

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ ИМЕНИ
ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО»

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА ДИСЦИПЛИНЫ

История и теория музыкального исполнительского искусства

Уровень образовательной программы подготовка кадров высшей квалификации в ассистентуре-стажировке

Специальность 53.09.01 «Искусство музыкально-инструментального исполнительства»

Вид Сольное исполнительство на струнных инструментах

Форма обучения очная

Кафедра оркестровых струнных инструментов

Красноярск 2024

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 разработана и утверждена на заседании кафедры 23.05.2019 г., протокол № 8.

Рабочая программа актуализирована на заседании кафедры 13.05.2024 г., протокол № 9.

Разработчик:

заслуженный работник культуры Красноярского края, доцент, кандидат искусствоведения Царева Е. С.

Заведующий кафедрой оркестровых струнных инструментов:

заслуженный работник культуры Красноярского края, доцент, кандидат искусствоведения Царева Е. С.

1. Цели и задачи изучения 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.

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 уровню освоения курса

Компетенция	Индикаторы достижения компетенций
УК-2: способность видеть и интерпретировать факты, события, явления сферы профессиональной деятельности в широком историческом и культурном контексте	Знать: – периодизацию истории и культуры
УК-3: способность анализировать исходные данные в области культуры и искусства для формирования суждений по актуальным проблемам профессиональной деятельности музыканта (педагогической и концертно-исполнительской).	Знать: – актуальные проблемы музыкальной педагогики и исполнительства
ПК-8: способность обладать знаниями закономерностей и методов исполнительской работы над музыкальным произведением, подготовки к публичному	Знать: – способы взаимодействия исполнителя с различными субъектами исполнительского процесса, закономерности психического развития исполнителя и особенности их проявления в

выступлению, студийной записи	разные возрастные периоды
ПК-10: готовность показывать свою исполнительскую работу на различных сценических площадках	Знать: – 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»	Знать: – исторические типы взаимоотношений музыканта и общества

4. Объем дисциплины и виды учебной работы

Вид учебной работы	Семестры		Всего часов
	3	4	
Аудиторные занятия (практические)	36	30	66
Самостоятельная работа (всего)	72	42	114
Часы контроля (подготовка к экзамену)	-	-	-
Вид промежуточной аттестации (зачет, зачет с оценкой, экзамен)	зачет	зачет с оценкой	
Общая трудоемкость, час	108	72	180
ЗЕ	3	2	5

5. Содержание дисциплины

5.1. Содержание разделов дисциплины

Наименование	Содержание раздела	Компе-
--------------	--------------------	--------

раздела дисциплины		тенции
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. Личность художника. Взаимодействие указанных факторов свойственно не только развитию цивилизации в целом, но и историческому развитию отдельных стран, регионов. Неравномерность в силу исторических, географических, демографических и др. условий скорости и интенсивности развития, в т. ч. и художественного разных стран и регионов. Периодизация, хронологические рамки эпох. Музыка в ряду искусств. Взаимосвязь композиторского, исполнительского и инструментально-строительного творчества. «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. Специальная литература как главный источник информации по предмету. Роль изустной информации в обучении исполнительству. Инспиративный подход в обучении музыканта: направление внимания и усилий обучающегося на собственный поиск, самоусовершенствование, самореализацию, выявление и развитие творческой индивидуальности. Дискуссионность как фактор развития художественного и научного мышления.</p>	УК-2 УК-3 ПК-8 ПК-10 ПК-12
Тема 2. Стиль как музыкально-историческая и музыкально-эстетическая категория	<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/. Обширность понятия «стиль», которое рассматривается учеными в комплексе ряда слагаемых, в различии при сопоставлении главных и второстепенных. Неизбежность разных точек зрения при этом. Работы отечественных музыковедов в области исследования стиля: Б. В. Асафьева, Ю. Н. Тюлина, Л. А. Мазеля, М. К. Михайлова, Е. В. Назайкинского, А. Н. Сохора, С. С. Скребкова, Л. Н. Раабена, М. Лобановой и др. Е. М. Царева в статье «Стиль музыкальный» в Музыкальной энциклопедии</p>	

	<p>рассматривает его как музыкально-эстетическую и музыкально-историческую категорию. /16, с. 281/. 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/. Определяя понятие «стиль» Е. М. Царева пишет: «Стиль 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 социальноисторических условиях, в мировоззрении и мироощущении художников, в их творческом методе, в общих закономерностях музыкально-исторического процесса» /16, с. 281/. Определение стиля Е. В. Назайкинским: «... отличительное качество музыкальных творений, входящих 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/. Назайкинский предлагает типологию стиля: авторский, национальный, исторический /11, с. 42–70/. С. С. Скребков выделяет «по меньшей мере пять основных стилистических эпох» /13, с. 13/. I. От происхождения музыки до предренессансной эпохи включительно (т.е. кончая XII веком). 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. 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). IV. Эпоха XIX века, которую называют эпохой</p>	
--	--	--

	<p>музыкального романтизма. V. Эпоха современности, начиная с рубежа XIX–XX веков /13, с. 13–15/. 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? Принимая во внимание исследования отечественных музыковедов в области стиля, думается, что на рубеже XX–XXI веков историко-стилистическая классификация эпох может выглядеть следующим образом. I. От происхождения музыки до предренессанской эпохи включительно (т. е. до XII в. включительно). II. Возрождение (Ранний Ренессанс, Высокий Ренессанс) – XIII–XV в.в. III. Барокко (XVI – первая половина XVIII веков). IV. Классицизм (вторая половина XVIII века). V. Романтизм (XIX в.), включая период, который в России называют русской классикой. 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. VII. Музыка XXI века в совокупности разнообразия ее стилистических особенностей и техник письма в т. ч. музыки электрофонической и электронной. 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/. 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</p>	
--	--	--

	<p>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). 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/. Исполнительское искусство – особый аспект проявления стиля. Его стилевые черты труднее 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/. 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. Нецелесообразность «классификации» исполнительских типов по К. А. Мартинсену, Д. А. Рабиновичу, Э. Фишеру. Индивидуальность как идеал и феномен исполнительского стиля. Л. Ауэр об искренности исполнения, источником которого является индивидуальность /1/. Аутентичное исполнение.</p>	
<p>Тема 3. Музыкальные жанры</p>	<p>Классификация жанров Асафьевым на основе условий бытования и особенностей исполнения. 1. Народно-бытовая музыка устной традиции (песенная и инструментальная). 2. Бытовая и эстрадно-развлекательная музыка (сольная,</p>	

