

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего  
образования  
«Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского»

УТВЕРЖДАЮ:  
И. о. заведующего кафедрой  
оркестровых струнных  
инструментов  
Царева Е. С.

«19» июня 2020 г.

**РАБОЧАЯ ПРОГРАММА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ**

**История и теория музыкального исполнительского искусства**

**Уровень основной образовательной программы** подготовка кадров высшей  
квалификации в ассистентуре-стажировке

**Специальность** 53.09.01 «Искусство музыкально-инструментального исполнительства  
(сольное исполнительство на аккордеоне)»

**Форма обучения** очная

**Кафедра** оркестровых струнных инструментов

**РАСПРЕДЕЛЕНИЕ ПО СЕМЕСТРАМ**

Трудоемкость		Самостоятельная работа	Контактные часы (семестры)		Часы контроля	Форма итогового контроля
ЗЕ	Часы		3	4		
5	180	114	36	30	-	Зачет с оценкой

Рабочая программа дисциплины составлена в соответствии с требованиями ФЕДЕРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО СТАНДАРТА ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ

**53.09.01 «Искусство музыкально-инструментального исполнительства (по видам)» (ПОДГОТОВКА КАДРОВ ВЫСШЕЙ КВАЛИФИКАЦИИ)**, утвержденного Приказом Министерства образования и науки Российской Федерации № 847 от 17.08.2015

Рабочая программа дисциплины рассмотрена и утверждена на заседании кафедры «23» мая 2019 г., протокол № 8

**Разработчик:**

доцент, кандидат искусствоведения Царева Е. С.



**И. о. заведующего кафедрой оркестровых струнных инструментов:**

доцент, кандидат искусствоведения Царева Е. С.



# 1. Цели и задачи дисциплины

## 1.1 Цель:

обретение знаний и навыков для расширения сферы профессиональных технологий в исполнительстве, педагогике и научно-исследовательской работе.

## 1.2. Задачи:

- сформировать представление о произведении, стиле и жанре как фундаментальных понятиях искусства;
- изучить аспекты понятия стиль;
- изучить художественные принципы музыкальных стилей;
- понять взаимосвязь стиля и жанра;
- обрести представления об исполнительском стиле;
- знать основные вопросы интерпретации музыки различных стилей.

## 1.3 Применение ЭО и ДОТ

При реализации дисциплины применяется электронное обучение и дистанционные образовательные технологии.

Ссылка на электронный курс: <https://do.kgii.ru/course/>

# 2. Место дисциплины в структуре ОП

Дисциплина «История и теория музыкального исполнительского искусства» включена в вариативную часть Блока 1 и изучается в течение двух семестров в объеме 66 часов практических занятий. Форма итогового контроля по дисциплине –зачет с оценкой в конце 4-ого семестра обучения.

# 3. Требования к результатам освоения дисциплины

Компетенция	Индикаторы достижения компетенций
УК-2: способность видеть и интерпретировать факты, события, явления сферы профессиональной деятельности в широком историческом и культурном контексте	<b>Знать:</b> – периодизацию истории и культуры
УК-3: способность анализировать исходные данные в области культуры и искусства для формирования суждений по актуальным проблемам профессио-	<b>Знать:</b> – актуальные проблемы музыкальной педагогики и исполнительства

нальной деятельности музыканта (педагогической и концертно-исполнительской).	
ПК-8: способность обладать знаниями закономерностей и методов исполнительской работы над музыкальным произведением, подготовки к публичному выступлению, студийной записи	<b>Знать:</b> – способы взаимодействия исполнителя с различными субъектами исполнительского процесса, закономерности психического развития исполнителя и особенности их проявления в разные возрастные периоды
ПК-10: готовность показывать свою исполнительскую работу на различных сценических площадках	<b>Знать:</b> – способы взаимодействия исполнителя с различными субъектами исполнительского процесса, закономерности психического развития исполнителя и особенности их проявления в разные возрастные периоды
ПК-12: способность разрабатывать и реализовывать собственные и совместные с музыкантами-исполнителями других организаций, осуществляющих образовательную деятельность, и учреждений культуры просветительские проекты в целях популяризации искусства в широких слоях общества, в том числе, и с использованием возможностей радио, телевидения и информационно-коммуникационной сети «Интернет»	<b>Знать:</b> – исторические типы взаимоотношений музыканта и общества

#### 4. Объем дисциплины и виды учебной работы

Вид учебной работы	Семестры		Всего часов
	3	4	
<b>Аудиторные занятия (всего)</b>	36	30	66
Практические	36	30	66
<b>Самостоятельная работа</b>	72	42	114

<b>(всего)</b>			
Вид промежуточной аттестации (зачет, зачет с оценкой, экзамен)	зачет	Зачет с оценкой	
Общая трудоемкость:			
час	108	72	180
зач. ед.	3	2	5

## 5. Содержание дисциплины

### 5.1. Содержание разделов дисциплины

Наименование раздела дисциплины	Содержание раздела	Компетенции
Тема 1. Общие закономерности развития искусства	<p>Художественное явление как результат взаимодействия ряда факторов в цепи, где предыдущее звено определяет последующее: экономика – социум – эстетика – искусство – художественный стиль – жанры – форма и лексика.</p> <p>Личность художника.</p> <p>Взаимодействие указанных факторов свойственно не только развитию цивилизации в целом, но и историческому развитию отдельных стран, регионов.</p> <p>Неравномерность в силу исторических, географических, демографических и др. условий скорости и интенсивности развития, в т. ч. и художественного разных стран и регионов.</p> <p>Периодизация, хронологические рамки эпох.</p> <p>Музыка в ряду искусств. Взаимосвязь композиторского, исполнительского и инструментально-строительного творчества.</p> <p>«Белые пятна» в истории музыкального искусства: утерянность многих художественных и теоретических работ, о которых мы знали, что они были созданы; технология производства струнных инструментов Амати, Страдивари, Гварнери; обстоятельства смерти Моцарта, Алябьева, количество виолончельных концертов у Гайдна, скрипичных – у Паганини; «Неоконченная» или неоконченная симфония си минор Шуберта, и др.</p> <p>Специальная литература как главный источник информации по предмету.</p> <p>Роль изустной информации в обучении исполнительству.</p>	<p>УК-2</p> <p>УК-3</p> <p>ПК-8</p> <p>ПК-10</p> <p>ПК-12</p>

	<p>Инспиративный подход в обучении музыканта: направление внимания и усилий обучающегося на собственный поиск, самоусовершенствование, самореализацию, выявление и развитие творческой индивидуальности.</p> <p>Дискуссионность как фактор развития художественного и научного мышления.</p>	
<p>Тема 2. Стил ь как музыкально-историческая и музыкально-эстетическая категория</p>	<p>Понятие «стиль» в отношении к творчеству в Толковом словаре русского языка С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой: «совокупность черт, близость выразительных художественных приемов и средств, обуславливающих единство какого-либо направления в творчестве /11, с. 767/.</p> <p>Обширность понятия «стиль», которое рассматривается учеными в комплексе ряда слагаемых, в различии при сопоставлении главных и второстепенных. Неизбежность разных точек зрения при этом.</p> <p>Работы отечественных музыковедов в области исследования стиля: Б. В. Асафьева, Ю. Н. Тюлина, Л. А. Мазеля, М. К. Михайлова, Е. В. Назайкинског о, А. Н. Сохора, С. С. Скребкова, Л. Н. Раабена, М. Лобановой и др.</p> <p>Е. М. Царева в статье «Стил ь музыкальный» в Музыкальной энцикло-педии рассматривает его как музыкально-эстетическую и музыкально-историческую категорию. /16, с. 281/.</p> <p>С. С. Скребков в книге «Художественные принципы музыкальных стилей», подчеркивая историзм этого понятия отмечает, что музыкальными стилями мы отмечаем «ступени в историческом развитии музыкального искусства» /14, с. 13/.</p> <p>Определяя понятие «стиль» Е. М. Царева пишет: «Стил ь музыкальный – термин в искусствоведении, характеризующий систему средств выразительности, которая служит воплощению ... идейно-образного содержания ... под понятием «стиль» понимается вся совокупность музыкально-выразительных средств, включающая элементы музыкального языка, принципы формообразования, композиционные приемы. Понятие стиля подразумевает общность стилевых признаков в музыкальном произведении, коренящуюся в социально-исторических условиях, в мировоззрении и мироощущении художников, в их творческом методе, в общих закономерностях музыкально-исторического процесса» /16, с. 281/.</p> <p>Определение стиля Е. В. Назайкинским: «... отличительное качество музыкальных творений, входящих</p>	<p>УК-2 УК-3 ПК-8 ПК-10 ПК-12</p>

