ad Alessandro Lamperi una lettera in cui si accenna per la prima volta alla nuova opera: "Ho scelto di già il soggetto per la mia nova opera ed è una tragedia intitolata *Norma ossia l'infanticidio* di Soumei, adesso rappresentata a Parigi e con esito strepitoso. La mia opera alla Scala va in scena il giorno 26 dicembre infallibilmente". Alla fine di agosto Bellini si recava a Milano per iniziare il lavoro. Aveva solo tre mesi per completare l'opera prima dell'inizio fissato per le prove (il 5 dicembre); un periodo che può sembrare a noi brevissimo, ma che per l'epoca era considerato del tutto sufficiente. Il soggetto dell'opera fu scelto e proposto al compositore dal suo librettista di fiducia, Felice Romani, autore di quasi tutti i libretti musicati da Bellini. Si trattava della tragedia omonima in cinque atti di Alexandre Soumet, andata in scena al teatro Odeon di Parigi pochi mesi prima, il 5 aprile del 1831.

CON PIU CALMA E CON MOLTO DENARO

Diversamente dai suoi colleghi operisti, che arrivavano a scrivere anche quattro opere all'anno, Bellini preferiva comporre con più calma e allo stesso tempo, da quando era divenuto il maggiore compositore d'opera del tempo (Rossini aveva abbandonato le scene nel 1829), pretendeva compensi vertiginosi. I tre mesi a disposizione per scrivere *Norma* sarebbero stati sufficienti a qualsiasi altro compositore, ma erano pochi per le abitudini di Bellini. Tuttavia il compositore iniziò a comporre senza fretta, certo che l'epidemia di colera che aveva colpito Vienna sarebbe presto giunta a Milano, e ciò avrebbe causato la chiusura dei teatri. Così scrisse a un ignoto amico: "La mia salute è sana, e di già sono applicato alla nuova opera che deve darsi alla Scala pel 26 dicembre prossimo. Il soggetto è *Norma*, tragedia di Mr. Soumet: io la trovo interessante e se Romani ne ricaverà una bella poesia, potrà venire un bel libretto; ma questa volta temo che la miavenga mabbandoni perché la testa è divagata da quel maledettissimo colera che minaccia tutta Europa". Già il 7 settembre il compositore aveva terminato la sinfonia dell'opera e scritto l'abbozzo di un coro, e da quanto scrive a Giuditta Turina ne

era piuttosto soddisfatto. Delle fasi successive della composizione sappiamo poco, perché il carteggio belliniano è assai lacunoso.

LE ISPIRAZIONI DI DA PONTE

Le fonti dirette del libretto, quelle cioè da cui Da Ponte prese le mosse, sono difficilmente individuabili. Il carteggio mozartiano e le *Memorie* del librettista sono privi di qualsiasi informazione al riguardo. Di solito i libretti di Da Ponte, non solo quelli per Mozart, sono chiaramente derivati da testi precedenti, e lo stesso librettista non ne fa alcun mistero nella sua autobiografia. Tuttavia è facile ricondurre il tema centrale di *Così fan tutte* – due giovani innamorati mettono alla prova la fedeltà delle rispettive amanti – a opere letterarie e drammatiche precedenti. Il tema della scommessa, da cui si sviluppa tutta l'azione drammatica (Don Alfonso scommette con i due giovani che le loro amanti li tradiranno, perché "così fan tutte"), risale niente meno che al *Decamerone* (1348) di Boccaccio (nona novella del secondo giorno), e più tardi lo ritroviamo in *Cymbeline* (1609) di Shakespeare. Il tema del marito geloso che vuole provare la fedeltà della moglie è un autentico topos letterario ed ebbe molta fortuna a partire dal Medioevo; è difficile dire quale fu la fonte diretta utilizzata dal librettista, ma sappiamo che Da Ponte era un grande ammiratore di Ariosto e che nei canti 42 e 43 dell'*Orlando furioso* il topos viene per l'appunto affrontato. Altro antecedente probabile è *La novela del curioso impertinente* di Cervantes, interpolata nel *Don Quijote* (1605), ma tanti altri se ne potrebbero individuare. Da Ponte, rifacendosi probabilmente anche a precedenti molto più vicini a lui nel tempo e che il pubblico viennese conosceva, trasformò il topos aggiornandolo alle tendenze letterarie e filosofiche più recenti, creando in particolare un senso di cinico antisentimentalismo che la musica di Mozart fu tuttavia in grado di mitigare e spesso contraddire.

Иностранный язык (русский)

Экзамен состоит из двух разделов, каждый из которых оценивается по 5-балльной системе оценок с последующим выведением среднего балла. Цель экзамена определить уровень языковой и коммуникативной компетенции поступающего для решения задач в рамках общезыкового, учебно-научного и культурного общения.

