

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ ИМЕНИ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО»

Кафедра оркестровых инструментов

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
ИСТОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Уровень высшего образования – бакалавриат
Направление подготовки 53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство
Профиль – «Оркестровые духовые и ударные инструменты»
Форма обучения – очная, заочная
Учебный план – 2024 года

Луганск 2024

Рабочая программа составлена на основании учебного плана с учетом требований ОПОП и ФГОС ВО направления подготовки 53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство, профиль «Оркестровые духовые и ударные инструменты» утвержденного приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 01.08.2017 г. № 730.

Программу разработал Н.В. Михлик, преподаватель кафедры оркестровых инструментов

Рассмотрено на заседании кафедры оркестровых инструментов (Академия Матусовского).

Протокол № 1 от 28.08.2024 г.

Зав. кафедрой

С.Н. Йовса

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Дисциплина «История исполнительского искусства» входит в обязательную часть Блок 1 Дисциплины (модули) и адресована студентам 1 курса бакалавриата (1, 2 семестры) направления подготовки 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство», профиль «Оркестровые духовые и ударные инструменты» Академии Матусовского. Дисциплина реализуется кафедрой оркестровых инструментов.

Дисциплина логически и содержательно-методически взаимосвязана с дисциплинами: «История мировой музыкальной культуры», прохождении практики: оркестровой, исполнительской.

Содержание дисциплины «История исполнительского искусства» является задача сформировать профессиональную культуру и мировоззрение музыканта-исполнителя, расширить круг его знаний в области истории исполнительства на духовых и ударных инструментах, накопление музыкально-художественных впечатлений, развитие на этой основе художественного вкуса, понимания стилистики разных эпох, изучение истории формирования и стилистических особенностей различных исполнительских школ, развитие интереса студентов к исполнительскому искусству.

Преподавание дисциплины предусматривает следующие формы организации учебного процесса: лекции, практические занятия, самостоятельная работа студентов и контрольных занятий.

Программой дисциплины предусмотрены следующие виды контроля: текущий контроль успеваемости в форме:

устная (устный опрос, доклад по результатам самостоятельной работы и т. п.); письменная (письменный опрос, выполнение тестовых заданий и т. д.).

И итоговый контроль в форме зачёта с оценкой в первом семестре и экзамена во втором семестре.

Общая трудоемкость освоения дисциплины составляет 4 з. е., 144 часов. Программой дисциплины предусмотрены для очной формы обучения: лекционные (70ч.) и самостоятельная работа студента (29 ч.), контроль (45 ч.) и для заочной формы обучения: лекционные (12 ч.) и самостоятельная работа студента (126 ч.), контроль (6 ч.).

2. ЦЕЛЬ И ЗАДАЧИ ИЗУЧЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Цель преподавания дисциплины: расширение профессионального кругозора студентов, формирование художественного и эстетического вкуса, способности ориентироваться в различных исполнительских стилях. Задачами дисциплины является изучение истории формирования и стилистических особенностей различных исполнительских школ в соответствии с профилем подготовки.

Задачи изучения дисциплины: изучение истории формирования и стилистических особенностей различных исполнительских школ в соответствии с профилем подготовки.

3. МЕСТО ДИСЦИПЛИНЫ В СТРУКТУРЕ ОПОП ВО

Курс входит в обязательную часть Блок 1 Дисциплины (модули) и адресован студентам по направлению подготовки 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство», направление (профиль) «Оркестровые духовые и ударные инструменты»

Дисциплина логически и содержательно-методически взаимосвязана с дисциплинами: «История мировой музыкальной культуры».

Освоение дисциплины будет необходимо при прохождении практик: оркестровой, исполнительской.

4. ТРЕБОВАНИЯ К РЕЗУЛЬТАТАМ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Изучение дисциплины направлено на формирование компетенций в соответствии с ФГОС ВО направления подготовки 53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство: ОПК-1.

Профессиональные компетенции (ПК):

№ компетенции	Содержание компетенции	Индикаторы
ОПК-1	Способен понимать специфику музыкальной формы и музыкального языка в свете представлений об особенностях развития музыкального искусства на определенном историческом этапе	<p>Знать: основные этапы исторического развития музыкального искусства; композиторское творчество в культурно-эстетическом и историческом контексте, жанры и стили инструментальной, вокальной музыки; основную исследовательскую литературу по каждому из изучаемых периодов отечественной и зарубежной истории музыки; теоретические и эстетические основы музыкальной формы; основные этапы развития европейского музыкального формообразования, характеристики стилей, жанровой системы, принципов формообразования каждой исторической эпохи; принципы соотношения музыкально-языковых и композиционных особенностей музыкального произведения и его исполнительской интерпретации; основные принципы связи гармонии и формы; техники композиции в музыке XX-XXI вв. принятую в отечественном и зарубежном музыкознании периодизацию истории музыки, композиторские школы, представившие классические образцы музыкальных сочинений в различных жанрах;</p> <p>Уметь: применять теоретические знания</p>

		<p>при анализе музыкальных произведений; различать при анализе музыкального произведения общие и частные закономерности его построения и развития; рассматривать музыкальное произведение в динамике исторического, художественного и социально-культурного процесса; выявлять жанрово-стилевые особенности музыкального произведения, его драматургию и форму в контексте художественных направлений определенной эпохи; выполнять гармонический анализ музыкального произведения, анализ звуковысотной техники в соответствии с нормами применяемого автором произведения композиционного метода; самостоятельно гармонизовать мелодию; сочинять музыкальные фрагменты на собственные или заданные музыкальные темы; исполнять на фортепиано гармонические последовательности; расшифровывать генерал-бас; производить фактурный анализ сочинения с целью определения его жанровой и стилевой принадлежности;</p> <p>Владеть: профессиональной терминологией; навыками использования музыковедческой литературы в процессе обучения; методами и навыками критического анализа музыкальных произведений и событий; навыками гармонического и полифонического анализа</p>
--	--	---

		музыкальных произведений; приемами гармонизации мелодии или баса.
--	--	---

5. СТРУКТУРА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Названия смысловых модулей и тем	Количество часов				
	всего	очная форма			
		в том числе			
		л	п	с.р.	кон
1	2	3		5	6
Тема 1. Инструменты первобытно-общинного строя и древнего мира.	4	2		1	1
Тема 2. Духовые инструменты в Западной Европе в Средние века.	4	2			2
Тема 3. Духовое инструментальное искусство эпохи Возрождения.	6	3		1	2
Тема 4. Духовые инструменты в камерном ансамбле XVII в.	6	4			2
Тема 5. Духовые инструменты в творчестве крупнейших композиторов 1-й половины XVIII века.	6	4		1	1
Тема 6. Становление духовых инструментов в оркестрово-исполнительской культуре XVIII века.	6	4			2
Тема 7. Духовые инструменты в творчестве композиторов венской классической школы.	7	4		1	2
Тема 8. Духовые инструменты в творчестве композиторов конца XIX в. начало XX века.	6	3		1	2
Тема 9. Формирование европейских центров обучения игре на духовых инструментах.	4	2			2
Тема 10. Современная зарубежная литература для духовых инструментов и исполнительские школы.	5	2		1	2
Всего часов за I семестр	54	30		6	18
Тема 11. Этапы эволюции духового инструментального искусства России.	10	4		3	3
Тема 12. Формирование отечественной школы игры на духовых инструментах 2 п. 20 ст.	10	4		3	3
Тема 13. Становление школы игры на духовых инструментах в 20 ст.	9	4		2	3
Тема 14. Расцвет исполнительского искусства на духовых инструментах 2 п. 20 ст.	9	4		2	3

Тема 15. Становление джазового исполнительства.	9	4		2	3
Тема 16. Семейство стилей «Горячего джаза».	9	4		2	3
Тема 17. Коммерческий или «сладкий джаз».	8	4		2	2
Тема 18. Свинг, би-боп, хард-рок.	8	4		2	2
Тема 19. Стиль «Буги-вуги».	8	4		2	2
Тема 20. Стилиевые направления середины и конца 20 ст.	10	4		3	3
Всего часов за II семестр	90	40		23	27
Всего часов за весь период обучения	144	70		29	45