	<p>в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т. д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединенных в целостную систему вокруг комплекса отличительных характеров и признаков» /11, с. 20/.</p> <p>Назайкинский предлагает типологию стиля: авторский, национальный, исторический /11, с. 42–70/.</p> <p>С. С. Скребков выделяет «по меньшей мере пять основных стилистических эпох» /13, с. 13/.</p> <p>I. От происхождения музыки до предренессансной эпохи включительно (т.е. кончая XII веком).</p> <p>II. Эпоха Возрождения: от XIII до XVI в. включительно. Эту эпоху ученый делит на два периода: 1) XIII и XIV века, включая музыку «ars nova» – Ранний Ренессанс; 2) XV–XVI века – Высокий Ренессанс.</p> <p>III. Эпоха становления и зрелости классического стиля европейской музыки: от барокко, начиная с рубежа XVI–XVII веков (Монтеверди, Шютц, Люлли) – через начальный период классического стиля (Бах, Гендель, Рамо), непрерывно вырастающий из традиций барокко и завершающего их (Высокое барокко), – до собственно классического стиля (Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен).</p> <p>IV. Эпоха XIX века, которую называют эпохой музыкального романтизма.</p> <p>V. Эпоха современности, начиная с рубежа XIX–XX веков /13, с. 13–15/.</p> <p>Однако, сегодня, определяемую С. С. Скребковым третью историческую эпоху принято разделять на два стиля: барокко и классицизм (см. соответствующие статьи В. Н. Брянцевой /2/ и Ю. В. Келдыша /5/) в Музыкальной энциклопедии. Романтизм Д. В. Житомирский определяет как художественное течение /4, с. 697/, ибо в этой эпохе видится совокупность стилей. Говоря об эпохе современности, следует иметь в виду, что монография С. С. Скребкова вышла в 1973 г. и сегодня обозначенная ученым эпоха уже является веком минувшим. Как она будет обозначена искусствоведами? Как будет обозначена эпоха XXI века?</p> <p>Принимая во внимание исследования отечественных музыковедов в области стиля, думается, что на рубеже XX–XXI веков историко-стилистическая классификация эпох может выглядеть следующим образом.</p> <p>I. От происхождения музыки до предренессанской эпохи включительно (т. е. до XII в. включительно).</p> <p>II. Возрождение (Ранний Ренессанс, Высокий Ренессанс) – XIII–XV в.в.</p> <p>III. Барокко (XVI – первая половина XVIII веков).</p>	
--	---	--

	<p>IV. Классицизм (вторая половина XVIII века).</p> <p>V. Романтизм (XIX в.), включая период, который в России называют русской классикой.</p> <p>VI. Модернизм (XX в.), охватывающий и современную отечественную музыку, объемлющий импрессионизм, экспрессионизм, неоклассицизм, вбирающий в себя ряд техник письма, таких как сонористика, додекафония, пуантилизм, алеаторика, др.</p> <p>VII. Музыка XXI века в совокупности разнообразия ее стилистических особенностей и техник письма в т. ч. музыки электрофонической и электронной.</p> <p>Скребков отмечает: «Историческое развитие музыки протекает неравномерно как в отношении достижений различных национальных школ, так и в отношении самих выразительных средств музыки. Но, в целом, в крупнейшей исторической перспективе оно имеет поступательное движение и в принципе идет ко все большему богатству, разнообразию и художественно целесообразной сложности, обобщая и перерабатывая ценнейшие завоевания прошлого /13, с. 13/.</p> <p>Множественность аспектов понятия «стиль» закономерна, но в каждом существуют те или иные ограничения, возникающие из-за различия в уровне и степени общности, из-за многообразия стилевых черт и индивидуального характера их претворения в творчестве отдельных композиторов. Поэтому во многих случаях правильнее говорить не об определенном стиле, а отмечать стилистические тенденции в музыке какой-либо эпохи или в творчестве какого-либо композитора. Выражение «произведение написано в таком-то стиле» является скорее обиходным, чем научным. Таковы, например, названия, которые композиторы иногда дают своим произведениям, представляющим собой стилизации (фортепианная пьеса Мясковского «В старинном стиле», т. е. в старинном духе).</p> <p>Часто слово «стиль» заменяет другие понятия: например, метода или направления (романтический стиль), жанра (оперный стиль), музыкального склада (гомофонный стиль), типа содержания. Последнее понятие (например, героический стиль) следует признать неправильным, т. к. при этом не учитывается ни исторический, ни национальный факторы, а подразумеваемые общие признаки, например, тематизм (фанфарные интонации), явно недостаточны для фиксации стилевой общности. В прочих случаях необходимо учитывать как возможность сближения и взаимодействия понятий стиля и метода, стиля и жанра и т. п., так и их различие. Ошибочность полного отождествления, фактически уничтожает саму категорию стиля /16, с. 282/.</p> <p>Исполнительское искусство – особый аспект проявления стиля. Его стилевые черты труднее</p>	
--	---	--

	<p>определить, т. к. исполнительская интерпретация опирается не только на объективные данные фиксированного нотного текста. В исполнительском искусстве сочетаются индивидуальный стиль музыканта и господствующие стилевые тенденции эпохи; интерпретация произведения зависит от эстетических идеалов, мировоззрения и мироощущения артиста. Я. И. Мильштейн об исполнительских стилях, их бесконечном разнообразии /8/.</p> <p>Тезаурус. Его комплексность, неповторимость, изменчивость. Пути формирования тезауруса. Исполнение как развертывание во времени. Изменение лика исполнителя в процессе исполнения: в одном исполнении, на протяжении длительного времени.</p> <p>Нецелесообразность «классификации» исполнительских типов по К. А. Мартинсену, Д. А. Рабиновичу, Э. Фишеру.</p> <p>Индивидуальность как идеал и феномен исполнительского стиля. Л. Ауэр об искренности исполнения, источником которого является индивидуальность /1/.</p> <p>Аутентичное исполнение.</p>	
<p>Тема 3. Музыкальные жанры</p>	<p>Классификация жанров Асафьевым на основе условий бытования и особенностей исполнения.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Народно-бытовая музыка устной традиции (песенная и инструментальная).</li> <li>2. Бытовая и эстрадно-развлекательная музыка (сольная, ансамблевая, вокальная, инструментальная).</li> <li>3. Камерная музыка.</li> <li>4. Симфоническая музыка.</li> <li>5. Хоровая музыка.</li> <li>6. Музыкальные театральные-драматические произведения.</li> </ol> <p>Сохор выделяет четыре основных группы.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Культовые и обрядные жанры. Это молитвенные песнопения, месса, реквием, мистерия и т. д. Для стиля и содержания здесь характерно: статичность, размеренность, упорядоченность, господство хорового начала, обобщенность образов, состояния, настроения большого количества людей.</li> <li>2. Массово-бытовые жанры: песня, танец, марш. Особенности жанрового стиля: доступность, простота формы, преобладание привычных интонаций. Это «интонационный словарь эпохи» (Асафьев).</li> <li>3. Концертные жанры: симфония, соната, квартет, оратория, кантата, романс, инструментальный концерт и др. жанры, исполнение которых требует концертного зала. Здесь музыка выступает как своего рода самовысказывание композитора. Это свобода от внемusicalных требований – от действия, декораций, сюжета. Отсюда – наибольшее разнообразие форм и языка.</li> </ol>	<p>УК-2 УК-3 ПК-8 ПК-10 ПК-12</p>

	<p>4. Театральные жанры: опера, балет, оперетта, музыка драматического театра.</p> <p>Жанры – исторически сложившиеся относительно устойчивые типы, классы, роды и виды музыкальных произведений, разграниченные по ряду критериев, основными из которых являются: а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функция), б) условия и средства исполнения, в) характер содержания и формы его воплощения.</p> <p>Функции жанра: коммуникативные (организация художественного общения), тектонические (строение жанрового целого – прежде всего: музыкальная форма), семантические. Все это образует целостный комплекс.</p> <p>Виртуальные жанры. Сформировались в связи с акустической фиксацией музыки (XX век). Если в жанрах концертной музыки до XX века были отдалены друг от друга во времени и пространстве только композитор и исполнитель, то в виртуальных жанрах отличительным признаком становится обеспечиваемый техническими средствами разрыв во времени и пространстве между исполнителем и слушателем. В 60-е годы этой ситуации дано имя «шизофония» (от греческого schizo – делю, раскладываю, phone – звук). Термин ввел канадский композитор и исследователь Р. Меррей Шефер.</p> <p>Положительные и отрицательные следствия шизофонии. Главный прием компенсации отрицательных следствий – мобилизация воображения.</p>	
<p>Тема 4. Становление стиля в эпоху барокко XVII–первая половина XVIII вв.</p>	<p>Общая характеристика эпохи. Индивидуализация образа, следовательно, тематизма в опере.</p> <p>Воплощение в оперном искусстве контрастности как нового принципа драматургического развития: – индивидуализация партии солиста в гомофонном складе; – сопоставление мажора и минора; – репризная трехчастность внутриоперных форм.</p> <p>Гомофонное письмо, способствовавшее нормированию количества голосов струнных инструментов (пятиголосие и трехголосие). Структура струнной группы оркестра: 1-е, 2-е скрипки, 1-е, 2-е теноровые голоса, бас. Трехголосное объединение – две партии сопрановой тесситуры, бас. Эпизодическое использование духовых.</p> <p>Применение пятиголосия во вступительных частях, инструментальных разделах; трехголосия для – аккомпанемента вокальному соло.</p> <p>Наличие трех- и пятиголосных редакций одних и тех же опер.</p> <p>Предпосылки зарождения инструментальных жанров: тембры, тесситура, составы (XVI век).</p>	<p>УК-2 УК-3 ПК-8 ПК-10 ПК-12</p>