	<p>ансамблевая, вокальная, инструментальная). 3. Камерная музыка. 4. Симфоническая музыка. 5. Хоровая музыка. 6. Музыкальные театральнo-драматические произведения. Сохор выделяет четыре основных группы. 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. 2. Массово-бытовые жанры: песня, танец, марш. Особенности жанрового стиля: доступность, простота формы, преобладание привычных интонаций. Это «интонационный словарь эпохи» (Асафьев). 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 внемusикальных требований – от действия, декораций, сюжета. Отсюда – наибольшее разнообразие форм и языка. 4. Театральные жанры: опера, балет, оперетта, музыка драматического театра. 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. Функции жанра: коммуникативные (организация художественного общения), тектонические (строение жанрового целого – прежде всего: музыкальная форма), семантические. Все это образует целостный комплекс. 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. 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. Воплощение в оперном искусстве контрастности как нового принципа драматургического развития: – индивидуализация партии солиста в гомофонном складе; – сопоставление мажора и минора; – репризная трехчастность внутриоперных форм. 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. Применение пятиголосия во вступительных частях, инструментальных разделах; трехголосия для – аккомпанемента вокальному соло. Наличие трех- и пятиголосных редакций одних и тех же опер. Предпосылки зарождения инструментальных жанров: тембры, тесситура, составы (XVI век). Новое мышление: понимание роли тембра, состава (XVII век). Становление жанров трио-сонаты, сольной сонаты, сонаты для скрипки и basso continuo (XVII век). 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. Закономерность: смысловая нагрузка на каждую партию и значение роли каждого исполнителя обратно пропорциональны числу партий и количеству исполнителей. Проблемы осознания мыслителями барокко человеческого существования между бесконечно малым и бесконечно великим. Осознание пространственности, повлиявшие на музыкально-композиционные решения, среди которых наиболее значительные: – размещение в разных участках концертного пространства групп солистов, хора и оркестра, их звуковое сопоставление, слияние; – контраст <i>f</i> и <i>p</i>, выражающий пространственную отдаленность; – тембровая дифференциация звучания; Осмысление времени в сопоставлении вечного и преходящего: сопоставление темпов. Комплексное воплощение принципа контрастности в жанре Concerto grosso: Страделла (1644–1682), Торелли (1658–1709). 12 Concerti grossi Корелли (1653–1713). Обращение композитора к исторически апробированным образцам музыкальных форм профессиональной и народной</p>
---	--

	<p>музыки как поиск средств отображения гармонии прошлого с настоящим. 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. В творчестве Корелли жанр Concerto grosso синтезирует главные достижения барокко в области инструментальной музыки к началу XVIII века. Для воплощения принципа контрастности здесь используются: – контраст звуковых масс: concertino, tutti; – тембровая дифференциация звучания; – контраст характеров частей цикла; – антитеичность темпов внутри частей; – фактурные контрасты внутри горизонталей (в голосах) и в вертикалях (контрастность фактуры разных голосов). Работа Корелли с большим и малым оркестрами. Большие и малые оркестры как одно из воплощений барочных представлений о времени и пространстве: большой – реальное, земное, прозаическое; малый (камерный) – возвышенное, идеальное. Традиции бытового музицирования в Concerto grosso, уходящего корнями в трио-сонату. Жанр Concerto grosso 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). Реализация характерного для барокко интереса к личности посредством индивидуализации образов в масштабах цикла быстро-медленно-быстро жанра концерта для солирующего инструмента с оркестром. 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 stretto и в увеличении, контрапункт. Основы архитектоники частей цикла быстро-медленнобыстро: темповое и метрическое единство, симметрия расположения разделов относительно кульминационного центра, горизонтальное и вертикальное сопоставление разных типов фактур. Оркестровое мышление</p>	
--	---	--

	<p>Вивальди. Манипулирование отдельными группами оркестра. Применение естественных <i>crescendo</i>. 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. Сближение понятий штриха и артикуляции. Понимание композитором штриха как средства художественной выразительности (впервые в истории музыки). Отношение Вивальди к <i>basso continuo</i>. Работа Вивальди с большим и камерным оркестрами как углубление и расширение комплексного воплощения принципа контрастности. Симфонии Вивальди. <i>Concerti grossi</i> Вивальди. 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. Путь инструментальных форм, в частности тематизма, воплощая полюс всеобщности (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.). Гомофонный и полифонический склады оказываются свойственными всем типам инструментальной музыки. Солирование, ансамблевость и концертное обнаружение обнаруживаются в инструментальных эпизодах оперы, кантаты, оратории, а инструментальная музыка дает типичные образцы увертюр, балетных танцев, арий и т. п. /13, с. 210–211/. Каждый из вполне определенных типов, развертывает в себе всю гамму эмоциональных красок. Пример: «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха. Здесь два контрастных типа: «Прелюдии» и «Фуги». В каждом из них образы лирические, скерцозные и т. д. Имитационная полифоничность как обобщенно образный тип тематизма. Этим характерна фуга. Обогащение музыкальной образности в оркестре: от сопоставления и сочетания звучания оркестровых групп к сопоставлению индивидуализированных тембров. Вариантность функций скрипки: <i>solo</i> и <i>ripieno</i>. Использование духовых: соло в инструментальном концерте, гармонический тембральный комплекс, колористические</p>	
--	---	--

	<p>педали, создание «синтетических» тембров при дублировке струнных. Г.Ф. Гендель (1685–1759) – мастер инструментального колорита. Трио-сонаты. Альтовый концерт. Работал с большими оркестрами. Шесть Concerti grossi Op. 3 (1724 г.). Двенадцать Concerti grossi Op. 6 (1739 г.). Выразительные возможности ограниченного в разнообразии тембров состава, гравюрная ясность письма. 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. Творчество И. С. Баха (1685–1750). Сонаты для скрипки с клавиром. Оркестровое творчество композитора. Состав его оркестра. Факторы, определяющие развитие оркестра (камерного) в творчестве И.С. Баха: – наличие в распоряжении композитора только малых оркестров, что побуждало его компенсировать звуковую мощь и красочность большого оркестра насыщенностью полифонической фактуры; – особенности полифонического стиля эпохи, способствовавшего индивидуализации голосов в камерном оркестре, где масса звучания небольшого количества инструментов и стилистика сольности «высвечивала» индивидуализированные голоса; – широкое использование Бахом тембровых особенностей: сочетание, сопоставление их, углубление сольности и туттийности. Инструментальные концерты. Трехчастность цикла: быстро-медленно-быстро. Развитие монотематизма. Вариационное, секвентное, имитационное развитие тем в обращении, увеличении, в stretto. 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. 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. Трехчастная форма: быстро-медленно-быстро. Особенности формы Первого и Третьего</p>	
--	--	--