Названия смысловых модулей и тем	Количество часов заочная форма				
	всего	в том числе			
		л		с.р.	кон
1	2	3		5	6
Тема 1. Инструменты первобытно-общинного строя и древнего мира.	4			4	
Тема 2. Духовые инструменты в Западной Европе в Средние века.	4			4	
Тема 3. Духовое инструментальное искусство эпохи Возрождения.	6	1		5	
Тема 4. Духовые инструменты в камерном ансамбле XVII в.	6	1		5	
Тема 5. Духовые инструменты в творчестве крупнейших композиторов 1 половины XVIII века.	7	1		6	
Тема 6. Становление духовых инструментов в оркестрово-исполнительской культуре XVIII века.	7	1		6	
Тема 7. Духовые инструменты в творчестве композиторов венской классической школы.	6	1		5	
Тема 8. Духовые инструменты в творчестве композиторов конца XIX в. начало в XX века.	7	1		5	1
Тема 9. Формирование европейских центров обучения игре на духовых инструментах.	4			4	
Тема 10. Современная зарубежная литература для духовых инструментов и исполнительские школы	3			2	1
Всего часов за I семестр	54	6		46	2
Тема 11. Этапы эволюции духового инструментального искусства России.	10			10	
Тема 12. Формирование отечественной школы игры на духовых инструментах 2п. 20 ст.	9	1		7	1
Тема 13. Становление школы игры на	9	1		8	

духовых инструментах в 20 ст.					
Тема 14. Расцвет исполнительского искусства на духовых инструментах 2 п. 20 ст.	9	1		7	1
Тема 15. Становление джазового исполнительства.	9			8	1
Тема 16. Семейство стилей «Горячего джаза».	8			8	
Тема 17. Коммерческий или «сладкий джаз».	8	1		7	
Тема 18. Свинг, би-боп, хард-рок.	8	1		7	
Тема 19. Стиль «Буги-вуги».	8			8	
Тема 20. Стилевые направления середины и конца 20 ст.	12	1		10	1
Всего часов за II семестр	90	6		80	4
Всего часов за весь период обучения	144	12		126	6

6. СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Лекционный материал

Тема 1. Инструменты первобытнообщинного строя и древнего мира.

Духовые инструменты зародились в глубокой древности. Материалом для них служили кусок тростника, кость или рог животного, морская раковина, скорлупа крупного ореха и т.д. Первобытный человек использовал их в своей повседневной жизни – на охоте и войне, в обрядовых церемониях. Эти примитивные инструменты постепенно развивались и совершенствовались на протяжении веков и даже тысячелетий.

Уже среди предметов материальной культуры эпохи палеолита встречаются духовые инструменты, напоминающие современные. Отмечено три вида духовых инструментов: один из них составляли древние флейты – продольные, поперечные и многоствольные. Звук на них возникал в результате трения струи воздуха об острый край лабиального отверстия. На продольной флейте иногда существовало особое приспособление для извлечения звука, применяемое в наше время на блок-флейтах.

Тема 2. Духовые инструменты в Западной Европе в Средние века.

В средневековой Европе многие странствующие артисты хорошо играли на духовых инструментах. Для исполнения плясовых мелодий, танцевальных пьес они нередко собирались в ансамбли. В рыцарском быту широко распространены были духовые инструменты с громким звуком утилитарного назначения.

Например, средневековый рог (инструмент типа натуральной валторны) применялся лишь в военной и придворной жизни. Каждый воин имел свой собственный рог; рог как символ мужества носили даже некоторые дамы. В разных странах рог имел различные очертания и выполнялся из многих материалов. К середине XVIII в. он стал называться «простым рогом» и «натуральной валторной». Аналогичную роль в рыцарском быту играла труба, на ней играли специальные воины-музыканты.

Тема 3. Духовое инструментальное искусство эпохи Возрождения.

В эпоху Возрождения более или менее постоянные духовые и струнные ансамбли начали возникать во многих городах. Исполнялась прикладная музыка для танцев, шествий, похорон, пиров и т.д. Но чисто оркестровых произведений, предназначенных для слушания, для выступлений перед публикой, пока не было.

Огромную роль в развитии камерно-инструментальной культуры сыграло творчество двух итальянских композиторов Андреа Габриели (1510/20 – 1586) и его племянника Джованни Габриели (ок. 1557 – 1612/1613), явившихся создателями величественно-монументального стиля венецианской полифонической школы. Именно с их творчеством связано привнесение приемов вокальной полифонии в инструментальную музыку.

Тема 4. Духовые инструменты в камерном ансамбле XVII в.

Первые оркестры сформировались в начале XVII в. в итальянской опере. Одним из создателей оркестра явился основоположник классической оперы, гениальный реформатор в инструментальной сфере Клаудио Монтеверди (1567 – 1643). Он разделил все инструменты оркестра на группы смычковых и духовых; на группы, сопровождающие и ведущие мелодию. Монтеверди использовал инструменты, более совершенные по устройству и новые по эмоциональной выразительности. Композитор одним из первых ввел в оперный оркестр трубы с сурдинами (как правило, они применялись в быту при исполнении траурной музыки).

Духовые инструменты в оркестре Монтеверди играли не только важную колористическую роль, но и участвовали в музыкально-сценическом развитии. Так, пасторальный колорит ряда сцен создается звучанием маленькой флейты; использование тромбонов сгущает атмосферу страха в картине царства теней усопших, а подвижные пассажи в партиях двух корнетов еще более подчеркивали драматический характер эпизодов. В 1637 г. в Венеции открывается первый общедоступный оперный театр «Сан-Кассиано».

Тема 5. Духовые инструменты в творчестве крупнейших композиторов первой половины XVIII века.

В развитии духового инструментального искусства первая половина XVIII столетия – период, который ознаменовался творчеством таких великих композиторов, как А. Вивальди, Г.Ф. Телеман, И.С. Бах и Г.Ф. Гендель. С их исполнительской и композиторской деятельностью непосредственно связано дальнейшее совершенствование и обогащение выразительных и технических возможностей духовых инструментов, дальнейший рост исполнительского мастерства.

Творчество многих итальянских композиторов (Дж. Торелли, А. Марчелло, Ф. Верачини, Дж. Тартини, Т. Альбиниони и др.) говорит о высокой профессиональной культуре и виртуозном мастерстве музыкантов-духовиков того времени. Среди своих современников и соотечественников выделяется венецианец Антонио Вивальди (1678 – 1741). Он был одним из первых, кто широко обратился к жанру программного концерта, проложившего дорогу ранним программным симфониям XVIII в.

Тема 6. Становление духовых инструментов в оркестрово-исполнительской культуре XVIII века.

XVIII век был временем стремительного развития и распространения оркестрово-исполнительской культуры в Западной Европе. Оркестры, инструментальные капеллы, оперные театры продолжали существовать при дворах коронованных особ, представителей дворянства и высшего духовенства. Высокого подъема достигла оркестровая культура в Италии. К лучшим оркестрам относились туринский, пьемонтский, миланский.

Венеция была подлинным центром профессионального обучения духовиков. В ней существовало четыре консерватории. Наиболее широкой известностью в первой половине XVIII в. пользовалась инструментальная капелла Ospedale della Pieta, которой

руководил А. Вивальди. Одним из мировых центров музыкального искусства в XVIII в. был Париж. Знаменитыми коллективами здесь считали оркестры «Духовных концертов», «Концертов олимпийской ложи», «Королевской академии музыки». Хорошие придворные капеллы существовали в Дрездене, Берлине, Вене и других городах Германии и Австрии.

Тема 7. Духовые инструменты в творчестве композиторов венской классической школы.

Великим преобразователем оперного оркестра и создателем нового, классического его состава явился Кристоф Виллибальд Глюк (1714 – 1787). К парному составу флейт, гобоев и фаготов композитор добавил два кларнета и малую флейту. В медную группу ввел три тромбона, таким образом, в основных чертах ее формирование было завершено: две валторны, две трубы и три тромбона. Ударные инструменты пополнились барабанами, тарелками и треугольником, появившимися в оперной музыке впервые.

Среди инструментальных произведений Глюка следует упомянуть концерт для флейты с оркестром соль мажор. История зарубежного искусства игры на духовых инструментах не знает, пожалуй, такого подъема исполнительского мастерства, который наблюдался во времена Гайдна и Моцарта. Творчество венских классиков включает великолепные сольные концерты для всех деревянных и некоторых медных духовых.

Для них сочинено огромное количество различных камерно-инструментальных ансамблей, значение которых в музыкальной культуре прошлого и настоящего трудно переоценить. Йозеф Гайдн (1732 – 1809) является старшим представителем венской классической школы.