	<p>Новое мышление: понимание роли тембра, состава (XVII век). Становление жанров трио-сонаты, сольной сонаты, сонаты для скрипки и basso continuo (XVII век).</p> <p>Четыре вида музицирования, сложившиеся в XVII веке как зарождение исполнительных жанров: сольное в сопровождении basso continuo, ансамблевое, где каждую партию играл один исполнитель, оркестровое, где каждую партию струнных играло в унисон небольшое количество исполнителей, оркестровое, где каждую партию струнных играло в унисон большое количество исполнителей.</p> <p>Закономерность: смысловая нагрузка на каждую партию и значение роли каждого исполнителя обратно пропорциональны числу партий и количеству исполнителей.</p> <p>Проблемы осознания мыслителями барокко человеческого существования между бесконечно малым и бесконечно великим. Осознание пространственности, повлиявшие на музыкально-композиционные решения, среди которых наиболее значительные:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– размещение в разных участках концертного пространства групп солистов, хора и оркестра, их звуковое сопоставление, слияние;</li> <li>– контраст <i>f</i> и <i>p</i>, выражающий пространственную отдаленность;</li> <li>– тембровая дифференциация звучания;</li> </ul> <p>Осмысление времени в сопоставлении вечного и преходящего: сопоставление темпов.</p> <p>Комплексное воплощение принципа контрастности в жанре Concerto grosso: Страделла (1644–1682), Торелли (1658–1709).</p> <p>12 Concerti grossi Корелли (1653–1713). Обращение композитора к исторически апробированным образцам музыкальных форм профессиональной и народной музыки как поиск средств отображения гармонии прошлого с настоящим.</p> <p>Индивидуализация тематизма в Concerti grossi зиждется на связи с итальянской народной танцевальной музыкой. Звуковысотный диапазон. Штриховая палитра достаточно однородна: комбинации легато и деташе). Отсутствует pizzicato.</p> <p>В творчестве Корелли жанр Concerto grosso синтезирует главные достижения барокко в области инструментальной музыки к началу XVIII века. Для воплощения принципа контрастности здесь используются:</p>	
--	---	--

	<ul style="list-style-type: none"> <li>– контраст звуковых масс: <i>concertino, tutti</i>;</li> <li>– тембровая дифференциация звучания;</li> <li>– контраст характеров частей цикла;</li> <li>– антитеичность темпов внутри частей;</li> <li>– фактурные контрасты внутри горизонталей (в голосах) и в вертикалях (контрастность фактуры разных голосов).</li> </ul> <p>Работа Корелли с большим и малым оркестрами.</p> <p>Большие и малые оркестры как одно из воплощений барочных представлений о времени и пространстве: большой – реальное, земное, прозаическое; малый (камерный) – возвышенное, идеальное.</p> <p>Традиции бытового музицирования в <i>Concerto grosso</i>, уходящего корнями в трио-сонату.</p> <p>Жанр <i>Concerto grosso</i> и определившийся в результате его становления исполнительский аппарат стали тем узловым пунктом, от которого пройдут пути к симфонии и симфоническому оркестру (развитие тематизма, углубление контрастности, ведущее к становлению симфонического цикла, тембровое и количественное увеличение аппарата), к инструментальному концерту (дальнейшая индивидуализация солирующего голоса), к камернизации жанров и камерному оркестру (последующая индивидуализация групп тембров солирующих инструментов).</p> <p>Реализация характерного для барокко интереса к личности посредством индивидуализации образов в масштабах цикла быстро-медленно-быстро жанра концерта для солирующего инструмента с оркестром.</p> <p>Трехчастный цикл А. Вивальди как стремление к симметрии, устойчивости формы. Программность как стимул расширения арсенала средств выразительности. Предвосхищение сонатного аллегро в первых частях программных концертов. Многообразие приемов тематического развития: секвенции, варьирование, изложение темы в <i>stretto</i> и в увеличении, контрапункт. Основы архитектоники частей цикла быстро-медленно-быстро: темповое и метрическое единство, симметрия расположения разделов относительно кульминационного центра, горизонтальное и вертикальное сопоставление разных типов фактур.</p> <p>Оркестровое мышление Вивальди.</p>	
--	--	--

	<p>Манипулирование отдельными группами оркестра. Применение естественных crescendo. Широкое использование звуковысотного диапазона: виртуозные пассажи, мелодическая фигурация (особенно арпеджирование, бариолаж). «Игра» регистрами и тембрами: одновременное исполнение двумя или несколькими группами арпеджированных пассажей, использование разных струн.</p> <p>Сближение понятий штриха и артикуляции. Понимание композитором штриха как средства художественной выразительности (впервые в истории музыки).</p> <p>Отношение Вивальди к basso continuo.</p> <p>Работа Вивальди с большим и камерным оркестрами как углубление и расширение комплексного воплощения принципа контрастности.</p> <p>Симфонии Вивальди.</p> <p>Concerti grossi Вивальди.</p> <p>С. С. Скребков пишет, что на рубеже XVII–XVIII веков музыка развивается в направлении типизации тематизма. Две генеральные ветви типизации специфических черт: вокальная и инструментальная музыка.</p> <p>Путь инструментальных форм, в частности тематизма, воплощая полюс <u>всеобщности</u> (подчеркнуто Скребковым – Э. П.) развертывает гигантское многообразие типов, он поражает своей «всеядностью». Все нарождающиеся типы вокальной музыки обязательно получают преломление в музыке инструментальной. Обособляясь в самостоятельную область, она одновременно сопровождает вокальную, входя составной частью в оперно-театральное действие, кантату, ораторию (увертюры, ратуриели, танцы и т. д.).</p> <p>Гомофонный и полифонический складываются свойственными всем типам инструментальной музыки. Солирование, ансамблевость и концертирование обнаруживаются в инструментальных эпизодах оперы, кантаты, оратории, а инструментальная музыка дает типичные образцы увертюры, балетных танцев, арий и т. п. /13, с. 210–211/.</p> <p>Каждый из вполне определенных типов, развертывает в себе всю гамму эмоциональных красок. Пример: «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха.</p>	
--	---	--

	<p>Здесь два контрастных типа: «Прелюдии» и «Фуги». В каждом из них образы лирические, скерцозные и т. д.</p> <p>Имитационная полифоничность как обобщенно образный тип тематизма. Этим характерна fuga.</p> <p>Обогащение музыкальной образности в оркестре: от сопоставления и сочетания звучания оркестровых групп к сопоставлению индивидуализированных тембров.</p> <p>Вариантность функций скрипки: solo и ripieno.</p> <p>Использование духовых: соло в инструментальном концерте, гармонический тембральный комплекс, колористические педали, создание «синтетических» тембров при дублировке струнных.</p> <p>Г.Ф. Гендель (1685–1759) – мастер инструментального колорита. Трио-сонаты. Альтовый концерт.</p> <p>Работал с большими оркестрами.</p> <p>Шесть Concerti grossi Op. 3 (1724 г.). Двенадцать Concerti grossi Op. 6 (1739 г.). Выразительные возможности ограниченного в разнообразии тембров состава, гравюрная ясность письма.</p> <p>Г.Ф. Телеман (1681–1767). Тяготение к поиску красочных эффектов. Concerti grossi, увертюры, альтовый концерт. Разнообразие составов группы concertino в concerti grossi (ripieno – струнные). Выявление Телеманом индивидуализации голосов в разнообразии «чистых» тембров. Допущение композитором замены одного тембра другим. Фактура сочинений: гомофоничность, очевидная танцевальная природа тематизма.</p> <p>Творчество И. С. Баха (1685–1750).</p> <p>Сонаты для скрипки с клавиром.</p> <p>Оркестровое творчество композитора. Состав его оркестра.</p> <p>Факторы, определяющие развитие оркестра (камерного) в творчестве И.С. Баха:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– наличие в распоряжении композитора только малых оркестров, что побуждало его компенсировать звуковую мощь и красочность большого оркестра насыщенностью полифонической фактуры;</li> <li>– особенности полифонического стиля эпохи, способствовавшего индивидуализации голосов в камерном оркестре, где масса звучания небольшого количества инструментов и стилистика сольности «высвечивала» индивидуализированные голоса;</li> <li>– широкое использование Бахом тембровых особенностей: сочетание, сопоставление их, углубление</li> </ul>	
--	--	--