	<p>концертов. Отсутствие обозначений темпов первых частей в Первом, Втором, Третьем, Шестом концертах. Значение знака. «Внутренняя» сольность групп и отдельных партий, что найдет применение в творчестве композиторов последующих эпох: Моцарта (серенады), Берлиоза («Гарольд в Италии»), Р. Штрауса («Дон Кихот»). Составы. Значение дублировок и педалей. Баху, в отличие от Вивальди, чуждо виртуозноинструментальное начало. Бах обобщает тембр как характерный лик инструмента или выявляет новые черты этого лика в сочетании двух или нескольких тембров. Многотембровая предназначенность тематического материала. 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. Отношение Баха к <i>Basso continuo</i>. 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 условиями полифонического развития. Оркестру Баха присущи следующие признаки: – индивидуализация всех партий на основе многотембровой предназначенности материала в полифонической фактуре; – вариантность сочетаний в оркестре струнных с духовыми; – ненормированность количества партий духовых и, в отдельных случаях, струнных; – расширение тембровой палитры оркестра, благодаря «синтетическим» тембрам (унисонные дублировки струнных духовыми); – обобщение тембральности по семейственному или регистровым принципам; – доминирование тембровой контрастности над динамической; – контрастность масс звучания как между частями цикла, так и внутри их. Сонаты и партиты для скрипки соло. Сюиты для виолончели соло как высшая степень индивидуализации тематизма. 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. Основные вопросы интерпретации 1. Сфера общей звуковысотности и правомочность изменения обозначенной автором высоты звука. Изменение высоты отдельных нот</p>	
--	--	--

	<p>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 a_1 ($a_1 = 440$ 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. Определение темпов. 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. Метр, ритм, орнаментика. 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 обозрении 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.</p>	
--	--	--

	<p>Изменяемость штрихов. 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 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. Динамика. Композиторы барокко динамические обозначения выставляли весьма скупое. 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. Фразировка. 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. Прочтение <i>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 фактуры. Такое прочтение предусматривается авторами</p>	
--	---	--

	<p>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 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</p>	
--	--	--

	<p>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 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. 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/. В основе идеологии классицизма убеждение в разумности бытия, в наличии единого всеобщего порядка в жизни, гармоничности человеческой природы (Ю. В. Келдыш) /5, с. 826/. Эстетика классицизма: сумма строгих правил, которым должно отвечать художественное произведение. Важнейшие: логическая ясность замысла, четкая разграниченность жанров, стройность композиции. В развитии классицизма рассматриваются два этапа: 1) Классицизм XVII в., выросший из искусства Возрождения вместе с барокко, наиболее ярко воплощенный в творчестве Куперена (1668–1733) и Рамо ((1683–1764); 2) Просветительский классицизм XVIII в., связанный с предреволюционным (1789 г.) идейным движением во Франции. 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. Наиболее последовательное и законченное выражение классицизм XVII века получил во Франции периода расцвета абсолютизма. Ж. Б. Люлли (1632–1687) как создатель жанра лирической трагедии. В</p>	

	<p>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. 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). 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/. Полифония гомофонии (Скребков). Сонатно-симфонический цикл как унифицированная форма отображения пространственного ритма, отражающая симметрию как эстетический идеал 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/. Классицистские жанры: симфония, инструментальный концерт, квартет, трио, сонатный дуэт. Формы: сонатно-симфонический цикл; сонатное аллегро, трехчастная, двухчастная. Исполнительские аппараты: симфонический оркестр, струнный оркестр, камерный оркестр, квартет, трио, дуэт, др. Квадро как особый перманентный инструментальный состав. Квадро и исполнительская стилистика. Гайдн (1732–1809). Оркестр: большой и малый. Симфонии. Концерты для скрипки, виолончели, скрипичные сонаты, квартеты, трио. Моцарт (1756–1791). Симфонии. Концерты: язык, форма, фактура. Роль солиста. Сонаты для скрипки и фортепиано. Квартеты. Трио. Бетховен (1770–1827). Классические и романтические</p>	
--	---	--

	<p>тенденции. Симфонизм, проявляющийся в скрипичных произведениях. Симфонии; концерты; скрипичные и виолончельные сонаты; квартеты; трио. Мангеймская школа. Тенденции классицизма у русских композиторов XVIII в.: Березовский, Бортнянский, Пашкевич, Хандошкин, Фомин. В русской музыке классицизм не сложился в целостное направление. Он сливается с элементами раннего романтизма. Основные вопросы интерпретации</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Интонирование. «Поэзия должна быть послушной дочерью музыки» (Моцарт). Проецирование оперных традиций на инструментальную музыку. Вокализация партий. Опосредованная реализация теории о подражаниях. 2. Полифония гомофонии. Логическая выстроенность движения голосов в исполнительском времени (начало мысли, ее кульминация, завершение), в полифоническом ансамбле в рамках гомофонной фактуры. 3. Штрихи и приемы исполнения как расширение тембровой палитры. 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). 4. Архитектоника цикла. 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. 5. Определение количественного состава в структурах квадро. Это краеугольный вопрос интерпретации оркестровой музыки классицизма, ибо количество струнных определит исполнительский жанр произведения: сочинение ансамблевое, камернооркестровое или – для большого оркестра. 	
Тема 6. Истоки и характерные черты романтизма	Д. Житомирский рассматривает романтизм как художественное течение, совокупность стилей. Великая французская революция 1789 г. – детонатор романтизма: свобода, равенство, братство (<i>liberté, égalité, fraternité</i>).	

	<p>Художественный герой – любой человек или общность людей безотносительно к своему социальному положению, если его (их) судьба (судьбы) вызывают интерес композитора. Основные концепции содержания музыки романтизма. Увеличение объема программной музыки. Главная технологическая идея романтизма: широкомасштабный поиск новых средств художественной выразительности: в областях мелодики, тембра, формы, жанра, исполнительского аппарата. Поиск лексической и семантической выразительности определил обращение к музыкальному творчеству разных народов. Это способствовало разнообразию тематизма, обогащению ритмики, гармонии, фактуры. Тембр становится носителем художественного образа. 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. Решительная трансформация формы. Частям цикла могут быть присущи развернутые вступления, кодызаклучения. Структура сонатно-симфонического цикла зримо меняет свои лики. Жанры эпохи романтизма. 1. Жанры «унаследованные» от классицизма, но изменившие свое обличье. 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. Сцены сквозного драматургического развития. Балет как органичное составляющее развития драматургической линии. Расширение роли оркестра как «действующего лица». Балет как жанр. Обретает последовательно развивающийся сюжет. Симфония. Ненормированное количество частей: две («Неоконченная» симфония Шуберта), пять (Фантастическая симфония Берлиоза, Испанская 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,</p>	
--	--	--