Тема 8. Духовые инструменты в творчестве композиторов конца XIX в. начало XX века.

Подобно старинному итальянскому композитору А. Вивальди, Мийо писал программные сочинения для солирующих духовых инструментов. Из них выделяется «Зимнее концертно» для тромбона и струнных (1953), которое входит в цикл произведений композитора, рисующих различные времена года. В числе камерно-инструментальных сочинений Мийо – соната для фортепиано, флейты, гобоя и кларнета (1918); «Пастораль» для гобоя, кларнета и фагота (1935); сюита для гобоя, кларнета и фагота (1937) и замечательная сюита для флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота, носящая подзаголовок «Камин короля Рене» (1939).

Этот духовой квинтет написан по мотивам легенд Южной Франции о «добром Рене», который царствовал в XV в. и был покровителем искусных мастеров. Артур Онеггер (1892 – 1955) тяготел к монументальной классической форме, в которой созданы все его лучшие произведения. Среди сочинений для духовых инструментов выделяются рапсодия для двух флейт, кларнета и фортепиано (1917), сонатина для кларнета и фортепиано (1922), «Три контрапункта» для флейты, английского рожка, скрипки и виолончели (1922), «Интрада» для трубы и фортепиано (1947), «Камерный концерт» для флейты, английского рожка и струнного оркестра (1949), «Танец козы» для флейты соло.

Тема 9. Формирование европейских центров обучения игре на духовых инструментах.

Западная Европа в XIX в. уже имела замечательные оркестровые коллективы, деятельность которых во многом определяла развитие музыкальной культуры. К ним относятся: Дрезденский симфонический оркестр, созданный в середине XVI в. немецким композитором И. Вальтером; Берлинский симфонический оркестр, который возник в 1742 г. одновременно с Берлинским придворным оперным театром (в числе его руководителей

были Г. Спонтини, Дж. Мейербер и другие видные музыканты); Лейпцигский симфонический оркестр Гевандхауза, основанный в 1781 г.; под руководством Ф. Мендельсона оркестр играл видную роль в музыкальной жизни Германии.

XIX век выдвинул новые оркестры; многие из них существуют и в наши дни. Так, в Англии появились несколько симфонических оркестров: оркестр Королевского филармонического общества (1813), оркестр Ч. Галле в Манчестере (1857) и др. Во Франции приобретает известность оркестр концертов Парижской консерватории, созданный Ф.А. Габенком (1828), а во второй половине столетия – еще несколько коллективов, получивших имена своих основателей. Это оркестр Ж. Паделу (1851), оркестр Э. Колонна (1872), а также оркестр Ш. Ламуре (1882). В 1842 г. в Австрии был основан Венский филармонический оркестр. Его основателем явился немецкий композитор, органист и дирижер О. Николаи.

Тема 10. Современная зарубежная литература для духовых инструментов и исполнительские школы.

Пути становления и развития национальных исполнительских школ, в первую очередь, определяет композиторское творчество.

Наиболее яркой и значительной в Западной Европе является современная французская исполнительская школа. Духовые инструменты занимают в культурной жизни страны важное место. Для них написано большое количество произведений.

Особенно широко духовые инструменты представлены в творчестве композиторов, входивших в знаменитую «Шестерку» (Ф. Пуленк, Д. Мийо, А. Онеггер, Л. Дюрей, Ж. Орик и Ж. Тайефер). Они выступили в начале 20-х гг. прошлого века против царивших во Франции импрессионизма и неоромантизма. Их музыка, глубоко прочувствованная, эмоционально приподнятая, исключительно мелодичная и гармонически красочная, отражает лучшие черты французской национальной культуры. Одно из первых мест принадлежит Франсису Пуленку (1899 – 1963).

Если в ранних сочинениях – «Негритянской рапсодии» для певцов-солистов, фортепиано, струнного квартета, флейты и кларнета; сонате для двух кларнетов и цикле песен на стихи Г. Аполлинера «Бестиарий, или Кортеж Орфея» («Le Bestiaire») для голоса, флейты, кларнета, фагота и струнного квартета – стиль композитора только еще складывается, то соната для кларнета и фагота (1922), при всем обаянии и юношеской непосредственности в выражении чувств, свидетельствует о достигнутом композиторском мастерстве и большой изобретательности.

Сочетание кларнета и фагота встречалось уже у Бетховена, в его замечательных трех дуэтах для кларнета и фагота. Пуленк смело использовал эту комбинацию инструментов в своем ансамбле. Не менее интересна соната для валторны, трубы и тромбона (1922). В середине 1920-х гг. появилось трио для фортепиано, гобоя и фагота, сочинение, означавшее поворот композитора к темам и образам старинной классической музыки. К 1930-м гг. относится секстет для флейты, гобоя, кларнета, валторны, фагота и фортепиано.

Тема 11. Этапы эволюции духового инструментального искусства России.

Кроме военных оркестров в некоторых полках при царе Алексее Михайловиче (деятельность этих оркестров еще не носила постоянного характера), появились и первые домашние оркестры И.Д. Милославского, В.В. Голицына, А.С. Матвеева. Большую роль в развитии исполнительства на духовых инструментах в России сыграл Петр I. Он придавал музыке, как и другим видам искусства, важное государственное значение. Его реформы в этой области, несомненно, оказались очень плодотворными для развития отечественного

музыкального искусства в целом и для духового инструментального исполнительства в частности.

Петр I стал создателем военно-оркестровой службы в России. Большое значение для развития культуры духовых инструментов имели военные оркестры. В 1711 г. Петром I был подписан Указ № 2319, в котором были утверждены штаты русских военных оркестров, что стимулировало организацию в полках русской армии военных духовых оркестров, состоящих из инструментов общеевропейских типов.

Тема 12. Формирование отечественной школы игры на духовых инструментах 2п. 20 ст.

Развитию профессионального музыкального творчества в России во многом способствовало открытие в 1859 г. Русского музыкального общества (РМО). Вслед за Петербургом отделение его возникло в Москве и других больших городах. Главной задачей общества была организация концертной жизни и популяризация музыки среди широкой публики. Просветительские цели требовали профессиональных исполнительских кадров. Поэтому остро встал вопрос об организации музыкальных учебных заведений в России. По инициативе А. Рубинштейна в 1860 г. РМО основало в Петербурге Музыкальные классы, которые затем были преобразованы в Петербургскую консерваторию.

В 1862 г. в Петербурге и несколько позже, в 1866 в Москве открылись первые русские консерватории. Они сыграли решающую роль в подготовке отечественных музыкантов, в том числе исполнителей на различных духовых инструментах. Открытие первых русских консерваторий с привлечением квалифицированных педагогов, имеющих опыт исполнительской и педагогической деятельности, стало началом отечественной школы подготовки кадров музыкантов-духовиков.

Тема 13. Становление школы игры на духовых инструментах в 20 ст.

Концерты проводились не только в привычных аудиториях концертных залов и театров, но и непосредственно в рабочих клубах, в воинских частях, во время митингов, на вокзалах перед отправлением солдат на фронт. Разворачивается самодеятельность, в том числе и духовые оркестры. Их роль в годы гражданской войны была особенно высокой.

Доступность духовых инструментов для слушательского восприятия, их яркое, мощное и выразительное звучание, способное эмоционально воздействовать на человека, вдохновили немало композиторов на сочинение монументальных произведений, создание впечатляющих образов. Демократичность и народность духовых инструментов послужили немаловажной причиной и в определении той роли, которую они сыграли в становлении музыкальной культуры советского периода. Первым государственным симфоническим оркестром стал бывший придворный оркестр Петербурга. Творческая деятельность коллектива была высоко оценена советским правительством. С 1921 г. оркестр был включен в состав Ленинградской филармонии. В 1920-е гг. с ним выступили виднейшие дирижеры и солисты – О. Фрид, О. Клемперер, А. Шнабель, Ж. Сигети, Г. Кнаппертсбуш и др.

Тема 14. Расцвет исполнительского искусства на духовых инструментах 2 п. 20 ст.