	<p>сольности и туттийности.</p> <p>Инструментальные концерты. Трехчастность цикла: быстро-медленно-быстро. Развитие монотематизма. Вариационное, секвентное, имитационное развитие тем в обращении, увеличении, в <i>stretto</i>. Предвосхищение симфонизации тематического развития в сонатном аллегро – в первых частях. Философский стрежень и эпическая вершина цикла в средних частях. Стремительное развитие драматургии финалов. В этих концертах арсенал скрипичных штрихов и тембровых красок проецируется на всю струнную группу в органичном сочетании гомофонии и полифонии.</p> <p>Бранденбургские концерты. Распространение тенденции концертирования на весь исполнительский состав. Бранденбургские концерты – новый жанр в истории музыки: жанр концерта для камерного оркестра как оркестра групп солирующих инструментов.</p> <p>Трехчастная форма: быстро-медленно-быстро. Особенности формы Первого и Третьего концертов.</p> <p>Отсутствие обозначений темпов первых частей в Первом, Втором, Третьем, Шестом концертах. Знаки знака . .</p> <p>«Внутренняя» сольность групп и отдельных партий, что найдет применение в творчестве композиторов последующих эпох: Моцарта (серенады), Берлиоза («Гарольд в Италии»), Р. Штрауса («Дон Кихот»).</p> <p>Составы.</p> <p>Значение дублировок и педалей.</p> <p>Баху, в отличие от Вивальди, чуждо виртуозно-инструментальное начало. Бах обобщает тембр как характерный лик инструмента или выявляет новые черты этого лика в сочетании двух или нескольких тембров. Многотембровая предназначенность тематического материала.</p> <p>Сопоставляя массы звучания, тембры, регистры, Бах тем самым уменьшает потребность в динамических контрастах. Обозначений динамики в его произведениях не много, лишь когда нужно «передвинуть» отдельные пласты звукового пространства.</p> <p>Отношение Баха к <i>Basso continuo</i>.</p> <p>Творчество Баха – новый этап в развитии оркестра. С. Скребков пишет, что в недрах баховской полифонии вызревали явления гомофонно-гармонического стиля и отпадали ограничения, накладываемые на природу тембра</p>	
--	--	--

	<p>условиями полифонического развития. Оркестру Баха присущи следующие признаки:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– индивидуализация всех партий на основе многотембровой предназначенности материала в полифонической фактуре;</li> <li>– вариантность сочетаний в оркестре струнных с духовыми;</li> <li>– ненормированность количества партий духовых и, в отдельных случаях, струнных;</li> <li>– расширение тембровой палитры оркестра, благодаря «синтетическим» тембрам (унисонные дублировки струнных духовыми);</li> <li>– обобщение тембральности по семейственному или регистровым принципам;</li> <li>– доминирование тембровой контрастности над динамической;</li> <li>– контрастность масс звучания как между частями цикла, так и внутри их.</li> </ul> <p>Сонаты и партиты для скрипки соло. Сюиты для виолончели соло как высшая ступень индивидуализации тематизма.</p> <p>Художественная мысль Баха вывела лиризм и драматизм на уровень мудрой патетики, определив объемность творческих исканий и самобытность технических решений в области оркестрового письма, где сольность выражает философскую углубленность, где каждая нота значима, каждый голос логически выстроен, где движение исполнено устремленности, а педаль – потенциальной энергии.</p> <p style="text-align: center;">Основные вопросы интерпретации</p> <p>1. <i>Сфера общей звуковысотности и правомочность изменения обозначенной автором высоты звука.</i> Изменение высоты отдельных нот исполнителем или редактором под любым предлогом (чаще на том основании что такой-то известный исполнитель так играет) есть искажение авторского текста: меняется художественный смысл произведения. Изменение общей звуковысотности – исторически и художественно неизбежно. Определение Г. Герцем частоты колебаний в секунду звучащего тела при звуке <math>a^1</math> (<math>a^1 = 440</math> герц) произошло лишь во второй половине XIX в. Современные камертоны настроены на обозначенное число. Однако, в исполнительской практике оно изменчиво, может достигать и 444.</p>	
--	---	--

	<p>2. <i>Определение темпов.</i> Проблема дискуссионна и имеет широкую вариантность решений. Г. Фрочер и другие исследователи утверждают, что в барочные времена считалось неприемлемым резкое противопоставление медленных и быстрых темпов /13, с. 206–207/. Однако, сопоставляя записи исполнения музыки барокко, сделанные в начале XX века, с нынешним исполнением, видим, что различие между медленными и быстрыми темпами углубилось и это дает основание предположить тенденцию углубления темповой контрастности в развитии исполнительства в целом. Думается, что целесообразен подход к трактовке темпа с точки зрения осмысления характера жанрового первоисточника мелоса.</p> <p>3. <i>Метр, ритм, орнаментика.</i> Сложились разные традиции трактовки этих слагаемых. Ряд исследователей (А. Жоффруа-Дешом, К. Деберейнер) считают, что причина разночтений кроется в особенностях нотации той поры, предусматривающей исполнительское импровизационное начало в области осмысления ритмики, особенно орнаментики. Так, в области метроритма было правилом: в ряду последовательно расположенных нот четвертых длительностей первые исполнять более длительно, чем последующие. В XVII в. композиторы не выписывали украшений, предоставляя исполнителям свободу самовыражения в этой области, но в XVIII в. нотация стала более точной и сформировались новые правила исполнения орнаментики. Уже Вивальди требовал играть «без опухолей», т. е. без украшений по инициативе исполнителя. Но исполнитель не может забаррикадироваться вычитанными правилами и нормами. И прав С. Сондецкис, считая, что играть музыку следует так, как слышим ее мы, современные музыканты, – в целостном обзрении конструкции произведения, включающей в себя совокупность ее деталей. При таком рассмотрении музыка барокко есть отход от буквы, но сохраняется дух: доверие художественной интуиции исполнителей /13, с. 204–205/.</p> <p>4. <i>Изменяемость штрихов.</i> Со времен Вивальди штрихи являются средством художественной выразительности, особенно на струнных инструментах. В произведениях И. С. Баха для струнных роль штрихов значительно возрастает. Исследователи музыки Баха для</p>	
--	--	--

	<p>струнных инструментов едины в точке зрения, что баховские штрихи нельзя изменять произвольно. Изменения возможны лишь тогда, когда они связаны с особенностями туртовской конструкции смычка, которой еще не было в эпоху барокко. Но изменения штриха не должно повлечь изменения смысла текста.</p> <p>5. <i>Динамика</i>. Композиторы барокко динамические обозначения выставляли весьма скупно. Динамическая палитра в те времена могла относиться к исполнительской инициативе, тем более, что композитор и исполнитель сочетались в одном лице. Поэтому сегодня динамика в музыке барокко представляет широкое поле для реализации исполнительской инициативы. С этой точки зрения лавинные <i>crescendo</i> и пластичные <i>diminuendo</i>, глубокие контрасты <i>f</i> и <i>p</i> представляются вполне закономерными, что подтверждается исполнительской практикой.</p> <p>6. <i>Фразировка</i>. Сегодня ощутима тенденция укрупнения фразировки. Значительную роль в этом сыграло мелодическое мышление композиторов конца XIX – начала XX веков. Проблема фразировки наиболее остра в интерпретации кантилены. Как уже говорилось, в период раннего барокко большие длительности орнаментировались по усмотрению исполнителя и это вызывало многовариантность трактовок. Но искусство исполнительского орнаментирования стало терять востребованность со времен Вивальди. Последовательность нот больших длительностей объединяют сегодня в крупную фразу. Казалось бы, это меняет смысл текста. Но в свете предусмотренной в музыке барокко исполнительской инициативы такая трактовка оказывается близкой и духу барокко, и современному слушателю.</p> <p>7. <i>Прочтение basso continuo</i>. Басовый голос незыблем. Во многих современных изданиях партия клавишных, исполняющих <i>basso continuo</i> излагается многоголосно, т. е. расшифровывается. Но это лишь один из вариантов прочтения. Сегодня искусство прочтения <i>basso continuo</i> возрождается как результат творчества исполнителя, его слышания, понимания, фантазии, воплощающихся в определении функции аккорда и его гармонической содержательности (мелодическом положении, дублировании или пропуске тонов), выборе</p>	
--	--	--

фактуры. Такое прочтение предусматривается авторами барочной музыки и сегодня служит «времен связующей нитью», переводя произведение посредством мысли современного исполнителя на язык, понятный современному слушателю.

8. *Общие черты архитектоники барочного нормированного цикла.* Музыка барокко – это стремительный поток индивидуализированного тематизма, заключенный в выразительные рамки симметрии нормированных циклических форм с ритмичным чередованием контрастных по темпу частей: медленно – быстро – медленно – быстро или быстро – медленно – быстро. Каждая часть монотематична. Однако нередко в них есть два или несколько образов, тем более очевидных, если произведение программно. Образуются две контрастные линии последовательно развивающихся образов. Одна – в медленных частях, другая – в быстрых. Кульминация «медленной» линии четырехчастного цикла – в третьей части, трехчастного – во второй. Проецируя на барочные нормированные циклы мысль И. Ямпольского, рассматривающего медленные части скрипичных концертов Моцарта как лирические центры, можно говорить и о медленных частях барочного цикла как о лирико-созерцательных или драматически-трагедийных центрах. Кульминация «быстрой» линии обычно в финалах. Но две контрастные кульминации также являют собой последовательность, в которой высшая точка – кульминация в финалах. Она – как могучая волевая устремленность действия, следующая за мудростью осмысления. Прерогатива исполнителя – определение кульминации как в «линиях», так и общей для всего цикла. Но, подобно произнесению литературного текста с различным смысловым акцентированием, звуковое воплощение произведений барокко, где в большей степени, чем в музыке других эпох, возможно оперирование тембрами, темпами, basso continuo, динамикой и фразировкой, может обретать различные смысловые лики.

