

Государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»
(ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»)

**Рабочая программа дисциплины
Б1.Б.Д29 ИСТОРИЯ ОРКЕСТРОВОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

по направлению подготовки
53.03.05 Дирижирование
(уровень бакалавриата)

Профиль
Дирижирование оркестром народных инструментов

Квалификация
Дирижер оркестра народных инструментов. Преподаватель

Уровень образования – высшее образование

Форма обучения – очная
Нормативный срок обучения – 4 года

Форма обучения – заочная
Нормативный срок обучения – 4 года 6 месяцев

Челябинск 2024

Рабочая программа дисциплины «История оркестрового исполнительства» разработана в соответствии с требованиями Федерального государственного образовательного стандарта по направлению подготовки высшего образования 53.03.05 Дирижирование (профиль Дирижирование оркестром народных инструментов)

Разработчик: **Слуева О.В.**, канд. пед. наук, доцент, заведующий кафедрой оркестровых народных инструментов ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского

Рассмотрена на заседании кафедры оркестровых народных инструментов

СОДЕРЖАНИЕ

1. ПАСПОРТ ПРОГРАММЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ	4
1.1. Цели и задачи дисциплины	4
1.2. Место дисциплины в структуре образовательной программы.....	4
1.3. Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины	4
2. ОБЪЕМ, СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ	7
2.1. Объем дисциплины, виды учебной работы и формы контроля.....	7
2.2. Тематический план изучения дисциплины.....	8
3. УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ ДИСЦИПЛИНЫ.....	30
3.1. Материально-техническое обеспечение дисциплины	30
3.2. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины.....	31
4. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ.....	34
4.1. Методические указания для обучающихся.....	34
4.2. Методические рекомендации для преподавателей	34
4.3. Методические рекомендации по обучению лиц с ограниченными возможностями здоровья и инвалидов.....	35

1. ПАСПОРТ ПРОГРАММЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

1.1. Цели и задачи дисциплины

Целью дисциплины «История оркестрового исполнительства» является предоставить обучающимся значительный объем знаний в области истории оркестрового исполнительства, познакомить с основными эстетическими и исполнительскими взглядами на оркестр различных составов в исторической перспективе в их связи с конструктивными усовершенствованиями инструментария оркестра и социальной ангажированности тех или иных видов оркестровой деятельности в различные исторические эпохи и дать общую краткую характеристику оркестровым стилям отдельных композиторов и композиторских школ. Изучение дисциплины призвано подвести обучающихся к осмыслению дальнейших перспектив развития оркестрового исполнительства.

Задачи дисциплины:

- формирование знаний по истории возникновения и этапам развития симфонического оркестра и оркестра народных инструментов, становлению их состава и репертуара;
- исследование различных литературных и публицистических источников, предоставляющих сведения об истории и развитии оркестровых инструментов, оркестровых исполнительских и композиторских школ, эстетических взглядах на оркестр, изучение теоретической и методической литературы по данной теме;
- обсуждение актуальных проблем оркестрового исполнительского искусства, включая анализ творчества композиторов, пишущих для оркестра народных инструментов и исполнительские стили современных оркестров.

1.2. Место дисциплины в структуре образовательной программы

Дисциплина Б1.Б.Д29 «История оркестрового исполнительства» является дисциплиной обязательной части Блока 1 «Дисциплины (модули)» основной профессиональной образовательной программы высшего образования подготовки студентов по направлению 53.03.05 Дирижирование (профиль Дирижирование оркестром народных инструментов).

Дисциплина реализуется на факультете музыкального искусства кафедрой оркестровых народных инструментов.

1.3. Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины

Изучение дисциплины направлено на формирование следующих компетенций:

универсальных компетенций

УК-5. Способен воспринимать межкультурное разнообразие общества в социально-историческом, этическом и философском контекстах

общепрофессиональных компетенций

ОПК-1. Способен понимать специфику музыкальной формы и музыкального языка в свете представлений об особенностях развития музыкального искусства на определенном историческом этапе

профессиональных компетенций

ПК-7. Способен осуществлять подбор репертуара для концертных программ и других творческих мероприятий

Требования к уровню освоения содержания дисциплины

Код и наименование компетенции	Индикаторы достижения компетенции
Универсальные компетенции	
<p>УК-5. Способен воспринимать межкультурное разнообразие общества в социально-историческом, этическом и философском контекстах</p>	<p><i>Иметь представление:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – о цивилизационном характере российской государственности, её основных особенностях, ценностных принципах и ориентирах; – о ключевых смыслах, этических и мировоззренческих доктринах, сложившихся внутри российской цивилизации и отражающих её многонациональный, многоконфессиональный и солидарный (общинный) характер; – о наиболее вероятных внешних и внутренних вызовах, стоящих перед лицом российской цивилизации и её государственностью в настоящий момент, ключевых сценариях перспективного развития России; <p><i>Знать:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – фундаментальные достижения, изобретения, открытия и свершения, связанные с развитием русской земли и российской цивилизации, представлять их в актуальной и значимой перспективе; <p><i>Уметь:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – адекватно воспринимать актуальные социальные и культурные различия, уважительно и бережно относиться к историческому наследию и культурным традициям; – находить и использовать необходимую для саморазвития и взаимодействия с другими людьми информацию о культурных особенностях и традициях различных социальных групп; – проявлять в своём поведении уважительное отношение к историческому наследию и социокультурным традициям различных социальных групп, опирающееся на знание этапов исторического развития России в контексте мировой истории и культурных традиций мира; <p><i>Владеть:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – навыками осознанного выбора ценностных ориентиров и гражданской позиции; – навыками аргументированного обсуждения и решения проблем мировоззренческого, общественного и личностного характера; – развитым чувством гражданственности и патриотизма, навыками самостоятельного критического мышления.
Общепрофессиональные компетенции	
<p>ОПК-1. Способен понимать специфику музыкальной формы и музыкального языка в свете представлений об особенностях развития музыкального искусства на определенном историческом этапе</p>	<p><i>Знать:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – 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;

	<ul style="list-style-type: none"> – 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><i>Уметь:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – применять теоретические знания 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><i>Владеть:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – профессиональной терминологией; – навыками использования музыковедческой литературы в процессе обучения; – методами и навыками критического анализа музыкальных произведений и событий; – навыками гармонического и полифонического анализа музыкальных произведений; – приемами гармонизации мелодии или баса.
Профессиональные компетенции	
<p>ПК-7 Способен осуществлять подбор репертуара для концертных программ и других творческих мероприятий</p>	<p><i>Знать:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – виды оркестровых коллективов; – фактурные особенности и тембровые приёмы, отличающие музыкальные сочинения разных эпох; – основные стили и жанры зарубежной и отечественной музыки; – учебно-методическую и музыковедческую литературу, посвящённую вопросам изучения и исполнения музыкальных сочинений;

	<p><i>Уметь:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – подбирать репертуар для определенного вида творческого коллектива; <p><i>Владеть:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – инструментами поиска репертуара, в зависимости от тематики концерта и возможностей творческого коллектива; – представлениями об особенностях исполнения сочинений различных стилей и жанров; – навыками работы с методической и музыковедческой литературой, посвящённой изучению и исполнению музыкальных сочинений.
--	--

2. ОБЪЕМ, СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

2.1. Объем дисциплины, виды учебной работы и формы контроля

Общая трудоемкость дисциплины составляет 4 зачетных единицы (144 ч.) и включает в себя аудиторную (учебную), самостоятельную работу, также формы контроля по дисциплине.

Дисциплина ведется в форме групповых занятий в течение второго курса обучения (III-IV семестры). В IV семестре – написание курсовой работы.

Для очной формы обучения

Вид учебной работы	Зачетные единицы	Количество академических часов		Формы контроля (по семестрам)	
				текущий контроль	экзамен курсовая работа
Самостоятельные занятия	4 (144 ч.)	74		III	IV
Аудиторные занятия (групповые)		70			
		56 лекционные	14 семинары		

Для заочной формы обучения

Вид учебной работы	Зачетные единицы	Количество академических часов		Формы контроля (по семестрам)	
				текущий контроль	экзамен курсовая работа
Самостоятельные занятия	4 (144 ч.)	120		III	IV
Аудиторные занятия (групповые)		24			
		18 лекционные	6 семинары		

2.2. Тематический план изучения дисциплины

Для очной формы обучения

№	Наименование темы	Количество часов	
		Аудиторные занятия (групповые)	Самост. занятия
III семестр			
1	Введение	1	1
2	Тема I. Оркестр – особый феномен европейской музыки Нового времени.	3	3
3	<i>Семинар. Зарождение оркестровой культуры</i>	2	2
4	Тема II. Конец XVII – первая половина XVIII вв.	3	3
5	Тема III. Вторая половина XVIII века.	3	3
6	Тема IV. На рубеже XVIII и XIX веков.	3	3
7	<i>Семинар. Формирование оркестровых групп симфонического оркестра</i>	3	3
8	Тема V. Вторая четверть XIX века.	6	6
9	Тема VI. Середина XIX века.	6	6
10	<i>Семинар. Формирование национальных композиторских школ</i>	6	6
	<i>Всего</i>	36	36
	Форма отчета – текущий контроль		
IV семестр			
1	Тема VII. Конец XIX – начало XX века.	6	6
2	<i>Семинар. Возникновение новых музыкальных направлений в симфоническом искусстве XIX века</i>	3	5
3	Тема VIII. Оркестровые стили и исполнительство в XX веке.	6	6
4	Тема IX. Формы современного симфонического оркестра и исполнительства.	6	6
5	<i>Семинар. Дальнейшие перспективы развития оркестрового исполнительства.</i>	2	5
6	Тема X. История исполнительства оркестра русских народных инструментов.	7	6
7	<i>Семинар. Оркестровое народное исполнительство на современном этапе.</i>	4	4
	<i>Всего</i>	34	38
	Форма отчета – экзамен, защита курсовой работы		
	Итого	70	74