В послевоенные годы советское исполнительское искусство на духовых инструментах вступило в новый период своего развития. Он характеризуется более высоким по сравнению с предшествующим этапом уровнем постановки всей системы музыкального образования, улучшением методики преподавания, повышенным качеством художественной и инструктивной литературы, а также ростом исполнительского мастерства, расширением сольной и ансамблевой концертной деятельности. Показателем

возросшего мастерства исполнителей-духовиков стали всесоюзные и республиканские конкурсы.

Они показали возросшее значение духовых инструментов, открыли имена талантливых исполнителей, подтвердили высокий авторитет преподавателей, учебных заведений, профессиональных коллективов, их воспитавших. Среди исполнителей-духовиков среднего и старшего поколений выдвинулся ряд замечательных музыкантов, чья сольная и камерная концертная деятельность во многом определяет развитие советской школы игры на духовых инструментах.

Тема 15. Становление джазового исполнительства.

Относительно происхождения слова «джаз» бытует несколько версий. Одни считают, что это слово произошло от французского глагола *jaquer* (жазе – болтать, трещать), пользуясь которым, французское население Нового Орлеана пренебрежительно называло оркестровую негритянскую музыку; другие связывают его с именем негра-корнетиста Джэзбо Брауна, игравшего в Нью-Йорке в начале XX в.; третьи рассматривают это слово как продукт словоподражания специфическому жужжанию особых медных тарелок, употреблявшихся при исполнении танцев у некоторых африканских племен. Наиболее правдоподобной версией, очевидно, является увязка слова *jazz* (джаз) с американским жаргонным словечком *jass*, которое было употреблено в названии одного из первых джазовых оркестров, так называемого «Original Dixieland Jass Band» (в начале XX в. – определенный тип новой музыки, а также оркестр, исполнявший эту музыку).

Относительно возникновения джаза наиболее популярной является теория, согласно которой джаз возник как соединение негритянской народной музыки с музыкой многонационального белого населения Америки. Негритянские рабы привезли с собой яркую и совершенно отличную от европейской музыку, с характерным превосходством ритма над мелодией и обладавшую огромным ритмическим разнообразием и богатством.

Тема 16. Семейство стилей «Горячего джаза».

Термин «горячий джаз» является собирательным, под ним понимают процессы становления раннего джаза. Время «горячего джаза» – начало 1890-х – конец 1920-х гг., а отдельные представители этого стиля просуществовали до второй половины 1930-х гг. Традиционно считается, что «горячий джаз» зародился в Новом Орлеане (Луизиана), отсюда и название стиля – новоорлеанский. Первым организатором оркестра новоорлеанского стиля считается белый ударник «Папа» Джэк Лейн, создавший его в 1888 г. Из этого оркестра вышли Тони Шарбаро, Ник Ла Рокко, Иеллоу Нунец и др.

До этого широко развивались уличные маршевые оркестры, участвовавшие в различных шоу и иных мероприятиях, например, в похоронах. Раннюю джазовую музыку примерно с 1890 г. считали недопустимой в среде белых и даже в определенных негритянских кругах. За время существования оркестра в Новоорлеанском квартале Сторивилл в нем переиграло около 200 музыкантов, ставших потом широко известными всей стране и миру.

В разгар Первой мировой войны, в октябре 1917 г., Сторивилл был закрыт. Оказавшиеся не у дел музыканты по реке Миссисипи, через линии железных дорог разнесли музыку новоорлеанского стиля по всей восточной части страны, в том числе Чикаго. Стиль развивался одновременно и параллельно с диксилендом, но ставить знак равенства между ними – некорректно.

Тема 17. Коммерческий или «сладкий джаз».

Термин «коммерческий» или «сладкий» джаз несколько некорректен, поскольку джаз еще в начале века стоял на жесткой коммерческой основе, термин «коммерческий» не исключал наличие виртуозных исполнителей и блистательных оркестров; именно коммерческому джазу следует приписать массовую пропаганду джазовой музыки. Стиль пришел в уважаемые салоны и отели, его признало большинство белого населения.

У этого стиля есть еще много таких же презрительных названий – «псевдоджаз», «квазиджаз», «сахарный елей», «засахаренный саксофон», «причесанный джаз», и т.п.

Такое же пренебрежительное определение этого стиля дают почти все крупнейшие исследователи джаза. Примером тому может служить В. Конен: «Есть два полюса джазовой музыки – на одном сосредоточен импровизационный негритянский джаз, создаваемый художниками, на другой – коммерческий вариант, паразитирующий на исканиях подлинных музыкантов».

Джаз начал коммерциализироваться задолго до того, как возник термин «коммерческий». Существовало два пути попадания музыки в коммерческий джаз:

1) стандартизация и упрощение творческих находок импровизационного джаза и придание ему «шаблонного эстрадного облика» (выражение В. Конен);

2) создаваемые развлекательной индустрией мотивчики «нотной» музыки становятся заказом, войдя в репертуар джазовых оркестров. Так появились хиты времен Первой мировой войны «Whispering», «Baby Face», «Smoke gets in Your Eyes», которые и сейчас охотно исполняются многими оркестрами и певцами.

Тема 18. Свинг, би-боп, хард-рок.

Название этого стиля происходит от слова «освинговывать» (то есть «раскачивать»). Главнейшими приемами свинга являются синкопирование мелодии, произвольное изменение ритмической структуры фразы.

Свинг (от англ. качание, взмах) – выразительное средство в джазе, характерный тип метроритмической пульсации, основанной на постоянных отклонениях ритма от опорных долей граунд-бита. Музыка эта как бы «раскачивалась», подчиняясь упругому, волнообразному ритму, наложенному на извилистое «подпочвенное течение» мерного танцевального аккомпанемента. Временными границами эры свинга являются джазовая лихорадка 20-х и бум рока 60-х. Свинг начался не с биг-бендов, а с маленьких оркестров – комбо.

Тема 19. Стиль «Буги-вуги».

В 1936 г. в свинг пришла новая форма, так называемые «буги-вуги». Это особая манера исполнения на рояле традиционного блюза, для которой типична остинатная фигура в басу, сковывающая ритмические и мелодические возможности импровизации.

Отцом буги-вуги считают пианиста Джимми Янси. Однако имя стиля юридически было закреплено лишь в 1928 г., когда другой пианист, Кларенс «Пайнтоп» Смит, записал в Чикаго пьесу с названием «Pinetop Boogie-Woogie». Термин существовал задолго до этого, по крайней мере с конца XIX в., и обозначал не подчинявшийся никаким правилам импровизационный танец в бешеном темпе. Корни буги-вуги лежат в блюзах. Во многих справочниках и исследованиях этот стиль определяется кратко: «умеренный или быстрый блюз с повторяющимися фигурами» (Дж. Коллиер).

Буги-вуги прошел сложный путь трансформации, прежде чем получил свою завершённую форму. Оторвавшись от тихой, спокойной блюзовой формы, он постепенно перешел на фортепианную форму, отказавшись, как правило, от вокала. Его темп ускорился, и он превратился почти целиком в танцевальную форму со все ускоряющимся ритмом.

Вокал все же звучал в буги-вуги и позже (например, исполнение Кэбом Каллоуеом текста в «Calloway Boogie-Woogie»). К концу второго десятилетия благодаря таким пианистам, как Альберт Аммонс, Мид Макс Луис, Джимми Янси и, конечно, «Пайнтоп» Смит, – буги-вуги стал популярен. В 1936 г. Джон Хаммонд делает несколько записей пьес буги-вуги на грампластинки, и начинается новый всплеск, но уже на уровне биг-бендов, хотя и здесь такие ведущие пианисты, как Каунт Бейси, Джимми Янси, Арт Татум, Фате Уоллер, а позже и Оскар Питерсон показали виртуозность индивидуальной игры.

Тема 20. Стилиевые направления середины и конца 20 ст.

Стиль Ритм-энд-блюз (rhythm and blues) является прямым наследником эры блюзов, его можно считать развитием во времени классического блюза с учетом всех достижений джаза за предыдущие десятилетия. Стиль ритм-энд-блюз возник на рубеже 1930 – 1940-х гг. Симоненко В. считает это урбанизированной модификацией блюза, поскольку он распространился среди негритянских гетто крупных промышленных городов северо-восточной части США: Детройт, Нью-Йорк, Чикаго, Мемфис, Канзас-Сити. Развился стиль из предвоенного блюза, основанного на танцевальном ритме бита. Отличие его состоит в усилении инструментального начала, подчеркнута танцевальной ритмике, значительно большей эмоциональности и даже агрессивности.