На экзамене абитуриент-иностранец должен продемонстрировать умение пользоваться русским языком как средством профессионального и культурного общения. Поступающий должен владеть орфоэпическими, лексико-грамматическими, стилистическими нормами русского языка в пределах программных требований, а также владеть приёмами русского речевого поведения (уровень ТРКИ-2 /B2 – European Language Portfolio – для выпускников вузов; уровень ТРКИ -1 / B1 – European Language Portfolio – для прошедших двухгодичное обучение в качестве стажёров).

Абитуриент должен владеть подготовленной и неподготовленной монологической речью на русском языке; владеть диалогической речью в ситуациях бытового и профессионального общения в пределах программы. Он должен понимать на слух русскую диалогическую и монологическую речь по специальности, включая лекции (для выпускников вузов).

Требования к вступительному экзамену в ассистентуру-стажировку и аспирантуру приближены к требованиям к экзамену за полный вузовский курс обучения русскому языку как иностранному, т.е. соответствуют II сертификационному уровню Государственного образовательного стандарта по РКИ (общее владение + профессиональный модуль).

Экзамен включает в себя два раздела:

1. *Рассказ о теме своего будущего научного исследования* (научно-квалификационной работы). Продолжительность ответа – 10 минут.
2. *Беседа на иностранном языке на темы, пройденные в вузовских курсах по истории музыки, истории искусств и русского языка* – 5-10 минут.

Критерии оценки ответа:

Подготовленная и неподготовленная речь на иностранном языке по специальности экзаменуемого	
«отлично» (5 баллов)	понимание вопросов и высказываний экзаменатора, отличное владение лексическими, грамматическими и стилистическими нормами, полное соответствие содержания текста заявленной теме, логичность и связность речи, фактическая точность, адекватная реакция на реплики, умение выражать и аргументировать свою точку зрения, давать развёрнутый ответ
«хорошо» (4 балла)	понимание вопросов и высказываний экзаменатора, хорошее знание темы, отдельные лексические и грамматические ошибки (до 5 ошибок), соответствие (в целом) содержания текста заявленной теме, логичность и связность речи, фактическая точность; адекватная реакция на реплики, умение выражать свою точку зрения, давать ответ с помощью наводящих вопросов
«удовлетворительно» (3 балла)	затруднения в понимании вопросов и высказываний экзаменатора, удовлетворительное знание представленной темы, терминологические ошибки, нарушение грамматических и стилистических норм (5-9 ошибок), неполное соответствие содержания текста заявленной теме, ошибки в логичности и связности, в фактической точности, замедленная реакция на реплики, явные затруднения и ошибки в умении выражать свою точку зрения, давать развёрнутый ответ и аргументировать свою позицию
«неудовлетворительно» (2 балла)	серьезные затруднения в понимании вопросов и высказываний экзаменатора, удовлетворительное знание представленной темы, терминологические ошибки, нарушение грамматических и стилистических норм (5-9 ошибок), несоответствие содержания устного рассказа заявленной теме, неточности в изложении фактов, нарушения логичности и связности
«неудовлетворительно» (1 балл)	непонимание вопросов и высказываний экзаменатора, ответ на основной и наводящие вопросы неполный, несвязный, неаргументированный; допущены грубые ошибки в определениях, датах и т.п., искажающие смысл понятий

Примерный уровень сложности лексики

Исполнительский талант А.Н. Скрябина

Александр Николаевич Скрябин вошел в историю музыки не только как композитор, обладавший ярким необычным стилем, но и как не менее оригинальный пианист. И в этом отношении можно провести параллель с выдающимся композитором-исполнителем Рахманиновым. Однако здесь есть существенное отличие – если для Рахманинова Скрябина она не заняла такое место. С другой стороны, творчество и исполнительство Скрябина неразрывно связаны, они двуедины по своей сути. Многие особенности исполнительской манеры Скрябина - нервная возбужденность, неуловимо изменчивые темп и ритм, тончайшая градация звучания - нашли отражение в его фортепианном творчестве. Скрябин был не только гениальным композитором, "звездой первой величины", но и чрезвычайно своеобразным пианистом. Наиболее ярко пианизм Скрябина раскрывался в исполнении им своих собственных сочинений. Эта явно выраженная направленность интересов композитора была связана, в первую очередь, с условиями его жизни, с рано выявившейся пианистической одаренностью. С детских лет он рос в мире фортепианной музыки. Кроме того, Скрябин получал свое образование у известного московского педагога Н.С. Зверева, а затем у В.И. Сафонова, также развивших пианизм молодого музыканта. Сафонов очень быстро оценил выдающееся пианистическое дарование юноши, и вскоре при его поддержке начинается исполнительская