9. *Замена тембров инструментов, которые сегодня не употребляются или имеют другие конструкции.* Скрипичное семейство вошло в исполнительство во времена Корелли. С тех пор конструкции струнных инструментов в основе своей не

	<p>изменились. Но с XVIII в. вошел в обиход смычок конструкции Ф. Турта. В XX в. распространились металлические струны. Иная конструкция смычка и иные струны повлекли изменение техники звукоизвлечения, интонирования, штрихов. Несколько изменилась конструкция клавесина и кардинально усовершенствовались духовые. Ряд инструментов вышел из употребления: скрипка-пиколо, труба in F (высокой текстуры), другие. Их партии исполняются обычно на инструментах аналогичной тесситуры, близких по тембру. Замена тембров в этом случае технически неизбежна и художественно оправдана – новый уровень технического развития определил иное художественное воплощение.</p>	
<p>Тема 5. Основные черты классицизма</p>	<p>Classicus (лат.) – образцовый Хронологические рамки: XVII–XVIII вв</p> <p>Эстетика классицизма выросла на плодотворной почве гуманистических идей Просвещения. Просветители рассматривали человека в целом не только как высшее творение природы, но и как великого преобразователя мира, обладающего огромной потенциальной способностью к самоусовершенствованию.</p> <p>Соллертинский о Моцарте. Моцарту, как многим другим представителям передовой интеллигенции XVIII века, воспитывавшейся на энциклопедистах, просветительской философии и Руссо, действительно казалось, что наступает новая эра, когда рушатся социальные перегородки ... . В плане идиллии встает перед Моцартом конечная цель его общественно-политических мечтаний: всеобщее братство людей и народов на основе некоего всеобщего гуманизма. Здесь ученый видит «корни жизнерадостности Моцарта и его огромный социальный оптимизм» /13, с. 53–54/.</p> <p>В основе идеологии классицизма убеждение в разумности бытия, в наличии единого всеобщего порядка в жизни, гармоничности человеческой природы (Ю. В. Келдыш) /5, с. 826/.</p> <p>Эстетика классицизма: сумма строгих правил, которым должно отвечать художественное произведение. Важнейшие: логическая ясность замысла, четкая разграниченность жанров, стройность композиции.</p> <p>В развитии классицизма рассматриваются два этапа:</p>	<p>УК-2 УК-3 ПК-8 ПК-10 ПК-12</p>

	<p>1) Классицизм XVII в., выросший из искусства Возрождения вместе с барокко, наиболее ярко воплощенный в творчестве Куперена (1668–1733) и Рамо ((1683–1764);</p> <p>2) Просветительский классицизм XVIII в., связанный с предреволюционным (1789 г.) идейным движением во Франции.</p> <p>Бытование точки зрения в западноевропейском искусствоведении о применении термина «классицизм» только к художественному направлению XVIII в. и рассмотрении искусства XVII – начала XVIII вв как барочного.</p> <p>Наиболее последовательное и законченное выражение классицизм XVII века получил во Франции периода расцвета абсолютизма.</p> <p>Ж. Б. Люлли (1632–1687) как создатель жанра лирической трагедии. В противоположность итальянской барочной опере с ее «шекспировской» свободой действия, сопоставлениями возвышенного и шутовского, «лирическая трагедия» Люлли обладала единством характера, строгой логичностью настроения. Ее сфера: высокая героика, благородные страсти людей, возвышающихся над обычным уровнем. Выразительность музыки Люлли основывалась на применении типичных средств для передачи различных душевных движений в соответствии с учением об аффектах, лежащим в основе классицизма.</p> <p>Теория о подражаниях (Руссо, д’Аламбер, И. Маттезон, И. Шайбе, И. Кванц), связанная с пониманием интонации человеческого голоса, наиболее верно и непосредственно выражающей чувства (Руссо).</p> <p>С. Скребков, анализируя музыкальный стиль эпохи, отмечает торжество индивидуализированной мелодики, устремленность к гомофонности фактуры, сосредоточении полифонии в аккомпанементе, но полифонии фигурационной, тембровой, полифонии звуковых пластов, разнотемной полифонии как сочетания нескольких индивидуализированных тем, что служит подчас выражению ансамбля образов /14, с. 20/.</p> <p>Полифония гомофонии (Скребков).</p> <p>Сонатно-симфонический цикл как унифицированная форма отображения пространственного ритма, отражающая симметрию как эстетический идеал</p>	
--	--	--

	<p>классицизма.</p> <p>М. Лобанова отмечает что «В идеальном равновесии Венской музыкальной классики ... создан универсальный язык, разведены концепции стиля, жанра, техники композиции ... Во многом это стало возможным благодаря созданию концепции «абсолютной музыки», установившейся в конце XVIII в и предполагавшей эмансипацию музыки как искусства, ее имманентную логику и смысл» /6, с. 44/.</p> <p>Классицистские жанры: симфония, инструментальный концерт, квартет, трио, сонатный дуэт.</p> <p>Формы: сонатно-симфонический цикл; сонатное аллегро, трехчастная, двухчастная.</p> <p>Исполнительские аппараты: симфонический оркестр, струнный оркестр, камерный оркестр, квартет, трио, дуэт, др.</p> <p>Квадро как особый перманентный инструментальный состав. Квадро и исполнительская стилистика.</p> <p>Гайдн (1732–1809). Оркестр: большой и малый. Симфонии. Концерты для скрипки, виолончели, скрипичные сонаты, квартеты, трио.</p> <p>Моцарт (1756–1791). Симфонии. Концерты: язык, форма, фактура. Роль солиста. Сонаты для скрипки и фортепиано. Квартеты. Трио.</p> <p>Бетховен (1770–1827). Классические и романтические тенденции. Симфонизм, проявляющийся в скрипичных произведениях. Симфонии; концерты; скрипичные и виолончельные сонаты; квартеты; трио.</p> <p>Мангеймская школа.</p> <p>Тенденции классицизма у русских композиторов XVIII в.: Березовский, Бортнянский, Пашкевич, Хандошкин, Фомин.</p> <p>В русской музыке классицизм не сложился в целостное направление. Он сливается с элементами раннего романтизма.</p> <p>Основные вопросы интерпретации</p> <p>1. <i>Интонирование.</i> «Поэзия должна быть послушной дочерью музыки» (Моцарт). Проецирование оперных традиций на инструментальную музыку. Вокализация партий. Опосредованная реализация теории о подражаниях.</p>	
--	--	--

	<p><i>2. Полифония гомофонии.</i> Логическая выстроенность движения голосов в исполнительском времени (начало мысли, ее кульминация, завершение), в полифоническом ансамбле в рамках гомофонной фактуры.</p> <p><i>3. Штрихи и приемы исполнения как расширение тембровой палитры.</i> Практика Вивальди определила значимость штрихов как средства выразительности. Развитие идей звукописи в опоре на совершенство туртовской конструкции смычка. Расширение сферы применения <i>pizzicato</i> (Гайдн, Боккерини, Бибер).</p> <p><i>4. Архитектоника цикла.</i> Как правило, классицистский цикл не связан единством тематизма: он объединяется единством или близким родством тональностей. Однако в некоторых сочинениях венских классиков очевидно сходство тематического материала в разных частях. Так, в Пятом скрипичном концерте Моцарта интонации заключительной темы экспозиции первой части образуют один из эпизодов финала. Выявление этого единства в исполнительской интерпретации позволяет связать части тематической аркой. Это представляется одним из компонентов «перевода» музыки минувшей эпохи на язык, понятный современному слушателю, воспитанному на романтической лейтмотивности не только в оперной, но и в инструментальной музыке.</p> <p><i>5. Определение количественного состава в структурах квадро.</i> Это краеугольный вопрос интерпретации оркестровой музыки классицизма, ибо количество струнных определит исполнительский жанр произведения: сочинение ансамблевое, камерно-оркестровое или – для большого оркестра.</p>	
<p>Тема 6. Истоки и характерные черты романтизма</p>	<p>Д. Житомирский рассматривает романтизм как художественное течение, совокупность стилей.</p> <p>Великая французская революция 1789 г. – детонатор романтизма: свобода, равенство, братство (<i>liberté, égalité, fraternité</i>).</p> <p>Художественный герой – любой человек или общность людей безотносительно к своему социальному положению, если его (их) судьба (судьбы) вызывают интерес композитора.</p> <p>Основные концепции содержания музыки романтизма.</p> <p>Увеличение объема программной музыки.</p>	<p>УК-2 УК-3 ПК-8 ПК-10 ПК-12</p>