	<p>расширение осмысления материала побочной партии. Монотематизм. 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. Изменение традиции последовательности частей. (Первая часть Концерта К. Сен-Санса № 2 для фортепиано с оркестром медленная). В ряде концертов нет каденции.</p> <p>Соната. Цикл состоит из трех-четырех 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. Литоляфа, увертюра на три русские темы М. Балакирева.</p> <p>Инструментальная миниатюра. Миниатюры, как правило, программны; обычно, программность определена в заголовке. 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, вечерняя песня.</p> <p>3. Перенесенные в академическую инструментальную музыку жанры народной и бытовой танцевальной музыки: вальс, полонез, мазурка, полька, фуриант, др. 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. Основные вопросы интерпретации</p> <p>1. Интонирование. Во многом определяется национальной основой мелоса. Это создает гармоническое многоцветье, ритмическую остроту.</p> <p>3. Темпы. Ф. Ротшильд в своем труде «Утерянная традиция в музыке» во втором томе</p>	
--	---	--

	<p>(«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 нередко «крайние» темпы: Prestissimo, Largo ... Темповое указание нередко сочетается с обозначением характера: Quasi Menuetto (серенада Брамса), Moderato, quasi marcia (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. Тембр. Романтики активно обращаются не только к чистым тембрам, но и к изобретательным сочетаниям. Тембр становится важнейшим средством художественной выразительности.</p> <p>6. Вариантность концепций исполнительской интерпретации. 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. Штрихи. Определяют общий смысл построения, очерчивают фразеологию. В деталях могут изменяться.</p> <p>5. Динамика. Более, чем в произведениях предыдущих эпох выражает эмоциональный тонус музыки: от ppp до fff. 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. Преломление тенденций классицизма в первой половине XIX века: Бортнянский (1751–1825), Алябьев (1787–1851), Верстовский (1799–1862). Творчество А. Алябьева как пример совмещения классицистских и романтических традиций. Значение Глинки, Кючкисова, Чайковского в формировании особенностей русской стилистики. 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. Балет как органичное слагаемое оперного спектакля. Балеты Чайковского: новое драматургическое мышление. Симфонизм: эпика (Бородин), историчность, фантазийность (Римский-Корсаков), трагедия личности, возвышенная до глобального обобщения (Чайковский). Идея «человек и</p>	

	<p>фатум» как квинтэссенция идейного содержания творчества Чайковского. Жанр романса в творчестве Глинки, Даргомыжского, кучкистов, Чайковского. Романс–«микроопера» (Даргомыжский, Мусоргский). Скрипка и виолончель в русском романсе XIX века. Чайковский и кучкисты: общее и индивидуальное. Общие черты русской музыки второй половины XIX века. Мелодика: линейность, «вертикали». Новации в области оркестровки: Глинка, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский. Основные вопросы интерпретации Интонирование. Как и в музыке романтизма, определяется национальной основой мелоса. Это создает своеобразный характерный лик русской музыки XIX века. Штрихи. Определяют лишь общий смысл построения. Их воплощение допускает исполнительскую инициативу. Темпы. Их трактовка часто определяется исполнительскими традициями. Тембр в русской музыке – важнейшее средство художественной выразительности, точно очерчивающий характер образа. Динамика. Как и в произведениях романтизма имеет диапазон от тишайшего пианиссимо до могучего во «сто солнц» фортиссимо. Задача исполнителя: тщательно дифференцировать динамику. Вариантность концепций исполнительской интерпретации множественна.</p>	
<p>Тема 8. Зарубежная музыка XX века</p>	<p>Отсутствие общепринятого обозначения этой эпохи. Первая мировая война и кризис романтизма. Неактуальность эстетических идей романтизма. «Антиромантизм» Импрессионизм. Асафьев об импрессионизме. «Группа шести»: Дюрей, Мийо, Онеггер, Орик, Пуленк, Тайфер. Влияние Сати и Стравинского. Экспрессионизм Додекафония (Шенберг, Берг), сонористика (Пендерецкий – «Памяти Хиросимы»), алеаторика (Айвз – «Вопрос, оставшийся без ответа»), пуантилизм (Стравинский – «Движения») – как техники письма. Совмещение этих техник в творчестве выдающихся композиторов: например, додекафонии и пуантилизма в «Движениях». 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). Экспрессионизм и неоклассицизм как взаимодополняющие друг друга основные музыкальные стили XX в. Скребок: в современной музыке тематическая индивидуализированная образность пронизывает каждый голос, каждый малейший</p>	

	<p>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 крупные формы обретают черты лаконизма и концентрированности /14, с. 105/. Основные вопросы интерпретации</p> <p>1. Точное выполнение всех указаний композитора. Музыка XX века присуща точность и подробность предназначенной исполнителю информации. Помимо нотного текста эта информация может излагаться и в пояснительных записках.</p> <p>2. Интонирование. Большая палитра, определяемая национальной основой мелоса, различными техниками письма. В ряде произведений можно наблюдать одновременно наличие тональной структуры и атональных построений.</p> <p>3. Ритм. 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/. 4. Динамика. 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/. 5. Тембр. 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</p>	

	<p>просветительстве. Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года «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». Полистилистика в отечественной музыке XX века. Особенности формы, лексика. Основные вопросы интерпретации Точное выполнение всех указаний композитора. 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. Интонирование. 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. 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. Ритм. 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 []. Эти особенности полностью проецируются и на отечественную музыку XX века. Штрихи и приемы исполнения. 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. Динамика. Г. Нестлер полагает, что в современной музыке динамика – не столько нарастание и ослабление силы звука,</p>	
--	--	--

	<p>сколько его дифференцирование. В серийной системе, по мнению ученого, динамика становится структурным принципом. Это положение полностью относится к отечественной музыке. Тембр. 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. Форма. 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. Советская массовая песня как новый жанр в развитии отечественной музыки. Опера, ее особенности развития. Кантатно-ораториальное творчество. Симфоническое творчество как совокупность приоритетных жанров в инструментализме. Инструментальный концерт. Камерная музыка.</p>	
--	--	--

5.2. Разделы дисциплины и виды занятий

Раздел дисциплины	Лекции	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
Итого:	66	114	180

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.

5. 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.

6. 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

7. 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. — ISBN 5-7638-0393-0.

8. 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.

9. 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/> .

