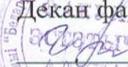


Учреждение образования
«Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка»

Факультет эстетического образования
Кафедра музыкально-педагогического образования

(рег. № 2001-302-119-2018 24.04.2018 г.)

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
 А.Б. Нижникова
30 11 2017 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
 И.И. Рыжикова
30 11 2017 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ
ИСТОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

для специальности
1-03 01 08 Музыкальное искусство и мировая художественная культура

Составители: Королёва Т.П., доцент, кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и методики преподавания искусства факультета эстетического образования БГПУ им. М. Танка; Нижникова Алла Борисовна, доцент, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкально-педагогического образования факультета эстетического образования БГПУ им. М. Танка

Рассмотрено и утверждено
на заседании совета БГПУ "24" 04 2018 г.

протокол № 8

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	3
I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	8
Краткий курс лекций по учебной дисциплине	8
«История исполнительского искусства».....	8
Раздел 1. История вокально-исполнительского искусства.....	8
Раздел 2. История хорового исполнительского искусства.....	15
Раздел 3. История музыкально-инструментального исполнительского	28
искусства.....	
II. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	35
Примерный перечень заданий и вопросов к семинарским занятиям.....	35
Примерный перечень тем рефератов к семинарским занятиям.....	37
Практические задания.....	37
III. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	38
Критерии оценки для уровня знаний.....	38
Вопросы к экзамену по истории исполнительского искусства	40
Вопросы к зачету по истории исполнительского искусства	41
Рейтинговые контрольные работы.....	43
IV. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	44
Учебный план.....	44
Учебная программа	46
Законодательные и нормативные акты.....	67

Пояснительная записка

В обучении будущих музыкантов-педагогов важную роль играет формирование их общего и музыкального мировоззрения и художественного вкуса. Интегрированная дисциплина «История исполнительского искусства» дает возможность под руководством преподавателя познакомиться с лучшими образцами исполнительского искусства во всем мире: сольное вокальное исполнение, ансамблевое, хоровое, инструментальная музыка. Владение практическим умением вызвать интерес к искусству у обучаемых через презентацию самых достойных исполнителей во многом определяют профессиональное мастерство и квалификацию будущего педагога-музыканта.

Цели и функции ЭУМК

Цель учебно-методического комплекса по дисциплине «История исполнительского искусства» – управление и самоуправление учебной деятельностью студентов по развитию профессионально-значимых компетенций студентов в процессе освоения учебной дисциплины; предоставление студентам в общедоступном виде на электронных носителях материалов, обеспечивающих ориентацию в особенностях данной дисциплины, понимание основных аспектов самостоятельной работы по ее изучению и успешное освоение содержания дисциплины; а также теоретическая и методическая помощь студентам в овладении профессионально-значимыми компетенциями.

Функции ЭУМК:

- раскрыть требования к содержанию изучаемой дисциплины, к образовательным результатам и средствам их достижения;
- обеспечить преемственность в преподавании учебных дисциплин;
- систематизировать материалы различной направленности и содержания для изучения разделов дисциплины;
- обеспечить студентов необходимой учебной и учебно-методической документацией для изучения дисциплины;
- дать материалы и методические рекомендации для управления и самоуправления самостоятельной работой студентов;
- дать критерии для самоконтроля и оценивания учебных достижений;

- упростить поиск основной и дополнительной литературы по разделам дисциплины, а также материалов для подготовки студентов к самостоятельной работе, зачетам и экзаменам по разделам дисциплины.

Особенности структурирования и подачи учебного материала

Электронный учебно-методический комплекс по учебной дисциплине предназначен в качестве пособия студентам специальности 1-03 01 08 «Музыкальное искусство и мировая художественная культура» для оптимизации процесса освоения курса.

Он представляет собой совокупность учебно-методической и нормативной документации, средств обучения и контроля, а также прочих образовательных ресурсов, необходимых для полноценного обучения.

Учебно-методический комплекс по дисциплине «Музыкальное искусство и мировая художественная культура» содержит:

1. Пояснительная записка (введение):

- Цели и функции, ЭУМК, особенности структурирования и подачи учебного материала;
- Обоснование логики преподаваемой дисциплины;
- Рекомендации по организации работы с ЭУМК.

2. Теоретический раздел:

- Краткий курс лекций по разделам дисциплины «История зарубежного вокально-исполнительского искусства», «Становление и развитие хорового исполнительства», «История инструментального исполнительства». Тематические разделы, включенные в программу «История исполнительского искусства» (текст лекций основан на переработке имеющегося в учебной литературе материала).
- Для освоения полного объема курса, соответствующего стандартам высшей школы, остается необходимой работа студентов с учебными пособиями и дополнительной литературой.

3. Практический раздел:

- Примерный перечень заданий и вопросов к семинарским занятиям
- Примерный перечень тем рефератов к семинарским занятиям
- Практические задания

4. Раздел контроля знаний:

- Критерии оценки для уровня знаний
- Вопросы к экзамену по истории исполнительского искусства
- Вопросы к зачету по истории исполнительского искусства

- Рейтинговые контрольные работы

5. Вспомогательный раздел:

- Учебный план.
- Учебная программа.
- Список основной и дополнительной литературы для самообразования учащихся-пианистов и будущих музыкантов-педагогов.
- Перечень законодательных и нормативных документов Министерства образования Республики Беларусь.

Обоснование логики преподаваемой дисциплины

Учебно-методический комплекс дисциплины «История исполнительского искусства» представляет собой систему дидактических средств управления и самоуправления, стимулирования и поддержки, контроля и самоконтроля различных видов учебной деятельности студентов, а также совокупность основной учебной и учебно-методической документации, позволяющей обеспечить и сопроводить успешное освоение дисциплины.

Основная цель учебной дисциплины «История исполнительского искусства» – культурно-просветительская подготовка специалистов, готовых на высоком художественно-профессиональном уровне осуществлять музыкально-педагогическую деятельность в детской школе искусств и в учреждениях общего среднего образования. Подготовка к выполнению музыкально-просветительской функции среди учащейся молодежи.

Задачи учебной дисциплины:

- формирование умений и навыков в области культурно-просветительского менеджмента;
- овладение разнообразными видами презентации лучших образцов мирового исполнительства, необходимых для качественного обеспечения учебно-воспитательного процесса в учреждениях общего среднего образования;
- накопление образцов стилей и жанров народного, классического и современного искусства, необходимого для педагогической и просветительской работы в учреждениях общего среднего образования;
- овладение различными формами и методами самостоятельной работы с музыкальным явлением (подбор материала, систематизация, визуальное оформление и т.д.);
- развитие художественного вкуса, артистизма, эмоциональности и выразительности выступления.

В результате изучения учебной дисциплины «История исполнительского искусства» студент должен:

знать:

- цели и задачи культурно-просветительской подготовки в контексте будущей профессиональной деятельности;
- специфику подготовки и публичного выступления по популяризации исполнительского искусства;

уметь:

- осуществлять музыкально-теоретический, художественно-образный и исполнительский анализ исполнительских программ с вербальной интерпретацией;
- проводить культурно-просветительскую деятельность среди учащейся молодежи;

владеть:

- методами самостоятельной работы над образцами исполнительского мастерства;
- навыками публичного выступления.

Рекомендации по организации работы с ЭУМК

Содержание ЭУМК

Учебно-методический комплекс дисциплины «История исполнительского искусства» включает:

- Пояснительная записка;
- Краткий курс лекций по разделам дисциплины «История зарубежного вокально-исполнительского искусства», «Становление и развитие хорового исполнительства», «История инструментального исполнительства» (*Теоретический раздел*);
- задания по УСР студентов для самостоятельной подготовки программы выступления; вопросы и задания для подготовки к практическим и семинарским занятиям (*Практический раздел*);
- критерии самоконтроля и самооценки, критерии оценивания результатов учебной деятельности студента (текущего, промежуточного и итогового видов контроля), критерии оценивания образовательных результатов студента по дисциплине;
- рейтинговые контрольные работы (*Раздел контроля знаний*);
- учебный план, учебная программа, учебно-методическая карта дисциплины, список основной и дополнительной литературы по разделам дисциплины и для самообразования будущих музыкантов-педагогов, перечень законодательных и нормативных документов Министерства образования Республики Беларусь (*Вспомогательный раздел*).

Организация работы с ЭУМК

Необходимо обращаться к различным блокам ЭУМК и находить соответствующий раздел, согласно учебному плану прохождения определенной темы дисциплины.

С целью развития креативности и зрелости мышления предлагаемая система творческих заданий предполагает вариативность и творчество их исполнения. Для обеспечения связи образовательных результатов, методов их достижения и форм промежуточного и итогового видов контроля, следует обратить внимание на материалы, относящиеся к критериям самоконтроля и оценивания исполнения программы при организации самостоятельной работы. Включение их в содержание ЭУМК вызвано необходимостью активизировать студентов к формированию навыков самоконтроля и усвоению параметров оценивания профессионально-значимых компетенций.

I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Краткий курс лекций по учебной дисциплине «История исполнительского искусства»

Раздел 1. История вокально-исполнительского искусства

Один из древнейших видов музыкального исполнительства - передавать средствами певческого голоса идейно-образное содержание музыкальных произведений. Пение может быть со словами, без слов, сольное (одноголосное), ансамблевое (1,2,3,4,5 голосов), хоровое. Обычно пение сопровождается инструментальным сопровождением, но бывает а cappella (без сопровождения). Оперное пение связано с театральным представлением, драматическим действием. Камерное пение - романсы, песни, исполняемые соло или вокальным ансамблем с инструментальным сопровождением или без него. Оперетта или эстрада относятся к легкой музыке, так как не несут в себе большой идейной и эмоциональной нагрузки и воспринимаются человечеством как отдых. *В вокальной музыке различают 3 основных типа мелодий:*

1. Певучий стиль - кантилена (от итал. canto - петь), широкое, плавное пение.

2. Декламационный стиль - приближается к интонациям речи, речитативы.

3. Колоратурный стиль - здесь наблюдается отход от слова, большое количество украшений (иногда дробящих слово), пассажей, быстрое движение мелодии.

Вокальные примеры этих стилей:

В певучем стиле выдержано большинство опер 19 века: "Тоска" Пуччини, "Аида" Верди. В декламационном стиле написаны сцены и монологи 19 и, особенно, 20 века: "Воцек" Берга, "Игрок" Прокофьева, "Нос" Шостаковича. В колоратурном стиле пишутся чаще всего произведения для высоких, легких голосов, которые обладают подвижностью, однако на рубеже 18-19 веков в Италии было повальное увлечение колоратурным стилем. Этот технический прием практиковался всеми певцами, независимо от типов голоса. Примером служит музыка Россини, особенно "Золушка", где главная

партия написана для меццосопрано и даже басовая партия тоже колоратурная. Очень часто в одном произведении используются вокальные мелодии разных стилей для создания разных характеров и образов.

Замечательно интересно писал о пении прекрасный итальянский певец Л.Вольпи: "Пение - важнейшее проявление человеческой природы, потому что оно представляет собой выражение чувства, страстей, работы воображения, мыслей, тесно связанное с анатомической и духовной структурой человека. Но артистическое пение, как камерное, так и театральное, требует технических знаний, упражнений, метода и стиля, которые может дать только обучение. Недостаточно просто петь, нужно уметь петь, чтобы служить искусству и сохранить голос. Что дает школа? Она создает музыкальный инструмент, превращает гортань, дыхательную систему и резонаторы в гармоничное целое, которое может породить музыкальный звук, соответствующий эстетическим и акустическим законам. Акустическим же законам нет дела до различных школ, потому что они ведают лишь самой физической природой звука. Школа лишь исправляет недостатки и несовершенства, заполняет бреши. Но методы меняются, и каждая школа, каждый преподаватель, к сожалению, имеет свой собственный метод".

Вопросы и проблемы вокальной техники затрагивались в трудах Гиппократ (греческий врач, основоположник античной медицины 4-5 в. до н.э.) и Платона (греческий философ, ученик Сократа 4 в. до н.э.). 2500 лет назад Гиппократ написал, что "голос рождается в голове, то есть в черепных полостях", чем подчеркивал значение резонанса и резонаторов. Один из первых дошедших до нас сочинений по искусству пения, указаний по постановке голоса и технике пения считается трактат араба Абуаль-Хасана (прозвище - Зираб - дрозд). Трактат издан в Испании на рубеже 8-9 веков. В средние века (13 век) был известен трактат о пении Джероламо ди Моравиа. Наиболее известны авторы вокально-педагогических сочинений 16,17,18 веков - Л.Цаккони, Дж.Каччини, П.Ф.Този, Дж.Манчини. На протяжении всех веков продолжалось изучение голосового аппарата человека и его возможностей, совершенствование школ, методов, принципов исполнения, однако все работы имели описательный характер, их авторы детально останавливались на развитии вокальной техники, принципах исполнения. После изобретения ларингоскопа (зеркало с ручкой) в 1855 году испанским педагогом М.Гарсиа и исследования дыхательных движений в пении (40-е годы 19 века Дидей и Петрекен), методические установки и приемы обучения начинают получать научное обоснование. Профессиональное вокальное искусство было известно еще в античном мире, об этом говорят литературные свидетельства Греции 8-4 веков: Гом`ер, Сапф`о, Эсх`ил, Соф`окл. А`эды сочиняли и исполняли свои произведения под аккомпанемент струнного инструмента. До нас дошло несколько имен певцов-композиторов Древней Греции, в частности имя Терпандра, певцов Стехизора, Ксенокрита, Клеомена, певицы Ниссиды из Локр и другие. Аэдов сменили рапс`оды, это были греческие декламаторы, которые речитативом, без музыкального сопровождения, исполняли на праздниках и пирах отрывки

из разучиваемых по записи текстов, то есть они не сочиняли, а соединяли и исполняли фрагменты известных поэм. преимущественно Гомера. В странах древнего Востока музыка занимала очень важное место. Считается, что самое древнее искусство профессионального пения возникло в Китае (из стран Востока). К 6 веку до н.э. относится "Книга песен" - "Шицзин", составление которой приписывается Конфуцию. Согласно конфуцианству, музыка представляла собой микрокосм, воплощающий великий Космос, а песня играла в китайской музыке очень важную роль. Конфуций утверждал, что прекрасная музыка способствует истинному государственному устройству, именно поэтому она обладает строго определенной структурой. В период Хань (2 в. до н.э.) при дворе императора создается специальная музыкальная палата Юэфу, при ней существовал коллектив (до 800 человек) певцов и танцоров из различных областей Китая. Деятели Юэфу занимались собиранием и обработкой народных песен. В 714 году в Китае открылось 5 специальных учебных заведений, где обучали музыке, пению, танцам. Поэты Ду Фу, Ли Бо, Бо Дзюй писали песни на свои стихи.

В 10 веке появляется крупнейший музыкально - теоретический трактат "Записи о музыке". В 13-14 веках возникает и развивается театр, музыка и пение в нем занимают главенствующее место. Музыка Индии - древнейшая самобытная культура. Древние индийские литературные памятники сохранили многочисленные свидетельства неотъемлемой части музыки в жизни общины, в которой музыканты окружались большим почетом. Каждое племя имело своих певцов, в обязанности которых входило исполнение гимнов во время религиозных и магических обрядов. Ритуальные песнопения нашли свое отражение в "Ригведе" - одном из наиболее древних письменных памятников Индии (2-е тыс. до н.э.). Трактат по театру, музыке и танцу "Натьяшастра" (1 в. н.э.) дает основание считать, что еще задолго до его создания индийцы располагали высокоразвитой, глубоко своеобразной и оригинальной музыкальной системой. Искусство индийских певцов и инструменталистов органично соединялось в народном и классическом индийском театре. В период расцвета санскритской драматургии в 4-7 веках индийская классическая музыка достигла большого развития. Изменения, которые испытывала музыкальная система Индии в процессе длительного исторического развития, не коснулись ее основных теоретических положений. Древние музыкальные каноны оставались незыблемыми для многих поколений индийских музыкантов, их унаследовали и современные индийские теоретики и музыканты. В начале 20 века Р. Тагор, который возвратил индийской профессиональной музыке утерянную в средние века традицию единства слова и его музыкального выражения, впервые выдвинул идею синтеза музыкальной культуры Востока и Запада, что явилось началом нового этапа развития музыкального искусства Индии. Европейское вокальное искусство развивалось главным образом в форме народного и культового пения. Первые исторические представители вокального искусства - народные певцы. В средневековье в Западной Европе - это `барды - Англия 10 век, труба`дуры - Франция 11 век, минне`зингеры - Германия 12 век,

скомо`рохи - Россия 11 век, банду`ристы, кобза`ри - Украина, Польша 15 век, гуся`ры - Россия 16 век, `лирники - Белорусия, Молдавия, Литва, Украина 17 век; на Кавказе, в Армении, Азербайджане - гу`саны 5 век, а`шуги 10 век; в Средней Азии, в Киргизии, Казахстане - а`кыны 19 век. Народные певцы часто бывали и творцами песен. Искусство передавалось в устной традиции из поколения в поколение. С возникновением христианства пение вошло в церковное богослужение и распространилось в этой форме по всему миру. До 10-12 веков - одноголосное, а затем многоголосное. Древние певцы не нуждались в специальных технических методах для исполнения своих простых одноголосных песен, использовавших звучание среднего голосового регистра и сопровождавшихся аккордами простых музыкальных инструментов. Они стремились не столько к акустическим эффектам, сколько к выражению чувств. Высокий и сверхвысокий регистр человеческого голоса является, таким образом, открытием новейших времен, когда голос, слово, идея постепенно сливаются вместе и приспособляются для создания непосредственного впечатления. Школы пения и возникают для того, чтобы человеческий голос мог владеть двумя октавами, необходимыми при исполнении музыкальных произведений с самой различной тесситурой, часто противоестественной и головоломной. Культивировалось искусство пения и в Древнем Риме. Известно, что там, в 5 веке н.э. при папе Илларию открылась первая европейская школа пения. Есть сведения о существовании в ней преподавателей пения трех категорий:

1. vociferarii - занимавшихся расширением границ диапазона и развитием силы голоса;

2. phonasii - работавших над дальнейшим улучшением качества голоса (учителя вокального резонанса);

3. vocales - учивших правильной интонации и художественным оттенкам (вокальной эстетике). Известно также о существовании в 8 веке специальных церковнопевческих школ в Метце и Суассоне, где первыми учителями были римские певцы Петр и Роман, присланные Карлу Великому папой Адрианом Первым, а также в Сен-Гальском и Турском монастырях (в Швейцарии), а в 9 и 10 веках в Дижоне, Туле, Камбре, Шартре и Невере (во Франции). Не следует смешивать "школьное" пение с "народным", они представляли два различных течения, которые позже оказали значительное влияние друг на друга. Солнечная жизнь народного звучания вливалась в литургическую музыку монастырей и капелл. Народное пение внесло в школьное неожиданность полета, блеск звучания и смелость вариаций. Светская музыкальная культура развивалась в эпоху Возрождения, возникали новые, более сложные жанры вокальной и вокально-инструментальной музыки, что привело к бурному росту и дальнейшему развитию певческого искусства. Окончательное формирование вокального искусства, подлинной и настоящей школы пения началось лишь с возникновением оперы. В 1599 году в Палацце Корси во Флоренции представлением "Дафны" Якопо Пери по либретто Ринуччини было положено начало опере, смеси оратории и маскарада, а вместе с ней и культивированию хороших голосов. Преподаванием

занимались сами композиторы, тоже прославленные певцы, стараясь сделать из своих учеников настоящие музыкальные инструменты из плоти и крови с помощью обучения технике дыхания, звукоподачи, развития силы звука и в соответствии со строго продуманной системой. Позже, в 1600 году, властители Флоренции были поражены вышколенными голосами Франчески и Сеттимии Каччини, дочерей композитора, чью оперу "Эвридика" они исполнили в Палаццо Питти по случаю бракосочетания Марии Медичи с Генрихом IV королем Франции. В 17 веке формируются национальные вокальные школы в странах Западной Европы, каждая из них характеризуется своим стилем исполнения, манерой звуковедения и характером певческого звука.