Для заочной формы обучения

№	Наименование темы	Количество часов	
		Аудиторные занятия (групповые)	Самост. занятия
III семестр			
1	Введение	1	–
2	Тема 1. Оркестр – особый феномен европейской музыки Нового времени.	3	10
3	<i>Семинар. Зарождение оркестровой культуры</i>	1	10
4	Тема II. Конец XVII – первая половина XVIII вв. Тема III. Вторая половина XVIII века. Тема IV. На рубеже XVIII и XIX веков.	3	10
5	<i>Семинар. Формирование оркестровых групп симфонического оркестра</i>	1	10
6	Тема V. Вторая четверть XIX века. Тема VI. Середина XIX века.	2	10
7	<i>Семинар. Формирование национальных композиторских школ</i>	1	10
	<i>Всего</i>	<i>12</i>	<i>60</i>
	Форма отчета – текущий контроль		
IV семестр			
1	Тема VII. Конец XIX – начало XX века.	2	10
2	<i>Семинар. Возникновение новых музыкальных направлений в симфоническом искусстве XIX века</i>	1	5
3	Тема VIII. Оркестровые стили и исполнительство в XX веке.	2	10
3	Тема IX. Формы современного симфонического оркестра и исполнительства.	2	10
4	<i>Семинар. Дальнейшие перспективы развития оркестрового исполнительства.</i>	1	5
5	Тема X. История исполнительства оркестра русских народных инструментов.	3	10
6	<i>Семинар. Оркестровое народное исполнительство на современном этапе</i>	1	10
	<i>Всего</i>	<i>12</i>	<i>60</i>
	Форма отчета – экзамен, защита курсовой работы		
	Итого	24	120

Содержание дисциплины

III семестр

Введение

Оркестровое исполнительство как явление искусства. Суть художественного функционирования оркестра. Единство индивидуального и коллективного, единство в многообразии, как диалектический закон, эстетическая платформа и творческая форма существования оркестрового исполнительства, в котором выражаются исходные установки общения: стремление личности к идентификации с коллективом и вместе с тем к суверенности. Оркестр – воплощение гармонии обеих стремлений, а следовательно и целостности самого человека. Отсюда происходят обе определяющие и взаимосвязанные тенденции исторического развития оркестра – увеличение его масштабности и эмансипация тембрового начала. Возникновение и развитие оркестра напрямую исторически и философски связаны с возникновением и становлением гуманизма. Исполнительский коллектив – оркестр как творческий организм с присущими лишь ему неповторимыми коллективным исполнительским мастерством и коллективной психологией. Становление профессии дирижера как логическое развитие потенциала развития оркестра, единство содержания профессий дирижера и артиста оркестра. Современный *ренессанс* оркестра – как творческого коллектива, состоящего из художественно-мыслящих индивидуальностей.

Тема I. Оркестр – особый феномен европейской музыки Нового времени

Возникновение в эпоху Возрождения относительно стабильных оркестровых (струнных и духовых ансамблей), исполнявших прикладную музыку. Церковное хоровое пение XVI в. в Италии, сопровождаемое инструментальными ансамблями, партии которого дублировали хоровые партии. Генезис оркестрового аппарата связан с инструментальным воплощением вокально-тесситурного принципа. Первоначальное отсутствие дифференциации инструментов по тембру и функции в оркестре. Трактат М. Преториуса “*Syntagma musicum*”, зафиксировавший инструментарий того времени и практику игры на инструментах. Идея единства инструментов как органически целостного человеческого коллектива. Хоровой, затем вокально-инструментальный ансамбль, зародившийся в эпоху Возрождения, воспроизводит тип общения, выраженный в деятельности кружков итальянских гуманистов, возродивших античный диалог как литературный жанр. Творчество венецианца Дж. Габриели – одного из первых композиторов, в партитурах которого встречаются обозначения инструментов – высшая ступень оркестрового полифонического стиля эпохи Возрождения. «Священные симфонии» Дж. Габриели. Его нововведения в инструментовке, а именно само назначение определённому инструменту собственных, специфических задач, готовят появление оркестра и стиля барокко. Принцип многохорности, заимствованный из вокальных жанров, обыгрывающий пространственное сопоставление различных источников звучания, сыграл свою роль в последующем становлении оркестровых групп. Стремление к хроматизации духовых инструментов и совершенствование клапанного механизма духовых инструментов. В Венеции и Болонье делались лучшие духовые инструменты. Заметную роль играла группа корнетов, или цинков. В этот период по-

настоящему сформировались только два из всех духовых инструментов: фагот и тромбон. Г. Шютц в Германии – ученик Дж. Габриели.

Стремление возродить античную трагедию привело к созданию оперы, изменившей эстетические взгляды на музыку, на пути к античной простоте отказавшуюся от полифонии, жанра, потребовавшего нового подхода к инструментальному сопровождению. Рождение оркестра. В условиях больших залов эволюция оркестра пошла в направлении усиления звуковых и совершенствовании технических возможностей инструментов и отказа от инструментов, обладавших слабым звучанием. Пафос масштабности и величественной силы входит в эстетическую программу оркестра. В свою очередь вокал открывает принципы опоры на дыхание. Антропоцентризм ренессансного мышления рождает мелодию, гомофонно-гармонический склад музыки естественно приводит к появлению принципа функциональности оркестровой фактуры. Появление раннего барокко.

К. Монтеверди - гениальный реформатор в инструментальной сфере. Деление им оркестра на группы смычковых и духовых; на группы, сопровождающие и ведущие мелодию. Использовал инструменты, более совершенные по устройству и эмоциональной выразительности. Оркестр, организованный на гармонической основе, гибко следует за содержанием сценических ситуаций. Оркестровые новшества в опере «Орфей»: дифференциация между партиями скрипок и духовых инструментов, игра на скрипке в 5й позиции, фиоритуры, пассажи, дубльштрих как прообраз тремоло струнных, *pizzicato*, глиссандо на тромбоне, трубы с сурдинами, колористические эффекты в оркестровке, оркестровая педаль. Там же первое появление доминантсептаккорда. Приближение к гомофонному складу оркестровой фактуры с разделением инструментов на ведущие мелодию и сопровождение.

Оперный и балетный оркестр Ж.-Б. Люлли: постоянный состав оркестра и руководящая роль в нем струнных. Ему приписывается первое применение сурдин для струнных. Самостоятельные инструментальные эпизоды в операх Люлли: пасторальные интерлюдии (с использованием флейт и гобоев) и военные эпизоды (с трубами, литаврами). Введение Люлли (лично проводившего репетиции) системы конкурсов в оркестр и принципа точного следования оркестровой партии.

Закрепление роли струнной группы оркестра как основной и ведущей. Техника игры на скрипке XVII века: положение подбородка справа от подгрифка, почти отсутствие вибрато, короткий смычок, использование трех позиций при преобладании первой.

Две тенденции в развитии духового инструментария: количественный рост в семействах духовых и появление новых видов инструментов. В XVII в. появляются и закрепляются в оркестровой практике гобой и поперечная флейта. Техническое совершенствование продольной флейты. Первым, кто ввел флейту в оперный оркестр как постоянный инструмент, был Ж.-Б. Люлли. Но в его оркестре флейты еще были продольными (прямыми). Признание флейты в качестве художественно-концертного инструмента произошло во Франции. Французские мастера первыми начали заниматься усовершенствованием поперечной флейты. Появление гобоя, его конструктивное совершенствование и разновидности: альтовый и теноровый.

Тема II. Конец XVII – первая половина XVIII вв.

Время бурного расцвета и широкого распространения оркестровой культуры. Еще к середине XVII века в Европе открылись более десяти общедоступных оперных театров. Инструментальные капеллы и оркестры при дворах светских и церковных правителей, крупных феодалов. В городах существовали collegium musicum, появлялись оркестры при учебных заведениях.

Завершение процесса формирования валторны: от лесных рогов до натурального инструмента с цилиндрическим сверлением ствола инструмента и чашеобразным раструбом. А. Страделла и А. Паллавичино – одни из первых, начавших писать для трубы в стиле clarino (используя верхние обертоны для получения диатонических последовательностей). «Золотой век» трубы.

Расцвет итальянской скрипичной школы. Творчество Дж. Б. Витали, А. Корелли, В. Торелли. Появление первых скрипичных сюит и сонат, формы концерта, т.е. музыки, написанной специально для слушания. В. Торелли – изобретатель формы concerto grosso. Арканжело Корелли – создатель художественной игры на скрипке. Унификация штрихов скрипачей в оркестре, руководимом А. Корелли (общепризнанным стало лишь во второй половине XIX в.). Развитие смычка.