10. Устюгова, Александра Викторовна. Научное наследие Бориса Александровича Струве [Текст] : монография / А. В. Устюгова. – СПб. : Композитор, 2014. – 208 с.

11. 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

1. Вестник РАМ им. Гнесиных [Электронный ресурс] : периодическое электронное научное издание / гл. ред. **Н. В. Заболотная**, ; отв. ред. **Ю. В. Артамонова**, . – Электрон. периодическое изд. – (, ISSN 1998-6823) . – Режим доступа : <http://gnesin-academy.ru/vestnikram/page.php?ID=1> . - публикация новейших исследований в различных сферах музыкальной науки - теории и истории музыки и музыкального исполнительства, музыкальной педагогики и методики, этномузыкологии и духовной музыки.
2. Образование в сфере искусства [Электронный ресурс] : научно-информационный журнал Ассоциации музыкальных образовательных учреждений. – Магнитогорск : Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – Режим доступа : http://amou.pro/sites/default/files/Образование%20в%20сфере%20искусства%20No.%201%20_%202013_1.pdf . - Журнал включен в информационную систему «Российский индекс научного цитирования» (РИНЦ). Адресован руководителям и преподавателям образовательных учреждений искусства и культуры, аспирантам вузов искусств, ученым-искусствоведам, сотрудникам творческих организаций, а также широкому кругу читателей, интересующихся проблемами искусства, науки и художественного образования.
3. Горев, Павел Михайлович, Концепт [Электронный ресурс] : Научно-методический электронный журнал / гл. ред. П. М. Горев ; отв. ред. **Е. В. Козлова**, . – Электрон. периодическое изд. – (, ISSN 2304-120X) . – Режим доступа : <http://www.covenok.ru/koncept/o-jurnale.html> . - К публикации в электронном

периодическом научно-методическом журнале «Концепт» принимаются ранее не публиковавшиеся статьи и методические разработки, содержащие оригинальные результаты исследований. Является официальным изданием, ссылки на который учитываются ведущими организациями, в частности ВАК, как печатный труд.

4. Старинная музыка [Электронный ресурс] : журнал ВАК. – Электрон. периодическое изд. – М. : ПРЕСТ. – Режим доступа : <http://stmus.nm.ru/> .
5. Музыка и время [Электронный ресурс] : журнал ВАК. – Современный музыкальный журнал. – 1 файл в формате PDF. – М. : ООО Научтехлитиздат. – Режим доступа : <http://music.tgizd.ru/ru> .
6. Проблемы музыкальной науки [Электронный ресурс] : российский научный специализированный журнал. – Российский рецензируемый научный журнал (ВАК). – Режим доступа: <http://ufaart.ru/old/naukamuzyki.htm>. – Уфа : Уфимская государственная академия искусств им. З.Исмагилова (УГАИ). – Режим доступа : <http://journal-pmn.narod.ru/index/0-10> .
7. Dialettica del suono [Электронный ресурс] : электронный журнал творческого объединения «Диалектика звука» и Молота / гл. ред. Д. Афоничев ; ред. **Е. Кравцун**, . – Электрон. периодическое изд. – Режим доступа : <http://youngcomposers.ru/ru/library/publikatsii/19-dialettica-del-suono-sovmestnyj-zhurnal-tvorcheskogo-obedineniya-dialektika-zvuka-i-molota> . - электронный журнал, посвященный современной академической музыке.
8. Das Orchester [Электронный ресурс] : [зарубежный журнал]. – Электрон. периодическое изд. – [Б.и.]. – Режим доступа : <http://www.dasorchester.de/> . - Зарубежный журнал (Германия), рекомендованный федеральными государственными стандартами ВПО 3-го поколения.
9. Other Minds [Электронный ресурс] : электронный журнал о современной музыке. – Электрон. периодическое изд. – Режим доступа : <http://www.otherminds.org/> . - Сообщество сторонников современной музыки.
10. The Musical Quarterly [Электронный ресурс] : [зарубежный журнал]. – Зарубежный журнал, рекомендованный федеральными государственными стандартами ВПО 3-го поколения. – Режим доступа: http://www.oxfordjournals.org/our_journals/musqtl/about.html. – Оксфорд : Издательство Оксфордского университета. – Режим доступа : http://www.oxfordjournals.org/our_journals/musqtl/about.html .

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). – 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
- 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. Фонд оценочных средств

7.1 Шкалы оценивания и критерии оценки

Реферирование, устный ответ, методическое собеседование позволяет оценить следующие знания, умения, навыки и/или опыт практической деятельности:

знать:

- периодизацию истории и культуры
- актуальные проблемы музыкальной педагогики и исполнительства
- способы взаимодействия исполнителя с различными субъектами исполнительского процесса, закономерности психического развития исполнителя и особенности их проявления в разные возрастные периоды
- способы взаимодействия исполнителя с различными субъектами исполнительского процесса, закономерности психического развития исполнителя и особенности их проявления в разные возрастные периоды
- исторические типы взаимоотношений музыканта и общества

Критерии оценки устного ответа, реферирования, методического собеседования

критерии	оценка			
	2 (неудовлетворительно)	3 (удовлетворительно)	4 (хорошо)	5 (отлично)
1. Обоснованность, четкость, краткость изложения	Отсутствует ориентация в материале вопроса, последовательное изложение и логика в изложении проблемы. Временные рамки ответа размыты.	Проблема раскрыта частично. Допущены неточности и ошибки при толковании основных положений. Ответ затянут по времени, потребовались наводящие вопросы. студент не	Ответ достаточно уверенный, материал изложен грамотно, но содержание обозначенной проблемы раскрыто не в полной мере. Ответ затянут по времени. Студент демонстрирует необходимое и достаточное	Обоснованный, четкий ответ, прослеживается логика в изложении темы и собственный взгляд на проблему. Проблема раскрыта полностью за оптимальное время.

		демонстрирует необходимое и достаточное знание объёма пройденного материала, знания отрывочны, не выстроены в историческом аспекте.	знание объёма пройденного материала, но допускает неточности, не всегда последователен в суждениях;	
2. Гибкость мышления, знание учебной и методической литературы.	Отсутствие ответов на дополнительные вопросы. Частичные знания учебной и методической литературы (менее 40%).	Большие затруднения в ответах на дополнительные вопросы. Избирательное знание некоторых источников учебной и методической литературы (не менее 50%).	Незначительные неточности при ответах на дополнительные вопросы. В целом, хорошая ориентация в учебной и методической литературе (не менее 80%).	Грамотные и содержательные ответы на дополнительные вопросы. Эрудированность в знании учебной и методической литературы (100%).
3. Уровень владения профессиональной терминологией.	Слабая ориентация в профессиональной терминологии, неумение применить при ответе.	Большие затруднения в применении в ответе профессиональной терминологии. Избирательное знание (не менее 50%).	Знание основных понятий терминологии (не менее 80%). Допущены незначительные 2-4 неточности.	Уверенное 100% владение терминологией. Грамотное применение при ответе.