Появляются певцы-композиторы-педагоги, одновременно складываются национальные композиторские школы, выдвигающие перед певцами определенные художественно-исполнительские требования. В национальной вокальной манере пения находят отражение исполнительские традиции, особенности языка, темперамента, характера, интонационные, ладовые и ритмические компоненты конкретной страны и региона, их народная музыка. Уже в начале 17 века сложилась итальянская школа сольного пения, выделяясь совершенной техникой бельканто (красивого пения) и блестящими голосами. Климат Италии, вокальность итальянского языка и удобство для голоса итальянских мелодий позволяли максимально использовать певческие возможности голосового аппарата. Итальянская школа выработала эталон классического звучания голоса, она оказала влияние на формирование и развитие других национальных вокальных школ. Наиболее яркие музыканты того времени: Я.Пери, Дж.Каччини, К.Монтеверди, А.Скарлатти. Оперное искусство сначала было привилегией придворных кругов, но в 1637 году в Венеции открылся первый платный театр, что делало оперу доступной для народа. На рубеже 18-19 веков итальянское пение характеризовалось обилием колоратур. Колоратурный стиль исполнения связан главным образом с исполнительским искусством певцов-кастратов, господством "мужских сопрано", фальцетистов. Они пели в церквах, капеллах, театрах, переодевались в женские наряды, исполняя женские партии. Женщины в публичных театральных действиях не участвовали. О блестящих успехах кастратов остались авторитетные свидетельства (Казанова, Россини). Голоса лучших кастратов звучали чисто, легко, красиво, беспредельно, им уступало звучание даже блестящих певиц Патти и Котоньи. Отказавшись от всего земного во имя пения, они звучали как голоса из других сфер, но в них не было жизни и тепла женского сопрано, да и физиологические нарушения, как результат кастрации, влекли за собой чудовищную тучность, что было малоэстетично. Коденции, фиоритуры, различные вокально-технические украшения в ариях стали сочинять певцы, исходя из своих технических голосовых возможностей. Пение стало превращаться в "турниры вокальной техники", мысль и слово из музыки стали исчезать, уступая место чисто звуковым красотам, производившим на слушателя огромное впечатление. "Поэзия потонула в декорационном пении".

Россини положил конец "вокальному хулиганству". Он стал выписывать в партии обязательные для исполнения каденции, требуя их точного исполнения. К концу 19 века установилось природное равновесие, а оперное творчество Дж.Россини, В.Беллини, Г.Доницетти, а позднее Дж.Верди, привело итальянскую вокальную школу к развитию кантиленного звучания голоса, к расширению диапазона и увеличению его динамических достоинств. Вокальные партии стали более индивидуализированными в соответствии с характеристикой образов. Позднее творчество Дж.Пуччини, Р.Леонковалло, П.Маскани, У.Джордано привело к усилению ариозно-декламационного начала, к эмоциональной обостренности пения, которым характеризуется современное искусство итальянских певцов.

Наиболее известные итальянские певцы: Дж.Паста, А.Каталани, А.Бозио, Дж.Рубини, Л.Лаблаш, А.Патти, А.Мазини, М.Баттистини, Э.Карузо, Т.Руффо, А.Галли-Курчи, Дж.Лаури-Вольпи, Дж.Симионато, М.Дель Монако, Ф.Корелли, Дж.Ди Стефано, Р.Скотто, М.Френи, Ф.Коссотто, П.Каппучилли. Против итальянской школы бельканто восстала французская школа, руководимая Ж.Б.Люли. Особенность этой школы определялась декламационным стилем, ведущим происхождение от распевной декламации поэтов и актеров французской классической трагедии 16 века. Находит отражение в этой школе и национальный характер песенности. Этот стиль формировался под влиянием творчества Ж.Б.Люли, Рамо, К.В.Глюка, А.Гретри, а затем Дж.Мейербера. Ш.Гуно, К.Сен-Санса, Ж.Масне, Ж.Бизе. Крупнейшими представителями школы явились певцы: А.Нурри, Ж.Дюпре, Д.Арто, М.Малибран, П.Виардо, Ж.Девойо. Интересен факт раскола общества Франции на 2 лагеря сторонников итальянской и французской школы пения. Разделились мнения короля, королевы, всего двора, Руссо и Вольтера. Этот "раздел" общества остался в истории под названием "войны шутов". Вокальную школу Франции 18-19 веков Ромен Роллан характеризует как школу великолепной актерской игры и декламации. Не случайно и Парижская консерватория получает название консерватории "музыки и декламации".

Немецко-австрийская школа стремилась объединить итальянское бельканто и чрезмерный "экспрессионизм" французской школы, чтобы эмоция и мысль заняли подобающее место. Так возникло творчество И.С.Баха, Г.Ф.Генделя. В.А.Моцарт синтезировал достижения всех основных современных ему школ.

Музыка немецких композиторов Л.Бетховена, К.М.Вебера, Ф.Шуберта, Ф.Мендельсона, Р.Шумана, И.Брамса, Х.Вольфа очень связана с немецкой национальной песенностью, истинно национальна, она дала начало нового в ту пору амплуа: камерного пения, камерного певца. Особняком в немецкой музыке стоит творчество Р.Вагнера. Оно вызвало к жизни особый стиль пения возвышенной декламационности, мощности тембра, насыщенности звучания голоса (часто чрезмерное, даже губительное для человеческого голоса), исполнение длинных фраз с нарастающей звучностью. Голоса вокалистов у Вагнера влетали в звучание оркестра, как один из инструментов. Оперы

огромные полотна, некоторые исполнялись по 5 вечеров подряд ("Кольцо Нибелунгов", "Золото Рейна"). На стиль исполнения немецких певцов последующих поколений оказало влияние оперное творчество Р.Штрауса, А.Шенберга, А.Берга, П.Хиндемита, К.Орфа и других. *Наиболее известные певцы:* Г.Зонтаг, В.Шредер-Девриент, Л.Леман, Ю.Штокхаузен, Э.Шварцкопф, Л.Фишер-Дискау, Т.Адам. В других странах появились свои вокальные национальные школы, свои замечательные певцы и педагоги, но ведущее место всегда занимала итальянская школа и певцы.

В 19 и 20 веках в историю мирового вокала вошли: Е.Линд - Швеция; К.Новелло - Великобритания; Э.Решке, А.Дидур, Е.бандровска-Турска - Польша; Х.Даркле - Румыния; Э.Дестинова - Чехословакия. К середине 20 века вокальное искусство широко развивается во всех европейских государствах, в США, Канаде, Южной Америке, а также в Японии, Корее и других странах.

В России до начала 18 века вокальное искусство существовало только в форме народного и церковного пения. Со времен утверждения христианства подготовка певцов велась в монастырях, а затем и в приходских церковных школах. Имеются исторические данные, подтверждающие наличие отечественной певческой культуры еще в 10-11 веках. Так, например, известно, что при киевском князе Владимире Святославовиче (978-1015) существовали профессиональные певчие. "Степенная книга", составленная в 11 веке при князе Ярославе, свидетельствует, что "начат быти в Русетей земли ангелоподобное пение, изрядное осьмигласие... и самое красное демественное пение..." Преподавание пения в отечественных школах и монастырях уже в ту эпоху находилось на довольно высоком уровне. Церковное пение имело исключительно широкое распространение. Обилие церквей, монастырей, в которых были хоры, обучение пению в хорах так называемых государственных певчих дьяконов, патриарших и впоследствии синодальных певчих и придворной "капеллии" давало возможность певцам приобрести прочные вокальные навыки. В свою очередь основополагающую роль в создании отечественного профессионального музыкального и вокального искусства сыграла русская народная песня. Все это - народное исполнительское искусство и церковное пение с его высокой вокальной культурой подготовило почву для появления светского профессионального вокального искусства.

Попытки организации *театра в России* относятся к середине 17 века, потом при Петре Великом была приглашена труппа из семи актеров во главе с Кунстом, которые давали музыкальные представления. В 1735 году в Россию была приглашена на постоянную работу итальянская оперная труппа, которая пустила на русской земле прочные корни. Русский оперный певец складывался как явление самобытное. Очевидна несостоятельность некоторых историков, пытающихся рассматривать пение русских певцов только как результат влияния итальянской вокальной культуры. На самом же деле своеобразие исполнительского стиля русских певцов, свойственная русскому человеку глубина чувств, наконец, и фонетические особенности русского

языка, дали возможность национальной русской вокальной школе пойти по своему пути. Конечно, влияние итальянской школы пения на русских певцов несомненно было и ощущалось в течение долгого времени. Одним из первых русских учителей пения был И.А.Рупин, крепостной костромской губернии, учившийся пению в Италии. В Придворной певческой капелле преподавал композитор Д.Бортнянский. К этому периоду (18 век) относится артистическая деятельность русских певцов и певиц, заложивших основы русской школы пения: А.Михайлова, Е.Уранова-Сандунова, Н.Семенова, А.Крутицкий, Н.Воробьев, П.Злов, В.Самойлов, Н.Лавров и другие. Нельзя не отметить огромную роль русского "городского" романса в истории отечественного вокального искусства, а также деятельности композиторов, певцов и педагогов А.Варламова и П.Булахова.

С именем М.Глинки связано становление русской оперы как самостоятельного музыкального жанра, не менее значительной была и роль Глинки - исполнителя и вокального педагога, создателя своеобразной школы "концентрического развития голоса". Ученики Глинки: О.А.Петров, А.Я.Воробьева-Петрова, Д.М.Леонова, А.П.Лодий, С.С.Гулак-Артемовский. В дальнейшем на развитие русской вокальной школы и ее исполнительские принципы оказали влияние творчество, а также критическая и педагогическая деятельность А.С.Даргомыжского, А.М.Серова, М.А.Балакирева, П.А.Кюи, Н.А.Римского-Корсакова, М.П.Мусоргского, П.И.Чайковского. Характерные черты русской вокальной школы – это мастерство драматической игры, простота и задушевность исполнения при совершенной вокальной технике, умение сочетать вокальное мастерство с эмоционально окрашенным живым словом. Выдающиеся певцы России: Ф.И.Шаляпин, И.В.Ершов, А.В.Нежданова, Л.В.Собинов, Г.С.Пирогов, К.Г.Держинская, В.В.Барсова, Н.А.Обухова, Е.К.Катульская, С.П.Преображенская, Е.А.Степанова, С.Я.Лемешев, И.С.Козловский, Г.М.Нелепп, А.С.Пирогов, М.П.Максакова. Читателям, которых интересует подробное изложение разных вокальных школ, могу порекомендовать работу И.К.Назаренко "Искусство пения". В этой хрестоматии вы найдете очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения. "Вокальный букварь" можно завершить словами замечательного певца и педагога С.П.Юдина: "Роль педагога весьма ответственна, так как в значительной мере в его руках судьба его ученика. От педагога зависит дать работе верное или неверное направление, чем решается дальнейший результат. Но верным руководством и ограничивается задача педагога, - все прочее ложится на плечи ученика, который должен ясно понимать, что без его личных настойчиво и постоянно проявляемых усилий он никогда не сможет осуществить свое желание стать певцом. Задача эта не так легка, как многие об этом думают. Иметь все данные, чтобы стать певцом, - это еще не все! Необходимо, во-первых, любить искусство пения, любить по-настоящему, с энтузиазмом и, во-вторых, уметь работать упорно, постоянно, считая, что работа не тягость, а наслаждение, без которого и жить не интересно. Никогда не остывая и не прекращая своей работы над голосом, певец должен превратить ее в привычку, в необходимость, но горячее

увлечение работой не должно исключать строгой внутренней дисциплины, подчиненной здравому рассудку и твердой воле".

Раздел 2. История хорового исполнительского искусства

Современная ситуация в России и Беларуси, переход к постиндустриальному типу социальности с характерным для нее постмодерном в сфере культуры, глобальная информатизация общественной жизни и образования в частности заостряют проблему возрождения русской национальной идеи. Изучение отечественных художественных и эстетических традиций позволит сохранить самобытность нашей культуры, не раствориться в стихии современных глобализационных процессов. *Хоровое пение* занимает особенное место в любой культуре: его своеобразие основано на понимании человеком самой сущности музыки. Это особое место связано также с интенсивным развитием средств массовой информации и телекоммуникационных технологий. Возникает опасность информационного загрязнения, связанного с тем, что большое количество музыки сомнительного качества, низкого художественного уровня навязывается публике, особенно молодежи, далеко не всегда способной отличить подлинное искусство от подделки. В условиях информационного общества многие нетленные музыкальные ценности оказываются под угрозой профанации. Влияние популярной музыки на молодежь имеет многие несомненные негативные аспекты. В связи с этим в последние десятилетия наблюдается повышенный интерес ученых, исследователей к более традиционным видам искусства, в частности, к хоровому искусству, к его истокам, истории становления, вопросам теории и терминологии, к определению роли и места хорового искусства в художественной культуре России. В отечественном искусствоведении сложилась традиция рассматривать хоровое пение как проявление глубинных истоков народной культуры. Во второй половине XIX века хоровое искусство, не разрывая с формами церковной литургии, становится профессиональным видом деятельности, т. е. видом деятельности, предполагающим профессиональную подготовку и специальное образование. Именно в это время хоровое искусство в его лучших образцах обретает характерные черты и признаки классического искусства, входит в золотой фонд мировой культуры. В настоящее время социологические, социально-психологические, культурологические, музыковедческие исследования создают предпосылки для углубленного культурологического анализа музыкального искусства хорового пения. Несмотря на существующую в настоящее время программу высшего профессионального образования в области хорового искусства, а также среднего (музыкальные училища, колледжи), не исчезает потребность в создании концепции профессионального образования, основанного на традициях русской академической музыкальной школы. Сегодня в условиях интеграции России в европейское культурное пространство особенно актуальным становится сохранение преемственности

и непрерывности художественного опыта, сохранение высокого уровня музыкальной культуры. До сих пор в современной культурологии и теории музыки не решены терминологические проблемы, касающиеся хорового искусства и его места в музыкальной культуре. Не преодолен описательный уровень специальных исследований, посвященных истокам хорового искусства, основным этапам его истории. В советский период истории России по понятным причинам отношение науки к религиозным предпосылкам хорового пения было негативным, но и сейчас такое негативное отношение воспроизводится. В этом контексте актуально новое видение истории отечественного хорового искусства, основанное на современном восприятии ушедших в прошлое эпох. Именно культурологическое исследование дает возможность ответить на многие вопросы, поставленные временем.