Алессандро Скарлатти, глава неаполитанской оперной школы, восстановил забытую после К. Монтеверди четырехголосную гармоническую фактуру в струнной группе, ставшую господствующей. Воспользовавшись ростом технических возможностей деревянных духовых, часто писал для них отличные от смычковых партии, тем самым обособляя группы друг от друга, отменил «парное письмо» для духовых (по два инструмента на партию), ввел в оркестр пару валторн.

Ж.Ф. Рамо узаконил применение в струнной группе двойного штриха, двух-трехзвучных аккордов, быстрых гаммообразных пассажей, арпеджио и т.д. Гомофонный склад музыки потребовал более четкого распределения инструментов на мелодические, аккомпанирующие, pedalные и т.д.

Во второй четверти XVII века оркестр достиг высокой степени совершенства в творчестве великих полифонистов И.С. Баха и Г.Ф. Генделя. Их современникам Г. Телеману и А. Вивальди более свойственна гомофонная тенденция.

Антонио Вивальди – основатель концертного жанра для струнных и духовых инструментов. Два типа инструментального стиля композитора: скрипичный и трубный. Он выводил в качестве сольных два, три и более инструментов, смело сочетал тембры струнных и духовых. Ему принадлежат девять концертов для пяти труб со струнным оркестром, три концерта для скрипки и трубы со струнным оркестром, концерт для трубы со струнным оркестром, два концерта для двух труб со струнным оркестром и органом и др. В своем творчестве Вивальди поставил духовые инструменты в один ряд со струнными и дал образцы сольного концертного использования примитивных в то время по конструкции инструментов. Партии первых и вторых скрипок расценивает как равноценные.

Оркестр Баха не превышает 18-20 инструментов и состоит из квинтета струнных, 2 флейт, 2-3 гобоев (чаще разных размеров: сопрановый, альтовый и теноровый), 1-2 фаготов, труб, валторн, корнетов, тромбонов (альтовый, теноровый и басовый), органа и иногда клавишных. Флейты и гобои дублируют партии скрипок, корнеты и тромбоны – альтов, иногда виолончелей, фаготы и струнные басы

дублируют basso continuo, трубы и валторны в стиле clariono. Стиль оркестровки основан на полифоническом изложении музыки. Почти нет оркестровых партий, задуманных для определенного инструмента. Мелодические линии независимы от тесситурных возможностей инструмента: дойдя до предела диапазона, передаются другим. Баха больше интересуют динамические свойства инструментов, к тембровым относится довольно безразлично. Самым совершенным выражением оркестрового стиля Баха являются шесть «Бранденбургских концертов».

В сравнении с Бахом Гендель более чуток к краскам оркестра, берет в расчет тембровые свойства инструментов. Флейты стали играть в более свойственном им регистре, отделились от гобоев, стали подвижны. Гендель часто применяет противопоставление групп. Вершиной инструментального творчества Генделя являются его произведения в жанре concerto grosso.

Система оркестровки конца XVII – начала XVIII века. Основа – струнные на пять или три (позднее – четыре) голоса. Духовые либо дублировали, либо замещали струнные. Руководство исполнением оркестра чембалистом. Особенности посадки в оркестре. Чембало в центре. Справа от него скрипки и альты, слева духовые. Виолончели и контрабасы рассредоточены. Одна пара рядом с чембало, остальные поровну по разным сторонам оркестра. Особые трибуны для труб и литавр. Манера исполнения континуо: громко, с выделением сильных долей. Чембалист в начале игры брал первый звук раньше остальных. Особенности исполнения. Тихие места исполняла только половина оркестра. Для исполнения громких присоединялись рипиенисты.

Первые прототипы кларнета. Введение кларнета в партитуры композиторов И.Х. Баха, Р. Кайзера, Ж. Рамо, Г. Генделя. Творчество многих итальянских композиторов (Дж. Торелли, А. Марчелло, Ф. Верачини, Дж. Тартини, Т. Альбини и др.) говорит о виртуозном мастерстве духовиков того времени. Появляются педагогические руководства по обучению игре на том или ином инструменте. «Искусство игры на поперечной флейте» Л. Оттетера, изданное в 1707 г. В первой половине XVIII в. валторна превращается в натуральную.

В 1731 г. в России был официально утвержден придворный оркестр. В том же году учреждение Сухопутного шляхетского корпуса, где было предписано обучение музыке. Для обучения молодых крепостных музыкантов, которые должны были пополнить состав придворного, а затем и театрального оркестров, в 1740 г. в Петербурге был организован специальный инструментальный класс. Характерной чертой обучения в XVIII в. является освоение учащимися одновременно двух инструментов – одного из духовых и струнных.

Тема III. Вторая половина XVIII века

Значительно возросла роль концертных оркестров. К числу лучших оркестров Италии относились туринский, пьемонтский, миланский. Одним из мировых центров музыкального искусства в XVIII в. был Париж. Знаменитыми коллективами здесь были оркестры «Духовных концертов», «Концертов олимпийской ложи», «Королевской академии музыки». Хорошие придворные капеллы существовали в Дрездене, Берлине, Вене и других городах Германии и Австрии. Мировую славу завоевал Мангеймский оркестр во главе с Яном Стамицем.

Сложился тип симфонического оркестра, в общих чертах сохраняющийся поныне. Это трактовка струнных как хора и духовых как собрания солистов. Появляются принципы акустического баланса и тембровой совместимости, как основы развития оркестрового инструментария. В конце XVIII века вырабатывается типовой парный состав духовых. Обязательным членом оркестра становятся литавры. По составу инструментов новый оркестр почти не отличается от старого, новыми стали способы их применения. Правда, некоторые инструменты – тромбоны, кларнет и ударные, получившие признание в оперном оркестре, – не были еще введены в состав концертного оркестра. В музыке ведущую роль начинает играть гомофония, что ведет к развитию идеи оркестрового аккомпанемента. Дифференциация функций оркестровых групп. Духовые освобождаются от дублирования струнных, их задачей становится гармонический фон, большую часть их партий составляют выдержанные ноты. Таким образом, они вытесняют из оркестра клавишные инструменты и вообще basso continuo. Отмирает стиль clarino. Валторны становятся инструментами педальными или аккомпанирующими. Трубы переходят в удобный регистр (3-12 обертоны) и выполняют фанфарные, акцентировочные и динамические функции. В партиях струнных появилось больше фигураций. Возникают первые формулы аккомпанемента. В 50е годы продольные флейты окончательно вытеснены поперечными. Выдающемуся флейтисту Иоганну Кванцу принадлежит капитальный труд под названием «Опыт руководства по игре на поперечной флейте», изданный в 1752 г. в ней автор широко обобщает музыкально-исполнительскую практику эпохи. Серьезные усовершенствования затронули в XVIII в. также трубу и валторну.

К 40-м годам относится возникновение жанра симфонии. Противоположности, которые раньше выражались в отдельных законченных построениях (частях сюит и т.д.), теперь получили место для столкновения и развития внутри частей. Сонатная форма с ее диалектикой единства и борьбы противоположностей – самое ценное достижение классической школы.

Великим преобразователем оперного оркестра и создателем нового, классического его состава явился К. В. Глюк. 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.

Йозеф Гайдн (1732 – 1809) является старшим представителем венской классической школы. Оркестр в симфониях Гайдна обычного парного состава: две флейты, два гобоя, два фагота, две валторны, две трубы, пара литавр, струнный квинтет. Тромбон и туба отсутствуют. Значительное место в партитурах Гайдна отведено флейте и гобою. Кларнет в оркестре Гайдна не стал полноправным членом группы деревянных инструментов. Для композитора это был инструмент, пригодный лишь для остроумных находок различных тембровых сочетаний. Основные принципы оркестровки Й. Гайдна: ясное разграничение функций оркестровых групп, индивидуализация деревянных духовых инструментов, выработка основных приемов оркестровой фактуры, колористическое использование инструментов.

Опираясь на богатейшую практику мангеймцев, Моцарт установил парное соотношение всех духовых инструментов и таким образом определил современный малый состав классического концертного оркестра. Именно для этого состава написали свои симфонии Гайдн и Моцарт, положив тем самым начало новой эре в истории концертно- симфонической музыки. От скрипачей в последних симфониях Моцарта требуется игра уже в бй позиции.

Струнная группа расширилась количественно. К началу XIX века она составляет около 50 человек (12-12-8-9-7). Усовершенствование скрипичного смычка Ф. Туртом в 80х годах. Конструктивные преобразования духовых инструментов во второй половине XIX века: флейта (Тромлитц, Поттер Тейсит), гобой (Делюс, Грензер, Гофман, А.и Дж.Безоцци), кларнет (И.Беер, Ж.Лефевр, А.Штадлер), фагот. Изобретение бассетгорна. Совершенствование валторны (Гампель) и трубы (Вегель и Штейн). Литавры – единственный ударный инструмент оркестра.