	<p>Главная технологическая идея романтизма: широкомасштабный поиск новых средств художественной выразительности: в областях мелодики, тембра, формы, жанра, исполнительского аппарата.</p> <p>Поиск лексической и семантической выразительности определил обращение к музыкальному творчеству разных народов. Это способствовало разнообразию тематизма, обогащению ритмики, гармонии, фактуры.</p> <p>Тембр становится носителем художественного образа.</p> <p>Значительное расширение структуры симфонического оркестра. В деревянной духовой группе утверждается кларнет. Используются видовые инструменты. В медной духовой группе утверждаются тромбоны и туба. Увеличивается арсенал ударных. В соответствии с соотношением струнных к остальному составу как 2:1, увеличивается общее количество струнных, следовательно, количественный состав оркестра.</p> <p>Решительная трансформация формы. Частям цикла могут быть присущи развернутые вступления, коды-заклучения. Структура сонатно-симфонического цикла зримо меняет свои лики.</p> <p>Жанры эпохи романтизма.</p> <p>1. Жанры «унаследованные» от классицизма, но изменившие свое обличье.</p> <p>Опера. Ненормированное количество актов, замена увертюры небольшим вступлением, наличие балетных актов («Фауст», «Иван Сусанин»), развернутые антракты, являющие собой симфоническую картину («Мазепа») наличие пролога и эпилога. Внедрение бытовых жанров: песня, куплеты, серенада.</p> <p>Сцены сквозного драматургического развития.</p> <p>Балет как органичное составляющее развития драматургической линии.</p> <p>Расширение роли оркестра как «действующего лица».</p> <p>Балет как жанр. Обретает последовательно развивающийся сюжет.</p> <p>Симфония. Ненормированное количество частей: две («Неоконченная» симфония Шуберта), пять (Фантастическая симфония Берлиоза, Испанская</p>	
--	---	--

	<p>симфония для скрипки с оркестром Лало). Замещение классицистского менуэта Скерцо как звеном в цепи драматургического развития. Изменение традиционной последовательности частей (после Сонатного аллегро следует Скерцо, затем – Анданте), использование тем предыдущих частей в последующих. Увеличение объема разработки в сонатном аллегро, расширение осмысления материала побочной партии. Монотематизм.</p> <p>Концерт. Ненормированное количество частей: две (Концерт № 2 для виолончели с оркестром К. Сен-Санса), четыре (Концерт Э. Элгара для виолончели с оркестром), одна (Концерт № 1 для фортепиано с оркестром Ф. Листа, Концерт № 1 для виолончели с оркестром К. Сен-Санса, виолончельный концерт Р. Шумана); в Концерте для скрипки с оркестром Ф. Мендельсона три части, но, в соответствии с авторскими указаниями они исполняются без перерыва. В первой части «зеркальная» двойная экспозиция.</p> <p>Изменение традиции последовательности частей. (Первая часть Концерта К. Сен-Санса № 2 для фортепиано с оркестром медленная).</p> <p>В ряде концертов нет каденции.</p> <p>Соната. Цикл состоит из трех-четырёх частей. Последовательность частей может не соответствовать традициям. Нередко сонаты для струнного инструмента и фортепиано написаны в форме сонатно-симфонического цикла.</p> <p>2. Жанры, сформировавшиеся в эпоху романтизма.</p> <p>Увертюра как элемент, отпочковавшийся от оперы. Нередко программная: увертюры «Рюк Блаз», «Фингалова пещера» Ф. Мендельсона увертюра «Робеспьер» А. Литольфа, увертюра на три русские темы М. Балакирева.</p> <p>Инструментальная миниатюра. Миниатюры, как правило, программны; обычно, программность определена в заголовке.</p> <p>Произведения этого жанра можно подразделить следующим образом.</p> <p>1. Обозначенные названием академического жанра: прелюдии, этюды, фуги, скерцо. Иногда название уточняется: этюд-картина.</p> <p>2. Перенесенные в инструментальную музыку жанры вокальной музыки: песня, ария, гимн, баллада, серенада. Иногда название уточняется: песня без слов,</p>	
--	---	--

	<p>вечерняя песня.</p> <p>3. Перенесенные в академическую инструментальную музыку жанры народной и бытовой танцевальной музыки: вальс, полонез, мазурка, полька, фуриант, др.</p> <p>Иногда сочинению присущи обобщающие черты танцевального жанра: Венгерские танцы Брамса, Славянские танцы Дворжака.</p> <p>Весьма распространены циклы миниатюр, объединенные одним сюжетом: «Карнавал» Шумана, «Карнавал животных» Сен-Санса, «Картинки с выставки» Мусоргского, Четырнадцать армянских песен для квартета Асламазяна.</p> <p>Романсовая лирика романтизма.</p> <p>Основные вопросы интерпретации</p> <p>1. <i>Интонирование.</i> Во многом определяется национальной основой мелоса. Это создает гармоническое многоцветье, ритмическую остроту.</p> <p>3. <i>Темпы.</i> Ф. Ротшильд в своем труде «Утерянная традиция в музыке» во втором томе («Музыкальное исполнительство во времена Моцарта и Бетховена») показывает, что со времен Бетховена значительно расширились и конкретизировались указания на темы /12, с. 215/. Так, в романтической музыке нередки «крайние» темпы: Prestissimo, Largo ... Темповое указание нередко сочетается с обозначением характера: Quasi Menuetto (серенада Брамса), Moderato, quasi marcía (Серенада для камерного оркестра Дворжака), Presto furioso («Карнавал животных» Сен-Санса), др. Это темпы-характеры для возможно большей точности характеристики художественного образа.</p> <p>4. <i>Тембр.</i> Романтики активно обращаются не только к чистым тембрам, но и к изобретательным сочетаниям. Тембр становится важнейшим средством художественной выразительности.</p> <p>6. <i>Вариантность концепций исполнительской интерпретации.</i> Содержание музыки романтизма – поразительное слияние реального и фантастического, абстрактного и конкретного, – являет собой широкое поле для перцептуального и концептуального ее осмысления, определяя многообразие интерпретаторских концепций.</p> <p>2. <i>Штрихи.</i> Определяют общий смысл построения,</p>	
--	--	--

	<p>очерчивают фразеологию. В деталях могут изменяться.</p> <p>5. <i>Динамика</i>. Более, чем в произведениях предыдущих эпох выражает эмоциональный тонус музыки: от <i>ppp</i> до <i>fff</i>. Задача исполнителя: тщательно градуировать динамику.</p>	
<p>Тема 7. Особенности русской музыки XIX века</p>	<p>Формирование под воздействием романтизма, его стремления к яркости воплощения фольклорных истоков, и точной социальной адресности.</p> <p>Преломление тенденций классицизма в первой половине XIX века: Бортнянский (1751–1825), Алябьев (1787–1851), Верстовский (1799–1862).</p> <p>Творчество А. Алябьева как пример совмещения классицистских и романтических традиций.</p> <p>Значение Глинки, кучкистов, Чайковского в формировании особенностей русской стилистики.</p> <p>Особенности русской оперы: монументальность как образ мышления, многонациональность языка, эпика. Достоверность и конкретика в историческом жанре. Сцены сквозного драматургического развития. Оркестр как интенсивное средство художественной выразительности. Лирико-драматизм опер Чайковского, Рахманинова.</p> <p>Балет как органичное слагаемое оперного спектакля.</p> <p>Балеты Чайковского: новое драматургическое мышление.</p> <p>Симфонизм: эпика (Бородин), историчность, фантазийность (Римский-Корсаков), трагедия личности, возвышенная до глобального обобщения (Чайковский). Идея «человек и фатум» как квинтэссенция идейного содержания творчества Чайковского.</p> <p>Жанр романса в творчестве Глинки, Даргомыжского, кучкистов, Чайковского. Романс–«микроопера» (Даргомыжский, Мусоргский). Скрипка и виолончель в русском романсе XIX века.</p> <p>Чайковский и кучкисты: общее и индивидуальное.</p> <p>Общие черты русской музыки второй половины XIX века. Мелодика: линейность, «вертикали». Новаии в области оркестровки: Глинка, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский.</p> <p>Основные вопросы интерпретации</p> <p><i>Интонирование</i>. Как и в музыке романтизма, определяется национальной основой мелоса. Это создает своеобразный характерный лик русской музыки XIX века.</p>	<p>УК-2 УК-3 ПК-8 ПК-10 ПК-12</p>