7.2 Типовые контрольные задания

Вариант контрольных вопросов для зачета (зимняя сессия)

1. Общие закономерности развития искусства.
2. Музыка в ряду искусств. Взаимосвязь композиторского, исполнительского и инструментально-строительного творчества.

3. Периодизация, хронологические рамки эпох.
4. Специальная литература как главный источник информации по предмету. Роль изустной информации в обучении исполнительству.
5. Инспиративный подход в обучении музыканта: направление внимания и усилий обучающегося на собственный поиск, самоусовершенствование, самореализацию, выявление и развитие творческой индивидуальности.
6. Дискуссионность как фактор развития художественного и научного мышления.
7. Понятие «стиль». Точки зрения отечественных музыковедов в области исследования стиля.
8. Типология стиля (Е. Назайкинский); «стилистические эпохи» (С. Скребков).
9. Множественность аспектов понятия «стиль». Исполнительское искусство как особый аспект проявления я стиля.
10. Музыкальные жанры: классификация. Функции жанра.
11. Становление исполнительских стилей в эпоху барокко.
12. Комплексное воплощение принципа контрастности в Concerto grosso: Корелли, Гендель, Телеман.
13. Значение творчества Вивальди.
14. Творчество И. С. Баха как новый этап в развитии музыкальной культуры.
15. Основные вопросы исполнительства музыки барокко.
16. Эстетика классицизма. Два этапа в развитии классицизма.
17. Теория о подражаниях.
18. Жанры, формы, исполнительские аппараты эпохи классицизма.
19. Выдающиеся представители классицизма.
20. Тенденции классицизма в русской музыке XVIII в: Березовский, Бортнянский, Пашкевич, Хандошкин, Фомин.
21. Основные вопросы интерпретации музыки классицизма.

Вариант контрольных вопросов для итогового контроля по дисциплине (летняя сессия)

1. Инспиративный подход в обучении музыканта: направление внимания и усилий обучающегося на собственный поиск, самоусовершенствование, самореализацию, выявление и развитие творческой индивидуальности.
2. Понятие «стиль». Точки зрения отечественных музыкантов в области исследования стиля.
3. Типология стиля (Е. Назайкинский); «стилистические эпохи» (С. Скребков).
4. Становление исполнительских стилей в эпоху барокко.
5. Основные вопросы исполнительства музыки барокко.
6. Эстетика классицизма. Два этапа в развитии классицизма.
7. Основные вопросы интерпретации музыки классицизма.
8. Основные концепции содержания музыки романтизма.
9. Широкомасштабный поиск новых средств художественной выразительности как главная технологическая идея музыки романтизма.
10. Жанры эпохи романтизма.
11. Основные вопросы интерпретации музыки романтизма.

12. Значение Глинки, кучкистов, Чайковского в формировании особенностей стилистики русской музыки второй половины XIX века.
13. Балет как органичное слагаемое оперного спектакля. Балеты Чайковского: новое драматургическое мышление.
14. Общие черты русской музыки второй половины XIX века. Мелодика. Новации в области оркестровки: Глинка, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский.
15. Додекафония, сонористика, алеаторика, пуантилизм как техники письма. Совмещение этих техник в творчестве выдающихся композиторов.
16. С. Скребков о тематической индивидуализированной образности музыки XX века.
17. Основные вопросы интерпретации музыки XX века.
18. Новое качество отечественного исполнительства XX века, обусловленное новой идеологией: вытекающие отсюда задачи музыкального просветительства. Особенности исполнительского искусства.

Примерная тематика самостоятельной исследовательской работы (рефератов).

1. Стилъ как музыкально-историческая и музыкально-эстетическая категория.
2. Музыкальные жанры: классификация, развитие, взаимосвязи.
3. Жанры эпохи барокко: классификация, развитие в последующие эпохи.
4. Основные вопросы интерпретации музыки барокко.
5. Музыка классицизма в современном исполнительстве.
6. Музыка романтизма: жанры, стилистика, вопросы интерпретации.
7. Стилистика и особенности исполнения зарубежной музыки XX века.
8. Особенности исполнения отечественной музыки XX века.
9. Взаимодействие классических и романтических черт в творчестве Бетховена.
10. Взаимодействие классических и романтических черт в музыке русских композиторов первой половины XIX века.
11. Импрессионизм и его влияние на последующее развитие композиторского и исполнительского творчества.
12. Неоклассицизм: истоки и развитие.
13. Отражение экспрессионизма в исполнительстве.
14. Сонористика, алеаторика, пуантилизм, додекафония и другие композиторские техники в исполнительском видении.
15. Черты национальной стилистики в музыке XX – начале XXI века.
16. Вопросы индивидуального исполнительского стиля на примере творчества одного или нескольких исполнителей, творческих коллективов (театров, оркестров, хоров, ансамблей)

7.3 Методические материалы, определяющие процедуры оценивания знаний, умений, навыков

7.3.1. Формы контроля уровня обученности студентов

В процессе изучения дисциплины предусмотрены следующие формы контроля: текущий, промежуточный (зачет) и итоговый контроль (зачет с оценкой), контроль самостоятельной работы.

Текущий контроль осуществляется в течение семестра в виде устного опроса, выполненных на уроке, а также защиты рефератов в виде домашнего задания.

Промежуточный контроль осуществляется в форме зачета в конце 3 семестра.

Итоговый контроль осуществляется в форме зачета с оценкой в конце 4 семестра.

Итоговая оценка предполагает суммарный учет выполненных ранее заданий (рефератов) и их качества.

Контроль самостоятельной работы студентов осуществляется в течение всего семестра. Формы контроля: защита реферата. Результаты контроля самостоятельной работы учитываются при осуществлении промежуточного контроля по дисциплине.