Особое значение XVIII век имел в формировании русской симфонической культуры. Был поставлен вопрос о национальном оркестровом стиле. Широкое распространение получают крепостные оркестры. С середины XVIII в. хорошо известны крепостные капеллы К. Разумовского, А. Меньшикова, И. Мусина-Пушкина, оркестры графа Шереметьева и князя Долгорукого. Многие крепостные оркестры обладали достаточным мастерством для исполнения симфоний Гайдна, Госсекса, Стамица. Славилась музыкальная школа при крепостном оркестре графа Шереметьева. Гастроли иностранных солистов: Ф. Фиорилло, Г. Пуньяни, Дж. Виотти, М. Ломбардини.

Тема IV. На рубеже XVIII и XIX веков

Новый музыкальный язык революционной Франции – мужественный, четкий, освобожденный от излишних украшений – стал ассоциироваться с проявлениями гражданских чувств, общественных добродетелей. Революционные гимны предназначались, как правило, для духовых инструментов. Ф. Госсек – композитор и руководитель духового оркестра Парижской Национальной гвардии. Новые интонации проникали в оперную и симфоническую музыку. Л. Керубини. В ряде бетховенских произведений мелодика, ритмика, голосоведение напоминают о духовой специфике.

Л. ван Бетховен завершил становление состава классического оркестра, заложил основы большого симфонического оркестра. Группа струнных, благодаря эмансипировавшимся виолончелям, является уже не квартетом, а квинтетом. В группе деревянных духовых инструментов он окончательно утвердил кларнет. В медной духовой группе к валторнам и трубам Бетховен прибавил три тромбона в нескольких симфониях, увеличил число валторн сначала от двух до трех (третья симфония), а затем до четырех (девятая симфония). Это привело к тому, что постепенно сформировался состав классического оркестра, который принято называть большим симфоническим оркестром. Туба была введена в оркестр несколько позже. Пятая симфония: скрипки в 7-8 позициях. Первое появление тромбонов в симфонической музыке. Кларнет получает предпочтение перед гобоем. Увеличивается сфера действия фагота: поручаются соло. У Бетховена впервые можно увидеть настоящее оркестровое развитие материала, оркестровую драматургию. Оркестр всецело подчинен передаче идеи. С именем Бетховена связано расширение

возможностей оркестровой музыки для передачи нового содержания. Однако особенностью его оркестровки является отсутствие заботы о равновесии звучности.

Скрипичный концерт Бетховена.

Значительный след в жанре инструментального концерта оставил ряд композиторов, работавших во второй половине XVIII – начале XIX в. Это, прежде всего, плеяда замечательных чешских композиторов. К ним относятся Антонио Розетта (настоящее имя – Анто-Гиин Реслер), Леопольд Кожелух, Франтишек Крамарж, а также Иоганн Гуммель, Иоганн Георг Альбрехтсбергер, Георг Кристоф Вагензейль. Французская классическая скрипичная школа. Концерты Дж. Виотти, Ф. Крейцера, П. Роде. «Скрипичная метода» П. Роде. Организация Парижской консерватории и первые классы духовых инструментов. Школы игры на духовых инструментах: для флейты – Тюлу и Фюрстенау, для гобоя – Барре, для кларнета – Лефевра, И.Мюллера, Г.Клозе, К.Бермана, Р.Штарка для фагота – Ози, для валторны – Допра, для трубы – Буля и Арбана.

Вторая половина XVIII века – первая половина XIX столетия – «золотой» век развития виртуозности и концертирования на духовых инструментах.

В первой четверти XIX века Россини закладывает основы классической итальянской оперы с классическим рациональным принципом организации оркестра, а Шуберт и Вебер создают новый тип романтического оркестра.

В России заметно оживляется концертная жизнь. Систематические концерты Филармонического общества, созданного в 1802 г. в Петербурге. По субботам, в свободные от спектаклей дни, оркестр Мариинского театра давал симфонические концерты. Расширение любительского камерно-инструментального музицирования. Салоны Ф. Львова, З. Волконского, В. Одоевского, братьев Виельгорских. Иностранцы скрипачи в России в первой половине XIX в. П. Роде, П. Байо, А. Арто, У. Булль, Ш. Берио, Г. Эрнст, К. Сивори.

Тема V. Вторая четверть XIX века

Важные изменения в эстетике искусства повлекли за собой пересмотр взглядов на оркестр. Во второй четверти века происходит окончательное формирование хроматических медных духовых инструментов. Все это привело к возникновению романтического оркестра.

Этот период открылся операми К.М. Вебера «Вольный стрелок» и «Оберон». Программный симфонизм романтиков. На первый план выступают колористические возможности инструментов. Высокую оценку получают краски деревянных духовых, в оркестровке появляются смешанные тембры. В струнной группе четко дифференцируются по тембру все инструменты. Целенаправленно используются тембры различных струн инструментов. Вебер широко использует *divisi* в партиях скрипок, альтов и виолончелей. Альты у него перестают быть пасынком оркестра. Вебера можно считать открывателем колористических возможностей трех регистров, особенно нижнего, его любимого кларнета. У него же первое применение колористических качеств нижнего регистра флейты. Внутри медной группы образуются различные подгруппы-хоры.

Колористические возможности медной духовой группы в поздних произведениях Ф. Шуберта. Смешанные тембры деревянных духовых («Неоконченная симфония»).

Мастерское письмо tutti оркестра в произведениях Дж. Россини за счет эффективного размещения медных духовых. Предельные технические возможности валторны накануне изобретения вентильной системы в партитурах Россини. Оркестр – «большая гитара». Недостатки оркестровки Р. Шумана.

Конструктивное совершенствование духовых инструментов. Реформа Теобальда Бема для флейты. Применение к гобою системы Т.Бема. Дальнейшее усовершенствование кларнета «немецкой» системы (К. Берман, О. Элер, Т. Молленхауэр). Новый кларнет Клозе – Бюффе – Бема (40е годы XIX века). Изобретение саксофона А. Саксом в 40-х годах столетия. Совершенствование конструкции фагота. Работы Ф.Триберта, К.Альменредера и В.Геккеля. Инструментальная реформа в группе медных духовых инструментов: хроматизация валторн и труб. Введение Штельцелем и Блюмелем, а также братьями Кернерами вентильной системы на валторне во втором десятилетии XIX века. Двухвентильная труба братьев Кернеров. Создание Ш.Саксом вращающегося вентильного механизма для трубы и применение помповых вентилей Ф.Перине. Первые хроматические трубы появились в оркестре в 1831 году. Изобретение корнет-а-пистона С.Штельцелем и его усовершенствование в 1828 году мастером Алари. Серпент – предшественник тубы. Офиклеид. Випрехт, Мориц, Червеный и А. Сакс – создатели тубы. Валторновые тубы, изготовленные по инициативе Р. Вагнера. Создание виртуозно-романтического стиля игры на скрипке Н. Паганини. Галеви и Мейербер создали исключительный по выразительным возможностям оркестр Гранд Опера.

Г.Берлиоз обращался к невиданным прежде грандиозным составам оркестра, ввел в классический оркестр новые инструменты. Тембр играл ведущую роль в создании образа. Сформировал принцип тембровой драматургии. Твердо разграничивает функции оркестровых групп, не допуская нивелирования их свойств при дублировании. Находит новые принципы сочетания различных инструментов: общность регистровых свойств, общность звукоизвлечения и т.п. Равноправие вторых партий с первыми. Прием использования унисона медных. Ударным инструментам поручаются тематические и смысловые функции. «Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке».

Закрепление фигуры дирижера как руководителя оркестра. Профессиональное дирижирование. Прежний бетховенский состав оркестра стал все чаще прирастать разновидностями во вторых голосах – флейта пикколо, английский рожок, контрафагот. Мейербером был внедрен бас-кларнет в оперный оркестр. Французская оперная традиция использования в оркестре квартета фаготов. История постепенного закрепления в оркестре хроматической валторны: на данном этапе часто использовали одновременно две пары валторн, из которых одна пара - натуральные. Так же в отношении хроматической трубы. Практика использования одновременно пары натуральных труб и пары хроматических (или натуральных корнетов). Отличия в использовании тромбонов в оркестровке: Германия и Россия (альтовый, теноровый, басовый в широком расположении) – Италия и Франция (три теноровых в тесном расположении). Офиклеид в качестве баса группы, таким образом, появление четырехголосного хора в группе тромбонов. Увеличение количества ударных. Нередко одна-две арфы.

Полная гармония в группе струнных в партитурах Г. Маршнера.

Ясность оркестровки М. Глинки. Разнообразные способы оркестровки им tutti, функционализм трактовки оркестровой ткани с полной дифференциацией трех групп оркестра, слышимой часто даже в tutti, точный расчет динамического равновесия в аккордах, строгая экономия средств, виртуозная техника в изложении инструментальных партий, забота о чистых тембрах с резкими колористическими контрастами при их смене. Использование натуральных инструментов. Колористическое богатство испанских увертюров. «Заметки об инструментровке» Глинки.

Открытие консерваторий в городах Западной Европы: Прага, Вена, Варшава, Лиссабон, Лейпциг, Мюнхен, Кельн, Штутгарт.

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 VI. Середина XIX века

Национальное своеобразие – цель всех композиторских школ. Актуализация эпической, сказочной тематики, потребовавшие масштабное укрупнение оркестра и развитие его колористического разнообразия.