Самые первые упоминания о хоровом исполнительстве относятся к 2000-м годам до н.э. в связи с поэтическими текстами хоровых гимнов-заклинаний из "Самаведы" (Индия). Имеются многочисленные свидетельства об участии хоров в религиозных действиях (страстях-мистериях) Вавилона, Палестины. Хоровое искусство Египта уже в эпоху Древнего царства (2800-2250 до н.э.) обладало сложившимися формами антифонного культового пения. Антифон-песнопение, исполнявшееся поочередно двумя хорами или солистом и хором. В период Нового царства (1580-1070 до н.э.) увеличивается число хоровых капелл не только египетских, но и сирийских. Древнегреческий философ Платон определял сущность музыки как искусство управления хором. В искусстве Древней Греции возникли хоровые песни, исполнявшиеся на праздниках урожая, в церковной музыке – пеан, тренос. Высокие образцы хоровой лирики связаны с именами Терпандра, Сапфо, а также Пиндара (VI век до н.э.) - автора многочисленных хоровых гимнов и од. В античном театре установилась дифференциация на певческие голоса разной высоты: *netoide* (высокие), *mesoide* (средние), *iratoide* (низкие). Хор в античном театре – совместно поющая, танцующая, декламирующая группа исполнителей-хоревтов. Он обязательный коллективный участник трагедий и комедий, олицетворявший собой голос народа и нередко выступавший как самостоятельное действующее лицо. Традиция пения *a cappella* возникла в религиозной среде. В раннем средневековье (около IV века) профессиональный хор (клирос), выделившись из церковной общины, еще не был дифференцированным. Для *европейской хоровой культуры (до IX)* характерно *унисонное или октавное хоровое пение без деления хора на партии*. Формой григорианских песнопений (по имени римского папы Григория Великого) являлась *псалмодия* – певучая речитация латинского текста в узком диапазоне мелодического движения. Песнопения исполнялись *мужским хором в унисон*. Высокого уровня достигло хоровое искусство Византии. Выдающимися гимнотворцами были Роман Сладкопевец-автор многочисленных *кондаков*, Андрей Критский и Иоанн Дамаскин - создатели *канонов*. Дамаскин систематизировал и окончательно установил структуру *осьмогласия*. *Осьмогласие* – система из восьми ладов, лежащих в основе православных церковных песнопений. В составы хоров,

которые достигали 150 и свыше исполнителей, входили кроме рядовых певчих доместики (учителя пения), магистры (сочинители), протопсалты (руководители правого и левого клиросов), ламподарии (корифеи). В X-XIII веках начинается первичная дифференциация голосов по регистрам. С XIV-XV веков, с развитием *многоголосия* устанавливается понятие хоровой партии, каждая из которых могла исполняться унисонно или разделяться на несколько голосов. Главным методическим голом был *tenor*, остальные голоса – *motet*, *triplum* (трипльюм), *quadruplum* (квадрупльюм) – выполняли вспомогательную роль. Для XIV – XV веков характерны 3-х, 4-хголосные хоры. В эпоху Возрождения число голосов увеличивается до 6-8 и более. Создавались певческие школы и капеллы. Старейшая римская певческая школа «*Schola cantorum*» возникла еще в VI веке. В XIV веке было положено начало папской капелле, которая, как и школа, стала именоваться Авиньонской. В 1473 году (XV век) по указанию папы Сикста IV на основе Авиньонской школы был создан образцовый хор для обслуживания церкви ватиканского дворца – римская *Cappella Palatina*, впоследствии названная *Сикстинской капеллой*. Для участия в капелле отбирались лучшие музыканты из многих стран. Численность Сикстинской капеллы была различной – от 24 до 30 человек. Одновременно с *Сикстинской капеллой* была сформирована капелла для собора св.Петра, позже получившая название *Юлианской капеллы*. В свое время в деятельности капелл принимали участие композиторы Г. Дюфаи (ок. 1400-1474), Жоскен Дебре (ок. 1440-1521), Палестрина (ок. 1525-1594). В XV веке во Франции ведущим жанром был *шансон* – многоголосная песня. В Италии, Англии, Польше большой популярностью в образованных кругах общества пользовался лирически-утонченный и трудный для пения *хроматический мадригал*. В XVI веке, в первую очередь в католическом пении, в котором запрещалось участие женщин, стали использовать певцов – кастратов. Диапазон хора расширился до *ля* второй октавы. В Венеции в эпоху Возрождения утвердился стиль полихорального (многохорного) пения. В 1212 году в Лейпциге при монастыре св. Фомы (Томаскирхе) одновременно со школой (Томасшуле) был основан хор, получивший в дальнейшем известность как Томанерхор. С 1723 по 1750 (27 лет!) хором руководил И.С. Бах (1685-1750). Большинство произведений, написанных для хора Бахом, было исполнено Томанерхором. В XIX веке во многих странах Европы возникают массовые хоровые объединения. В середине 30-х годов во Франции образовалось певческое объединение "Орфейон", охватившие впоследствии 1500 певческих обществ с количеством участников до 60 000 человек. В Германии возникали мужские хоровые общества – *лидертафели*, которые преследовали культурно-просветительские цели. В репертуаре хоров были произведения Шуберта, Мендельсона, Вебера и др. австрийских и немецких композиторов. Позже в Германии образуются рабочие певческие союзы – *ферейны*, главной задачей которых была пропаганда боевой пролетарской песни. В 1912 году число участников достигло 165 000 человек. В то же время активно работали профессиональные хоры: Берлинская певческая академия исполняла

произведения Шютца, Баха, Генделя, Гайдна, Мендельсона. Хор Берлинской филармонии исполнял произведения Бетховена, композиторов-романтиков и др.

Русская хоровая музыка

При киевском князе Владимире Святославовиче (978-1015) существовали профессиональные певчие. "Степенная книга", составленная в XI веке при князе Ярославе, свидетельствует, что "начат быти в Русей земли ангелоподобное пение". В 1175 году существовал хор владимирского князя Андрея Боголюбского «Луцина чадь». Руководитель этого хора, Лука, был учителем пения и композитором. Киево-Печерская лавра (основана в 1050 году) воспитала многих выдающихся певцов. Известно, что многогранной и плодотворной была музыкальная деятельность царя Ивана Грозного. Сохранились сочиненные им песнопения. По его инициативе Московский собор 1551 года обязал духовенство всех городов организовать у себя на дому детские школы "на учение грамоте, и на учение книжного письма и церковного пения псалтырного". Тот же собор по предложению Грозного ввел "на Москве и во всех московских пределах" многоголосное пение, которое до того времени употреблялось лишь в Новгороде и Пскове. В Александровской слободе Иван Грозный организовал своего рода консерваторию, куда пригласил высококвалифицированных мастеров пения – Федора Христианина (он же Крестьянин) и Ивана Носа. Богатый материал, касающийся русской хоровой культуры, можно встретить на древнерусских иконах. На них изображены разные хоры - псковский, ростово-суздальский, новгородский. Иногда на иконах изображено два хора – левый и правый клиросы, стоящие друг против друга, что указывает на антифонное пение хором.

Многоголосное пение создавалось на основе практики народной хоровой песни. Церковное пение XVI века - двух и трехголосное. Четырехголосные партитуры встречались крайне редко. Все голоса партитуры были *мелодическими*. Партитура писалась применительно к составу *мужских* голосов. Ее диапазон соответствовал полному церковному звукоряду: от *соля* большой до *ре* первой октавы включительно. Высокий регистр тенора оставался неиспользованным. Зато басы, обладавшие звуками всей большой октавы и частично контроктавы, пели октавой ниже написанного. Для певчих мальчиков особых партий не писали. Они пели октавой выше написанного. Во всех голосах диапазон мелодии ограничивался объемом сексты или септимы и редко выходил за пределы октавы. Это делало доступным для большинства голосов исполнение любой строки партитуры. Поэтому голоса отдельно не расписывали. Все певцы пели по партитуре. В русской и украинской церковной музыке XVII – первой половины XVIII века получило распространение *партесное* пение. Его отличительной особенностью стало многоголосие, преимущественно аккордового склада, с разделением хора на группы голосов, без инструментального сопровождения. Стиль *партесного* пения получил официальное признание. С введением *партесного* пения древнерусское *крюковое* письмо было заменено современной нотацией, а

взамен *гласов* упрочилась *мажоро-минорная система*. Первое упоминание о *партесном* пении относится к 1652 году и связано с прибытием в Москву 11 человек киевских певчих, а затем еще 8-ми. Они составили особую станицу *государевых певчих дьяков*. Композиторы не удовлетворялись 4-хголосием. Появлялись 6-ти, 8-ми, 12-ти, 24-х, 48-миголосные хоры. Прямые цели сочинения произведений для восьми - двенадцатиголосных хоров не только изменили фактуру партитуры, но лишили партии того значения, которое уделялось им в четырехголосном смешанном хоре. Тенор утратил значение ведущего голоса. Чрезмерная насыщенность вертикали с постоянным перекрещиванием голосов делала невозможным ясное восприятие движения в горизонтали. Партии дискантов излагались преимущественно во второй октаве, альтов – в первой и частично во второй октавах, теноров – преимущественно в первой, а басов - в малой и большой. Освоение *партесной* музыки началось с гармонизации *знаменного* и других распевов, которые прежде исполнялись *одноголосно мужским хором, а с середины XVII века зазвучали четырехголосным хором мужчин и мальчиков*. Тенор ведет главную *мелодическую линию* знаменного распева, а другие голоса его поддерживают. Бас также выполняет роль *мелодической линии*. Дискант и альт несли функцию *дополнительных голосов*. Дискант помогает тенору, дублирует его в октаву, в терцию или в сексту. Альт - голос, дополняющий гармонию, часто дублирует тенор. Рост хоровой культуры обусловил появление на рубеже XV-XVI веков двух хоров: придворного хора – Государевых певчих дьяков и патриаршего – Патриарших певчих дьяков, в состав которого входили наиболее одаренные певцы. Хоры певчих дьяков являлись очагами музыкальной культуры, здесь было сосредоточено обучение музыкальной грамоте и певческому мастерству. Хор делился на «станицы», в которые входило по 5-7 человек. Хор Государевых певчих дьяков участвовал в богослужении, на котором присутствовал царь, а также в различных придворных торжествах. При Иване Грозном в хоре было 35 человек, к концу XVII века число певчих достигло 70 человек. Впоследствии в 1763 году на основе этого хора была организована *Придворная певческая капелла*. В разное время капеллу возглавляли музыкальные деятели и композиторы - М.Ф.Полторацкий(1763-1795), Д.С.Бортнянский (1796-1825),Ф.П.Львов (1825-1836), Н.И.Бахметев (1861-1883), М,А,Балакирев (1883-1894), А.С.Аренский (1895-1901), С.В.Смоленский (1901-1903) и др. Капельмейстером капеллы в 1837-1839 годах был М.И.Глинка. Глинка вновь поехал на Украину за сбором малолетних певчих. «Концентрический метод» Глинки - развитие голоса от средних нот к нижним и верхним звукам, - новое в вокальной педагогике. В 1918 году капелла была преобразована в *Народную хоровую академию*, хор которой - *Государственная певческая капелла* – начал вести активную концертную деятельность. В 1920-х годах хор пополнился *женскими* голосами. В XX веке капеллой управляли М.Г.Климов (1917-1935), Н.М.Данилин (1936-1937), А.В.Свешников (1937-1941), Г.А.Дмитревский (1943-1945), А.И.Анисимов (1955-1965), Ф.М.Козлов (1967-1972).С 1974 года Государственной академической капеллой руководит В.А.Чернушенко

(С.-Петербург). Хор Патриарших певчих дьяков возник с установлением патриаршества (1589), на базе хора московского митрополита. В 1721 году был переименован в Синодальный хор и обслуживал московский Успенский собор. Расцвет Синодального хора связан с приходом в 1886 году регента Василия Сергеевича Орлова, его помощника А.Д. Кастальского, а также в 1910 году Ник. Мих. Данилина. В репертуар хора входили произведения Генделя, Баха, Моцарта, Бетховена, Чайковского, Танеева и др. Синодальный хор первоначально состоял из 44 певцов - мужчин, в 1767 году в хор были введены детские голоса. В 1830 году при хоре было открыто Синодальное училище церковного пения, в котором стали обучаться малолетние певчие, принятые в состав хора. Именно в Синодальном училище был законченный цикл хорового образования. До 1934 года в Московской и Петербургской консерватории не было дирижёрско-хоровых отделений – дирижёров обучали только в Синодальном училище! В Синодальный хор мальчиков принимали в возрасте 9 лет. Условия приёма – чистота интонации, ровность регистров. Грудной регистр как рабочий не рассматривался. Культивировалось фальцетное, «поднебесное» пение. Степан Васильевич Смоленский формировал дирижёрскую школу. В 1896г. Синодальный хор стал победителем в традиционном состязании с Петербургской певческой капеллой. Огромный успех выпал на долю Синодального хора во время гастролей по Европе. Он блестяще выступил в Вене, Дрездене, Риме. Искусство управления хором Николая Михайловича Данилина покорило Европу. К 1890-м годам в составе Синодального хора было 45 мальчиков и 25 мужчин. Синодальный хор существовал до 1919 года. В истории русской музыкальной культуры сохранились свидетельства музыкально-просветительской деятельности многих хоровых коллективов и их руководителей. В 50-х годах XVII века возникла знаменитая капелла графа Шереметева, просуществовавшая около 150 лет. Певчими капеллы были крепостные украинских вотчин Шереметевых. Расцвет капеллы пришёлся на период, когда ею руководил выдающийся русский хормейстер Г.Я. Ломакин. В 1880-х годах А.А. Архангельский создал хоровой коллектив, в котором впервые были введены *женские* голоса вместо мальчиковых. Хор Архангельского просуществовал до 1924 года. Конец XIX- начало XX в. ознаменовался расцветом хоров Большого (У.О.Авранек) и Мариинского (Ф.Ф. Беккер, Г.А. Казаченко) оперных театров. В 1862 г. М.А. Балакиревым совместно с Г.Я. Ломакиным была организована «Бесплатная музыкальная школа», хор которой достиг высокого мастерства. Многочисленностью составов и высоким качеством исполнения отличались хоры Петербургского и Московского хоровых обществ. В 1902 году была организована Московская симфоническая капелла, хор которой состоял из профессиональных певцов и любителей. Также существовал в Москве с 1900 г. Хор И.И. Юхова. В советское время были созданы профессиональные хоровые коллективы - Государственный академический Русский хор СССР (рук. А.В. Свешников), Большой хор Всесоюзного радио и телевидения (К.Б. Птица), Государственный московский хор (В.Г. Соколов), Республиканская русская

хоровая капелла им. Юрлова (С.В. Гусев), Московский камерный хор (В.Н.Минин), Хор мол. и студентов (Б.Г. Тевлин). Русская школа хорового исполнительства - выдающееся достижение отечественной культуры. По праву ее можно определить как национальное достояние. По сравнению с другими исполнительскими школами (фортепианной, скрипичной, баянной, вокальной), составляющими предмет гордости российского искусства, она имеет несравненно большую историю, насчитывающую свыше тысячи лет, и представляет собой *исконно русское явление*, отличающееся от других национальных школ самобытностью. Выявление сущности русской школы хорового исполнительства, традиций, состояния в настоящее время до сих пор (не стало) предметом серьезных исследований. Работы, посвященные рассмотрению различных аспектов отечественной хоровой культуры, направлены на изучение особенностей древнерусских песнопений (39, 40, 346), музыкальных произведений (291, 309), творчества распевщиков (172, 253, 254, 255) и композиторов (65, 101, 137, 344). Нерешенными остались такие вопросы как специфика русской школы хорового исполнительства, ее отличие от западноевропейской, взаимодействие с другими национальными школами. Требуется освещения положение: представляет ли русская хоровая школа единое явление или же в процессе всевозможных влияний на территории России сформировалось несколько школ (например, московская, Санкт-Петербургская, другие местные школы), в значительной степени отличающихся друг от друга. В диссертационном исследовании осуществляется попытка ответить на поставленные вопросы в опоре на исторические сведения, изложенные в коллективном труде С. Зверевой, А. Наумова, М. Рахмановой (299 - 303), работах В. Металлова (192 - 194), И.Гарднера (48 - 51), В. Мартынова (183), Н. Парфентьева (253 - 255), Преображенского (270), Д. Разумовского (282 - 284) В нем рассматривается процесс становления и развития хорового исполнительства на Руси, формирования и эволюции русской школы от истоков до настоящего времени. Огромный исторический период обусловил необходимость сжатого изложения фактов.

С целью определения *объекта* и *предмета* изучения необходимо уточнить используемые в диссертационном исследовании понятия *школы* и *традиции*. Понятие «школа» (от лат. schola) выходит далеко за пределы музыковедения и имеет широкое значение. Оно применяется в философии, психологии, педагогике, искусствоведении как научно-образовательная школа, художественная школа (42, 365 - 370). Школа в искусстве предполагает: художественное единство как основной критерий деятельности мастеров; самобытность и неповторимость как основа содержания деятельности; географическое ограничение места распространения; время существования явления (длительное художественное единство); преемственность как способ существования явления во времени. Всем этим критериям отвечает *русская школа хорового исполнительства*. Данная школа, имеющая более чем тысячелетнюю историю развития, сформировавшаяся и эволюционировавшая в рамках православного богослужения, хранящая и

развивающая традиции, отмеченные самобытностью и неповторимостью, рассматривается в диссертации как художественное единство. «Традиция» (от лат. *traditio* - передача) согласно философскому определению - это «элементы социального и культурного наследия, передающиеся от поколения к поколению ... в течение длительного времени. ... Жизнеспособность традиции коренится в ее дальнейшем развитии последующими поколениями в новых исторических условиях. ... Удельный вес традиции в той или иной области неодинаков. Он достигает максимума в религии» (339, 692). Русская школа хорового исполнительства сохраняет традиции, заложенные на начальном этапе ее становления. Русская хоровая школа ведет свое начало с конца X века, когда на Руси появились первые профессиональные хоровые коллективы, призванные *совершать пением богослужение*. Эта функция сохраняется на протяжении *всего* периода существования школы *вплоть до наших дней*. И, несмотря на множество ответвлений от основного магистрального пути, связанных с различными инославными влияниями и заимствованиями, можно констатировать факт ее *непрерывного* развития. Важнейшей особенностью русской школы хорового исполнительства является *единство*, определенное тем, что с момента своего возникновения вплоть до настоящего времени русская православная церковь была *единой*, имеющей единый богослужебный язык, чин и признанное обязательным для всех российских епархий *единое* богослужебное пение. Несомненно, в различных областях страны можно обнаружить местные обычаи, некоторые изменения происходили в исторической перспективе, однако единство церкви во все времена и на всей территории России оставалось неизменным. Богослужебное пение православной церкви имеет свои особые *эстетические законы*, в том числе и исполнительские особенности, отличающие его от светского хорового пения и западноевропейского церковного. Оно обладает своей историей, отличной от светской или народной музыки, своими путями развития даже в то время, когда богослужебное певческое искусство тесно переплелось со светским (XIX - XX вв.). Богослужебное пение русской православной церкви - явление не застывшее, а *динамично развивающееся*. На его историческом пути были периоды расцвета и упадка, на смену которым приходил новый расцвет, что, несомненно, свидетельствует о жизнеспособности данного явления. В рамках твердо установившейся традиции исподволь накапливались изменения, однако они происходили чрезвычайно медленно, и только ретроспективный исторический взгляд способен определить и оценить суть нововведений. К моменту крещения Руси как в Восточной части православной церкви (в Византийской империи), так и в Западной (Римская церковная культура) давно сложилась и существовала выработанная система богослужебного пения. Русские, принявшие богослужебный порядок по византийскому образцу, получили готовую литургическую схему с соответствующими преданиями богослужебной практики. Вместе с тем современные исследователи, в том числе И. Гарднер (48 - 49), допускают возможность еще до крещения музыкально-культурных и христианско-культурных контактов со славянами (болгарами) и Римской церковью, а