7.3.2. Описание процедуры аттестации

Процедура итогового контроля по дисциплине проходит в соответствии с Положением о текущем контроле успеваемости и промежуточной аттестации обучающихся

- Аттестационные испытания проводятся преподавателем (или комиссией преподавателей – в случае модульной дисциплины), ведущим практические занятия. Присутствие посторонних лиц в ходе проведения аттестационных испытаний без разрешения ректора или проректора не допускается (за исключением работников института, выполняющих контролирующие функции в соответствии со своими должностными обязанностями). В случае отсутствия ведущего преподавателя аттестационные испытания проводятся преподавателем, назначенным письменным распоряжением по кафедре (структурному подразделению).
- Инвалиды и лица с ограниченными возможностями здоровья, имеющие нарушения опорно-двигательного аппарата, допускаются на аттестационные испытания в сопровождении ассистентов-сопровождающих.
- Во время аттестационных испытаний обучающиеся могут пользоваться программой учебной дисциплины, а также с разрешения преподавателя справочной и нормативной литературой.
- Время подготовки к сдаче экзамена должно составлять не менее 40 минут (по желанию обучающегося ответ может быть досрочным). Время ответа – не более 15 минут.
- При проведении устного экзамена экзаменационный билет выбирает сам экзаменуемый в случайном порядке.
- Экзаменатору предоставляется право задавать обучающимся дополнительные вопросы в рамках программы дисциплины текущего семестра, а также, помимо теоретических вопросов.
- Оценка результатов устного аттестационного испытания объявляется обучающимся в день его проведения. При проведении письменных аттестационных испытаний или компьютерного тестирования – в день их проведения или не позднее следующего рабочего дня после их проведения.
- Результаты выполнения аттестационных испытаний, проводимых в письменной форме, форме итоговой контрольной работы или компьютерного тестирования, должны быть объявлены обучающимся и выставлены в зачётные книжки не позднее следующего рабочего дня после их проведения.

7.4. Структура зачета и зачета с оценкой

Зачет складывается из устного ответа на вопросы и участия в дискуссионном собеседовании с преподавателем в рамках выбранного задания. Знания, умения и владение предметом ассистентом-стажером оцениваются по системе «зачтено» /«не зачтено».

Зачет с оценкой складывается из устного ответа на вопросы, участия в дискуссионном собеседовании с преподавателем, аннотации первоисточников, моделирования и анализа конкретных проблемных ситуаций в рамках выбранного задания. Знания, умения и владение предметом ассистентом-стажером оцениваются по дифференцированной системе оценки наличия основных единиц компетенции.

8. Методические указания для обучающихся по освоению дисциплины

Методические указания по освоению дисциплины разработаны в соответствии с ФГОС ВО и рабочей программой дисциплины.

Цель методических рекомендаций - обеспечить студенту оптимальную организацию процесса изучения дисциплины, а также выполнения различных форм самостоятельной работы.

В современных условиях одним из важнейших требований к специалисту высокого уровня является умение самостоятельно пополнять свои знания, ориентироваться в потоке научной и культурной информации. Приступая к изучению дисциплины студенты должны ознакомиться с рабочей программой дисциплины, настоящими методическими указаниями, фондом оценочных средств, а также с учебной, научной и методической литературой, имеющейся в библиотеке Института, получить доступ в электронные библиотечные системы, получить в библиотеке рекомендованные учебники и учебно-методические пособия.

Для обеспечения систематической и регулярной работы по изучению дисциплины и успешного прохождения промежуточных и итоговых контрольных испытаний студенту рекомендуется придерживаться следующего порядка обучения:

1. Регулярно изучать каждую тему дисциплины, используя различные формы индивидуальной работы.
2. Согласовывать с преподавателем виды работы по изучению дисциплины.
3. По завершении отдельных заданий передавать выполненные работы преподавателю.

Формы самостоятельной работы

При изучении курса «История исполнительского искусства» следует выполнять следующие виды самостоятельной работы:

для овладения знаниями:	для закрепления и систематизации знаний:	для формирования умений:
чтение и конспектирование текста (учебника, первоисточника, дополнительной литературы)	работа с конспектом аудиторных занятий	анализ и осмысление исторических аспектов

использование аудио- и видеозаписей, компьютерной техники, интернет и др.	повторная работа над учебным материалом, ответы на контрольные вопросы	сравнительный анализ музыкальных стилей, исполнительских трактовок музыкальных произведений
учебно-исследовательская работа, работа со словарями и справочниками	составление плана и тезисов ответа. подготовка рефератов, докладов	поиск и обработка информации по заданной теме. Подготовка доклада
использование аудио- и видеозаписей, компьютерной техники, интернет и др.	аналитическая обработка музыкального материала	рефлексивный анализ профессиональных умений, с использованием аудио и видеотехники и др.

Работа с литературой. Овладение методическими приемами работы с литературой - одна из важнейших задач студента. Работа с литературой включает следующие этапы:

1. Предварительное знакомство с содержанием;
2. Углубленное изучение текста с преследованием следующих целей: усвоить основные положения; усвоить фактический материал; - логическое обоснование главной мысли и выводов;
3. Составление плана прочитанного текста. Это необходимо тогда, когда работа не конспектируется, но отдельные положения могут пригодиться на занятиях, при выполнении курсовых, дипломных работ, для участия в научных исследованиях.
4. Составление тезисов

Работа с конспектом аудиторных занятий. Аналитическая работа, выполненная под руководством преподавателя, требует дополнительной проработки. Все задания для самостоятельной расшифровки и анализа опираются на принципы, изложенные во время аудиторных занятий.

Советы по подготовке к текущему, промежуточному и итоговому контролю по дисциплине.

Изучение каждой дисциплины заканчивается определенными методами контроля, к которым относятся: текущая аттестация, зачеты и экзамены.

Требования к организации подготовки к экзаменам те же, что и при занятиях в течение семестра, но соблюдаться они должны более строго. При подготовке к экзаменам у студента должен быть хороший учебник или конспект литературы, прочитанной по указанию преподавателя в течение семестра.

Первоначально следует просмотреть весь материал по сдаваемой дисциплине, отметить для себя трудные вопросы. Обязательно в них разобраться. В заключение еще раз целесообразно повторить основные положения, используя при этом опорные конспекты лекций.

Систематическая подготовка к занятиям в течение семестра позволит использовать время экзаменационной сессии для систематизации знаний.

Если в процессе самостоятельной работы над изучением теоретического материала или при решении задач у студента возникают вопросы, разрешить которые самостоятельно не удастся, необходимо обратиться к преподавателю для получения у него разъяснений или указаний. В своих вопросах студент должен четко выразить, в чем он испытывает затруднения, характер этого затруднения. За консультацией следует обращаться и в случае, если возникнут сомнения в правильности ответов на вопросы самопроверки.