Повсеместный переход на хроматические медные духовые инструменты.

Оркестры Вагнера и Брамса – отражение разных сторон мироощущения немецких романтиков. Оркестр Вагнера масштабен и исключительно красочен. Вагнер резко увеличил медную духовую группу. Потребность иметь каждый тембр в полной гармонии, что привело к четверному составу оркестра в его поздних партитурах с дополнительными медными. Хроматика в партиях медных. Только в начальный период творчества использовал вместе и натуральные и хроматические инструменты в качестве компромисса с инструментальными возможностями театров. После «Риенци» отказался от альтового тромбона и стал писать для двух теноровых и басового, в качестве баса деревянной группы используя серпент, а медной – офиклеид. Начиная с «Летучего голландца» стал использовать тубу. Благодаря использованию хроматических инструментов аккорды меди становятся полнозвучными, что влияет на общую громкость. Для ликвидации дисбаланса пишет скрипки и флейты в высоком регистре. Фаготы использует не в басу, а в теноровом регистре для заполнения гармонии. Многослойность письма в деревянной духовой группе. Смешанные тембры. Прием унисонного ведения мелодических линий медной группой (пришедший от Вебера) – характерная черта оркестровки Вагнера. Хор валторновых туб, построенных по его заказу. Равноценность партий скрипок, альтов и виолончелей. Отсутствие указаний штрихов в струнной группе. Состав оркестра в тетралогии: 3 фл.+ фл.пикколо, 3 гобоя + англ.рожок, 3 кларн. + бас-кларнет, 3 фаг., 8 валторн (исполнители на 5,6,7,8 валторнах периодически меняют инструменты на теноровые и басовые валторновые тубы), 3 трубы+ басовая труба, 4 тромбона (2

теноровых, 1 тенор-бас., 1 контрабасовый), контрабасовая туба. Кроме литавр, ударные употребляются мало. 6 арф в оркестре и 1 за сценой. Особенности устройства оркестровой ямы и акустики зала театра в Байройте. Драматургия тембров – одна из важнейших составляющих произведения.

Подчиненная роль колорита у Брамса в связи с его приверженностью к классической манере выражения мысли. Писал для парного состава оркестра. Полифоническая вязкость музыки ведет к частому употреблению малого tutti, безликого по колориту. Звучание чистых тембров довольно редко.

Ф. Лист впервые применил глиссандо арфы.

Французская лирическая опера (Гуно, Бизе, Тома Делиб и др.) выносит в центр внимания духовный мир человека. Партии инструментов индивидуализируются, оркестр призван гибко передавать движения души. Но характерность не идет в ущерб романской рациональности, оркестр всюду изящен и элегантен. Стремление к смягчению колористических противопоставлений: плавность переходов. Любовь к чистым тембрам. Продолжали писать для натуральных валторн, а натуральные трубы заменили корнетами. Состав оркестра в «Арлезианке» Ж. Бизе парный. Хроматические валторны. Пара натуральных труб и пара хроматических корнетов. Альтовый саксофон. Цилиндрический провансальский барабан.

Господствовавший в итальянском искусстве жанр оперы сближается с народным творчеством в духе его песенности. Оркестровка опер держалась стиля, сложившегося в первой половине века, эффективно способствовавшего гибкому аккомпанементу и яркому tutti. Состояние оркестров театров было не блестящим, что видимо учитывалось Дж. Верди при оркестровке опер (до «Аиды»). Струнная группа у него всегда имеет все элементы фактуры - и мелодию и бас и гармонию. Характерно для Верди и в дальнейшем использование групп в чистом виде и сольных инструментов без дублирования. Cimbasso – «басовый тромбон Верди», начиная с «Аиды».

Открытие в 1859 г. Русского музыкального общества. Вслед за Петербургом отделение его возникло в Москве и других больших городах. 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 в 1866 в Москве открылись первые русские консерватории. Педагогическая деятельность Г. Венявского, А. Вьетана, Ф. Лауба, И. Гржимали в России. Л. Ауэр – создатель скрипичной школы мирового значения.

Композиторы Новой русской школы (Балакирев, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков), подражая народной песне, развивали вариационные формы и придавали поэтому большое значение разнообразию оркестрового колорита, доведенного у Римского-Корсакова до высокой степени изощренности. Национальная характерность оркестровок М. Балакирева, подражание балалайке в увертюре на русские темы, грузинский колорит в симфонической поэме «Тамара». Особенности оркестра Бородина и Мусоргского в авторских редакциях их произведений.

Равновесие звучности, забота о голосоведении, строгая рациональная организация приемов оркестровки и богатая тембровая палитра Римского-Корсакова. Тембр-образ, тембр – выразительный фон, тембр-орнамент, тембр-краска,

лейттембры. «Основы оркестровки» Римского-Корсакова. Чаще всего писал на парный или тройной составы оркестра. Альтовая труба – не редкий гость в его партитурах. Медные всегда хроматические за исключением оперы «Майская ночь». В отдельных случаях по его заказу конструировались новые инструменты (флейта Пана в звукоряде тон-полутон, и литавра пикколо для оперы-балета «Млада»). Virtuозные пьесы для оркестра: «Испанское каприччио», «Шахерезада», «Светлый праздник».

Чайковский, не придавая центрального значения колориту, «очеловечил» интонации оркестра, заставил его с большой полнотой выражать лирические и драматические переживания человека. Слитность изобразительности и выразительности. Дифференциация групп инструментов – основная характерная черта его инструментовки. Сторонник чистых тембров. Все без исключения инструменты исполняют широкие мелодические фразы. Органическая связь оркестровки с формообразованием. Оркестр является важнейшим фактором драматургии. Каждый композиционный элемент отличается темброво от другого, отсюда исключительная ясность фактуры. Обилие нешаблонных оркестровых находок в поздних театральных партитурах (Инструментовка Интродукции оперы «Иоланта» одними духовыми с последующим контрастом с началом действия, инструментовка увертюры балета «Щелкунчик» вообще без низких голосов и т.д.). Мастерски выписанный колорит в «Иоланте» и «Щелкунчике», неотделимый от художественных идей этих произведений. Лейттембры (медь – образ зла, фагот персонифицирует героя в «Манфреде», бас-кларнет в теме трех карт). Количественная скромность состава оркестра. Повсюду пользуется новыми вентильными хроматическими инструментами. Введение в оркестр (в опере «Воевода» и балете «Щелкунчик») специально привезенной из Америки челесты.

Появились оркестры и в Соединенных Штатах Америки. Впоследствии они стали широко известными во всем мире. В 1842 г. Э. Хилл и Э. Тимм создали Нью-Йоркский филармонический оркестр. Затем с оркестром работали В. Менгельберг, Ф. Вейнгартнер, Г. Малер и др. В 1881 г. Г. Хиггинсон сформировал Бостонский симфонический оркестр – первым дирижером его стал Г. Хеншель.

IV семестр

Тема VII. Конец XIX – начало XX века

Активизация всевозможных течений, связанных с новаторством в искусстве в целом. Два основных направления новаторства в музыке: на основе классического мышления (Малер, Р. Штраус) и кардинальное (Дебюсси, Скрябин, Стравинский, Прокофьев). Традиционализм (веризм в Италии, продолжение развития лирической оперы во Франции, Сибелиус, Лядов, Глазунов, Рахманинов).

К. Дебюсси, глава музыкального импрессионизма, создал новый оркестр. Культу оркестровой мощи противопоставил ценность колорита, который составляет само существо его музыки. Эстетика импрессионизма дала право на появление не регламентированных функциональными связями гармоний и любых комбинаций инструментов, эффективно передающих образ. Решительный сторонник чистых тембров, но вне привычных ассоциаций. Особое внимание к штрихам всех

инструментов. Различие приемов закрытого звука валторн: просто засурдиненный закрытием раструба рукой, особо мягкий (*bouché*); почти исчезающий, берущийся на слабом дыхании (*sons d'écho*); напряженный, звенящий (*cuivré*). Не перегружает оркестровку удвоениями. Обилие пауз, воздуха. Не смотря на тройные и четверные составы оркестра, музыка звучит ажурно, легко, даже камерно. Особая роль в партитурах Дебюсси и Равеля отводится колористическим возможностям деревянной духовой группы.

Оркестр М.Равеля гораздо более динамичен и эффектен, и в формах его произведений важно конструктивная ясность целого. Часто включает в состав оркестра дополнительные инструменты: саррюзофон вместо контрафагота, саксофон в качестве мелодического инструмента. В «Болеро» достигает предельной точности в распределении постепенно нарастающих звучностей большого оркестра. Необычайно красочна инструментовка «Картинок с выставки» Мусоргского. Соло тубы в пьесе «Быдло» написано, как это принято было у французских композиторов, для тубы в строе фа.

На основе вагнеровской традиции возникают совершенно разные оркестры Малера и Р.Штрауса.