значит - расширения сферы влияния на формирующуюся русскую школу. Таким образом, очевидно, что истоки русской хоровой культуры множественны. Они опираются на богатейшую культуру восточной и западной частей православной церкви. Однако в процессе развития все более выкристаллизовывались черты своеобразия, что и привело к формированию *самобытного* явления – *русской хоровой школы*. В связи с последовавшим в 1054 году разделением христианской церкви на православную и католическую в дальнейшем развитии происходило все большее их размежевание, что отразилось на особенностях богослужебного пения. Различие в структуре богослужения *православной* и *римо-католической* церкви обусловило своеобразие как самого музыкального элемента церковной службы, так и форм его воплощения, т. е. исполнения. Важнейшей отличительной чертой православного богослужения является *запрет на внедрение инструментальной музыки*: в церкви не только не должны раздаваться инструментальные звуки, но даже находиться какой-либо музыкальный инструмент. Богословы, историки и теоретики церковного пения дают различное толкование этому факту (см., например, 5, 170, 175, 183, 270, 282). В их ряду - и аскетические мотивы, характерные для православной церкви, и необходимость славления Господа самым совершенным «инструментом» - человеческим голосом, и, что наиболее важно, особое отношение к Слову - молитве, проповеди, славословию и т. д. Размышляя на эту тему, И. Гарднер отмечает: «В противоположность католической церкви, в православной церкви не существует "тихой обедни" ("тихой мессы"), т. е. литургии без пения» (48, 58) и делает вывод: «Богослужебное пение православной церкви есть **одна из форм самого богослужения**» (там же, 59). Инструментальная музыка способна передать лишь общее настроение, характер, эмоцию. И только Слово точно выражает идеи. Еще одной характерной особенностью православной певческой культуры в целом и ее русской ветви, в частности, является использование в богослужении *церковнославянского языка* в отличие от Западной христианской церкви, ставящей неизменным условием употребления в богослужении латыни. Эмоциональная реакция на идеи, выраженные в текстах на родном, а потому понятном языке, несомненно, более непосредственна и действенна. В связи с этим, характеризуя начальный период формирования русской церковно-певческой культуры, И. Гарднер отмечает: «Язык, на котором совершалось богослужение, был еще достаточно близок к тогдашней разговорной речи и был понятен для всех... Понятно, при дальнейшем развитии разговорный язык опережал богослужебный язык, который оставался в прежних формах, и постепенно превращаясь таким образом в "сакральный язык". И все же он оставался для народа непонятным, все могли разуть богослужебные тексты. Это вело к тому, что выражаемые в тексте идеи могли быть легко усваиваемы, особенно в тех случаях, когда это усваивание облегчалось соединением слова с напевом» (там же, 173). Допущение в качестве богослужебного языка славянского в значительной степени облегчало распространение христианства в народных массах. Отличительной особенностью православного богослужения,

способствующей единению певчих и прихожан, является *традиция пения на два хора справа и слева от иконостаса*, по краям солеи. И. Гарднер отмечает: «У греков и сербов певцы стоят не "по краям солеи, а на особых местах у правого (южного) и у левого (северного) столба храма, и обращены к середине храма» (там же, 82). У католиков певцы отделены от молящихся, они находятся на хорах. В XVII веке этот обычай был перенят в некоторых русских православных церквях. Русское хоровое пение отличается от западноевропейского и предпочтение, отдаваемое *низким мужским голосам*. Отмечая это качество, И. Гарднер указывает: «У северных и северо-восточных русских преобладают густые и низкие голоса, по природе своей менее подвижные, нежели высокие голоса (тенора). У южных народов, наоборот, преобладают высокие и легкие голоса. Без сомнения и это обстоятельство, учтенное вместе с многообразием богослужебных языков, также препятствует единообразию оформления музыкального элемента в богослужении» (там же, 62). Это обстоятельство обусловило огромную популярность в России мужского хорового пения с преобладанием или же исключительным употреблением низких голосов. Среди выдающихся образцов - знаменитый хор басов, состоящий из священнослужителей Успенского собора Московского Кремля. В материалах, посвященных деятельности Придворной певческой капеллы, сообщается такой факт: «Бас ... по фамилии Иванов специально демонстрировался в феврале 1834 года в парижской Академии наук и буквально ошеломил не только слушателей, но и знаменитых физиологов силой и диапазоном голоса, свободно доходившего у него до очень низкого звука контр-сопрано. Еще более были поражены члены комиссии ученых, созданной осенью 1834 года императорской академией наук для обследования певцов капеллы, обнаружившие, что певцы, подобные указанному Иванову, в капелле не редкость. Как отметили они в своем акте, "голоса Ильинского и Телегина-сына были похожи на рокотание грома или казались нотами величайшего органа, от звука которого колыхался воздух и дрожал весь пол концертного зала"» (57, 40). Д. Ардентов в статье «О некоторых особенностях состава русского хора» отмечает: «В делах Придворной певческой капеллы обнаружилось письмо, направленное в 1899 году неким Н. Страти-Мулаки управляющему капеллой А. Аренскому, с запросом о возможности поступления в состав хора. На письме имелся отзыв, написанный неустановленным представителем администрации учреждения: "Возвращая письмо... канцелярия Придворной капеллы уведомляет, что в Придворную капеллу принимаются басы, обладающие голосовыми средствами от до большой октавы до ре первой. Лица, не обладающие такими голосами, в Капеллу не принимаются, в баритонах же надобности вовсе не встречается» (10, 150). В Синодальный хор также не принимались баритоны. Свидетельство тому можно обнаружить в упомянутой статье Д. Ардентова. Будучи учеником В. Степанова, выпускника Синодального училища церковного пения, он отмечает, что его педагог на уроках говорил о неприемлемости участия баритонов в Синодальном хоре. Об этом также пишет К. Птица в монографии «Мастера хорового искусства в Московской

консерватории» в статье, посвященной Н. Данилину: «К категории голосов, малоприемлемых в хоровом звучании, относил [Данилин. - Т. М.] большинство баритонов; он с большой осторожностью комплектовал партию басов» (278, 27-28). Показательно и количественное соотношение голосов в партиях басов и теноров: например, во времена Бортнянского в Придворной певческой капелле на 18 теноров приходилось 22 баса, из которых 7 были октавистами. П. Чесноков в монографии «Хор и управление им» (360) советовал на одну треть увеличивать партию басов по сравнению с остальными. В партитурах Бортнянского, Турчанинова, Балакирева, Аренского, Кастальского, Чеснокова и других композиторов басовая партия употреблялась без *divisi*, в ней применялись низкие ноты, недоступные баритонам, что также является свидетельством недопустимости последних в знаменитых русских хорах. Интересно, что в отличие от западноевропейской практики, первоначально в русские церковные хоры были введены низкие голоса мальчиков - альты и лишь позже, причем в небольшом количестве, высокие - дисканты. В русских хорах никогда не пели кастраты, в то время как в западных упоминания об этой категории певчих можно обнаружить с VI века. Известны сведения о привлечении их к пению в VIII - XIII веках в восточной церкви, например, в храме св. Софии в Константинополе. Упоминание о последнем кастрате относится к 1959 году, - начиная с 1601 года вплоть до этого времени они пели вместо фальцестистов в Сикстинской капелле (363, 362). Возможно, именно данное обстоятельство - предпочтение низких голосов - объясняет и более замедленную поступь русских песнопений, и отсутствие в них скачков. В методических пособиях отмечаются также такие основополагающие принципы русского хорового исполнительства как пение в грудном голосовом регистре и широкое певческое дыхание (89, 93, 139, 300, 163, 206 -207, 261, 314). С течением времени, принятая от византийцев система, была развита русскими певчими в собственный тип пения. Исторические сведения о начальных формах русского хорового исполнительства весьма скудны, поэтому исследователи, характеризуя этап становления профессиональной хоровой культуры, оперируют, главным образом, гипотезами. Ученые располагают некоторым фактологическим материалом, только начиная со второй половины XI века. В данный период возникают монастыри, появляются сведения об организации богослужебного пения, становятся известными богослужебные певческие книги. С этого времени можно проследить вплоть до наших дней документально оформленную историю русской хоровой школы. О формировании в христианской Руси первых школ И. Гарднер пишет: «Еще Владимир начал дело воспитания и образования своего народа в новом направлении. Как летописи сообщают, Владимир распорядился собирать детей (не без противодействия родителей) из лучших семейств, для обучения в организованных им школах. Что в этих школах преподавалось - ускользает от наших сведений по причине отсутствия данных» (там же, 229). Если принять во внимание тот факт, что в этот период еще было велико византийское и болгарское влияние, то становится очевидной организация

обучения по образцу указанных национальных школ, где детей учили чтению и пению. Рассматривая историческое развитие богослужебного пения русской православной церкви, все исследователи отмечают наличие двух больших периодов, – их граница проходит через середину XVII века. Это время отмечено революционными изменениями в русском богослужебном пении. Разделение на два периода важно и в отношении характеристики исполнительства, так как вместе с воздействием на музыкальный стиль происходило влияние и на хоровое исполнительство (в этот период изменилась структура хора, манера исполнения, принципы обучения). В большой степени западное влияние нашло воплощение в характере исполнения светских хоровых коллективов. В одни периоды ведущее положение занимало богослужебное пение, в другие – светское, что определяется, в первую очередь, состоянием отечественной школы хорового исполнительства на современном этапе. Пройдя тысячелетний путь развития, вобрав в себя лучшие достижения мировой культуры, бережно сохранив национальные традиции, хоровая школа в XX веке в силу политических причин оказалась под мощным светским воздействием, в значительной степени повлиявших на изменение соотношения двух ее важнейших составляющих - церковной и внецерковной в пользу последней. Изучение отечественной культуры в учебных заведениях также ограничивалось представлениями лишь о ее светской ветви. Расширение области религиозной жизни в конце прошлого столетия потребовало возрождения православной культуры, богослужебного пения также. Изучение отечественной культуры в учебных заведениях также ограничивалось представлениями лишь о ее светской ветви. Возрождение религиозной жизни в конце прошлого столетия возобновил интерес к православной культуре, в том числе к богослужебному пению. Реставрируются храмы, организовываются церковные хоры, открываются духовные училища, семинарии, академии, регентские классы и школы, в светских учебных заведениях - научные центры и кафедры древнерусской культуры и музыки. Вновь, как и сто лет назад, на страницах периодической печати, в научных изданиях разворачиваются острые дискуссии, посвященные возможности применения авторской музыки в богослужебной практике, организации обучения певчих и регентов. Все эти проблемы были поставлены и благополучно разрешены в начале XX века. Опираясь на позитивный опыт прошлого, еще вполне возможно возвращение к национальным традициям, несмотря на то, что несколько поколений было оторвано от знаний в области церковной певческой культуры. Однако это последнее утверждение, часто повторяемое на страницах различных изданий, требует уточнения: на протяжении советского периода **традиции русской школы хорового исполнительства сохранялись не только в действующих немногочисленных монастырях, храмах на территории России и православного зарубежья, но и в учебных заведениях, а также исполнительских коллективах, возглавляемых мастерами хорового дела, получившими в начале минувшего века блестящее регентско-певческое образование в лучших духовных школах России, и, в первую**

очередь, Синодальном училище церковного пения. Именно они организовали и дали верное направление высшему дирижерско-хоровому образованию в стране, тем самым сохранив тысячелетние традиции и передав их своим последователям. Рассмотрение деятельности выпускников Синодального училища церковного пения в Советской России предпринимается в отечественном музыковедении **впервые.**

Раздел 3. История музыкально-инструментального исполнительского искусства

Литература по истории фортепианного исполнительства весьма обширна. История возникновения и преобразования инструмента и закономерности развития его выразительных и технических возможностей рассматриваются в трудах М.С. Друскина, М.А. Зильберквита, П.Н. Зимина, И.В. Розанова. Последовательный обзор творческих и педагогических школ содержится в упомянутом учебнике А.Д. Алексеева. Другие работы этого же автора посвящены отдельным национальным исполнительским школам (Россия, Франция), инструментальным эпохам (клавирный период), конкретным этапам развития исполнительского искусства («Музыкально-исполнительское искусство конца ЧИЧ - первой половины ЧЧ века», М., 1995). А.Ф. Хитрук в диалогах с выдающимися музыкантами предлагает размышления об исторических судьбах отечественной фортепианной школы. Фортепианное искусство с позиций смены технических систем (пальцевая игра; весовая игра; анатомо-физиологическая школа; психотехническая школа) анализирует Дж. Кочевитски (G. Kochevitsky). Вопрос периодизации истории фортепианного исполнительства различными авторами решался по-разному. У А.Д. Алексеева основой периодизации становятся общественно-экономические отношения. Стилистический подход к периодизации явлений исполнительства характерен для Д.А. Рабиновича, С.Е. Фейнберга, В.П. Чинаева. Культуротворческий потенциал фортепианного искусства, взятый в исторической перспективе, раскрывает Н.И. Мельникова. Эволюцию исполнительства во взаимодействии инструментального и композиционного аспектов рассматривает Б.Б. Бородин. Анализ исполнительских концепций ведущих мастеров содержится в монографиях таких авторов как Л.А. Баренбойм, Г.М. Коган, Я.И. Мильштейн, В.А. Натансон, А.А. Николаев, М.В. Смирнова, В.А. Шекалов, Г.Г. Фельдгун, С.М. Хентова, Г.М. Цыпин. Значительно меньше работ методического плана. На основании исследования категории художественного стиля, её роли в теории и практике преподавания музыки А.И. Николаевой предложена методика освоения музыкального стиля в исполнительском классе. Вопросы методики преподавания консерваторского курса истории и теории фортепианного искусства рассматриваются в работе Л.А. Баренбойма «О специальных историко-теоретических и методических курсах для пианистов». Обучающим компьютерным технологиям в сфере музыкального образования, в том числе и

таким, которые целесообразно применять для изучения истории фортепианного исполнительства, посвящено исследование С.П. Полозова.

ПЕРИОДИЗАЦИЯ В ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

При рассмотрении истории фортепианного исполнительства в контексте мировой культуры важнейшим критерием станут: специфика художественной эпохи, статус и миссия исполнителя, основные принципы и цель его обучения, доминирующая трактовка инструмента. Определяя доминирующую трактовку инструмента в ту или иную эпоху, мы опираемся на концепцию трёх тенденций в инструментальном искусстве (Б.Б. Бородин). В ней выделяются: (1) тенденция к относительной инструментальной нейтральности; (2) центростремительная тенденция, связанная с раскрытием имманентной природы инструмента; (3) центробежная тенденция, берущая в качестве образцов явления различной инструментальной и неинструментальной природы. Клавирный период является для фортепианного исполнительства предысторией, однако он важен и для истории фортепианного исполнительства, так как именно в это время были созданы произведения И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Ф. Куперена, Ж.Ф. Рамо, Д. Скарлатти, ставшие впоследствии неотъемлемой частью репертуара пианистов. Особенности клавирного периода определяются эстетикой Барокко, относящегося к художественным эпохам аклассического типа (Г. Вёльфлин), воплощающих мир в процессе его становления. Отличительными признаками произведений клавирного периода являются полифонический склад, «единство аффекта» и «террасообразная» динамика. Основной фигурой эпохи является «универсальный музыкант», выполняющий обширный круг обязанностей (композиция, исполнительство на различных инструментах, преподавание). Поэтому воспитание музыканта предполагало комплексность: одновременное обучение навыкам импровизации, композиции, исполнительства и освоение теоретических знаний. В клавирный период преобладает тенденция к инструментальной нейтральности, что связано с преимущественно полифоническим типом мышления. Период перехода от клавира к фортепиано занял 60-80-е годы XVIII столетия. Хронологически он частично совпадает с «веком Просвещения», художественным течением сентиментализма и с формированием венской классической школы. Здесь преобладает гомофонно-гармоническое мышление, чёткое разграничение фактурных планов; статус исполнителя и трактовка инструмента носят переходный характер, не предполагающий полного обособления исполнительской деятельности; в педагогической практике сохраняются традиции универсализма. Конструкция фортепиано в это время ещё не стабилизировалась. В фактуре сочинений отмечаются приёмы, заимствованные из клавирной практики (ручная педаль), преобладает тесное расположение гармонических фигурации. Демпферный механизм (правая педаль) используется в качестве дополнительного выразительного средства. Период классицистского фортепиано, занимающий рубеж XVIII-XIX веков, связан с окончательным утверждением в музыкальной практике фортепиано, вытеснившего старинные клавишные инструменты. Его художественные особенности определяются зрелыми

образцами венского классицизма. Г. Аберт ограничивал это направление 1782-1812 годами. Венский классицизм характеризуется гуманистической направленностью, широким охватом жизненных явлений, равновесие эмоционального и рационального, стройность и ясность формальных решений. Продолжается обособление исполнительской деятельности. Наиболее типичной для этого периода является фигура исполнителя-композитора, в творчестве которого преобладает исполнительская составляющая [Я.Л. Дусик (1760-1812), М. Клементи (1752-1832)]. В фортепианной педагогике всё большее внимание уделяется воспитанию технических навыков. Развивается жанр инструктивного этюда. В крупных музыкальных центрах (Вена, Париж, Лондон) продолжается совершенствование конструкции инструмента. Фортепианная фактура приобретает большую масштабность, концертность, хотя и остаётся в рамках «мануального» пианизма.