Исполнение пьес строилось в виде непрерывной переключки риффов «call & response», которыми обменивались певец и саксофонист. Барабан в это время создавал исключительно энергичный бит (так называемый оборотный бит) – низкий удар на 1-й и 3-й долях такта с сухим отрывистым акцентом на 2-й и 4-й (автором этого приема был барабанщик Ф. Беллеу).

7. СОДЕРЖАНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Самостоятельная работа студентов обеспечивает подготовку студента к текущим аудиторным занятиям. Основными формами самостоятельной работы студентов при изучении дисциплины «История исполнительского искусства» является работа над темами для самостоятельного изучения и подготовка докладов к семинарским занятиям.

СР включает следующие виды работ:

- работа с лекционным материалом, предусматривающая проработку конспекта лекций и учебной литературы;
- поиск и обзор литературы и электронных источников информации по индивидуально заданной проблеме курса;
- выполнение домашнего задания в виде подготовки доклада по изучаемой теме;
- изучение материала, вынесенного на самостоятельную проработку;
- подготовка к зачету;
- подготовка к экзамену.

8. ОЦЕНОЧНЫЕ СРЕДСТВА ДЛЯ КОНТРОЛЯ УСПЕВАЕМОСТИ СТУДЕНТОВ

8.1. ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ

1. История развития кларнета
2. История развития трубы
3. История развития тромбона
4. Антуан Сакс

5. Труба в эпоху Барокко
6. Кларнет в эпоху Барокко
7. Флейта в эпоху Классицизма
8. Классы духовых инструментов в Петербургской и Московской консерваториях
9. Духовые инструменты в творчестве советских композиторов
10. История зарождения электромузыки и электростилей.
11. Оркестр Янни
12. История зарождения стиля postrok. Роль духовой группы
13. История зарождения стиля ska pank. Роль духовой группы
14. История зарождения блюза
15. История зарождения фольк-музыки

8.2.ТЕСТОВЫЕ ЗАДАНИЯ

1 вариант

1. Духовой инструмент Древней Греции авлос – это
 - А) инструмент, напоминающий современный тромбон.
 - Б) инструмент, напоминающий современную флейту.
 - В) инструмент, напоминающий современный гобой.

2. Духовой инструмент Древней Греции сиринск – это
 - А) инструмент, похожий на валторну.
 - Б) инструмент, похожий на флейту Пана.
 - В) инструмент, похожий на трубу.

3. В средневековье появляется такой инструмент как корнет, представляющий собой цилиндрическую трубку с отверстиями и с мундштуком. Из какого материала он был сделан?
 - А) медь.
 - Б) цинк.
 - В) дерево.

4. Эпоха Возрождения в некоторых западных и центральных странах Европы была в
 - А) XV-XVI вв.
 - Б) XII-XIV вв.
 - В) XVII-XVIII вв.

5. Появление тромбона, близкого по своей конструкции к современному инструменту относится к...
 - А) XVI вв.
 - Б) XIV вв.
 - В) XV вв.

6. Какой музыкальный стиль преобладал в XVI - первая половина XVIII вв.?
 - А) Романтизм.

- Б) Классицизм.
В) Барокко.
7. Одним из создателей оркестра в 17 в. Явился классик итальянской оперы, а именно
А) И.С. Бах.
Б) Г. Пёрселл.
В) К. Монтеверди.
8. Первые натуральные валторны появились ...
А) около 1500 г.
Б) около 1600 г.
В) около 1700 г.
9. Первым ввёл натуральные валторны в состав оркестра
А) Ф. Кавалли.
Б) К. Монтеверди.
В) А. Скарлатти.
10. Создатель французской национальной оперы и балета является ...
А) Ж.Б. Арбан.
Б) Ж.Б. Люлли.
В) Ж.Б. Мольер.
11. Автор первой Английской национальной оперы «Дидона и Эней»
А) Г. Пёрселл.
Б) К. Монтеверди.
В) Ф. Смитт.
12. В 17-18 вв. высокие партии трубы в оркестровом исполнении носили название ...
А) пикколо.
Б) сопрано.
В) кларино.
13. Наиболее употребляемые в оркестре 17-18 вв. трубы строя ...
А) ре, ми.
Б) си бемоль, ля.
В) до, ре.
14. Появление и закрепление в оркестровой практике гобоя и поперечной флейты относят
А) XVII в.
Б) XVI в.
В) XV в.
15. Крупнейшие композиторы, писавшие концерты для духовых инструментов в первой половине 18 в. это:
А) А. Вивальди, И.С. Бах, Г. Телеман, Г. Гендель.

- Б) Дж. Торелли, А. Марчелло, Ф. Верачини, Т. Альбини.
- В) Ф. Кавалли, К. Монтеверди, Г. Пёрселл, А. Скарлатти.

16. В каком из «Бранденбургских концертов» И.С. Баха есть труднейшая партия трубы кларино?

- А) 1.
- Б) 2.
- В) 12.

17. Какой духовой инструмент из оркестра И.С. Баха использовал для сопровождения хоралов и поддержки каждого голоса?

- А) гобой.
- Б) валторну.
- В) тромбон.

18. Сюиты «Музыка на воде» и «Музыка фейерверка», предназначенные для исполнения на открытом воздухе с большим составом духовых инструментов были написаны?

- А) Г. Генделем.
- Б) И.С. Бахом.
- В) А. Вивальди.

19. Приблизительно в 1701 году известным нюрнбергским мастером духовых инструментов Иоганном Кристофом Деннером создан?

- А) английский рожок.
- Б) вентильный механизм для трубы.
- В) кларнет.

20. Добавочные трубки, применяемые на натуральной валторне назывались инвенциями, или кулисным устройством. Инвенционная валторна была изобретена приблизительно в 1748 году...

- А) Ж.А. Фабером.
- Б) И.К. Деннером.
- В) А.Й. Гампелем.

2 вариант

21. Первым в симфонический (не оперный) оркестр ввёл тромбоны...

- А) Моцарт.
- Б) Бетховен.
- Г) Глюк.

22. Сколько симфоний написал Й. Гайдн?

- А) 104.
- Б) 140.
- В) 14.

23. Один из самых знаменитых концертов в мире для трубы – это концерт для трубы с оркестром Й. Гайдна. Его тональность?

- А) F dur.
- Б) Es dur.
- В) a moll.

24. Ещё одно известное произведение Й. Гайдна – дивертисмент для квинтета духовых инструментов B dur. В состав квинтета в этом произведении входили следующие инструменты:

- А) гобой, фагот, тромбон, флейта, труба.
- Б) 2 трубы, тромбон, валторна, туба.
- В) валторна, фагот, кларнет, гобой, флейта.

25. В 1791 году А. Моцарт закончил работу над концертом для кларнета с оркестром и посвятил его своему другу Антону Штадлеру. Современные музыканты исполняют этот концерт на кларнете строя:

- А) си бемоль.
- Б) ми бемоль.
- В) ля.

26. Создатель романтической программной симфонии и композитор, закрепивший состав медной и деревянной группы симфонического оркестра сохранившийся до нашего времени – это...

- А) Г. Берлиоз.
- Б) Дж. Россини.
- В) Р. Шуман.

27. В 19 веке великим реформатором оперы по праву считался...

- А) Г. Берлиоз.
- Б) Р. Вагнер.
- В) Ф. Девьен.

28. Композитор написавший «Альпийскую симфонию» - это...

- А) Р. Штраус.
- Б) Р. Вагнер.
- В) Ф. Штраус.

29. Композитором оркестровой прелюдии «Послеполуденный отдых фавна» является ...

- А) Р. Штраус.
- Б) К. Дебюсси.
- В) Г. Маляр.

30. Композитор написавший музыку к балетам «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная» и дав важное значение для дальнейшего совершенствования искусства игры на духовых инструментах – это...