Партитуры Р.Штрауса – энциклопедия всех достижений оркестрового письма. Декоративность оркестра Р.Штрауса, перевес ценности оркестровки над тематической стороной музыки. От Вагнера воспринял увеличенные составы оркестра, от Листа – повышенные требования к техническому мастерству исполнителей. Virtuозность партий и применение таких регистров духовых, которые до него считались неприемлемыми. Многочисленные линии концертирующих духовых инструментов в оркестре отличаются обилием хроматизмов, пассажей «струнного характера». Впервые поручает двум трубам исполнение трелей, применяет в медной группе разнообразные сурдины, вводит нюанс *fortissimo* с обозначением усиления силы звука путем поднятия вверх раструбов инструментов. Самым прихотливым образом группируя инструменты, находит бесчисленные новые сочетания красок и на этой основе живописует программные произведения.

Оркестровая ткань произведений Г.Малера строится исключительно на сочетании голосов семантически значимых при колоссальных составах оркестра. Интересный пространственно-динамический эффект создает композитор в некоторых своих произведениях, располагая дополнительные составы медных духовых инструментов (банды) за сценой или на верхних хорах. Как правило четверной состав, причем разновидности могут быть фактически отнесены к постоянным участникам оркестра: от двух до четырех флейт пикколо, повсеместно малый кларнет (иногда два), систематически английский рожок (иногда два), бас-кларнет, контрафагот. Композитор систематически указывает на желательность дублирования отдельных духовых партий (двумя исполнителями). Как правило, это первые голоса деревянных духовых. 6-8-10(Вторая симфония) валторн, 4-6(Вторая симфония) труб, с предписанием верхние голоса дублировать в особенно напряженных эпизодах. Все известные оркестру ударные находят применение. Две арфы, начиная со второй симфонии. Пропорциональное увеличение состава струнного квартета, в котором используются пятиструнные контрабасы. Во второй и Восьмой симфониях применяется орган. В Восьмой симфонии состав оркестра

пятерной. Во Второй симфонии предусмотрены еще четыре трубы и четыре валторны за сценой. В Третьей симфонии за кулисами почтовый рожок, с вышины должны звучать колокола, а партия малого кларнета быть многократно дублированной, в оркестре также присутствуют «множество» малых барабанов. В Восьмой симфонии («симфонии тысячи участников») за сценой помещаются дополнительно четыре трубы и три тромбона. Гипертрофия оркестра вызвана эстетикой творчества композитора, ставившего глобальные философские и этические общечеловеческие вопросы и выражал свои мысли масштабным развертыванием материала. Ретушь Малером произведений Бетховена, воспринимаемого сквозь призму вагнеровской школы. Систематические удвоения партий духовых и огромные составы оркестра вызваны опытом Малера-дирижера и условиями концертной жизни того времени. Повсеместно практиковались выступления музыкальных обществ с объединенными хорами и оркестрами. Исключительное значение колорита. Теноргорн в Седьмой симфонии, мандолина в «Песни о земле» и т.д. Разнообразные штрихи струнных, в том числе малоупотребляемые. Сурдины у медных, игра раструбами вверх, фруллато. Высокие контрабасы (Первая, Третья симфонии). Пользуется чистыми тембрами так же свободно как и необычайными смещениями красок. Излюбленным приемом композитора является гротесковое использование духовых инструментов. Иногда композитор предписывает играть отдельные темы «пародируя». Засурдиненные медные духовые инструменты часто способствуют созданию музыкальных образов, несущих в себе горечь, иронию, сарказм.

Оркестр веристов чутко следит за развитием действия. Утонченная, но практичная оркестровка Дж.Пуччини. Упрощенная дублировка – детали ритма в партии певца дублирующий оркестровый голос не повторяет. Тройной состав оркестра. Мастер колорита. Виола д'амур в коде 2 акта оперы «Мадам Баттерфляй», дублирующая пение хора закрытым ртом за сценой.

В последней четверти XIX века прежде дополнительные инструменты становятся постоянными в составе оркестра. Это малая (иногда альтовая) флейта, английский рожок, бас-кларнет (иногда пикколо), контрафагот, третья труба (иногда альтовая). Это расширяло возможности как динамические, так и, что важно, колористические. Возможность набрать аккорд в одном тембре стала важна как для инструментальной мелодии так и сопровождения.

Метод оркестровки Глазунова строится на широком использовании дублировок и смешанных тембров. Даже мелодии валторн, труб и тромбонов часто дублируются.

Для Скрябина типично применение большого оркестрового состава. Это естественно при тематике его произведений, обращенных ко всему человечеству. В Третьей симфонии и «Поэме экстаза» состав четверной, где к трем типовым инструментам группы добавлена одна разновидность. Восемь валторн, пять труб. Орган. В партитуре «Прометея» виртуозная партия фортепиано, но это не концертная партия, а использование фортепиано как оркестрового инструмента. Особая строка для партии света. Важной особенностью оркестра Скрябина является четкое разграничение мелодический голосов и фона. Исключительное колористическое мастерство «Поэмы экстаза». Радикальный новатор в области музыкального языка, в оркестровке остался в общих чертах верен традициям Новой русской школы.

Эволюция оркестрового стиля Рахманинова. От юношеской симфонии с последовательной оркестровкой чистыми тембрами, через «поющий» оркестр с «бесконечными мелодиями» среднего периода, где не только главный, но и второстепенные голоса пишутся и оркеструются как мелодически содержательные, к рваной, дробной оркестровке Третьей симфонии и Симфонических танцев. В зрелый период оркестровка Рахманинова приближается к глазуновской в комбинировании чистых и смешанных тембров, где первые приберегаются для изложения тематически важного материала. В дальнейшем эксперименты со смешанными тембрами умножились. Характерный пример смешанного тембра позднего периода – эпиграф Третьей симфонии.

Подъем музыкальной культуры России в начале 1900-х гг. был во многом связан с расцветом оркестрового исполнительства. Мастерство оркестра Мариинского театра, дирижером которого в течение состоял Э. Направник, было признано во всем мире. С 1911 г., в Петербурге выступал с ежегодными циклами придворный оркестр под управлением Г. Варлиха.

После февраля 1917 г. оркестр объявил себя народным коллективом, избрав своим руководителем С. Кусевицкого. На его основе возник затем один из лучших советских оркестров – симфонический оркестр государственной Ленинградской филармонии. Расширяется деятельность оркестровых коллективов в Москве. Увеличивается состав оркестра и хора в Большом театре. Развитию музыкальной жизни в Москве способствует появление частной оперы. Тогда же возникает Московское филармоническое общество, ставшее своего рода конкурентом местного отделения РМО. Важное место в пропаганде русской и зарубежной музыки занял организованный в 1908 г. в Москве симфонический оркестр С. Кусевицкого.

Стремительный рост числа оркестровых коллективов в Америке. Укомплектованные приехавшими из Европы музыкантами оркестры в след за Нью-Йорком и Бостоном открылись в Цинциннати, Чикаго, Сан-Луи, Питтсбурге, Филадельфии, Лос-Анжелесе.

Утвердилась так называемая «европейская» рассадка музыкантов оркестра на сцене.

Тема VIII. Оркестровые стили и исполнительство в XX веке

Первая мировая война породила в обществах глубокий пессимизм, вызвала утрату прежних гуманистических идеалов, и многие художники перенаправили свои усилия в область обновления средств выражения, частных задач «революции в искусстве». В области идейного содержания стал превалировать скепсис и гротеск. Книга О. Шпенглера

«Закат Европы» (1922 г.) выразила характерные взгляды о судьбе цивилизации. С начала 30-х годов выходят в свет работы Т. Адорно о философии новой музыки.

Кризис гомофонно-гармонической системы.

В оркестре весь XX век укреплялась роль ударных инструментов, и вскоре ударная группа стала равноправной четвертой группой. Расцвет ударных инструментов связан также с появлением джаза.

Неустанная пытливость Стравинского во всех элементах композиции в полной мере относится к нему как оркестратору. В партитурах Стравинского нет ни одного одинакового состава инструментов. Характерно гротескное использование

инструментов, что прослеживается уже от «Фантастического скерцо» и «Фейерверка». Во многих произведениях (напр. «История солдата») композитор лишает музыку ее прежде основополагающего имманентного качества – эмоциональности – которое вычлняет и использует лишь как один из приемов по мере необходимости или заменяет динамичными пассажами. Изоощренные композиционные структуры полностью заняли место формообразующего фактора, оставленное эмоциональностью как прежней сутью музыки. Все это связано с глубоким скепсисом мироощущения композитора. В произведениях периода, начавшегося с «Истории солдата», Стравинский отменяет традиционную сферу выразительности каждого инструмента. На первый план в партитурах Стравинского выходят группы духовых и ударных инструментов: композитор тем самым отказывается от ведущей роли струнной группы с ее более ограниченным тембровым колоритом. Виртуозное использование духовых и ударных инструментов. Разнообразные эффекты: «прикрытые» валторны, *frullato* кларнетов, *glissando* тромбонов и т.д. Сравнение ранних и поздних редакций «русских балетов»: количественное сокращение оркестра (от четверного к парному в «Жар-птице»). Многие изменения продиктованы оркестровым опытом композитора и дирижера, т.е. практичностью, стремлением облегчить исполнение. Несмотря на то, что изменения экспрессионистических партитур осуществлял уже композитор неоклассицистского направления, они не сильно потеряли в колористичности. Б.Барток в оркестровых произведениях, за исключением Первого фортепианного концерта и балета «Чудесный мандарин», где конструктивное мышление главенствует над всем, тонко передает колористические оттенки звучания инструментов. Тончайшие колористические нюансы струнной группы в «Музыке для струнных, ударных и челесты».