	<p><i>Штрихи.</i> Определяют лишь общий смысл построения. Их воплощение допускает исполнительскую инициативу.</p> <p><i>Темпы.</i> Их трактовка часто определяется исполнительскими традициями.</p> <p><i>Тембр</i> в русской музыке – важнейшее средство художественной выразительности, точно очерчивающий характер образа.</p> <p><i>Динамика.</i> Как и в произведениях романтизма имеет диапазон от тишайшего пианиссимо до могучего во «сто солнц» фортиссимо. Задача исполнителя: тщательно дифференцировать динамику.</p> <p><i>Вариантность концепций исполнительской интерпретации</i> множественна.</p>	
<p>Тема 8. Зарубежная музыка XX века</p>	<p>Отсутствие общепринятого обозначения этой эпохи.</p> <p>Первая мировая война и кризис романтизма.</p> <p>Неактуальность эстетических идей романтизма.</p> <p>«Антиромантизм»</p> <p>Импрессионизм. Асафьев об импрессионизме.</p> <p>«Группа шести»: Дюрей, Мийо, Онеггер, Орик, Пуленк, Тайфер. Влияние Сати и Стравинского.</p> <p>Экспрессионизм</p> <p>Додекафония (Шенберг, Берг), сонористика (Пендерецкий – «Памяти Хиросимы»), алеаторика (Айвз – «Вопрос, оставшийся без ответа»), пуантилизм (Стравинский – «Движения») – как техники письма.</p> <p>Совмещение этих техник в творчестве выдающихся композиторов: например, додекафонии и пуантилизма в «Движениях».</p> <p>Неоклассицизм. Его толкование отечественными музыковедами в 40–60-е гг. Исторические корни неоклассицизма (Корелли, Бах, Чайковский) и его черты в произведениях Стравинского («Агон», «Апполон Мусагет»), Малиньеро («Вивальдиана»), Прокофьева («Классическая симфония»), Шнитке (Сюита в старинном стиле).</p> <p>Экспрессионизм и неоклассицизм как взаимодополняющие друг друга основные музыкальные стили XX в.</p> <p>Скребок: в современной музыке тематическая индивидуализированная образность пронизывает каждый голос, каждый малейший эпизод формы. Преодолена граница между структурой темы и структурой целого произведения – тема может строиться в виде краткого мотива, в виде классического периода, в виде миниатюрного подобию форм «крупного плана», сами же</p>	<p>УК-2 УК-3 ПК-8 ПК-10 ПК-12</p>

	<p>крупные формы обретают черты лаконизма и концентрированности /14, с. 105/.</p> <p>Основные вопросы интерпретации</p> <p>1. <i>Точное выполнение всех указаний композитора.</i> Музыка XX века присуща точность и подробность предназначенной исполнителю информации. Помимо нотного текста эта информация может излагаться и в пояснительных записках.</p> <p>2. <i>Интонирование.</i> Большая палитра, определяемая национальной основой мелоса, различными техниками письма. В ряде произведений можно наблюдать одновременно наличие тональной структуры и атональных построений.</p> <p>3. <i>Ритм.</i> Нестлер пишет о самостоятельности значения и развития ритма в современной музыке, тогда как у классиков он зависел от гармонической функции звуков. И характерным признаком современной музыки считает ее стремление к ритмической организации звукового материала. Балиф, подчеркивая самостоятельное значение ритма, считает, что ритмически организованный шум есть музыкальный звук, и что поскольку с начала XX века в музыке значительное место стало уделяться колориту, то это и привело к применению шумов /13/.</p> <p>4. <i>Динамика.</i> Нестлер полагает, что в современной музыке динамика – это не столько нарастание и ослабление силы звука, сколько его дифференцирование. В серийной музыке, по мнению ученого, динамика становится структурным принципом /13/.</p> <p>5. <i>Тембр.</i> По мнению Нестлера за послевагнеровским периодом интенсификации оркестровых звучностей наступила реакция – обращение к камерным составам. Следующий этап в изменении колорита ознаменован включением в музыку шумов, дорогу к которым проложили ударные /13/. Следует отметить и расширение объема самых разных комбинированных тембров. XX век ознаменовался развитием электронной и электрофонической музыки. Эта музыка являет собой многотембровую совокупность.</p>	
<p>Тема 9. Отечественная музыка XX – начала XXI вв.</p>	<p>Сохранение и приумножение традиций русского музыкального искусства XIX века. Многонациональность советского музыкального искусства. Новое качество отечественного исполнительства, обусловленное новой идеологией: искусство как слагаемое духовного воспитания. Вытекающие отсюда задачи музыкального просветительства. Роль радио и телевидения в музыкальном просветительстве.</p> <p>Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года</p>	<p>УК-2 УК-3 ПК-8 ПК-10 ПК-12</p>

	<p>«Об опере «Великая дружба» В. Мурадели и Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1959 года «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца».</p> <p>Полистилистика в отечественной музыке XX века. Особенности формы, лексика. Основные вопросы интерпретации</p> <p><i>Точное выполнение всех указаний композитора.</i> Они выражаются как в разнообразных ремарках, так и в предваряющих пояснительных записках автора. Нередко в процессе создания произведения композитор консультируется с солистом. Безусловно, консультации с автором могут фиксировать какие-либо черты исполнительства, внесенные даже после издания произведения.</p> <p><i>Интонирование.</i> Отечественная музыка XX – начала XXI веков полистилична. Это во многом определяется национальной основой мелоса и различными техниками письма. Исполнитель должен очерчивать национальный характер мелоса в комплексности этого понятия: собственно мелодия, ритмика, тембр, интонирование разговорной речи, др.</p> <p>Одна из существенных особенностей музыки XX века – полифонизм. Необходимо выявлять яркий по мелодизму, четкий в метроритмике (даже в прихотливых ритмических построениях) узор в каждом голосе.</p> <p><i>Ритм.</i> Ученые и композиторы XX века, отмечая самостоятельное значение ритма в современной музыке, выделяют три тенденции его организации: количественную, в которой главная роль отведена длительности нот (К. Штокхаузен, П. Булез, Л. Ноно), метроударную с пульсирующим движением моторного типа (И. Стравинский, Б. Барток), акцентирование со строгим делением на такты [1]. Эти особенности полностью проецируются и на отечественную музыку XX века.</p> <p><i>Штрихи и приемы исполнения.</i> Практика Вивальди определила значимость штрихов как средства художественной выразительности. Романтизм многократно расширил палитру штрихов и приемов. В XX веке количество приемов игры увеличилось за счет постукивания тростью смычка, пальцами по деке инструмента, игры на струнных инструментах за подставкой, игры на малом барабане со снятыми струнами и т. д. Особую группу красок в отечественной музыке составляют приемы подражания игре на народных инструментах и даже пение оркестрантов.</p> <p><i>Динамика.</i> Г. Нестлер полагает, что в современной музыке динамика – не столько нарастание и ослабление силы звука, сколько его дифференцирование. В серийной системе, по мнению ученого, динамика становится</p>	
--	---	--

	<p>структурным принципом []. Это положение полностью относится к отечественной музыке.</p> <p><i>Тембр.</i> В XX веке музыкальная палитра расширилась за счет включения в систему средств выразительности шумов, дорогу к которым проложили ударные (Э. Варез, К. Орф, А. Онеггер, П. Шеффер) []. Сочетание тембров бесконечно разнообразно и каждое сочинение может обладать только ему присущим колоритом.</p> <p><i>Форма.</i> Форма современных отечественных сочинений (как и зарубежных) может быть различной: от хрестоматийно-классических образцов до разнообразных сочетаний частей и разделов. Задача исполнителя – найти способы трактовки формы как единого целого, ведя поиск идентичности в мелодизме, ритмике, штрихах, динамике и тембре.</p> <p>Советская массовая песня как новый жанр в развитии отечественной музыки.</p> <p>Опера, ее особенности развития.</p> <p>Кантатно-ораториальное творчество.</p> <p>Симфоническое творчество как совокупность приоритетных жанров в инструментализме.</p> <p>Инструментальный концерт.</p> <p>Камерная музыка.</p>	
--	---	--

## 5.2 Разделы дисциплин и виды занятий

Наименование тем	Практические занятия	СРС	Всего час.
Тема 1. Общие закономерности развития искусства	6	10	16
Тема 2. Стиль как музыкально-историческая и музыкально-эстетическая категория	8	12	20
Тема 3. Музыкальные жанры	8	12	20
Тема 4. Становление стиля в эпоху барокко XVII – первая половина XVIII вв.	5	12	17
Тема 5. Основные черты классицизма	8	12	20
Тема 6. Истоки и характерные черты романтизма	8	12	20
Тема 7. Особенности русской музыки XIX века	7	16	23

Тема 8. Зарубежная музыка XX века	8	12	20
Тема 9. Отечественная музыка XX – начала XXI вв.	8	16	24
<b>всего</b>	<b>66</b>	<b>114</b>	<b>180</b>

## **6. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины**

### **6.1. Основная литература**

1. Прейсман, Э.М. Теоретические основы музыкального исполнительского искусства [Текст]: учебное пособие для ассистентов-стажеров / Э.М. Прейсман ; Красноярский государственный институт искусств. – Красноярск, 2016. – 148 с.

Прейсман, Э.М. Теоретические основы музыкального исполнительского искусства [Электронный ресурс]: учебное пособие для ассистентов-стажеров / Э.М. Прейсман ; Красноярский государственный институт искусств. – Красноярск, 2016. – 148 с.

### **6.2 Дополнительная литература**

1. Алексеев, Александр Дмитриевич. Из истории фортепианной педагогики [Текст] : руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века): хрестоматия / А. Д. Алексеев. – М. : Классика-XXI, 2013. – 171 с.