Период романтического фортепиано занимает практически всё XIX столетие и характеризуется мощным расцветом фортепианного исполнительства. Романтической лирике свойственна тончайшая передача эмоциональных нюансов, глубоко личностное начало, что приводит к индивидуализации музыкального языка и фортепианной фактуры. Педаль становится фактурно-необходимым средством, организующим фактурное пространство всего диапазона фортепиано. В трактовке инструмента наблюдаются как центристремительная (Ф. Шопен), так и центробежная (Ф. Лист) тенденции. Основной фигурой в исполнительской сфере становится странствующий виртуоз во всех его разновидностях, - от «акробатов» фортепиано до исполнителей-пропагандистов. Исполнение становится, по словам А.Г. Рубинштейна, «вторым творением», где интерпретатор оказывается равноправным с композитором. Формируются национальные исполнительские школы. Нарастает тенденция к историчности, свидетельством чего являются «исторические концерты» А.Г. Рубинштейна, распространение редакций сочинений «старых мастеров», возрождение исполнительства на старинных инструментах (Ф.Ж. Фетис, Л. Демьер). Фортепианная педагогика этого периода так же многообразна, как и исполнительская практика. Для ряда преподавателей главной целью было воспитание у ученика виртуозной техники. В педагогической деятельности Ф. Шопена, Ф. Листа, братьев Рубинштейнов господствовала идея единства художественного и технического начал, понимание высокой миссии исполнителя. Период постромантического фортепиано начинается на рубеже XIX-XX веков и характеризуется необычайным разнообразием художественных направлений, стилей, способов трактовки инструмента. Этот период невозможно рассматривать в рамках какой-либо отдельной художественной эпохи. Здесь наблюдаются тенденции, связанные с эстетикой позднего романтизма (импрессионизм, экспрессионизм), и антиромантические установки, которые можно сопоставить с урбанизмом и конструктивизмом. Многообразие композиторских стилей находит отражение в различии творческих манер исполнителей. Историчность мышления

становится неотъемлемым признаком профессионализма. В фортепианной педагогике наблюдается активное взаимодействие национальных школ, связанное с процессами глобализации. Важнейшим фактором, отличающим данный период от всех предшествующих, является распространение и совершенствование звукозаписи. Поэтому при его изучении у преподавателя есть возможность перенести центр тяжести непосредственно на исполнительство путём активного использования аудио- и видеоматериалов.

Исполнительские конкурсы.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

Первый Международный конкурс музыкантов имени П.И. Чайковского состоялся 18 марта 1958 года, но «первым» его тогда никто не называл. Он был объявлен просто как конкурс года, и проспекты тогда извещали: «Международный конкурс пианистов и скрипачей имени великого русского композитора П.И. Чайковского откроется 18 марта 1958 года. Конкурс имени П.И. Чайковского проводится в три тура. В программах конкурсантов широко представлены произведения русской и западноевропейской классической музыки, а также сочинения советских и современных зарубежных композиторов... Особое место на конкурсе займет творчество П.И. Чайковского». Конкурс, казалось, ничем особенным не отличался от подобных ему, проводящихся в других странах и давно завоевавших известность и авторитет. Лишь место его проведения и то, что конкурсу было дано имя великого русского композитора, подчеркивало его своеобразие. К середине 1950-х годов в Советском Союзе уже имелся значительный опыт проведения серьезных музыкальных состязаний, так как еще с 1933 года в стране устраивались всесоюзные конкурсы молодых исполнителей. Соревнования эти были очень ответственными, а мастерство их участников — высоким, о чем красноречиво говорят имена победителей: Д. Ойстрах, Э. Гилельс, Я. Флиер, С. Рихтер и другие. За 40 лет советской власти музыкальная культура в нашей стране достигла высокого уровня, поэтому учреждение международного конкурса имени П.И. Чайковского стало явлением закономерным.

Во главе подготовки к большому празднику отечественного и мирового музыкального искусства встал Д.Д. Шостакович. Несмотря на интенсивность собственной творческой работы и разнообразную общественную деятельность, композитор принимал самое непосредственное и активное участие во всех этапах организации конкурса. Вместе с ним в работе организационного комитета участвовали и другие выдающиеся композиторы и общественные деятели. Вскоре после того как проспекты были разосланы в разные страны, в оргкомитет конкурса посыпались заявки. Прежде всего на конкурс обратили внимание музыканты, любящие русскую и советскую музыку. Загорелись и те, кто хотел побывать в Москве и увидеть ее собственными глазами, тем

более что многих привлекли в программе два пункта: «Организационный комитет обеспечивает участников конкурса аккомпаниатором, но не возражает против приезда конкурсанта со своим концертмейстером.

Организационный комитет обеспечивает соревнующихся и их аккомпаниаторов оплатой расходов по пребыванию в Москве в период конкурса и оплатой проезда от Москвы до постоянного места жительства». Москва гостеприимно приглашала к себе молодежь всех стран, и она радостно откликнулась на это приглашение. В столицу Советского Союза съехались пианисты и скрипачи из 22 стран (61 исполнитель). Кроме талантливой молодежи, для которой конкурс имени П.И. Чайковского был первым международным испытанием, Европу, Азию, Америку и Австралию представляли и те, кто был уже лауреатом двух или трех престижных международных премий, что определило исключительно высокий художественный уровень соревнований.

Едва ли не главной трудностью в подготовке музыкального форума оказалась проблема создания конкурсных программ, так как степень их сложности во многом определяла авторитетность и самого конкурса. О сложности программы писал выдающийся скрипач Д. Ойстрах, член Оргкомитета: «Мне доводилось участвовать во многих конкурсах, неоднократно быть членом жюри, и я утверждаю, что программа конкурса имени П.И. Чайковского — одна из самых трудных».

Конкурсная программа была сложной и по стилистическому разнообразию включаемых в нее произведений — от И.С. Баха до современных композиторов. Особый раздел составили произведения П.И. Чайковского, предъявляющие к исполнителям особые требования. Вошли в программу и специально написанные пьесы советских композиторов: «Вариации» Ю. Левитина для скрипки соло, «Каприс» К. Мостраса (тоже для скрипки соло) и др. Чтобы исполнять эти произведения, скрипач должен обладать не только техническим мастерством, но и художественной зрелостью, а также широким творческим диапазоном. И молодые скрипачи, начавшие борьбу за звание лауреатов, проявили серьезный интерес к этому крупному событию музыкальной жизни. От участия в первом туре освободились лишь победители предыдущих международных конкурсов. Страсти накалялись от тура к туру и среди участников, и среди публики, которая горячо и восторженно выражала свои симпатии. Большинство музыкантов показали такой высокий уровень подготовки, что к участию в третьем (заключительном) туре жюри допустило 12 человек, вместо намечавшихся ранее восьми.

Советский скрипач В. Климов замечательно выступил еще во втором туре, прекрасно исполнив «Сказки» С.И. Танеева, «Размышления» П.И. Чайковского, «Шестую сонату» Э. Изайи и «Каприсы» Н. Паганини. Этот высокоодаренный и разносторонний артист и завоевал первую премию. В его игре жюри отметило красивый, теплый и выразительный тон, кристально звучащую технику и внутреннее благородство исполнения.

Вторая премия была вручена молодому скрипачу В. Пикайзену, который начал выступать еще с 13 лет. Третья награда досталась румынскому скрипачу Ш. Рухе — музыканту огромного артистического обаяния и чуткому художнику с подлинным исполнительским нервом и темпераментом. Помимо премий, большая группа скрипачей была награждена почетными дипломами первой и второй степени и почетными грамотами. Во время выступления пианистов строгую и торжественную обстановку прослушивания много раз нарушали овации. В обязательную программу третьего тура конкурса пианистов входило исполнение «Рондо» Д. Кабалевого. Сам композитор отмечал впоследствии, что каждый из участников последнего тура эту пьесу играл по-разному и он «с радостным удивлением услышал девять различных "Рондо"». Среди пианистов уже в первом туре привлек внимание мало кому тогда известный 23-летний американский пианист Ван Клиберн. Впрочем, и на его родине, быть может, только один из 100000 американцев слышал о нем, пока он не получил премию в Москве. К третьему туру из 20 претендентов осталось лишь девять. В финале выступление Вана Клиберна выделилось редкой гармонией артистических и музыкальных качеств пианиста. И Большой зал консерватории разразился такой овацией, что взволнованный американец был рад уже и просто приему, который оказала ему московская публика.

Тепло отозвался о советской публике и член жюри А. Блисс (Англия), назвав ее «музыкальной и тонко воспринимающей самые различные трактовки. Она сочетает в себе два замечательных качества: великодушие и строгую критику. Зрители сосредоточенно слушали и, судя по реакции, верно и глубоко чувствовали содержание музыкальных произведений». Прекрасные впечатления остались у многих виднейших музыкальных деятелей Англии, Франции, США, Швейцарии и других стран, которые были членами конкурсного жюри. Ван Клиберн получил первую премию (в размере 25000 рублей) и золотую медаль Международного конкурса имени П.И. Чайковского. Исключительно одаренный пианист всегда прославлял светлое начало жизни, душевную чистоту и благородство человека — играл ли он «Сонату» В.А. Моцарта, «Фантазию» Ф. Шопена, «Вариации» П.И. Чайковского или даже полную тревоги и ярости «Шестую симфонию» С. Прокофьева. Две вторые премии (по 20000 рублей) и серебряные медали вручили советскому пианисту Л. Власенко и китайскому музыканту Лю Шикуню. Таким образом, конкурс имени П.И. Чайковского вылился в явление такого огромного международного масштаба, которое, несомненно, требовало продолжения. И вскоре Советское правительство приняло решение о проведении конкурса в Москве регулярно — один раз в четыре года.

Конкурс юных музыкантов "Щелкунчик".

XVIII Международный телевизионный конкурс юных музыкантов "Щелкунчик" состоится в Москве с 4 по 11 декабря 2017 года.

Конкурс "Щелкунчик" – один из важнейших проектов телеканала "Россия К". Он открывает новые имена и дает возможность талантливым ребятам из России и других стран заявить о себе как о серьезных музыкантах.

"Щелкунчик", являясь одним из самых престижных конкурсов юных музыкантов в России, из года в год неизменно вызывает огромный интерес у ценителей классической музыки и позволяет молодым исполнителям не только продемонстрировать свое мастерство, но и обменяться профессиональным опытом, выслушать советы выдающихся мастеров.

Конкурс предоставляет ребятам шанс выступить перед многомиллионной телевизионной аудиторией, ведь за его ходом зрители могут следить в эфире телеканала и в режиме online на нашем сайте. К тому же в финале участники играют на сцене Концертного зала им. П.И. Чайковского – одной из лучших площадок Москвы – в сопровождении симфонического оркестра. Поэтому не только победа, но и само участие в конкурсе становится столь желанным.

Конкурс "Щелкунчик" проводится по трем специальностям:

- фортепиано;
- струнные инструменты (скрипка, альт, виолончель, контрабас, арфа);
- духовые (кроме блок-флейты) и ударные инструменты.

Принять участие в конкурсе могут юные музыканты в возрасте:

- до 14 лет - пианисты, а также исполнители на струнных и ударных инструментах;

- до 15 лет - исполнители на духовых инструментах.
Т.е. не более 13 и 14 лет соответственно всем конкурсантам должно быть в первый день Конкурса на прослушиваниях первого тура.
Нижнего ограничения возраста участников нет.

II. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Примерный перечень заданий к семинарским занятиям

Задание 1: Используя литературные источники доказать нерасчлененность музыкальной деятельности в момент ее зарождения.

Задание 2: Проследить последовательное выделение из единого русла музыкальной деятельности музыкального восприятия, творчества и исполнительства.

Задание 3: Сравнительный анализ исполнительских стилей В. Софроницкого и Э. Гилельса.

Задание 4: Сравнительный анализ исполнительских стилей С. Рахманинова и С. Рихтера.

Задание 5: Сравнительный анализ исполнительских стилей Ф.Крейслера и Д.Ойстраха.

Задание 6: Сравнительный анализ музыкальных редакций «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха (Уртекст, К.Черни, Б.Муджеллини).

Задание 7: Сравнительный анализ исполнительских стилей Н.Паганини и Л.Когана.

Задание 8: Романтизм и развитие пианистической техники (анализ фортепианной фактуры и исполнительских приемов композиторов-романтиков: Ф.Листа, Ф.Шопена. Р.Шумана).

Задание 9: Определение исполнительских особенностей виртуозного и академического направления в исполнительстве.

Задание 10: Анализ педагогических принципов А.Г.Рубинштейна и Т.Лешетицкого.

Задание 11: Анализ педагогических принципов Н.Г.Рубинштейна и А.И.Зилоти.

Задание 12: Анализ педагогических принципов К.Н.Игумнова и А.Б.Гольденвейзера.

Задание 13: С.В.Рахманинов и эмоционально-смысловая интерпретация его произведений.

Задание 14: А.Н.Скрябин и эмоционально-смысловая интерпретация его произведений.

Задание 15: Сравнительный анализ исполнительских стилей М.Ростроповича и Н.Шаховской.

Задание 16: Сравнительный анализ исполнительских стилей Ф.Бузони и А.Корто.

Задание 17: Сравнительный анализ исполнительских стилей В.Горовица и М.Лонг.

Задание 18: Сравнительный анализ исполнительских интерпретаций В.Софроницкого, Э. Гилельса, М.Гринберг.

Задание 19: Сравнительный анализ исполнительских интерпретаций М.Юдиной и Г.Нейгауза.

Задание 20: Сравнительный анализ исполнительских интерпретаций Л.Оборина и С.Рихтера.

Задание 21: Составление сравнительной таблицы педагогических принципов Г.Г.Нейгауза и Л.В.Николаева.

Задание 22: Составление сравнительной таблицы педагогических принципов Янкелевича и М.Ростроповича.

Задание 23: Сравнительный анализ программ различных конкурсов.

Задание 24: Проведение бесед с преподавателями музыкально-педагогического факультета – учениками Г.Петрова, М.Бергера, И.Цветаевой, Г.Шершевского, выявление педагогических принципов названных музыкантов.

Задание 25: Составление краткого резюме по персоналиям белорусских педагогов-инструменталистов.

Задание 26: Составление кратких характеристик исполнительских стилей современных белорусских исполнителей-инструменталистов.

Примерный перечень вопросов к семинарским занятиям

Каковы критерии профессионализма музыканта-исполнителя?

Какую роль играет исполнительская интерпретация музыкального произведения?

Каковы координаты идентичности музыкального произведения – факторы его постоянства и изменчивости и вариантности?

В чем особенности взаимодействия исполнителя, композитора и слушателя?

Каково соотношение объективное и субъективное в музыкальном исполнительстве?

Каковы выразительные средства исполнительского искусства и как они соотносятся с фактором нотной фиксации?

Каковы условия развития артистических способностей и музыкальной культуры личности исполнителя?

Существуют ли психологические аспекты исполнительского процесса?

Каковы формы музыкального исполнительства в древнем мире и Средние века?

Какие новые формы светского музицирования появились в 17-18 вв.?

В чем состояли основные направления развития музыкального исполнительства в 18-19 вв.?

Каковы традиции и новации в педагогике и исполнительском искусстве России XIX – начала XX века?

Раскройте противоречивые процессы в области музыкального исполнительства в 20-21 вв.

В чем состоит и как разрешается проблема «переинтонирования» классической и романтической музыки современными исполнителями?

Какие новые задачи, которые ставят перед исполнителями современные композиторы?

Какие новые исполнительские возможности предоставляет современные электронные музыкальные инструменты?

Возникают ли перед исполнителем в условиях создания акустической записи особые задачи?

В чем особенности народного музыкального исполнительства?

В чем состоят особенности самодеятельного и дилетантского музыкального исполнения.

Примерный перечень тем рефератов к семинарским занятиям

1. Музыкальное исполнительство в религиозно-философском аспекте.
2. Современные проблемы музыкального исполнительства.
3. Краткая социология современного академического музыкального исполнительства.
4. Музыкально-исполнительское мастерство как художественно-педагогическая проблема.
5. Крупнейшие мастера – дирижеры.
6. Крупнейшие пианисты – виртуозы.
7. Знаменитые скрипачи, виолончелисты.
8. Выдающиеся исполнители на духовых инструментах.
9. Популярные виртуозы исполнения на инструментах народного оркестра.
10. Звёзды мирового вокального искусства – женщины.
11. Звёзды мирового вокального искусства – мужчины.
12. Труды деятелей исполнительского искусства.

Практические задания

1.Посетите и проанализируйте концертное мероприятие и создайте рецензию (отзыв), отражающий особенности музыкального исполнения.

2.Напишите краткую рецензию на музыкальное исполнение знаменитого артиста, запечатленное в звукозаписи.

3.Сделайте исполнительский анализ произведения определенной эпохи, отразив в нем знание общих закономерностей исполнительской интерпретации и специфики исполнительского стиля эпохи.

4. Подготовьте проект с показом на видео выдающегося исполнителя и прокомментируйте его выступление.

III. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ УРОВНЯ ЗНАНИЙ

Текущий контроль проводится в виде проверки конспектов студентов, презентаций и результатов выполнения ими индивидуальных практических заданий, а также проверки рефератов.

- Четкость определения цели, задач и функций музыкально-исполнительской и хореографической деятельности педагога.
- Свободное владение: историей возникновения и развития музыкального и хореографического исполнительства, его научно-теоретическими основами, достижениями мирового и национального исполнительского искусства.
- Навыки оперирования методическими находками ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

ДЕСЯТИБАЛЛЬНАЯ ШКАЛА ОЦЕНКИ КАЧЕСТВА ЗНАНИЙ

10 баллов

Студент:

- чётко формулирует цель, задачи и функции музыкально-исполнительской деятельности педагога;
- демонстрирует профессиональное владение историей возникновения и развития музыкального исполнительства, его научно-теоретическими основами, достижениями мирового и национального исполнительского искусства;
- показывает навыки оперирования (на высоком творческом уровне) методическими находками ведущих исполнителей прошлого и настоящего.

9 баллов

Студент:

- чётко формулирует цель, задачи и функции музыкально-исполнительской деятельности педагога.
- демонстрирует профессиональное владение историей возникновения и развития музыкального и хореографического исполнительства, его научно-теоретическими основами, достижениями мирового и национального исполнительского искусства;
- показывает навыки оперирования методическими находками ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

8 баллов

Студент:

- чётко формулирует цель, задачи и функции музыкально-исполнительской деятельности педагога.