Мастерство красочного оркестрового письма в Концерте для оркестра, где струнная группа уже не является главенствующей, уступая место духовой.

Для оркестрового стиля А. Онеггера характерны ясность оркестровых функций и направленность средств на достижение разной степени эмоциональной напряженности.

Ян Сибелиус. Парный состав оркестра с тремя трубами – максимальное требование к составу оркестра. Каждая группа имеет свою задачу. Смена красок весьма нетороплива.

Оркестровая фактура П. Хиндемита полифонична, что соответствует складу его музыкального мышления. Полифоническая оркестровая красочность: монотембровая полифония, чаще в струнной группе, и многоэтажность разных оркестровых линий, и разделение полифонических функций по группам инструментов, независимых в т.ч. тонально. Будучи сам незаурядным альтистом, Хиндемит свободно владеет всеми тончайшими нюансами струнных штрихов. Обращение к баховским приемам полифонического письма явилось новым этапом развития оркестровки. Симфонии «Художник Матис», «Гармония мира».

Необычность звучания оркестра С.Прокофьева, яркость красок, смелость в использовании инструментов. Широкое использование необычно смешанных тембров, частая сменяемость тембров, создающая ощущение калейдоскопичности. Его принцип оркестровки основан на тембровой многокрасочности темы, когда в

обрисовке ее участвует ряд инструментов. Любовь к колористически ярким остинато, предпочтение жестких звучаний мягким. Универсальное использование тубы, фаготов, валторн, которые часто выполняют не свойственные им функции, создавая неожиданный эффект. В манере оркестровки Прокофьева много дерзости, озорства в соседстве самых разнообразных, подчас несочетаемых приемов. В поздние годы перепоручал оркестровку своих произведений, ограничившись написанием подробного дирекциона. Две основные тенденции использования оркестра Прокофьевым. Большой четверной состав оркестра («Скифская сюита»), оркестровая ткань складывается из нескольких линий, каждая из которых многослойна. Диссонансы используются без ограничений, а организующей силой каждой линии является ритм. Классическая симфония положила начало другой тенденции – ясности, прозрачности оркестра. Здесь парный состав без тромбонов и избегание удвоений. Единственная черта стилизации классики – октавы (даже в низком регистре) труб.

Будучи знаком с современной оркестровой техникой, Н. Мясковский не взял ее на вооружение, обходясь средствами русской школы оркестрового письма. Точный расчет в выборе средств, экономия красок, идеальное динамическое равновесие.

Оркестровый почерк Д. Шостаковича сложился даже раньше интонационного стиля его музыки. Ранний период ниспровержения канонов, внимания к внешним броским оркестровым эффектам (опера «Нос» и др.) на рубеже Четвертой и Пятой симфоний сменился зрелым оркестровым языком, в котором оркестр органичен с музыкальным материалом и подчинен общей драматургии при экономной расчетливости в средствах. Оркестровый план крупен, а краски длительно не сменяются и не смешиваются с другими. В особенности у струнной группы, приверженность к которой является характерной чертой Шостаковича. Влияние Малера. Духовым инструментам принадлежит главная роль в обрисовке мрачных и жутких образов. Четкая дифференциация групп и индивидуализация тембров. Для Шостаковича очень характерен принцип индивидуализации тембров отдельных инструментов в мелодически развернутых эпизодах (напевно-лирических или декламационно-патетических).

В Америке в 20-30 годы был основан целый ряд симфонических коллективов: в Вашингтоне, Канзас-Сити, Сиэтле, Индианаполисе, Буффало и других городах, чему способствовала огромная волна эмиграции из России и Европы. Вскоре американские оркестры смогли соперничать с европейскими коллективами. Л. Стоковскому принадлежит идея «американской» рассадки оркестра.

В 1917 г. распался симфонический оркестр С. Кусевицкого, и вплоть до 1921 г. в Москве не существовало концертного симфонического оркестра. В концертах обычно принимал участие оркестр Большого театра, выступавший в свои выходные дни. Немалую роль в концертной жизни играли также оркестры Художественного театра, Театра Советов рабочих и красноармейских депутатов, а также оркестр Дома Союзов. Все они вели большую работу по ознакомлению масс с симфонической музыкой. 1921 – 1932 гг. в истории оркестрового исполнительства – период творческих исканий. Первым значительным начинанием явился Персимфанс (Первый симфонический ансамбль Моссовета без дирижера). Он был организован в 1922 г. и просуществовал около десяти лет. В нем принимали участие, главным образом,

артисты оркестра Большого театра. Влияние Персимфанса на музыкальную жизнь страны было огромным. В 1929 г. такой же оркестр был создан в Воронеже. В Московской консерватории по методу Персимфанса занимался студенческий оркестр.

Первым государственным симфоническим оркестром стал бывший придворный оркестр Петербурга. В 1920-е гг. с ним выступили виднейшие дирижеры и солисты – О.Фрид, О. Клемперер, А. Шнабель, Ж. Сигети, Г. Кнаппертсбуш и др. В начале 1930-х гг. оркестром руководил А.Гаук, впоследствии Ф. Штидри, а с 1938 г. – Е. Мравинский.

В 1928 г. в Москве возник симфонический оркестр Софила (Советской филармонии).

Им руководили Н. Голованов, Л. Штейнберг, А. Гаук, позднее Н. Рахлин и С. Самосуд.

Появление радио и звукозаписывающей техники стало важным фактором развития оркестрового исполнительства во всем мире. Повсюду возникают специальные оркестры радио и телевидения. Оркестр Национального радио США (NBC) и деятельность А.Тосканини.

Одновременно с организацией музыкально-художественного радиовещания в Москве в 1930 г. создается симфонический оркестр радиовещания. Его руководителями были А. Орлов, А. Гаук, Н. Голованов, Н. Аносов, Г. Рождественский. Позже коллектив возглавлял В. Федосеев. В 1931 г. Ленинградский комитет радиофикации создал симфонический оркестр. Во время Великой Отечественной войны этот коллектив работал в осажденном Ленинграде. В 1953 г. он передан в ведение Ленинградской филармонии. Оркестром руководили К. Элиасберг, Н. Рабинович, А. Янсонс. Позже его возглавил А.Дмитриев.

К 1936 г. относится создание Государственного академического симфонического оркестра СССР. Во главе его стояли А. Гаук, Н. Рахлин, К. Иванов, Е. Светланов.

Расцвет симфонического исполнительства в Европе после паузы Второй мировой войны. Оркестр Западберлинской филармонии и Г. фон Караян.

Тема IX. Формы современного симфонического оркестра и исполнительства

Формы современного симфонического оркестра и принципы его трактовки весьма разнообразны. Возник ряд новых направлений, исходящих из совершенно иных, чем прежде, предпосылок. Свободно объединяются различные инструменты в ансамбли. Для нынешнего этапа развития оркестра характерны поиски, направленные на изменение его нормативного состава, а то и на перемену самого понятия «оркестр». Самостоятельным явлением становится камерный оркестр. Популярность жанра камерной симфонии, предполагающей использование в составе оркестра по одному инструменту из каждого вида, в том числе в струнной группе. Такой оркестр теряет признак масштабности, приближаясь к ансамблю. С другой стороны, апробируются индивидуальные оркестровые составы, в том числе с преобладанием ударных. Показательна тенденция включать в состав оркестра электроинструменты, использовать магнитофонную ленту и иные формы записи в качестве самостоятельной партии оркестра.

Различные направления музыкального авангардизма и их проявления в оркестровой музыке. Интенсивные поиски все новых звучаний. «Подготовленный»

рояль, игра за подставкой у струнных, игра на мундштуке или на трости духовых, появление самых необычных шумовых ударных инструментов. Влияние научно-технического прогресса на развитие традиционных и создание новых музыкальных инструментов на современном этапе. Электронные и электрифицированные инструменты. Электронная музыка и ее значение.

В современной сонористике, генетически связанной с Дебюсси, оркестровая многохорность используется не для тембрового различия, а для слияния разных тембровых красок в сверхтебр, выполняющий формообразующую роль.

Проблема современного осмысления, исполнения и восприятия ранней музыки. Исполнение на исторических инструментах. Эстетика и технология «аутентичного исполнительства». Тенденция самовыражения выдающихся музыкантов – исполнителей посредством творческого контакта с оркестром в качестве дирижеров.

Необычайно высоко вырос профессиональный и интеллектуальный уровень артистов оркестров, многие из которых уже сами достойны звания маэстро.

Симфоническое исполнительство стало одним из важных показателей состояния общей культуры в разных странах. Но исключительные возможности средств массовой информации в их коммерциализированных структурах для формирования культурного уровня людей и увеличения слушательской и зрительской аудитории театров и концертов используются не полно, весьма избирательно. Культурный голод провинции стал утолять интернет. Возрастание роли прикладных форм существования оркестрового исполнительства в дополнение к концертным.