- А) Равель
- Б) Стравинский
- В) Мусоргский

31. Первым дирижёром симфонического оркестра, который взял в руку дирижёрскую палочку был ...
- А) Г. Берлиоз.
 - Б) Л. Шпор.
 - В) Ф. Мендельсон.
32. Первый дирижёр симфонического оркестра, который во время выступления повернулся к оркестру лицом – это ...
- А) Г. Спонтини.
 - Б) Ч. Галле.
 - В) Р. Вагнер.
33. Кларнет новой (современной) системы, первым исполнителем на котором считается Г. Берман, был изобретён ...
- А) Иваном Мюллером.
 - Б) Джошуа Лачетти.
 - В) Отто Шеленбергом.
34. Самой значительной фигурой в области педагогики и игры на флейте в 19 в. считается
- А) Р. Мюльфельд.
 - Б) Г. Берман.
 - В) Т. Бём.
35. Исполнительские и педагогические школы в Западной Европе образовывались и усовершенствовались благодаря открытию консерваторий в крупных городах. Первой открылась консерватория в ...
- А) Париже.
 - Б) Лейпциге.
 - В) Лондоне.
36. В 1857 г. в Парижской консерватории был открыт класс саксафона, его возглавил ...
- А) Ж.Ф. Галле.
 - Б) Ж.Б. Арбан.
 - В) А. Сакс.
37. Впервые трубу строя си-бемоль подобную современной изготовили в 1822 г. мастером...
- А) А. Саксом.
 - Б) Куртуа.
 - В) Ю. Цимерманном.
38. Хроматические трубы впервые появились в симфоническом оркестре в ...
- А) 1800 г.
 - Б) 1831 г.
 - В) 1890 г.

39. Инструмент – офиклеид был изготовлен парижским мастером Алари в 1821 г. Этот инструмент является предшественником современного инструмента ...

- А) Бас тромбона.
- Б) Трубы пикколо.
- В) Тубы.

40. Первым композитором кто использовал саксофон в симфоническом оркестре был ...

- А) Вагнер.
- Б) Берлиоз.
- В) Бизе.

3 вариант

41. Большую роль в привлечении духовых инструментов в музыкальную жизнь России в начале 18 в. сыграла деятельность ...

- А) Петра I.
- Б) Екатерины II.
- В) Николая I.

42. Огромное значение для развития духового инструментального искусства в России имело творчество основоположника отечественного симфонизма ...

- А) О. Козловского.
- Б) Е. Фомина.
- В) М. Глинки.

43. В какой опере Глинка впервые в отечественном оркестровом исполнении использует тогда ещё натуральную трубу с сурдиной?

- А) «Садко».
- Б) «Руслан и Людмила».
- В) «Снегурочка».

44. Одно из самых популярных и часто исполняемых учащимися произведений Римского-Корсакова является ...

- А) Концерт для трубы с оркестром.
- Б) Концерт для фагота и камерного оркестра.
- В) Концерт для тромбона и духового оркестра.

45. Московская консерватория была основана в...

- А) 1833 г.
- Б) 1866 г.
- В) 1884 г.

46. Одним из основателей и первым ректором Петербургской консерватории был ...

- А) А. Рубинштейн.
- Б) П.И. Чайковский.
- В) Римский-Корсаков.

47. Солист Мариинского театра и создателем ленинградской школы игры на тромбоне считается ...
- А) П.Н. Волков.
 - Б) Я.Д. Тамм.
 - В) В.Ф. Бреккер.
48. Одним из выдающихся представителей ленинградской школы игры на трубе, солист Большого театра в Москве, а позже солист Мариинского театра, дирижёр и композитор – это ...
- А) П.Н. Волков.
 - Б) В.Л. Геде.
 - В) А.Б. Гордон.
49. В 1866 г. происходит открытие Московской консерватории, основателем и первым ректором был ...
- А) А. Рубинштейн.
 - Б) Н. Рубинштейн.
 - В) П.И. Чайковский.
50. В конце 19 в. кларнет получает всеобщее признание как сольного и камерного инструмента, благодаря творческой деятельности выдающегося на тот момент кларнетиста ...
- А) И.Н. Крутоголовова.
 - Б) С.В. Розанова.
 - В) И. Саханильца.
51. Большой толчок в развитие исполнительского искусства игры на духовых инструментах в середине и конце 19 века был сделан творческой деятельностью следующих композиторов ...
- А) Чайковский, Римский-Корсаков.
 - Б) Скрябин, Глазунов.
 - В) Шостакович, Хачатурян.
52. В 1917 - 1920 годы был период, когда советская республика начала строительство социалистической культуры. Одним из важнейших лозунгов того времени стал призыв ...
- А) «Искусство – это буржуазное зло!».
 - Б) «Заводы – рабочим, искусство – артистам!».
 - В) «Искусство – народу!».
53. В каком году впервые в Первомайском параде на Красной площади участвовал сводный духовой оркестр, состоявший из тысячи военных музыкантов Красной армии?
- А) 1922 г.
 - Б) 1906 г.
 - В) 1942 г.

54. Выдающаяся роль в создании советской тромбонной школы принадлежит замечательному исполнителю, педагогу, композитору и дирижёру ...
- А) С.В. Розанову.
 - Б) М.И. Табакову.
 - В) В.М. Блажевичу.
55. Основателем ленинградской валторновой школы был один из лучших учеников Я.Тамма ...
- А) М.Н. Буяновский.
 - Б) Г.В. Ерёмкин.
 - В) А.Г. Васильев.
56. Основателем ленинградской школы игры на фаготе является ...
- А) М.Н. Буяновский.
 - Б) А.Г. Васильев.
 - В) В.Ф. Бреккер.
57. Балет «Ромео и Джульетта», «Скифская сюита», симфоническая сказка «Петя и волк» принадлежат композитору ...
- А) Д. Шостаковичу.
 - Б) А. Хачатуряну.
 - В) С. Прокофьеву.
58. Первый советский концерт для трубы был написан в 1928 г. и посвящён М.И. Табакову. Его автором был ...
- А) В. Щёлоков.
 - Б) В. Блажевич.
 - В) А. Арутюнян.
59. Крупнейший советский трубач-виртуоз, лауреат всесоюзного конкурса в 1947 г., заслуженный артист РСФСР, солист Большого театра, профессор Московской консерватории – это ...
- А) С. Накаряков.
 - Б) М. Табаков.
 - В) Т. Докшицер.
60. Д. Шостакович посвятил свою восьмую симфонию советскому дирижёру, пианисту и народному артисту СССР, главному дирижёру оркестра Ленинградской филармонии ...
- А) Э.Ф. Серов.
 - Б) Е.А. Мравинский.
 - В) Ю.И. Симонов.

Ключ к тестовым заданиям

1. В; 2. Б; 3. В; 4. А; 5. В; 6. В; 7. В; 8. В; 9. В; 10. Б; 11. А; 12. В. 13. В; 14. А; 15. А,Б; 16. Б; 17.В; 18. А; 19. В; 20. В; 21.Б; 22. В; 23. Б; 24. В; 25. В; 26.А; 27. Б; 28. А;29. Б; 30. Б; 31. Б; 32. В; 33. А; 34. В; 35. А; 36. В; 37. Б; 38. Б; 39. В; 40. В; 41. А; 42. В; 43. Б; 44. В; 45. Б; 46. А; 47. А; 48. В; 49. Б; 50. Б; 51. А,Б; 52. В; 53.А; 54. В; 55. А; 56. Б; 57. В; 58. А; 59. В; 60. Б.

8.3. ВОПРОСЫ К ЗАЧЕТУ С ОЦЕНКОЙ I СЕМЕСТР

1. Инструменты периода первобытно-общинного строя и древнего мира
 2. Духовые инструменты в эпоху средневековья
 3. Духовое инструментальное искусство эпохи Возрождения
 4. Духовые инструменты в оркестре и камерном ансамбле XVII в.
 5. Духовые инструменты в творчестве крупнейших композиторов XVII в.
 6. Становление духовых инструментов в оркестрово-исполнительской культуре XVIII в.
 7. Духовые инструменты в творчестве композиторов венской классической школы
 8. Духовые инструменты в творчестве крупнейших композиторов романтиков
 9. Духовые инструменты в творчестве композиторов конца XIX - начала XX в.
- Исполнительское искусство и педагогика в конце XIX - начале XX в.
10. Совершенствование конструкций духовых инструментов и появление новых видов в XIX - начале XX в.

ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНУ II СЕМЕСТР

1. Духовые инструменты в творчестве современных зарубежных композиторов
2. Зарубежные исполнительские школы и их крупнейшие представители
3. Духовое инструментальное искусство в XVIII - первой половине XIX вв.
4. Духовые инструменты в творчестве русских композиторов-классиков
5. Формирование отечественной школы игры на духовых инструментах (вторая половина XIX - начало XX в.)
6. Становление советской школы игры на духовых инструментах
7. Классы духовых инструментов в Московской, Ленинградской и других музыкальных вузах нашей страны
8. Духовые инструменты в творчестве советских композиторов
9. Расцвет исполнительства на духовых инструментах в послевоенный период (после 1945 г.)
10. Крупнейшие отечественные педагоги

9. МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ

В процессе обучения для достижения планируемых результатов освоения дисциплины используются следующие методы образовательных технологий:

- методы ИТ – использование Internet-ресурсов для расширения информационного поля и получения профессиональной информации;
- междисциплинарное обучение – обучение с использованием знаний из различных областей (дисциплин), реализуемых в контексте конкретной задачи;

- проблемное обучение – стимулирование студентов к самостоятельному приобретению знаний для решения конкретной поставленной задачи;
- обучение на основе опыта – активизация познавательной деятельности студента посредством ассоциации их собственного опыта с предметом изучения.

Изучение дисциплины «История исполнительского искусства» осуществляется студентами в ходе прослушивания лекций, участия в семинарских занятиях, а также посредством самостоятельной работы с рекомендованной литературой.

В рамках лекционного курса материал излагается в соответствии с рабочей программой. При этом преподаватель подробно останавливается на концептуальных темах курса, а также темах, вызывающих у студентов затруднение при изучении. В ходе проведения лекции студенты конспектируют материал, излагаемый преподавателем, записывая подробно базовые определения и понятия.

В ходе проведения семинарских занятий студенты отвечают на вопросы, вынесенные в план семинарского занятия. Помимо устной работы, проводится защита рефератов по теме семинарского занятия, сопровождающаяся его обсуждением и оценением. Кроме того, в ходе семинарского занятия может быть проведено пилотное тестирование, предполагающее выявление уровня знаний по пройденному материалу.

Для изучения дисциплины предусмотрены следующие формы организации учебного процесса: лекции, семинарские занятия, самостоятельная работа студентов и консультации.

При проведении различных видов занятий используются интерактивные формы обучения:

10. КРИТЕРИИ ОЦЕНИВАНИЯ ЗНАНИЙ СТУДЕНТОВ

Оценка	Характеристика знания предмета и ответов
Критерии оценивания реферата	
отлично (5)	Контрольная работа демонстрирует последовательное, логичное и доказательное раскрытие заявленной темы, студент использует ссылки на использованную и доступную литературу, в том числе электронные источники информации. Каждый из цитируемых литературных источников имеет соответствующую ссылку. Работа демонстрирует глубокие знания студента, овладевшего элементами компетенции «знать», «уметь» и «владеть», проявившего всесторонние и глубокие знания программного материала по дисциплине, обнаружившего творческие способности в понимании, изложении и практическом использовании усвоенных знаний.
хорошо (4)	Контрольная работа показывает недостаточно последовательное и не всегда логичное раскрытие заявленной темы. Студент не в полной мере показывает уровень изученности учебной литературы, в том числе электронные источники информации. Используемые цитируемые литературные источники имеют соответствующую ссылку. Работа демонстрирует достаточный уровень знаний студента, овладевшего элементами компетенции «знать» и «уметь», проявившего полное знание программного материала по дисциплине, обнаружившего стабильный характер знаний и умений и способного к их самостоятельному применению и обновлению в ходе последующего обучения и практической деятельности.

удовлетворительно (3)	В контрольной работе допускаются неточности, недостаточно четкие формулировки, непоследовательность в излагаемых положениях. Студент недостаточно владеет умениями и навыками при работе с рекомендуемой литературой, мало или совсем не использует ссылки на доступную литературу, в том числе электронные источники информации. Работа демонстрирует низкий уровень знаний студента, овладевшего элементами компетенции «знать», т.е. проявившего знания основного программного материала по дисциплине в объеме, необходимом для последующего обучения и предстоящей практической деятельности, знакомого с основной рекомендованной литературой, допустившего неточности в ответе на поставленные вопросы и задания, но в основном обладающему необходимыми знаниями для их устранения при корректировке со стороны преподавателя. В оформлении допущены ошибки и несоответствия требованиям, предъявляемым к данному виду работ.
неудовлетворительно (2)	Контрольная работа демонстрирует неудовлетворительный уровень знаний студента, не овладевшего ни одним из элементов компетенции, т.е. обнаружившего существенные пробелы в знании основного программного материала по дисциплине, допустившему принципиальные ошибки при применении теоретических знаний, которые не позволяют ему продолжить обучение или приступить к практической деятельности без дополнительной подготовки по данной дисциплине. Контрольная работа не соответствует требованиям, предъявляемым к данному виду работ.
Критерии оценивания тестовых заданий	
отлично (5)	Студент ответил на 85-100% вопросов.
хорошо (4)	Студент ответил на 84-55% вопросов.
удовлетворительно (3)	Студент ответил на 54-30% вопросов.
неудовлетворительно (2)	Студент ответил на 0-29% вопросов.
Критерии оценивания ответа на зачёте с оценкой	
отлично (5)	Студент глубоко и в полном объеме владеет программным материалом. Грамотно, исчерпывающе и логично его излагает в устной или письменной форме. Ответ на вопрос или задание дает аргументированный, логически выстроенный, полный, демонстрирующий знание основного содержания дисциплины и его элементов в соответствии с прослушанным лекционным курсом и с учебной литературой; Студент владеет основными понятиями, законами и теорией, необходимыми для объяснения явлений, закономерностей и т.д. Студент владеет умением устанавливать междисциплинарные связи между объектами и явлениями, демонстрирует способность творчески применять знание теории к решению профессиональных практических задач. Студент демонстрирует полное понимание материала, приводит примеры, демонстрирует способность к анализу

	сопоставлению различных подходов.
хорошо (4)	Студент знает программный материал, грамотно и по сути излагает его в устной или письменной форме, допуская незначительные неточности в утверждениях, трактовках, определениях и категориях или незначительное количество ошибок. При этом владеет необходимыми умениями и навыками при выполнении практических задач. Студент хорошо владеет терминологией, имеет хорошее понимание поставленной задачи. Предпринимает попытки проведения анализа альтернативных вариантов, но с некоторыми ошибками и упущениями. Ответы на поставленные вопросы задания получены, но недостаточно аргументированы. Студентом продемонстрирована достаточная степень самостоятельности, оригинальность в представлении материала. Ответ в достаточной степени структурирован и выстроен в заданной логике без нарушений общего смысла. Примерам и личному опыту уделено недостаточное внимание.
удовлетворительно (3)	Студент знает только основной программный материал, допускает неточности, недостаточно четкие формулировки, непоследовательность в ответах, излагаемых в устной или письменной форме. При этом недостаточно владеет умениями и навыками при выполнении практических задач. Студент имеет слабое владение терминологией, плохое понимание поставленной задачи вовсе полное непонимание. Ответ не структурирован, нарушена заданная логика.
неудовлетворительно (2)	Студент не знает значительной части программного материала. При этом допускает принципиальные ошибки в доказательствах, в трактовке понятий и категорий, проявляет низкую культуру знаний, не владеет основными умениями и навыками при выполнении практических задач. Студент отказывается от ответов на дополнительные вопросы. Понимание нюансов, причинно-следственных связей очень слабое или полное непонимание. Полное отсутствие анализа альтернативных способов решения проблемы. Ответы на поставленные вопросы не получены, отсутствует аргументация изложенной точки зрения, нет собственной позиции.

Критерии оценивания ответа на экзамене	
отлично (5)	Студент глубоко и в полном объеме владеет программным материалом. Грамотно, исчерпывающе и логично его излагает в устной или письменной форме. Ответ на вопрос или задание дает аргументированный, логически выстроенный, полный, демонстрирующий знание основного содержания дисциплины и его элементов в соответствии с прослушанным лекционным курсом и с учебной литературой; Студент владеет основными понятиями, законами и теорией, необходимыми для объяснения явлений, закономерностей и т.д. Студент владеет умением устанавливать междисциплинарные связи между объектами и явлениями, демонстрирует способность творчески применять знание теории к решению профессиональных практических задач. Студент демонстрирует полное понимание материала, приводит примеры, демонстрирует способность к анализу сопоставлению различных подходов.
хорошо (4)	Студент знает программный материал, грамотно и по сути излагает его в устной или письменной форме, допуская незначительные неточности в утверждениях, трактовках, определениях и категориях или незначительное количество ошибок. При этом владеет необходимыми умениями и навыками при выполнении практических задач. Студент хорошо владеет терминологией, имеет хорошее понимание поставленной задачи. Предпринимает попытки проведения анализа альтернативных вариантов, но с некоторыми ошибками и упущениями.