- демонстрирует профессиональное владение историей возникновения и развития музыкального исполнительства, его научно-теоретическими основами, *однако испытывает затруднения* при осмыслении достижений мирового и национального исполнительского искусства;
- показывает навыки оперирования методическими находками ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

7 баллов

Студент:

- чётко формулирует цель, задачи и функции музыкально- исполнительской и хореографической деятельности педагога.
- демонстрирует владение историей возникновения и развития музыкального исполнительства, его научно-теоретическими основами, *однако испытывает затруднения* при осмыслении достижений мирового и национального исполнительского искусства;
- *адекватно раскрывает* методические находки ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

6 баллов

Студент:

- чётко формулирует цель, задачи и функции музыкально- исполнительской и хореографической деятельности педагога;
- демонстрирует владение историей возникновения и развития музыкального исполнительства, его научно-теоретическими основами, *однако испытывает затруднения* при осмыслении достижений мирового и национального исполнительского искусства;
- *раскрывает, но не в полном объеме* методические находки ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

5 баллов

Студент:

- формулирует цель и задачи, *но не фиксирует функции* музыкально-исполнительской деятельности педагога.
- владеет историей возникновения и развития музыкального и хореографического исполнительства, его научно-теоретическими основами, *однако испытывает затруднения* при осмыслении достижений мирового и национального исполнительского искусства;
- *раскрывает, но не в полном объеме* методические находки ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

4 балла

Студент:

- *нечетко формулирует цель, задачи, не фиксирует функции* музыкально-исполнительской деятельности педагога.

- владеет историей возникновения и развития музыкального исполнительства, его научно-теоретическими основами, *однако испытывает затруднения* при осмыслении достижений мирового и национального исполнительского искусства;
- *неточно раскрывает* методические находки ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

3-1 балла (незачёт)

Студент:

- *не формулирует цель, задачи и не фиксирует функции* музыкально-исполнительской и хореографической деятельности педагога.
- *не владеет* историей возникновения и развития музыкального и хореографического исполнительства, его научно-теоретическими основами, *испытывает затруднения* при осмыслении достижений мирового и национального исполнительского искусства;
не раскрывает методические находки ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

Вопросы к экзамену по истории исполнительского искусства

I. Теоретические вопросы:

- 1 Интерпретация музыки как озвучивание и истолкование. Личностные и социальные факторы интерпретации произведения.
- 2 Средства выразительности в инструментальном исполнительстве.
- 3 Исполнительская деятельность и творческие портреты исполнителей (по выбору).
- 4 Направления и периоды в истории пианизма.
- 5 Клавирный период в истории фортепианного исполнительства (Ж.Б.Люлли, Г.Персел, Ж.Ф.Рамо, И.С.Бах, Д.Скарлатти).
- 6 Период классицистского фортепиано - рубеж XVIII-XIX в., (Й.Гайдн, В.А.Моцарт, Л.ван Бетховен).
- 7 Романтизм и его значение в исполнительстве. Композиторы-исполнители (Ф.Лист, Ф.Шопен, Р.Шуман).
- 8 Эмоционально-образное содержание и эмоционально-смысловая интерпретация произведений С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина и др. (по выбору).
- 9 Становление белорусского пианизма (И. Оловников, Ю. Гильдюк, В. Рахленко, В. Нехаенко и др.).
- 10 Выдающиеся исполнители инструментальной музыки XX в. (пианисты - Святослав Рихтер, Эмиль Гилельс, Владимир Горовиц, Николай Петров и др.)
- 11 Выдающиеся исполнители инструментальной музыки XX в. (скрипачи и виолончелисты - Яков Хейфиц, Давид Ойстрах, Иегуди Менухин, Мстислав Ростропович и др.).

- 12 Выдающиеся исполнители инструментальной музыки XXI в. (Дэвид Гаррет, Ланг Ланг, Люка Дебарг и др.).
- 13 Исполнительство на народных инструментах.
- 14 Аутентичное исполнительство в теории и практике XX века.
- 15 Популярные исполнительские конкурсы.
- 16 Международный конкурс имени П.И. Чайковского.
- 17 Конкурс пианистов имени Шопена и др.
- 18 Конкурс юных музыкантов «Щелкунчик».
- 19 Конкурс «Евровидение».
- 20 Конкурс «Таланты Беларуси».

II. Проект работы по истории исполнительского искусства (по выбору).

Примерный перечень вопросов к зачету

Музыкальное исполнительство в контексте музыкальной культуры: критерии профессионализма музыканта-исполнителя.

Музыкальное исполнительство как компонент художественного процесса в сфере музыки.

Интерпретация как форма существования музыкального произведения.

Идентичность музыкального произведения - факторы его постоянства и изменчивости и вариантности.

Исполнитель, композитор и слушатель: аспекты коммуникации.

Объективное и субъективное в музыкальном исполнительстве.

Категория исполнительского стиля и факторы его формирования, соотношение исполнительского стиля и стилистики исполняемого произведения.

Выразительные средства исполнительского искусства и их соотношение с нотным текстом.

Уровни интонирования музыкального текста – штрихи и артикуляция, фразировка, построение целостной музыкальной формы.

Личность исполнителя. Развитие артистических способностей и музыкальной культуры.

Психологические аспекты исполнительского процесса.

Основные закономерности история исполнительского искусства.

Формы музыкального исполнительства в древнем мире и Средние века.

Инструментарий древней музыки; первые формы фиксации музыки условными знаками (невмы, ноты).

Музыка Средневековья: хоровое пение и инструментальное исполнительство.

Новые формы светского музицирования в 17-18 вв. (музыкальные академии, оперный театр и др., певческий стиль бельканто.

Развитие скрипичного искусства в XVII -XVIII вв. Салонная музыка 18-19 вв.: особенности осуществление светского музицирования.

Развитие музыкального исполнительства в 18-19 вв. в условиях демократизации музыкальной жизни.

Формирование нового типа исполнителя-виртуоза и интерпретатора в 19 в.

Эстетика, поэтика, интерпретация музыкального исполнительства Западной Европы XIX века.

Исполнительское искусство XX века: индивидуальные творческие концепции, стилевые направления, национальные школы.

Аутентичное исполнительство в теории и практике XX века.

Проблема «переинтонирования» классической и романтической музыки.

Новые задачи, которые ставят перед исполнителями современные композиторы.

Создание электронных музыкальных инструментов и новые исполнительские возможности.

Особые задачи, стоящие перед исполнителем в условиях создания акустической записи.

Развитие исполнительства на народных инструментах. Создание народных хоров и оркестров.

Музыкально-педагогические системы и методические взгляды крупнейших деятелей исполнительской культуры.

Особенности самодеятельного и дилетантского музыкального исполнения.

Вопросы для контроля

- Музыкально-исполнительская деятельность человека.
- Истоки и пути развития инструментального исполнительства.
- Психолого-педагогические основы исполнительского сотворчества.
- Социально-психологический аспект инструментального исполнительства.
- Интерпретация в истории инструментального исполнительства.
- Выдающиеся исполнители – предтечи современного исполнительства.
- История исполнительских конкурсов.
- Русская пианистическая школа и ее выдающиеся представители.
- Персоналии выдающихся исполнителей XIX века.
- Исполнительский стиль как категория музыкознания.
- Творческие портреты выдающихся зарубежных представителей инструментального исполнительства (Ф. Бузони, А. Корто, Ф. Крейсера, П. Казальса, А. Рубинштейна, М. Лонг, Ж. Тибо, Г. Гульда, В. Клиберна, Д. Огдона, Ланга Ланга и др.). (По выбору).
- Творческие портреты выдающихся представителей советского периода инструментального исполнительства (Г. Нейгауза, Л. Николаева, В. Софроницкого, Янкелевича, М. Юдиной, Д. Ойстраха, Я. Флиера, Я. Зака,

Д. Башкирова, Л. Когана, Л. Оборина, Э. Гилельса, С. Рихтера, М. Ростроповича, Н. Петрова, В. Пикайзена, В. Крайнева, Н. Шаховской, Г. Соколова, В. Третьякова, А. Гаврилова, М. Плетнева, Д. Мацуева и др.). (По выбору).

- Педагогические принципы выдающихся музыкантов-исполнителей.
- Становление белорусского пианизма.
- Белорусские фортепианные конкурсы.
- Самобытность белорусской исполнительской культуры.
- Педагогические взгляды белорусских педагогов-инструменталистов.
- Музыкально-педагогическая деятельность и ее связь с музыкальным исполнительством.

РЕЙТИНГОВЫЕ КОНТРОЛЬНЫЕ РАБОТЫ

Контрольное занятие №1

Тема «Романтизм и его значение в исполнительстве. Композиторы-исполнители».

Письменная контрольная работа

1. Специфические особенности периода романтизма в истории исполнительства.
2. Выдающиеся представители фортепианного исполнительства романтического периода.
3. Особенности исполнительской интерпретации исполнителя (по выбору).

Контрольное занятие №2

Тема «Выдающиеся исполнители»

Письменная контрольная работа

- Исполнительская деятельность выдающегося музыканта (по выбору).
- Творческий портрет исполнителя.
- Характеристика индивидуального стиля исполнителя.

4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1. Учебно-программная документация

№ п/п	Название цикла, модуля, учебной дисциплины, курсовой проекта (курсовой работы)	Экзамены		Количество академических часов							Распределение по курсам и семестрам																											
				Зачеты	Всего	Аудиторных	Из них				I курс							II курс							III курс							IV курс						
							Лекции	Лаб/практич	Присп. зан.	Семнарские	1 семестр, 18 недель		2 семестр, 18 недель		3 семестр, 16 недель		4 семестр, 16 недель		5 семестр, 11 недель		6 семестр, 17 недель		7 семестр, 11 недель		8 семестр, 15 недель													
											Всего часов	Ауд. часов	Зач. сессии	Всего часов	Ауд. часов	Зач. сессии	Всего часов	Ауд. часов	Зач. сессии	Всего часов	Ауд. часов	Зач. сессии	Всего часов	Ауд. часов	Зач. сессии	Всего часов	Ауд. часов	Зач. сессии	Всего часов	Ауд. часов	Зач. сессии							
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35				
3.	Дисциплина специального компонента			5361	2509	638	42	1353	476	680	332	15,5	736	362	18,5	463	236	10	620	304	19	568	254	13	1022	476	25	567	228	13,5	705	317	21	135,5				
	Государственный компонент			3628	1676	468		846	362	415	226	8	443	234	9	313	174	8	506	240	16	395	179	8	740	325	20,5	405	155	7,5	411	143	14	91				
3.1	История музыки	2, 8	4, 6	424	212	132			80	42	28		75	26	3	34	22		43	28	2	25	16		54	34	2	39	20		112	38	4	11				
3.2	Основы музыкальной грамоты	1, 3, 6	5	373	160			160		78	28	2	39	26		73	24	3	48	28		35	20	2	100	34	2,5							9,5				
3.3	Музыкальный инструмент и методика преподавания (ПЭ)	4, 6, 8	2	518	242			242		54	36		54	36	3	49	32		92	32	3,5	37	20		99	34	3	41	22		92	30	3	12,5				
3.4	Дирижирование и методика преподавания	2, 8	4, 6	299	122			122		31	18		68	18	3	29	16		30	16	2	21	11		32	17	1,5	21	11		67	15	2	8,5				
3.5	Хор и практикум работы с хором (ПЭ)	1, 8	4, 6	546	292			292		90	36	2,5	55	36		49	32		49	32	4	32	20		62	36	2	69	40		140	60	5	13,5				
3.6	Методика музыкального воспитания (ПЭ)	4, 7	5	302	120	60		30	30										84	32	2	54	26	1,5	70	34		94	28	4				7,5				
3.7	Мировая художественная культура	4, 7	1, 3, 6	592	330	180			150	120	80	3,5	85	56		49	32	3	92	36	2,5	72	46		73	46	3,5	101	34	2,5				15				
3.8	Методика преподавания мировой художественной культуры (ПЭ)	6		136	56	26			30																136	56	3							3				
3.9	Художественная культура Беларуси	5, 6	3	358	142	70			72					67	36		30	16	2	68	36		79	20	3,5	114	34	3						8,5				
3.10	Курсовая работа			40																			40	1										1				
3.11	Курсовая работа			40																								40	1					1				
	Компонент учреждения высшего образования			1733	833	170	42	507	114	265	106	7,5	293	128	9,5	150	62	2	114	64	3	173	75	5	282	151	4,5	162	73	6	294	174	7	44,5				
	Вокал и методика преподавания	7	1, 2, 4	230	107			107		32	18	1	32	18	1	29	16		29	16	1,5	20	11		31	17		57	11	2,5				6				
	Основы хороводения и методика работы с детским хором	1, 2		236	72	36		20	16	118	36	3,5	118	36	4																			7,5				
	Организация ансамбля в школе	7	96	56	4			52																51	34		45	22	2				2					
	Теория культуры	8	97	60	36			24																										2				
	Практикум по соффедрно и музыкальному творчеству	5	1, 2	328	136	4		132		115	52	3	81	38	2,5				33	16		99	30	3										8,5				
	Практикум изобразительного искусства	8	127	72	10			62																										3				
	Интерактивная доска в образовательном процессе	8	97	60	4			56																										2				
	Анализ и интерпретация художественного произведения	6		117	54	10		34	10												15	10			102	44	3							3				
	История исполнительского искусства	3	2	153	62	28		34					62	36	2	91	26	2																4				
	Дисциплины по выбору студента ¹¹																																					
	Художественно-педагогическое проектирование / Практикум музыкально-педагогического репертуара	7	69	46	2			44																	36	24		33	22	1,5				1,5				
	Эволюция художественного языка / Эстетика искусства	4	50	32	18			14								30	20								20	12	1,5							1,5				
	Музыкальная информатика / Музыкально-педагогическое проектирование	5	71	44	2			42																	32	20		39	24	2				2				
	Социология искусства / Диалог искусства	6	62	32	16			16																		62	32	1,5						1,5				
4.	Факультативные дисциплины			100	62	14	24					32																						34				
4.1	Краведение и музосведение			32	16			16				32																										
4.2	Методика воспитательной работы в детских оздоровительных учреждениях образования			34	20			14																														
4.3	Основы управления интеллектуальной собственностью			34	26			8																											34			
5.	Дополнительные виды обучения																																					
5.1	Физическая культура	1-6		384	384			384		172	172		172	172		164	164		164	164		144	144		168	168												

Разработан на основе образовательного стандарта высшего образования ОСВО 1-03-01 08-2016

Примечания:
¹ Обязательный модуль "История" включает обязательную дисциплину "История Беларуси (в контексте европейской цивилизации)".
² Обязательный модуль "Философия" включает обязательную дисциплину "Философия".
³ Обязательный модуль "Экономика" включает следующие обязательные дисциплины: "Экономическая теория" и "Социология".
⁴ Обязательный модуль "Политология" включает следующие обязательные дисциплины: "Политология" и "Основы идеологии белорусского государства".
⁵ Данная учебная дисциплина включена в государственный экзамен по теории и практике обучения и воспитания.
⁶ Студентам, которые проявили способности к научно-исследовательской работе, разрешается выполнять и защищать дипломную работу.
⁷ Индивидуальные занятия преподавателя со студентами.
⁸ Данная учебная дисциплина включена в государственный экзамен по специальности.
⁹ В 5 семестре выполняется одна курсовая работа по выбору студента по следующим учебным дисциплинам: "Педагогика", "Психология".
¹⁰ В 7 семестре выполняется одна курсовая работа по выбору студента по следующим учебным дисциплинам: "Методика музыкального воспитания", "Методика преподавания мировой художественной культуры".
¹¹ Перечень дисциплин по выбору студента утверждается советом БГПУ.

Проректор по учебной работе учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»
 В.В. Шлыков
 20 г.
 Декан факультета эстетического образования
 И.И. Рыжиков
 20 16 г.
 Заведующий кафедрой теории и методики преподавания искусства
 Н.В. Бычкова
 20 16 г.

СОГЛАСОВАНО
 Начальник учебно-методического управления
 В.А. Зайцев
 2016 г.
 Эксперт-нормоконтролер методист УМО
 Е.А. Кравченко
 2016 г.

Рекомендован к утверждению научно-методическим советом учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»
 Протокол № 5 от 16.08.2016 г.

4.2 УЧЕБНАЯ ПРОГРАММА

Учреждение образования
«Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка»

УТВЕРЖДАЮ
Проректор по учебной работе БГПУ
_____ В.В.Шлыков
«__» _____ 2016 г.
Регистрационный № УД _____/уч.

ИСТОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

**Учебная программа учреждения высшего образования
по учебной дисциплине для специальности:**

1-03 01 08 Музыкальное искусство и мировая художественная культура

2016 г.

Учебная программа составлена на основе образовательного стандарта высшего образования I ступени (ОСВО 1-03 01 08 – 2016), утверждено 25.07.2016 г., регистрационный № 69.

СОСТАВИТЕЛИ:

А.Б. Нижникова, заведующий кафедрой музыкально-педагогического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат педагогических наук, доцент;

Е.С. Полякова, профессор кафедры музыкально-педагогического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», доктор педагогических наук, доцент;

Т.В. Сернова, доцент кафедры музыкально-педагогического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат искусствоведения, доцент

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Н.В. Бычкова, заведующий кафедрой теории и методики преподавания искусства учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат искусствоведения;

Ю.Б. Новосёлова, доцент кафедры фортепиано учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки», кандидат педагогических наук, доцент

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

Кафедрой музыкально-педагогического образования (протокол от 22.12.2016 № 6).

Заведующий кафедрой

_____ А.Б. Нижникова

Научно-методическим советом учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка» (протокол от 27.12.2016 № 2).

Оформление учебной программы и сопровождающих ее материалов действующим требованиям Министерства образования Республики Беларусь соответствует.

Методист учебно-методического
управления БГПУ

_____ Е.А. Кравченко

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Современный этап развития высшего музыкально-педагогического образования в Республике Беларусь предполагает профессиональную подготовку педагога-музыканта как творческую, многогранную, в полной мере определяемую широтой его художественного мышления. Поэтому изучение студентами учебной дисциплины «История исполнительского искусства» выступает как необходимое условие качественной подготовки студентов к будущей профессиональной педагогической работе в школе.

Цель учебной дисциплины: формирование у студентов системных знаний об истории возникновения и развития музыкального исполнительского искусства, его научно-теоретическими основами и ролью в жизни общества.