Алексеев, Александр Дмитриевич. Из истории фортепианной педагогики : руководства по игре на клавишно - струнных инструментах [Электронный ресурс] : от эпохи Возрождения до середины XIX в. : хрестоматия / А. Д. Алексеев. – 1 нотный файл в PDF. – Киев : Музична Україна, 1974. – 84 с. – Режим доступа : 686 .

2. Голубовская, Надежда Иосифовна. Искусство исполнителя [Текст] : [сборник] / Н. И. Голубовская ; ред.-сост. Т. А. Зайцева, С. С. Закарян-Рутстайн, В. В. Смирнов ; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова. – СПб. : Композитор, 2007.
3. Мильштейн, Яков Исаакович. Вопросы теории и истории исполнительства : учебное пособие / Яков Исаакович Мильштейн. — 3-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2020. — 264 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература) . — Режим доступа : <https://e.lanbook.com/reader/book/145962/#3>. — Режим доступа: по подписке для авториз. пользователей ЭБС СГИИ. — ISBN 978-5-8114-5751-9. — ISBN 978-5-4495-0742-6.
4. Назайкинский, Евгений Владимирович. Стиль и жанр в музыке [Электронный ресурс] : учебное пособие для студентов вузов / Е. В. Назайкинский. – 1 файл в формате PDF. –

- М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с. – (Учебное пособие для вузов) . – Режим доступа : 1724 . - Гриф М-ва образования РФ.
- Огороднов, Дмитрий Ерофеевич. Методика музыкально-певческого воспитания : учебное пособие / Дмитрий Ерофеевич Огороднов. — 7-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2020. — 224 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература) . — Режим доступа : <https://e.lanbook.com/reader/book/151822/#1>. — Режим доступа: по подписке для авториз. пользователей ЭБС СГИИ. — ISBN 978-5-8114-4342-0. — ISBN 978-5-4495-0162-2. — ISMN 979-0-66005-048-4.
  - Прейсман, Эмиль Моисеевич. Камерный оркестр как явление в музыкальной культуре XVII-XX веков [Текст] : монография / Эмиль Моисеевич Прейсман. — Красноярск : Издательство Красноярского государственного университета (КГУ), 2002. — 253 с. : ил. твердый. — ISBN 5-7638-0393-0

Прейсман, Эмиль Моисеевич. Камерный оркестр как явление в музыкальной культуре XVII-XX веков [Электронный ресурс] : монография / Эмиль Моисеевич Прейсман. — 1 файл в формате PDF. — Красноярск : Издательство Красноярского государственного университета (КГУ), 2002. — 259 с. — Режим доступа : [http://akademia.4net.ru/action.php?kt\\_path\\_info=ktcore.SecViewPlugin.actions.document&fDocumentId=1706](http://akademia.4net.ru/action.php?kt_path_info=ktcore.SecViewPlugin.actions.document&fDocumentId=1706). — ISBN 5-7638-0393-0.

- Соллертинский, Иван Иванович. Музыкально - исторические этюды [Электронный ресурс] / И. И. Соллертинский ; вступ. ст. Д. Д. Шостакович ; сост. М. С. Друскин. – 1 файл в формате PDF. – Л. : Музгиз, 1956. – 362 с. : портр. Твердый. – Режим доступа : 1321 . - Полнотекстовый документ на жестком диске.
- Толмачев, Юрий Александрович. Духовые инструменты. История исполнительского искусства [Электронный ресурс] : рекомендовано УМО вузов РФ по образованию в области культурологии в качестве учебного пособия по дисциплине «Преподавание культурологии» для студентов вузов, обучающихся по специальности «Культурология» / Ю. А. Толмачев, В. Ю. Дубок. – Электрон. текст. изд. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2015. – 288 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература) . – Режим доступа : <http://e.lanbook.com/view/book/61370/> .
- Устюгова, Александра Викторовна. Научное наследие Бориса Александровича Струве [Текст] : монография / А. В. Устюгова. – СПб. : Композитор, 2014. – 208 с.
- Черни, Карл. О верном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена [Электронный ресурс] / К. Черни ; пер. Д. Е. Зубов. – Электронная книга. – СПб. : Лань, : Планета музыки, 2011. – 118 с. – (Мир культуры, истории и философии) . – Режим доступа : <http://e.lanbook.com/view/book/2011/> .

## Журналы

Искусство и образование

MUSICUS: вестник Санкт- Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова

Музыка: Библиографическая информация

Музыка: Искусство, наука, практика: научный журнал Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова

Музыка и время

Музыкальная академия (до 1992 г. – Советская музыка)

Музыкальная жизнь

Музыкальная палитра  
Музыкальное просвещение  
Музыкальный журнал  
Музыкант-классик  
Музыковедение  
НоМИ. Новый мир искусства  
Нотная летопись  
Образование в сфере искусства  
Проект Классика  
Secreta Artis (Секреты искусства)  
Свой: журнал Никиты Михалкова: ежемес. прил. к газ. «Культура»  
Советская музыка (до 1992 г., с 1992 г. – Музыкальная академия)  
Старинная музыка

#### Газеты

Krasfil (Красноярская краевая филармония)  
Культура  
Музыкальное обозрение  
По законам искусства (Lege artis) – вузовская газета

### 6.3 Необходимые базы данных, информационно-справочные и поисковые системы

- 1 [Электронная библиотечная система федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского» \(ЭБС СГИИ имени Д. Хворостовского\)](http://192.168.2.230/opac/app/webroot/index.php). – URL: <http://192.168.2.230/opac/app/webroot/index.php> (в локальной сети вуза) или <http://80.91.195.105:8080/opac/app/webroot/index.php> (в сети интернет).
- 2 Электронная библиотечная система Издательства «Лань». - URL: <https://e.lanbook.com>
- 3 Электронная библиотечная система «Юрайт». - URL: <https://urait.ru/catalog/organization/1E5862E7-1D19-46F7-B26A-B7AF75F6ED3D>
- 4 Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU. - URL: [http://elibrary.ru/org\\_titles.asp?orgsid=13688](http://elibrary.ru/org_titles.asp?orgsid=13688)
- 5 Национальная электронная библиотека - проект Российской государственной библиотеки. - URL: <https://rusneb.ru/>
- 6 Информационно-правовая система "Консультант Плюс". - Доступ осуществляется со всех компьютеров локальной сети вуза.

## 7 Материально-техническое обеспечение дисциплины

Материально-технические условия для реализации образовательного процесса

Для проведения аудиторных занятий и организации самостоятельной работы по дисциплине Институт располагает на праве собственности материально-техническим обеспечением образовательной деятельности: помещениями, соответствующими действующим противопожарным правилам и нормам, и оборудованием:

**Для аудиторных занятий:**

- Учебными аудиториями для групповых занятий

**Для самостоятельной работы студента:**

- Компьютерным классом с возможностью выхода в Интернет;
- Библиотекой общей площадью 791 м<sup>2</sup>, с фондом около 180000 единиц хранения печатных, электронных и аудиовизуальных документов, на 156 посадочных мест. В том числе:
  - читальные залы на 109 мест (из них 18 оборудованы компьютерами с возможностью доступа к локальным сетевым ресурсам института и библиотеки, а также выходом в интернет. Имеется бесплатный Wi-Fi)
  - зал каталогов – 7 мест;
  - фонотека 40 посадочных мест (из них: 7 оборудованы компьютерами с возможностью доступа к локальным сетевым ресурсам института и библиотеки, а также выходом в интернет. Имеется бесплатный Wi-Fi); 25 мест оборудованы аудио и видео аппаратурой). Фонд аудиовизуальных документов насчитывает более 5100 единиц хранения (CD, DVD диски, виниловые пластинки), более 13000 оцифрованных музыкальных произведений в mp3 формате для прослушивания в локальной сети института.

Помещения для самостоятельной работы обучающихся оснащены компьютерной техникой с возможностью подключения к сети «Интернет» и обеспечением доступа в электронную информационно-образовательную среду вуза.

При использовании электронных изданий Институт обеспечивает каждого обучающегося рабочим местом в компьютерном классе с выходом в Интернет в соответствии с объемом изучаемых дисциплин. Каждому обучающемуся предоставляется доступ к сети интернет в объеме не менее 2 часов в неделю. В вузе есть в наличии необходимый комплект лицензионного программного обеспечения. Учебные аудитории для индивидуальных занятий имеют площадь не менее 12 кв.м.

В Институте обеспечены условия для содержания, обслуживания и ремонта музыкальных инструментов.

### **Требуемое программное обеспечение**

Организация обеспечена необходимым комплектом лицензионного программного обеспечения:

- Операционная система: (Microsoft Corporation) Windows 7.0, Windows 8.0.
- Приложения, программы: Microsoft Office 13, Finale 14, Adobe Reader 11.0 Ru, WinRAR, АИБС Absotheque Unicode (со встроенными модулями «веб-модуль OPAC» и «Книгообеспеченность»), программный комплекс «Либер. Электронная библиотека», модуль «Поиск одной строкой для электронного каталога AbsOPACUnicode», модуль «SecView к программному комплексу «Либер. Электронная библиотека».