деятельность Скрябина на концертной эстраде. Приемы, которые показал ему Сафонов, помогали Скрябину успешно справляться с такими трудными произведениями, как Концерт № 1 Ф. Листа, поздние сонаты Бетховена, виртуозные этюды Шумана, пьесы Шопена. Однако молодой пианист, азартно увлекшись развитием своей пианистической техники и не обладая от природы достаточно крепкой и выносливой конституцией, переиграл правую руку (подобная история случилась в свое время с молодым Шуманом). В начале 90-х годов первые фортепианные опусы Скрябина появляются в московском издательстве П. Юргенсона. В этих первых сочинениях Скрябина довольно явно ощущались следы воздействия Чайковского, Листа и особенно горячо любимого им Шопена. Постепенно имя молодого композитора и пианиста приобретает известность в музыкальных кругах Москвы и Петербурга. И там и здесь у него появляются как горячие поклонники, так и – по мере обретения им оригинального стиля – ярые недоброжелатели. Еще в те ранние годы Скрябин обладал сопутствовавшей ему всю жизнь способностью с первых же взятых им аккордов устанавливать психический контакт с аудиторией, источать от себя некий нервный, гипнотизирующий ток, неотразимо покорявший ее. В исполнении Скрябина его собственные сочинения казались импровизациями, как бы тут же рождавшимися, еще носившими неостывший пыл творческого вдохновения: столько свободы и прихотливости было в его игре, такой свежестью и непосредственностью веяло от нее. Исполнительский облик зрелого Скрябина достаточно противоречив. Эта противоречивость, в частности, сказалась в том, что в период жизни, когда Скрябин создавал свои поздние произведения, он сравнительно мало играл их в концертах. Восьмая соната, например, не была им исполнена ни разу. Скрябин-пианист пропагандировал преимущественно свои сочинения до 50-х опусов. Исполнительская, как и композиторская, деятельность Скрябина всегда вызывала многочисленные споры и неоднозначные отзывы, что свидетельствует о том, что Скрябин был, несомненно, великим музыкантом. Рецензии на его игру были очень противоречивы. Одним казалось, что как пианист, Скрябин не представляет собой первоклассной величины. Его техника не блестяща, удару недостает силы, тон его несколько однообразен. Другие считали, что нельзя говорить о его технике. О ней не думаешь, слушая его игру. Слышишь только и переживаешь то, что он своей творческой волей заставляет слышать и переживать, – это величайшее искусство. Потому, может быть именно Скрябин и не виртуоз, не исполнитель большого концертного зала, – слишком тонка его игра, слишком много в ней нюансов и настроения. И в этом отношении он похож на своего духовного предшественника – Шопена. Все эти оценки еще раз подчеркивают такие особенности игры Скрябина, как импровизационность, тончайшая нюансировка, преобладание тихих звучностей, в градации которых Скрябин был неповторим.

Скрипичное творчество И. С. Баха

Скрипичное наследие И. С. Баха, хотя оно и относительно невелико, оказало во многом определяющее влияние на становление европейского скрипичного искусства. До сих пор сохраняет огромную художественную ценность. Было бы, однако, неверно выделять в творчестве Баха и рассматривать отдельно специфику скрипичного стиля. Видимо, следует говорить о тех или иных чертах трактовки скрипки в рамках его целостного композиторского мышления, опирающегося скорее на органное и хоровые выразительные средства и тембровые комплексы, мышления, носящего синтетический характер, творчески вобравшего и переработавшего достижения европейской музыкальной культуры. Полифонический характер мышления Баха ярко проявился и в его скрипичных произведениях. Он коренится в традициях народных немецких танцев, народной инструментальной практики многоголосной игры на инструментах с бурдонирующими струнами. Нельзя не учитывать и традиций игры на виолах (особенно гамбе), дольше всего задержавшихся именно в Германии. В формировании баховского стиля заметны итальянские традиции, в первую очередь идущие от Вивальди, что сказалось на подходе Баха к крупной форме, формировании в его творчестве предклассического типа скрипичного концерта. В трактовке сюиты и старинной сонаты особенно заметны чешские, польские, отчасти французские влияния. Но, так или иначе, все эти влияния остаются