Задачи дисциплины:

- раскрыть характерные особенности наиболее значительных музыкальных исполнительских стилей;
- выявить зависимость музыкального исполнительства от музыкально-эстетических принципов композиторов, основанных на преемственности традиции и новаторстве;
- охарактеризовать основные черты самобытности национальных музыкально-исполнительских школ;
- ознакомить с искусством выдающихся представителей музыкального искусства и педагогики разных стран и эпох.

Преподавание и успешное изучение учебной дисциплины «История исполнительского искусства» осуществляется на базе приобретенных студентом знаний и умений по разделам следующих учебных дисциплин специальности:

«История музыки», «Методика музыкального воспитания», «Мировая художественная культура».

Изучение учебной дисциплины «История исполнительского искусства» должно обеспечить формирование у студента академических, социально-личностных и профессиональных компетенций. Студент должен:

АК-1. Уметь применять базовые научно-теоретические знания для решения теоретических и практических задач.

АК-4. Уметь работать самостоятельно.

АК-6. Владеть междисциплинарным подходом для решения проблем.

Студент должен:

СЛК-2. Быть способным к социальному взаимодействию.

СЛК-3. Обладать способностью к межличностным коммуникациям.

СЛК-7. Быть способным к осуществлению самообразования и самосовершенствования.

Студент должен быть способен:

ПК-3. Использовать оптимальные методы, формы и средства обучения.

ПК-22. Осуществлять самообразование и самосовершенствование профессиональной деятельности.

ПК-24. Анализировать и оценивать педагогические явления и события прошлого в свете современного гуманитарного знания.

В результате изучения дисциплины студент **должен знать:**

- специфику музыкально-исполнительской деятельности в процессе его самостоятельной работы в качестве учителя;
- историю становления музыкального исполнительства в зарубежном и отечественном искусстве;
- основополагающие этапы развития музыкально-исполнительского искусства;
- достижения национального музыкально-исполнительского искусства.

В результате изучения дисциплины студент должен **уметь:**

- осознавать и воплощать художественный замысел музыкальных произведений разных эпох в исполнительской и педагогической деятельности;
- создавать эмоционально-смысловую интерпретацию музыкальных произведений;
- стимулировать интерес к музыкально-исполнительскому искусству.

В результате изучения дисциплины студент должен **владеть:**

- основными музыкально-исполнительскими стилями;
- художественно-педагогическим анализом музыкальных произведений различных жанров, стилей, направлений.

Учебная дисциплина «История исполнительского искусства» предназначена для специальности 1-03 01 08 «Музыкальное искусство и мировая художественная культура» и в соответствии с учебным планом для дневной формы получения образования рассчитана на 153 , из них 62 – аудиторные (28 – лекционные, и 34 – семинарские), на самостоятельную работу студента отводится 55 часов. Учебная дисциплина «История исполнительского искусства» преподается для дневной формы получения образования на I-II курсах в 2-3 семестрах. Текущая аттестация проводится в соответствии с учебным планом по специальности в форме зачёта во 2 семестре, экзамен в 3 семестре.

Основными **формами** занятий при изучении дисциплины «История исполнительского искусства» являются:

- лекционные занятия;
- практические (семинарские) занятия;
- самостоятельные занятия по заданию преподавателя.

Самостоятельная работа студентов заключается в теоретическом и практическом освоении учебного материала, прослушивании аудио- и просмотре видеозаписей известных музыкантов, мастеров хореографического искусства, творческих коллективов.

Изучение данной учебной дисциплины имеет большое образовательное и воспитательное значение, способствует пониманию студентами закономерностей развития музыкального исполнительства как феномена культуры, что позволит в будущей педагогической деятельности преподавать музыкальное искусство на высоком профессиональном уровне.

Учебная дисциплина «История исполнительского искусства» состоит из трех частей: история вокально-исполнительского искусства, история хорового исполнительского искусства, история музыкально-инструментального исполнительского искусства.

Распределение аудиторного времени по семестрам:

Название учебной дисциплины	Семестр	Количество часов учебных занятий				Самостоятельная (внеаудиторная) работа	Форма текущей аттестации
		всего	аудит.	из них:			
				лекций	практ.		
История исполнительского искусства	2	62	36	18	18	26	Зачёт
	3	91	26	10	16	29	Экзамен
Всего часов		153	62	28	34	55	

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Раздел 1. История вокально-исполнительского искусства.

Тема 1.1. Введение. История зарубежного вокально-исполнительского искусства

Зарождение европейского вокального искусства. Искусство пения и вокальная педагогика Италии, Франции, Германии XVII–XIX веков. Западно-европейское вокальное искусство XX века.

Тема 1.2. История русского вокально-исполнительского искусства

Истоки русского вокального искусства и его развитие в XI–XVII веках. Русское вокальное исполнительство XVIII века. Становление и расцвет русской вокальной школы XIX - начало XX веков. Русское вокальное искусство XX века.

Тема 1.3. Вокально-исполнительское искусство Беларуси

Истоки и развитие вокального искусства Беларуси до XVII века. Музыкальный театр XVIII века. Вокальное искусство Беларуси XIX - начало XX веков. Развитие белорусского профессионального вокального искусства в первой половине XX века. Вокальное искусство Беларуси второй половины XX века.

Раздел 2. История хорового исполнительского искусства.

Тема 2.1. Становление и развитие профессионального академического исполнительства в Беларуси (до нач. XX в.)

Формирование хорового исполнительства в контексте западно-европейской и русской музыкальных культур. Народно-песенное искусство и его влияние на профессиональное хоровое исполнительство. Церкви и монастыри, братские школы и училища, бурсы и коллегииумы как центры музыкальной культуры. Жанры хорового исполнительства XVI – XVII вв. Кантовая культура Беларуси. Светское вокально-хоровое музицирование. Первые профессиональные музыкальные учебные заведения республики.

Сочетание педагогической, исполнительской и просветительской деятельности.

Тема 2.2. Формирование национальных традиций в хоровой музыке и исполнительстве 30 – 60-х гг.

Культурная жизнь и музыкальное искусство Беларуси 30-х гг. Хоровое творчество А. Туренкова, С. Полонского. Хоровая музыка в Западной Беларуси.

Формы бытования песенно-хорового искусства в годы Великой Отечественной войны.

Деятельность национальных композиторов в жанре вокально-хоровой музыки. Расширение национальных направлений образного строя хоровой музыки. Активное развитие жанровых разновидностей хорового творчества. Основатели ведущих хоровых коллективов Беларуси. Роль и значение их деятельности в контексте вокально-хорового исполнительства в республике.

Тема 2.3. Основные направления хорового исполнительства и композиторского творчества 70 – 90-х гг.

Формирование хорового исполнительства и композиторского творчества в новых исторических условиях. Хоровые сочинения на народные тексты – новый подход к воплощению национальной специфики.

Тема 2.4. Хоровое исполнительство на современном этапе

Особенности национально-культурного возрождения и его влияние на музыкальное исполнительское искусство. Подъем хорового исполнительства. Новые подходы к воплощению национального в хоровых произведениях молодых композиторов.

Стилистический полифонизм современного хорового исполнительства. Проблема пространства в хоровом искусстве.

Хоровое искусство в мировом сообществе. IFCM (Международная федерация хоровой музыки). Международные хоровые конкурсы и фестивали.

Раздел 3. История музыкально-инструментального исполнительского искусства.

Тема 3.1. Музыкально-исполнительская деятельность человека. Ее зарождение и основные тенденции развития.

Деятельность человека. Материальная и духовная деятельность. Обусловленность музыкальной деятельности эстетической потребностью.

Три стороны эстетической потребности. Зарождение и развитие основных видов музыкальной деятельности.

Исполнительский аспект музыкальной деятельности. Сущность музыкального исполнительства.

Тема 3.2. Психолого-педагогические и социальные основы исполнительского сотворчества.

Г. Нейгауз о двух типах исполнителей. Исполнительский стиль и его классификации. Зависимость характера трактовки музыкального произведения от личностных параметров исполнителя.

Психологические составляющие исполнительства: богатый внутренний мир, личностное отношение, вечный поиск, яркая эмоциональность и т.д.

Социальные аспекты музыкального исполнительства: факторы места, времени, социальный состав слушательской аудитории и т.д.

Тема 3.3. Направления в истории пианизма и развитие мирового исполнительского процесса в XIX веке.

Классицизм – многогранность, цельность, гармоничность художественного мировоззрения музыканта, творческое начало, импровизационность. Композиторы-исполнители: И. С. Бах, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен.

Виртуозность как направление в исполнительстве: С. Тальберг, Н. Паганини.

Романтизм и его значение в исполнительстве. Композиторы-исполнители: Ф. Лист, Ф. Шопен, Р. Шуман.

Академизм и его важнейшие представители.

Отделение музыкального произведения от композитора, превращение его в товар. Исполнитель как посредник между композитором и слушателем.

Тема 3.4. Русская фортепианная школа (Петербург, Москва). Композиторы-пианисты начала XX века.

Зарождение российского пианизма, его развитие от клавирной культуры и любительского музицирования XVIII века к композиторам-пианистам конца XIX – начала XX веков.

А. Г. Рубинштейн и Петербургская школа (Т. Лешетицкий, А. Н. Есипова, А. Боровский, С. С. Прокофьев и др.).

Московская школа (Н. Г. Рубинштейн, В.И.Сафонов, А. И. Зилоти, С. Н. Танеев, К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер и др.).

Выдающиеся композиторы–исполнители: С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер.

Исполнительский стиль как категория музыкознания. Анализ исполнительских стилей С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера.

Эмоционально-образное содержание и эмоционально-смысловая интерпретация произведений С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера.

Музыкально-педагогическая деятельность и ее связь с музыкальным исполнительством. Педагогические принципы выдающихся музыкантов-исполнителей С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера.

Тема 3.5. Интерпретация как основа исполнительства. Выдающиеся исполнители XX–XXI веков.

Интерпретация как озвучивание и истолкование. Личностные факторы интерпретации, социальные факторы интерпретации.

Анализ творчества и черты исполнительских стилей выдающихся исполнителей XX–XXI веков: Ф. Бузони, А. Корто, Ф. Крейсера, П. Казальса, А. Рубинштейна, М. Лонг, Ж. Тибо, Г. Гульда, В. Клиберна, Д. Огдона, Ланга Ланга и др.

Исполнительская деятельность и творческие портреты советских и российских исполнителей XX–XXI веков: Г. Нейгауза, Л. Николаева, В. Софроницкого, Янкелевича, М. Юдиной, Д. Ойстраха, Я. Флиера, Я. Зака, Д. Башкирова, Л. Когана, Л. Оборина, Э. Гилельса, С. Рихтера, М. Ростроповича, Н. Петрова, В. Пикайзена, В. Крайнева, Г. Соколова, В. Третьякова, А. Гаврилова, М. Плетнева, Д. Мацуева и др.

Тема 3.6. Конкурсная система в исполнительстве XX – XXI веков. Становление белорусского пианизма.

Противоречия в современном инструментальном исполнительстве.

Исторические корни исполнительских конкурсов (Бах-Маршан, Моцарт-Гесслер, Лист-Тальберг).

Конкурсы как ступени к мастерству и признанию. Плюсы и минусы конкурсной системы. Конкурс им. Ф. Шопена. Конкурс им. М. Лонг и Ж. Тибо. Конкурс им. П.И. Чайковского.

Истоки белорусского пианизма: Г. Петров, М. Бергер, И. Цветаева, Г. Шершевский. Становление белорусского пианизма (И. Оловников, Ю. Гильдюк, В. Рахленко, В. Нехаенко и др.). Молодые исполнители (А. Сикорский, Ю. Блинов, А. Музыкантов, А. Поночевный и др.). Белорусская конкурсная система. Белорусские конкурсы исполнителей-инструменталистов. Молодые исполнители.

Тема 3.7. Скрипичное исполнительство (становление и развитие).

Истоки скрипичного исполнительства. Исполнители XVIII века.

Жизненный и творческий путь Корелли.

Пьетро Локателли – смелый новатор в области скрипичной виртуозности.

Франческо Джеминиани – развитие выразительной стороны скрипичной игры. Педагогическая деятельность Джеминиани и ее связь с исполнительским сотворчеством

Скрипач-виртуоз Н. Паганини. Жизненный и творческий путь. Новаторство исполнительского стиля Н. Паганини

Фриц Крейслер. Исполнительская деятельность и творческий портрет.

Давид Ойстрах. Анализ творчества и черты исполнительского стиля.

Виктор Третьяков – яркий представитель советской скрипичной школы.

Конкурсная система в скрипичном исполнительстве.

Тема 3.8. Известные исполнители виолончелисты.

Зарождение виолончельного исполнительства (сольное и ансамблевое исполнительство).

Виельгорский М.Ю. – виолончелист и музыкальный деятель. Стили исполнения XIX века.

Зарубежные виолончелисты XX века. Жизненный и творческий путь Пабло Казальса.

Поэт виолончели – Мстислав Ростропович. Жизненный и творческий путь.

Тема 3.9. Исполнительство на народных и духовых инструментах.

Народные музыкальные инструменты. Развитие исполнительских школ.

Зарождение и развитие исполнительства на баяне и аккордеоне. Изменение конструкции инструмента и появление новых исполнительских возможностей. Известные исполнители.

История исполнительства на струнных народных инструментах.

Духовые инструменты (сольное и оркестровое исполнительство).

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА по дисциплине «История исполнительского искусства»
для дневной формы получения образования

Номер раздела, темы, занятия	Название раздела, темы, занятия; перечень изучаемых вопросов	Количество аудиторных часов					Внеаудиторная самостоятельная работа	Методическое обеспечение занятий (наглядные, методические пособия и др.) лекции	Формы контроля знаний практические занятия
		лекции	практические занятия	семинарские занятия	лабораторные занятия	управляемая (контролируемая) самостоятельная работа студентов			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
I курс 2 семестр									
РАЗДЕЛ 1. ИСТОРИЯ ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА									
	2 семестр I курс								
1.1.	Тема 1.1. Введение. История зарубежного вокального исполнительского искусства 1.1.1. Зарождение европейского вокального искусства.	2					2	Литература: основная [1], [3]; дополнительная [2], [6], [8]	Опрос
	1.1.2. Искусство пения и вокальная педагогика Италии, Франции, Германии XVII–XIX веков.	2					1		
	1.1.3. Западноевропейское вокальное искусство XX века.		2				1		
1.2.	Тема 1.2. История русского вокального исполнительского искусства 1.2.1. Истоки русского вокального искусство и его развитие в XI-XVI веках.	2					2	Литература: основная [4], [8]; дополнительная [6], [9]	Доклад
	1.2.2. Русское вокальное исполнительство XVIII века.								
	1.2.3. Становление и расцвет русской вокальной школы XIX – начало XX веков.	2					1		
	1.2.4. Русское вокальное искусство XX века.		2				1		
1.3.	Тема 1.3. История белорусского вокального исполнительского искусства 1.3.1. Истоки и развитие вокального искусство Беларуси до XVII века.	2					2	Литература: основная [2], [3], [5]; дополнительная [1] [3], [4], [5], [7]	Рейтинговая контрольная работа № 1
	1.3.2. Музыкальный театр XVIII века.								
	1.3.3. Вокальное искусство Беларуси XIX - начало XX веков		2				1		
	1.3.4. Развитие белорусского профессионального вокального искусства в первой половине XX века.								
	1.3.5. Вокальное искусство Беларуси второй половины XX века.		2				1		

РАЗДЕЛ 2. ИСТОРИЯ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА									
2.1.	<p>Тема 2.1. Становление и развитие профессионального академического исполнительства в Беларуси (до нач. XX в.)</p> <p>2.1.1. Формирование хорового исполнительства в контексте западноевропейской и русской музыкальных культур. Народно-песенное искусство и его влияние на профессиональное хоровое исполнительство. Церкви и монастыри, братские школы и училища, бursы и коллегииумы как центры музыкальной культуры.</p>	2					2	Литература: основная [2]; дополнительная [2], [3], [7]	Опрос
	<p>2.1.2. Жанры хорового исполнительства XVI – XVII вв. Кантовая культура Беларуси. Светское вокально-хоровое музицирование. Первые профессиональные музыкальные учебные заведения республики. Сочетание педагогической, исполнительской и просветительской деятельности.</p>		4				2		
2.2.	<p>Тема 2.2. Формирование национальных традиций в хоровой музыке и исполнительстве 30 – 60-х гг.</p> <p>2.2.1. Культурная жизнь и музыкальное искусство Беларуси 30-х гг. Хоровое творчество А. Туренкова, С. Полонского. Хоровая музыка в Западной Беларуси.</p> <p>2.2.2. Формы бытования песенно-хорового искусства в годы Великой Отечественной войны.</p>	2					2	Литература: основная [1], [3]; дополнительная [1], [5], [6], [8]	Рейтинговая контрольная работа № 2
	<p>2.2.3. Деятельность национальных композиторов в жанре вокально-хоровой музыки. Расширение национальных направлений образного строя хоровой музыки. Активное развитие жанровых разновидностей хорового творчества. Основатели ведущих хоровых коллективов Беларуси. Роль и значение их деятельности в контексте вокально-хорового исполнительства в республике.</p>		2				2		
2.3.	<p>Тема 2.3. Основные направления хорового исполнительства и композиторского творчества 70 – 90-х гг.</p> <p>2.3.1. Формирование хорового исполнительства и композиторского творчества в новых исторических условиях</p>	2					1	Литература: основная [2], [4]; дополнительная [1], [4], [5]	Рейтинговая контрольная работа № 3
	<p>2.3.2. Хоровые сочинения на народные тексты – новый подход к воплощению национальной специфики.</p>		2				1		
2.4.	<p>Тема 2.4. Хоровое исполнительство на современном этапе</p> <p>2.4.1. Особенности национально-культурного возрождения и его влияние на музыкальное исполнительское искусство. Подъем хорового исполнительства. Новые подходы к воплощению национального в хоровых произведениях молодых композиторов.</p>	2					2	Литература: основная [1], [4]; дополнительная [2], [3], [4]	Доклад