Дополнительная литература

1. Беленький, Б. В., Педагогические принципы Л. М. Цейтлина [Текст] / Б. В. Беленький, Э. Я. Эльбойм. – М.: Музыка, 1990. – 128 с.
2. Гинзбург, Л. С. История виолончельного искусства [Текст] / Л. С. Гинзбург, В 4-х кн. М.-Л.: Музыка, 1950.
Кн. 1. – 1950. – 408 с.
Кн. 2. – 1957. – 389 с.
Кн. 3. – 1965. – 395 с.
Кн. 4. – 1978. – 407 с.
3. Григорьев, В. Ю. Николо Паганини [Текст] / В. Ю. Григорьев. – М.: Музыка, 1987. – 143 с.
4. Дружинин, Ф. С. Воспоминания: Страницы жизни и творчества [Текст] / Ф. С. Дружинин. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 194 с.
5. История скрипичного искусства [Текст] / Л. Гинзбург, В. Григорьев. – М.: Музыка, 1990. – Вып. 1. – 285 с.
6. Коваленко, А. Ю. Виолончельный концерт в английской музыке первой половины XX века (на примере творчества Э. Элгара и У. Уолтона) [Текст] / А. Ю. Коваленко, Э. М. Прейсман // Культура. Искусство. Образование. – Красноярск: Красноярская государственная академия музыки и театра, 2002. – Вып. 3. – С. 69–76.
7. Коган, Л. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью [Текст] / Л. Коган. – М.: Сов. композитор, 1987. – 246 с.
8. Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом [Текст] / Х. М. Корредор. – Л.: Гос. муз. изд., 1960. – 370 с.
9. Понятовский, С. П. История альтового искусства [Текст] / С. П. Понятовский. – Ташкент: Музыка, 2007. – 335 с.: ил., нот.
10. Прейсман, Эмиль Моисеевич. История исполнительского искусства [Электронный ресурс] : лекционные материалы для студентов очной и заочной форм обучения: уровень основной образовательной программы – бакалавриат, направление подготовки – 073100 - Музыкально-инструментальное искусство, профиль – Оркестровые струнные инструменты; уровень основной образовательной программы- специалитет, направление подготовки - 073201 - Искусство концертного исполнительства, специализация 03 – Концертные струнные инструменты (скрипка, альт, виолончель, контрабас, арфа); уровень основной образовательной программы – специалитет; направление подготовки – 050900/07010165 - Инструментальное исполнительство, профиль – Оркестровые струнные инструменты / Э. М. Прейсман, ФГБОУ ВПО "Красноярская государственная академия музыки и театра", Кафедра оркестровых

струнных инструментов. – 1 файл в формате PDF. – Красноярск : [Б.и.], 2012. – 68 с. – Режим доступа : 1795 .

11. Раабен, Л. Жизнь замечательных скрипачей [Текст] / Л. Раабен. – Л.: Музыка, 1967. – 312 с.: ил.

12. Раабен, Л. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов [Текст] / Л. Раабен. – М. – Л.: Музыка, 1969. – 262 с.: ил.

13. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства [Текст]: Учеб. пособие для муз. вузов / Л. Раабен. – Л.: Музыка, 1978. – 199 с.

14. Рабей, В. О. Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло [Текст] / В. О. Рабей. – М.: Классика-XXI, 2003. – 172 с.

15. Раков, Л. В. История контрабасового искусства [Текст] / Л. В. Раков. – М.: Издательский дом «Композитор», 2004. – 310 с.: ил.

16. Свободов, В. А. Жанр виолончельной сюиты в творчестве И. С. Баха: проблемы текстологии и исполнительской интерпретации [Текст] / В. А. Свобо-дов // Культура. Искусство. Образование. – Красноярск: КГИИ, 1998. – С. 40–53.

17. Стоклицкая, Е. Ю. Альтовая педагогика В. В. Борисовского [Текст] / Е. Ю. Стоклицкая. – Ташкент: Музыка, 2007. – 72 с.: нот.

18. Третьяченко, В. Ф. Пути развития скрипичного этюда [Текст]: Мо-нография / В. Ф. Третьяченко. – Красноярск: Изд-во КГУ, 2003. – 282 с.: нот.

19. Фельдгун, Георгий Гарьевич. История западноевропейского смычкового квартета: (от истоков до начала XIX века) : Учебное пособие по курсу "История смычкового искусства" / Г. Г. Фельдгун, НГК имени М. И. Глинки. – Новосибирск : Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 2000. – 254 с. : нот. твердый. – (Учебная библиотека) .

20. Флеш, К. Искусство скрипичной игры: художественное исполнение и педагогика [Текст] / К. Флеш; пер. В. О. Рабей. – М.: Классика-XXI, 2004. – 304 с.

21. Ширинский, А. А. Проблемы интерпретации скрипичных концер-тов Прокофьева, Мясковского, Хачатуряна, Шостаковича [Текст] – Звучащая жизнь музыкальной классики XX века [Текст]: по материалам научно-практической конференции / сост. А. М. Меркулов. – М.: Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. – 256 с.: нот.

21. Шульпяков, О. Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика [Текст] / О. Ф. Шульпяков. – СПб: Композитор, 2006. – 496 с.: фото.

22. Юрьев, А. Ю. Очерки истории и теории смычковой культуры скри-пача: из творческого наследия скрипичного педагогика [Текст] / А. Ю. Юрьев. – СПб.: «Ut», 2002. – 280 с.: портр.

23. Янкелевич, Ю. И. Педагогическое наследие [Текст] / Ю. И. Янке-левич; сост.И. Лившиц. – Ташкент: Музыка, 2009. – 433 с.: фото.

24. Mosconi, A. Cremona's instruments: the Town and the Collec- yion of Stringed instruments [Текст] / A. Mosconi – Cremona Cremonabooks, 2001. – 122 p.

9. Материально-техническое обеспечение дисциплины

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:

столы, стулья

Для организации самостоятельной работы:

- компьютерный класс с возможностью выхода в интернет;
- библиотека, укомплектованная фондом печатных, аудиовизуальных и электронных документов, с наличием:
 - читальных залов, в которых имеются автоматизированные рабочие места с доступом к электронным информационным образовательным ресурсам института и библиотеки, выходом в интернет;
 - фонотеки, оборудованной аудио и видео аппаратурой, автоматизированными рабочими местами с доступом к электронным информационным образовательным ресурсам института и библиотеки, выходом в интернет.

Помещения для самостоятельной работы обучающихся оснащены компьютерной техникой 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 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».
- **свободно распространяемое, в т.ч. отечественное:** браузер Opera, Браузер Google Chrome, Браузер Mozilla Firefox, LMS Moodle, Big Blue Button, VLC media player, Open Office, ОС Ubuntu, ОС Debian, Adobe Acrobat Reader, OBS Studio; My test, Антиплагиат (AntiPlagiarism), Яндекс браузер, 7Zip