лишь в пределах «верхнего слоя» — фактуры, отдельных приемов, граней формы. Преобразованные творческой фантазией гения, они получают иное художественное освещение, приобретают самобытный характер. Уникальным созданием баховского гения являются шесть сонат и партит для скрипки соло (написаны около 1720 года в Кётене). Здесь скрипка, в отличие от итальянских традиций, трактуется как самостоятельный многоголосный инструмент, обладающий огромными выразительными возможностями — и полнозвучием органа, и вокальной певучестью, гибкостью человеческого голоса, и богатством оркестровых тембров. В сонатах Бах продолжает как традиции немецкой народной музыки, связанные с многоголосной фактурой, импровизационностью изложения, трактовкой танцев, так и традиции профессиональной музыки немецких, итальянских и австрийских композиторов. Бах во многом и отказывается от прежних традиций, переосмысливает их, создает новые. У него совершенно отсутствует скордатура применение большого количества украшений. Он широко опирается на яркие звучания, часто использует открытые струны. Не случайно две сонаты и две партиты написаны в тональностях всех открытых струн скрипки. В целом необходимо рассматривать сонаты и партиты как единый грандиозный цикл, раскрывающий определенную, философски насыщенную программу, в которой находят отражение извечные темы жизни и смерти человека. Хотя по схеме скрипичная соната у Баха сходна с сонатой *da chiesa* итальянских композиторов, но сама трактовка содержания частей во многом отличается. Так, первые медленные части сонат у итальянцев представляют собой обычно вступление к быстрой части, в то время как у Баха это — полные патетики и экспрессии самостоятельные части монологического, речитативно-импровизационного характера. Вторые части у Баха — фуги, полнозвучные, богатые динамическим разворотом развития. Их образы связаны с действием, коллективным началом, более объективным характером выражения. Третьи части — лирический центр сонаты. Широкая напевность, эмоциональная приподнятость, порой проявляющаяся «чувственность» интонаций, субъективная лиричность высказывания, эти черты станут характерными для музыки второй половины века. Здесь Бах опережает во многом музыкальное развитие своего времени. Финалы сонат — полифоничны, в них Бах мастерски применяет скрытую полифонию. Они во многом моторны, им свойственны секвентность, повторность, однотипность фактурных фигур. Музыка финалов вызывает ассоциации с потоком самой жизни, стремительностью времени. Здесь Бах достигает большой цельности не столько за счет драматургии (в этом отношении главенствуют первые две части), сколько за счет обобщения, создания ощущения праздника. Можно отметить в связи с этим и некоторое проникновение жанрово-танцевальных элементов (они, конечно, присутствуют, порой в скрытом виде, и в других частях, особенно в фуге). Скрипичные партиты Баха являются как бы антитезой сонат. Соната и последующая партита составляют контрастные пары (две первых — минорные, последняя пара — мажорная). Основу двух первых составляют традиционные части старинной сюиты — аллеманда, куранта, сарабанда, жига, бурре. Но у Баха они — не просто танцевальные номера. Образная метаморфоза здесь значительна. Наиболее светлой, жизнерадостной является Третья партита E-dur. Она во многом предвосхищает стиль Баха лейпцигского периода. Именно она становится завершением всего цикла, его итоговым смыслом. Таким образом, экспозиция цикла — философское размышление — соната g-moll, наиболее «темная» по тембру, опирающаяся на самую низкую струну скрипки. Завершающая часть цикла ликующий праздник — партита E-dur, в которой использована самая «светлая» тональность на скрипке, что связано с высокой нетемперированной по настройке струной Ми. Взаимопроникновение частей сонаты и партиты происходит именно в них. Так, в Первой сонате две последние части — сюитные (Сицилиана и Presto, как своеобразная вариация на нее — дубль), а в Третьей партите первая часть сонатная — знаменитый Прелюд. Цикл имеет и две смысловые кульминации. Первая связана с личностным началом, судьбой человека и реализована в Чаконе — грандиозном похоронном шествии-размышлении. Вторая — жизнеутверждающая — реализованная в фуге D-dur, построенной на теме хорала «Гряди, дух святой». Одна из этих двух кульминаций олицетворяет настоящее время, земную жизнь, конечного человека, другая — вечность, духовную жизнь, светлое будущее, возрождение

жизни, отрицание смерти, неумирающую красоту Человека. Основой для Баха в этом цикле тем самым становится построение сквозной драматургии целого, основанной на определенном замысле, близком баховским «Страстям». Чакона — уникальное сочинение для солирующей скрипки, мощь звучания и экспрессия которой доходят здесь до органной и оркестровой. Чакона начинается медленным проведением основной гомофонной темы — периода. Затем следуют тридцать две вариации на нее, разворачивающиеся большими динамическими волнами. В цикле Бахом использована явная и скрытая полифония, доходящая до четырехголосного склада, особенно в фугах. При переложении Чаконы для клавира или органа Бах перевел эту скрытую полифонию в реальную. Но в оригинале мастерство великого полифониста в использовании разнообразных выразительных возможностей скрипки настолько высоко, что при исполнении создается ощущение реального звучания всех задуманных и намеченных композитором голосов.