	<p>Ответы на поставленные вопросы задания получены, но недостаточно аргументированы. Студентом продемонстрирована достаточная степень самостоятельности, оригинальность в представлении материала. Ответ в достаточной степени структурирован и выстроен в заданной логике без нарушений общего смысла. Примерам и личному опыту уделено недостаточное внимание.</p>
удовлетворительно (3)	<p>Студент знает только основной программный материал, допускает неточности, недостаточно четкие формулировки, непоследовательность в ответах, излагаемых в устной или письменной форме. При этом недостаточно владеет умениями и навыками при выполнении практических задач. Студент имеет слабое владение терминологией, плохое понимание поставленной задачи вовсе полное непонимание.</p> <p>Ответ не структурирован, нарушена заданная логика.</p>
неудовлетворительно (2)	<p>Студент не знает значительной части программного материала. При этом допускает принципиальные ошибки в доказательствах, в трактовке понятий и категорий, проявляет низкую культуру знаний, не владеет основными умениями и навыками при выполнении практических задач. Студент отказывается от ответов на дополнительные вопросы. Понимание нюансов, причинно-следственных связей очень слабое или полное непонимание. Полное отсутствие анализа альтернативных способов решения проблемы. Ответы на поставленные вопросы не получены, отсутствует аргументация изложенной точки зрения, нет собственной позиции.</p>

11. МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ, УЧЕБНАЯ И РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Основная литература:

1. [Агафонников Н. Н. Симфоническая партитура / Н. Н. Агафонников. — 2-е изд., перераб. и доп. — Л. : Музыка, 1981. — 196 с.](#)
2. Барсова И. А. Книга об оркестре. — Изд. 2-е. — М. : Музыка, 1978. — 208 с. : нот.
3. Благодатов Г. И. История симфонического оркестра / Г. Благодатов. — Л. : Музыка, 1969. — 312 с.
4. Веприк А. Трактовка инструментов оркестра. Москва, 1961.
5. [Дмитриев Г. П. Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. — изд. 2-е. — М. : Сов. композитор, 1991. — 145 с. : нот.](#)
6. [Карс А. История оркестровки / пер. с англ. — М. : Музыка, 1989. — 304 с., ил., нот.](#)
7. [Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Часть 1. Л., 1973](#)
8. [Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Часть 2 Л., 1983](#)
9. Панайотов А. Ударные инструменты в современных оркестрах. Москва, 1973
10. Черных А. В. Советское духовое инструментальное искусство. — М. : Сов. композитор, 1989. — 320 с. : ил.
11. [Чулаки М. И. Инструменты симфонического оркестра : Пособие / М. И. Чулаки. — СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2004. — 224 с.](#)
12. Советский джаз : проблемы, события, мастера. — М. : Сов. композитор, 1987. — 592 с. : ил.

13. Верменич Ю. Т. Джаз: История. Стили. Мастера / Ю. Т. Верменич. — 3-е изд., стер. — СПб : Планета музыки, 2011. — 608 с. : ил. — Мир культуры, истории и философии.

Дополнительная литература:

14. Аберт Г. В.А.Моцарт. М.: кн.1 1978, кн.2 1980
15. Асафьев Б. Об исследовании русской музыки XVIII века в двух операх Бортнянского //Музыка и музыкальный быт старой России. Материалы и исследования. Л., Т2 1927
16. Баранцев А. Мастера игры на кларнете Петербургской – Ленинградской консерватории 1862-1985гг. Петрозаводск 1989
17. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке М., 1972
18. Берни Ч. Музыкальные путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. М-Л., 1967
19. Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770г. По Франции и Италии. Л., 1961
20. Бронфин Е. Джоакино Россини. М., 1973
21. Буяновский М. «В классах духовых инструментах». //Ленинградская консерватория в воспоминаниях Л., 1962
22. Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. М., 1934
23. Вебер К.М. Жизнь музыканта.//Советская музыка 1935 N10
24. Ветлицына И. Некоторые черты русской оркестровой культуры XVIII века. М., 1987
25. Глинка М. Записки Л., 1953
26. Гуревич Е. Музыкальное воспитание и образование на немецких землях от средневековья к XXI столетию. М., 1991
27. Докшицер Т. «Соревнование оркестровых музыкантов». //Музыкальная жизнь, 1964 N4
28. Елизарова Н. Театры Шереметевых. М., 1944
29. Карс А. История оркестровки М., 1932
30. Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте. //Дирижерское исполнительство. М., 1975
31. Корев С. Русская профессиональная музыка до 1917 года. М., 1958
32. Кремлев Ю. Иосиф Гайдн. М., 1972
33. Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс. М., 1979
34. Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М., 1965
35. Левин С. Фагот. М., 1963
36. Лившиц А. А.Володин.//Советская музыка. 1937 NN 10-11
37. Лившиц А. Сергей Еремин. (Портреты исполнителей). //Советская музыка. 1935 N4
38. Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории. М., 1979
39. Модр А. Музыкальные инструменты. М., 1959

40. Московская консерватория 1866-1966. М., 1966
41. Музыкальная культура древнего мира., Л. 1937
42. Музыкальные конкурсы в прошлом и настоящем. М., 1966
43. Носырев Е. Из истории гобоя и исполнительства на нем в России. //Научно-методические записки Саратовской консерватории. Саратов, 1959
44. Орвид Г. М.И.Табаков. //Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966
45. Петров В. «Концерт для кларнета с оркестром Моцарта. //Методика обучения игре на духовых инструментах (очерки). Вып. IV. М., 1976
46. Платонов Н. Из воспоминаний о Сергее Васильевиче Розанове. //Воспоминания о Московской консерватории» М., 1966
47. Рабинович М. Музыкальные инструменты в древнерусском войске и русские народные инструменты. //Советская этнография, 1946, N4
48. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. (Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т.III. М., 1959)
49. Станюкович В. Домашний крепостной театр Шереметевых XVIII века. Л., 1927
50. Старикова Л. Театральная жизнь старинной Москвы. М., 1988
51. Степанов А. Кларнет и кларнетисты в России второй половины XVIII века. //Из истории инструментальной музыкальной культуры. Л., 1988
52. Сто лет Ленинградской консерватории (исторический очерк). Л.,1962
53. Терехин Р. Иван Иосифович Костлан. //Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966
54. Терехин Р. Концерт для фагота с оркестром В.А.Моцарта. //Методика обучения игре на духовых инструментах (очерки). Вып. III, М., 1970
55. Тризно Б. Мои учителя и современники. //Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л., 1962
56. Урусов А. Кларнет в творчестве Вебера. //Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики. Вып.45. М., 1979
57. Усов Ю. Воспитание исполнителей на духовых инструментах в Московской консерватории (1866-1916). //Методика обучения игре на духовых инструментах (очерки). Вып. II, М., 1966
58. Усов Ю. Воспитание исполнителей на духовых инструментах в Московской консерватории (1917-1967). //Методика обучения игре на духовых инструментах (очерки). Вып. III М., 1970
59. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Второе издание. М., 1989
60. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Второе издание. М., 1986
61. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России. ТомII. Вып. IV, V, VII. М., Госиздат, 1929
62. Черных А. Советское духовое инструментальное искусство. М., 1989
63. Штелин Я. Известия о музыке в России. //Музыкальное наследство. М.,1935
64. Эйштейн А. Моцарт. М., 1977
65. Ягудин Ю. Воспоминания о В.Н.Цыбине. //Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966
66. Янкелевич А. Воспоминания о Ф.Ф.Эккертe. //Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966

12.МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ И ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

Учебные занятия проводятся в аудиториях согласно расписанию занятий. Для проведения лекционных и семинарских занятий используются специализированное оборудование, учебный класс, который оснащён аудиовизуальной техникой для показа лекционного материала и презентаций студенческих работ.

Для самостоятельной работы студенты используют литературу читального зала библиотеки Академии Матусовского, имеют доступ к ресурсам электронной библиотечной системы Академии, а также возможность использования компьютерной техники, оснащенной необходимым программным обеспечением, электронными учебными пособиями и законодательно-правовой и нормативной поисковой системой, имеющий выход в глобальную сеть Интернет.