	2.4.2. Стилистический полифонизм современного хорового исполнительства. Проблема пространства в хоровом искусстве. 2.4.3. Хоровое искусство в мировом сообществе. IFCM (Международная федерация хоровой музыки). Международные хоровые конкурсы и фестивали.		2				2		
	ВСЕГО:	18	18				26		Зачёт
II курс 3 семестр									
РАЗДЕЛ 3. ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА									
	3 семестр II курс								
3.1.	Тема 3.1. Музыкально-исполнительская деятельность человека. Ее зарождение и основные тенденции развития» 3.1.1. Деятельность человека. Материальная и духовная деятельность. Обусловленность музыкальной деятельности эстетической потребностью. 3.1.2. Три стороны эстетической потребности. Зарождение и развитие трех видов музыкальной деятельности.	2					2	Литература: основная [2], [4]; дополнительная [1], [5], [10]	Доклад
	3.1.3. Постепенное выделение из единого русла музыкальной деятельности восприятия, творчества и исполнительства. 3.1.4. Исполнительский аспект музыкальной деятельности. Сущность музыкального исполнительства. Интерпретация как основа исполнительства.	2					1		
3.2.	Тема 3.2. Психолого-педагогические и социальные основы исполнительского сотворчества. 3.2.1. Г. Нейгауз о двух типах исполнителей. Исполнительский стиль и его классификации. Зависимость характера трактовки музыкального произведения от личностных параметров исполнителя. 3.2.2. Психологические составляющие исполнительства: богатый внутренний мир, личностное отношение, вечный поиск, яркая эмоциональность и т.д.	2					2	Литература: основная [3], [5], [6]; дополнительная [3], [10]	Опрос
	3.2.3. Социальные аспекты музыкального исполнительства: факторы места, времени, социальный состав слушательской аудитории и т.д.	2					1		
3.3.	Тема 3.3. Направления в истории пианизма и развитие мирового исполнительского процесса в XIX веке. 3.3.1. Классицизм – многогранность, цельность, гармоничность художественного мировоззрения музыканта, творческое начало, импровизационность. Композиторы-исполнители: И. С. Бах, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен. 3.3.2. Virtuozность как направление в исполнительстве: С. Тальберг, Н. Паганини.	2					4	Литература: основная [1], [2], [4], [5], [7]; дополнительная [1], [3], [4], [5], [6], [7]	Рейтинговая контрольная работа № 1

	<p>3.3.3. Романтизм и его значение в исполнительстве. Композиторы-исполнители: Ф. Лист, Ф. Шопен. Р. Шуман.</p> <p>3.3.4. Академизм и его важнейшие представители.</p> <p>3.3.5. Отделение музыкального произведения от композитора, превращение его в товар. Исполнитель как посредник между композитором и слушателем.</p>							
3.4.	<p>Тема 3.4. Русская фортепианная школа (Петербург, Москва). Композиторы-пианисты начала XX века.</p> <p>3.4.1. Зарождение российского пианизма, его развитие от клавирной культуры и любительского музицирования XVIII века к композиторам-пианистам конца XIX – начала XX веков.</p> <p>3.4.2. А. Г. Рубинштейн и Петербургская школа (Т. Лешетицкий, А. Н. Есипова, А. Боровский, С. С. Прокофьев и др.).</p> <p>3.4.3. Московская школа (Н. Г. Рубинштейн, В.И.Сафонов, А. И. Зилоти, С. Н. Танеев, К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер и др.).</p> <p>3.4.4. Выдающиеся Н. К. Метнер композиторы–исполнители: С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин.</p> <p>3.4.5. Исполнительский стиль как категория музыкознания. Анализ исполнительских стилей С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера.</p> <p>3.4.6. Эмоционально-образное содержание и эмоционально-смысловая интерпретация произведений С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера.</p> <p>3.4.7. Музыкально-педагогическая деятельность и ее связь с музыкальным исполнительством. Педагогические принципы выдающихся музыкантов-исполнителей С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера.</p>	2				4	<p>Литература: основная [1], [2], [3,], [4], [5], [7]; дополнительная [1], [3], [5], [10]</p>	<p>Выполнение заданий, написание рефератов.</p>
3.5.	<p>Тема 3.5. Интерпретация как основа исполнительства. Выдающиеся исполнители XX–XXI веков.</p> <p>3.5.1. Интерпретация как озвучивание и истолкование. Личностные факторы интерпретации, социальные факторы интерпретации.</p> <p>3.5.2. Анализ творчества и черты исполнительских стилей выдающихся исполнителей XX–XXI веков: Ф. Бузони, А. Корто, Ф.Крейслера, П.Казальса, А. Рубинштейна, М. Лонг, Ж.Тибо, Г. Гульда, В. Клиберна, Д. Огдона, Ланга Ланга и др.</p> <p>3.5.3. Исполнительская деятельность и творческие портреты советских и российских исполнителей XX–XXI веков: Г. Нейгауза, Л. Николаева, В. Софроницкого, Янкелевича, М. Юдиной, Д.Ойстраха, Я. Флиера, Я. Зака, Д. Башкирова, Л. Когана, . Петрова, Л. Оборина, Э. Гилельса, С. Рихтера, М.Ростроповича, НВ.Пицайзена, В. Крайнева, Г. Соколова,</p>	2				4	<p>Литература: основная [1], [3], [5], [6]; дополнительная [1], [2], [3], [5], [8], [10]</p>	<p>Выполнение заданий, написание рефератов.</p>

	В.Третьякова, А. Гаврилова, М. Плетнева, Д. Мацуева и др.								
3.6.	Тема 3.6. Конкурсная система в исполнительстве XX–XXI веков. Становление белорусского пианизма. 3.6.1. Противоречия в современном инструментальном исполнительстве. 3.6.2. Исторические корни исполнительских конкурсов (Бах-Маршан, Моцарт-Гесслер, Лист-Тальберг). 3.6.3. Конкурсы как ступени к мастерству и признанию. Плюсы и минусы конкурсной системы. Конкурс им. Ф. Шопена. Конкурс им. М. Лонг и Ж. Тибо. Конкурс им. П. И. Чайковского. 3.6.4. Истоки белорусского пианизма: Г. Петров, М. Бергер, И. Цветаева	2					1	Литература: основная [1], [2], [3], [7]; дополнительная [2], [4], [5], [8], [9]	Рейтинговая контрольная работа
	, Г. Шершевский. Становление белорусского пианизма (И. Оловников, Ю. Гильдюк, В. Рахленко, В. Нехаенко и др.). 3.6.5. Молодые исполнители (А. Сикорский, Ю. Блинов, А.Музыкантов, А. Поночевный и др.). Белорусская конкурсная система. Белорусские конкурсы исполнителей-инструменталистов. Молодые исполнители.	2					1		
3.7.	Тема 3.7. Скрипичное исполнительство (становление и развитие). 3.7.1. Истоки скрипичного исполнительства. Исполнители XVIII века. 3.7.2. Жизненный и творческий путь Корелли. 3.7.3. Пьетро Локателли – смелый новатор в области скрипичной виртуозности 3.7.4. Франческо Джеминиани. Развитие выразительной стороны скрипичной игры. 3.7.5. Скрипач-виртуоз Н. Паганини. Жизненный и творческий путь. Новаторство исполнительского стиля Н.Паганини 3.7.6. Фриц Крейслер. Исполнительская деятельность и творческий портрет. 3.7.7. Давид Ойстрах Анализ творчества и черты исполнительского стиля. 3.7.8. Виктор Третьяков – яркий представитель советской скрипичной школы. Конкурсная система в скрипичном исполнительстве.	4					4	Литература: основная [2], [3], [5]; дополнительная [2], [5], [10]	Выполнение заданий, написание рефератов.
3.8.	Тема 3.8. Известные исполнители виолончелисты. 3.8.1. Виолончельное исполнительство (сольное и ансамблевое). 3.8.2. Виельгорский М.Ю. и стиль исполнения XIX века. 3.8.3. Зарубежные виолончелисты XX века. Жизненный и творческий путь Пабло Казальса. 3.8.4. Поэт виолончели – Мстислав Растропович.	2					3	Литература: основная [2], [3]; дополнительная [2], [4], [8], [9]	

3.9.	Тема 3.9. Исполнительство на народных и духовых инструментах. 3.9.1. Народные музыкальные инструменты. Развитие исполнительских школ. 3.9.2. Зарождение и развитие исполнительства на баяне и аккордеоне. Изменение конструкции инструмента и появление новых исполнительских возможностей. Известные исполнители. 3.9.3. История исполнительства на струнных народных инструментах. 3.9.4. Духовые инструменты (сольное и оркестровое исполнительство).		2			2	Литература: основная [2], [3]; дополнительная [2], [5], [10]	Рейтинговая контрольная работа
	Всего	10	16			29		Экзамен
	Всего	28	34			55		

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Перечень основной и дополнительной литературы

Раздел 1. История вокально-исполнительского искусства

Основная:

1. Грей Г., Вагнер. (пер с англ.) / Г. Грей, – Челябинск, 2010.
2. Дадзіёмава, В.У. Музыкальная культура Беларусі 18 ст. / В.У. Дадзіёмава. – Мн., 2012.
3. Колос, Л.Я. Вокальное исполнительство: эстетические приоритеты, современные тенденции, методические установки / Л.Я. Колос. – Мн., 2014.
4. Никольская-Береговская, К.Ф. Русская вокально-хоровая школа от древности до 21 века / К.Ф. Никольская-Береговская. – М., 2010.
5. Сернова, Т.В. Вокальное искусство Беларуси (вторая половина XX века) / Т.В. Сернова. – Мн., 2010.
6. Яковлева, А.С. Искусство пения: Исследовательские очерки. Материалы. Статьи / А.С. Яковлева. – М., 2012.

Дополнительная:

1. Дадзіёмава, В.У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі ад старажытнасці да канца 18 ст. / В.У. Дадзіёмава. – Мн., 1994.
2. Доминго, П. Мои первые сорок лет / П. Доминго. – М., 1989.
3. Івашкоў, Л.П. Гісторыя вакальнага мастацтва Беларусі / Л.П. Івашкоў. –Мн., 1995. – Ч.1.
4. Музыкальный театр Белоруссии: Доокт. Период / Г.И. Барышев и др. – Мн., 1990.
5. Музыкальны тэатр Беларусі: 1960- 1990: Операе мастацтва; музычная камедыя і аперэта гг. / Г.Р. Куляшова і інш. – Мн., 1996.
6. Назаренко, И.К. Искусство пения / И.К. Назаренко. – М., 1968.
7. Сергиенко, Р.И. Из истории музыкального образования в Беларуси: Белорусская государственная академия музыки / Р.И. Сергиенко. – Мн., 2005.
8. Ярославская, Л. Зарубежные вокальные школы: учеб. пособие по курсу «История вокального искусства» / Л. Ярославская. – М., 1981.
9. Яковенко, С. Волшебная Зара Долуханова / С. Яковенко. – М., 1996.

Раздел 2. История хорового исполнительского искусства

Основная:

1. Живов, В. Теория хорового исполнительства. – М., 2012.
2. Лыч, Л.М., Навіцкі, У.І. Гісторыя культуры Беларусі. – Мн., 2010.
3. Масленікава, В. Музычная адукацыя ў Беларусі. – Мн., 2010.
4. Смагін, А.І. Харавое мастацтва Беларусі ХХ стагоддзя. – Мн., 2012.

Дополнительная:

1. Варфоломеева, Т. Григорий Ширма. Геннадий Цитович // Белорусская этномузыкалогия: Очерки истории (XIX – XX в.в.) / З. Можейко, Т. Якименко, Т. Варфоломеева и др.; Под ред. З. Можейко. – Мн., 1997.
2. Гарднер, И.А. Церковное пение и церковная музыка // О церковном пении / Сост. О.В. Лада. – М., 1997.
3. Густова, Л.А. Музыкально-певческое искусство православной церкви в Беларуси: Дис. ... канд. искусствоведения.: 17.00.09. – Мн., 2001.
4. Никольская-Береговская, К. Методика вокально-хоровой работы А.В. Свешникова // Памяти Александра Васильевича Свешникова: Статьи, воспоминания. / Сост. С. Калинин. – М., 1998.
5. Шырма, Р. Песня – душа народа. – Мн., 1993.
6. Ильин, В. Очерки истории русской хоровой культуры первой половины XX века. – СПб., 2003.
7. Николаева, Е. Особенности музыкального образования в древней Руси с XI до середины XVII столетия. – М., 1998.
8. Симакова, Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. – М., 1985.

Раздел 3. История музыкально-инструментального исполнительского искусства

Основная:

1. Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства. В 3 ч. 2-е изд. доп. – М., 1988.
2. Борейко, И.М. Методика преподавания дисциплины «История фортепианного исполнительства» у студентов-пианистов средних специальных учебных заведений: 13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания (музыка;

- уровень профессионального образования) / И.М. Борейко: автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. – Екатеринбург, 2010. – 21 с.
3. Бычков, Ю. Курс теории и истории музыкального исполнительства // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика. Вып. II. / МГИМ им А.Г. Шнитке. Кафедра теории и истории музыки. М., 2009. – С. 38-43.
 4. Голубовская, Н.И. О музыкальном исполнительстве / Н.И. Голубовская. – Л., 1985.
 5. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г.Г. Нейгауз. – Изд. 7-е, испр. и доп. – М.: Издательство «Дека-ВС», 2007. – 312 с.
 6. Цыпин, Г.М. Исследование в области музыкальной культуры и педагогики / Г.М. Цыпин. – М.: Прометей, 2012. – 280 с.

Дополнительная:

1. Лысенко, О.В. Художественная интерпретация в системе категории музыкального исполнительства / О.В. Лысенко. – Киев, 1990.
2. Масленнікава, В.П. Музыкальная адукацыя ў Беларусі / В.П. Масленнікава. – Мінск, 1980.
3. Рабинович, Д. Исполнитель и стиль. В 2-х выпусках. – М.: Сов. композитор, 1982.
4. Цыпин, Г.М. Исполнитель и техника: Учебное пособие для студентов музыкально-педагогических факультетов и высших и средних педагогических учебных заведений / Г.М. Цыпин. – М.: Академия, 1999. – 185 с.
5. Шевченко, О.Г. Фортепьянная культура Беларусі ХХ столетия. Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / О.Г. Шевченко. – Мн., 2000.

ПЕРЕЧЕНЬ ИСПОЛЬЗУЕМЫХ СРЕДСТВ ДИАГНОСТИКИ

Для текущего контроля и самоконтроля знаний студентов по дисциплине «История исполнительского искусства» может использоваться следующий диагностический инструментарий:

- проведение коллоквиума;
- подготовка студентами докладов и эссе;
- создание студентами мультимедийных презентаций;
- проведение опроса.

Текущий контроль успеваемости проводится в форме рейтинговых контрольных работ. Учебным планом в качестве итоговой аттестации предусмотрен экзамен.

Дидактический материал

Аудиоматериалы: записи музыкальных произведений выдающихся представителей инструментального исполнительского искусства XX – XXI веков: «Из сокровищницы мирового исполнительского искусства». (записи Ф. Бузони, А. Корто, Ф. Крейсера, П. Казальса, А. Рубинштейна, М. Лонг, Ж. Тибо, Г. Гульда, В. Клиберна, Д. Огдона, Ланга Ланга, С. Рахманинова, А. Скрябина, Н. Метнера, Г. Нейгауза, Л. Николаева, В. Софроницкого, Янкелевича, М. Юдиной, Д. Ойстраха, Я. Флиера, Я. Зака, Д. Башкирова, Л. Когана, Л. Оборина, Э. Гилельса, С. Рихтера, М. Ростроповича, Н. Петрова, В. Пикайзена, В. Крайнева, Н. Шаховской, Г. Соколова, В. Третьякова, А. Гаврилова, М. Плетнева, Д. Мацуева и др.). Записи произведений И. С. Баха, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Листа, Ф. Шопена, Р. Шумана, С. Рахманинова, А. Скрябина, Н. Метнера и др. в исполнении разных исполнителей. Аудиоматериалы белорусских исполнителей-пианистов.

Нотная литература: различные редакции ХТК И.С. Баха (К. Черни, Б. Муджеллини, уртекст), сонат Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Ноты произведений композиторов – романтиков, С. Рахманинова, А. Скрябина, Н. Метнера, современных композиторов.

Программы: белорусских, стран СНГ, зарубежных международных исполнительских конкурсов.

протокол согласования учебной программы по изучаемой дисциплине
 «История исполнительского искусства»
 с другими дисциплинами специальности

Название дисциплины, с которой требуется согласование	Название кафедры	Предложение об изменениях в содержании учебной программы по изучаемой дисциплине программы	Решение, принятое кафедрой разрабатывавшей учебную программу кафедрой (с указанием даты и номера протокола)
История музыки	Кафедра теории и методики преподавания искусства	Согласовано на уровне учебных программ. При изучении тем «История белорусского вокального исполнительского искусства», «Хоровое исполнительство на современном этапе», «Конкурсная система в исполнительстве XX – XXI вв. Становление белорусского пианизма» включить материал о музыке белорусских композиторов XX века.	Протокол от 22.12.2016 № 6

4.3 ЗАКОНОДАТЕЛЬНЫЕ И НОРМАТИВНЫЕ АКТЫ

1. Кодекс об образовании Республики Беларусь.
2. Образовательный стандарт Республики Беларусь.
3. Методические рекомендации по подготовке тестовых заданий с применением программы «Простые тесты» (разработка БГПУ, от 01.06.2006).
4. Положение о курсовых экзаменах и зачётах в высших учебных заведениях (Приказ Министра образования и науки Республики Беларусь от 22.08.1994, № 235 – А).
5. Методические рекомендации по организации самостоятельной управляемой работы студентов (СУРС), утвержденные научно-методическим советом БГПУ, протокол № 1 от 24.10.2002.
6. Концепция учебного предмета «Музыка», утверждённая приказом Министерства образования Республики Беларусь 29.05.2009, № 675.
7. Методические рекомендации по проведению курсовых экзаменов, утверждённые научно-методическим советом БГПУ, протокол № 2 от 21.12.2000.