Для размышления над перспективами оркестрового исполнительства важно видеть его ретроспективу, помнить историю возникновения каждой из форм оркестра, в частности - кто был инициатор создания того или иного направления оркестровой деятельности. Был ли это заказ определенного социума, например группы венецианских гуманистов эпохи Ренессанса, как в случае с зарождением будущего симфонического оркестрового мышления, или, к примеру, госзаказ, как, например, для России – организация Петром I Военно-оркестровой службы. На развитии, например, европейского духового оркестра также особую печать наложил запрет этих инструментов для использования в культовых отправлениях католицизма, протестантизма и лютеранства. Духовную сферу искусственно вычеркнули из практики этих инструментов на века, и они стали утилитарно обслуживать различные светские мероприятия или служить сигнальной военной и гражданской музыкой. Отсюда до сих пор большая роль прикладных задач в деятельности духовых оркестров, сказавшаяся и на его эстетике.

Первоначальные цели и задачи инициации создания каждого из направлений оркестрового творчества родимыми пятнами лежат на его репертуаре, именно на той его основе, которая является наиболее художественно ценной и в то же время востребованной широкой слушательской аудиторией. Особенности репертуара симфонического оркестра – его принципиальная концертность, самодостаточность, существование в нем всех европейских музыкальных стилей, постоянная нацеленность на диалог со слушателем о его духовной жизни, гуманистический строй образов и музыкального мышления. Прикладная музыка, джазовые обработки и адаптация симфонических произведений составляют основу репертуара духового

оркестра, отличительными чертами звучания которого являются мощь и по большей части смешанный тембр.

Возникший благодаря деятельности В.Андреева и его единомышленников, оркестр русских народных инструментов тем не менее своим созданием в первую очередь обязан официальной идеологии славянофильства и народничества. Он возник с оглядкой на почти три века к тому времени существующий европейский симфонический оркестр как его русская альтернатива, то есть возник с идеологической подоплекой, акцентирующей этническую принадлежность инструментария. Но в этот же период истории кучкисты уже успешно решали вопросы формирования и подъема национальной музыки, используя более совершенный европейский инструментарий. Недаром такие фигуры как Н.Римский-Корсаков, по просьбе В.Андреева включивший в партитуру оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» народную группу как часть оркестра в эпизодах свадебного поезда Февронии, сочли его существование, в том числе в данной партитуре, факультативным. И вторую мощную волну своего развития он получил по инициативе государства, а именно наркома просвещения А.Луначарского уже как альтернатива аристократическому, академическому как классово чуждому пролетариату. Вся эта идеологическая ангажированность наложила свой отпечаток на его эстетику, репертуар, инструментарий. Язык русского народного оркестра настроен на передачу практически исключительно позитивной образной сферы либо сказочности. Острота сарказма и гротеск музыки Шостаковича или глубочайший пессимизм малеровских партитур лежат за пределами его нынешних художественных возможностей. Но главное то, что в настоящий момент это оркестровое направление возможно находится в кризисе цели, нуждается в смене ангажировщика, так как прежняя опора его существования – бытование традиционных форм использования инструментов, его составляющих, среди широких масс городского и сельского населения России - уже постепенно, но неуклонно сходит на нет, маргинализируется, а значит этот оркестр теряет специфическую основу своей конкурентной привлекательности в глазах государства, его учредителя, озабоченного воспитанием масс через привычные им формы. Привычными массам формами музыки давно стали эстрадные. Если для репертуара оркестра народных инструментов не будет создан целый ряд оригинальных произведений непреходящей мировой художественной ценности, эта оркестровая ветвь, не имея прикладных форм деятельности в том масштабе, какие есть у духового оркестра, и не найдя нового идеологического обоснования своему существованию, может заглухнуть вслед за фольклорным пластом, ее подпитывающим, или стать элементом музейной архаики вне живой связи с ежедневными потребностями общества. В настоящий момент существование оркестра народных инструментов поддерживает инерция образовательной системы и подвижничество действующих поколений, вышедших из старой теряющей актуальность традиции. Имеются ли у оркестра народных инструментов внутренние рычаги развития? Безусловно. Это в первую очередь композиторы, в чьих руках и находится будущее этого вида оркестра. И для привлечения молодых авторов многое делается, в частности через создание Фестиваля современной музыки для оркестра народных инструментов.

Существование симфонического оркестра уже более века подтачивает кризис гомофонно-гармонической системы, но его выживанию способствует высочайший уровень огромной массы произведений, составляющих основу его репертуара. Благодаря им симфоническое исполнительство стало одной из культурных основ европейской цивилизации.

Тема X. История исполнительства оркестра русских народных инструментов

Оркестр русских народных инструментов, его художественные возможности. Древнерусские музыкальные инструменты.

Создание первых оркестров хроматических гармоник в конце XIX в. Оркестр хроматических гармоник В. Белобородова. Хор гдовских гуслей О. Смоленского. Владимирские рожечники.

Просветительская деятельность В. Андреева и работа над усовершенствованием русских народных инструментов. Великорусский оркестр, история его создания и репертуар. Произведения, написанные на первом этапе развития оркестра: В. Андреева, С. Крюковского, Н. Фомина, Ф. Нимана, П. Каркина.

А. Глазунов – автор первого художественно значительного произведения для оркестра русских народных инструментов «Русской фантазии».

Становление профессионального ансамблево-оркестрового искусства в 20-е–30-е годы XX в. Поддержка народно-оркестрового движения наркомом просвещения А. В. Луначарским. Произведения для народных инструментов этого периода. Творчество С. Василенко. «Итальянская симфония» – первое произведение в симфоническом жанре. Произведения, написанные для русского оркестра композиторами-симфонистами: А. Глазуновым, С. Василенко, Р. Глиэром, В. Шебалиным, Н. Пейко.

Обработки русских народных песен Б. Трояновского и Н. Осипова. Развитие репертуара для оркестра народных инструментов Н. Осипова.

Оркестр Ленинградского радио В. Алексеева в блокадном Ленинграде. Реорганизация Н. Осиповым Государственного народного оркестра в годы Великой Отечественной войны.

Расцвет оркестрового исполнительства на русских народных инструментах (конец 1950-х – 1990-е годы).

Творчество Н. Будашкина. «Русская фантазия»; «На ярмарке»; «Сказ о Байкале»; «Русская увертюра».

«Классические» произведения для оркестра русских народных инструментов композиторов: Н. Будашкина, А. Холминова, Ю. Шишакова, Г. Фрида, В. Бояшова, В. Городовской, П. Куликова, Б. Кравченко.

Произведения В. Диттеля, П. Куликова.

Творчество современных композиторов: Е. Дербенко, Ю. Зарицкого, В. Кикты, И. Красильникова, А. Тимошенко, Г. Шендерова, В. Беляева, А. Ларина, Г. Чернова.

Поиск новых выразительных средств оркестра русских народных инструментов в творчестве Б. Кравченко, Б. Глыбовского, Н. Шахматова, В. Городовской, В. Бибергана, И. Цветкова, В. Пикуля, Б. Кикты. Использование фольклорного инструментария в произведениях Л. Балая, В. Кикты, А. Бызова, В. Бибергана. Претворение фольклорных традиций в произведениях В. Бибергана, А. Цыганкова, Г. Шендерёва, Е. Дербенко.

Крупнейшие коллективы русских народных инструментов и их дирижеры. Государственный академический русский народный оркестр им. Н. Осипова.

Основные периоды истории коллектива и особенности состава. Репертуар. Солисты. Дирижеры.

Академический оркестр русских народных инструментов Всесоюзного радио и телевидения. Направленность работы оркестра. Инструментальный состав. Дирижеры. В. Федосеев и Н. Некрасов. Концертные программы.

Русский народный оркестр им. В. Андреева. Деятельность оркестра по пропаганде музыки российских композиторов. Особенности состава.

Оркестр народных инструментов Новосибирского радио. Особенности репертуара.

Оркестр «Боян» под управлением А. Полетаева. Особенности инструментального состава. Деятельность оркестра «Россия» и его роль в пропаганде новой оригинальной музыки для народного оркестра. Оркестр «Сибирь» под управлением Е. Борисова. Оркестр «Русские узоры».

Новые оркестры: Нижегородский русский народный оркестр под управлением В. Кузнецова, Тульский Муниципальный оркестр «Ясная поляна», Русский камерный оркестр «Лад» из Омска, Государственный русский народный оркестр «Малахит»- г. Челябинск, оркестр «Белогорье» – г. Белгород, Уральский государственный русский народный оркестр – г. Екатеринбург, оркестр русских народных инструментов «Россия» – г. Тамбов, оркестр русских народных инструментов Астраханской Филармонии под управлением В. Малахова, оркестр «Русская удадь» Адыгейской республиканской филармонии – дирижер А. Шипитько, Орловский Муниципальный оркестр русских народных инструментов под управлением В. Сухорослова, оркестр русских народных инструментов из Карелии – дирижер Г. Миронов, оркестр государственного академического русского Народного хора им. Пятницкого.

3. УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ ДИСЦИПЛИНЫ

3.1. Материально-техническое обеспечение дисциплины

Материально-техническое обеспечение дисциплины (наименование оборудованных учебных кабинетов, объектов для проведения практических занятий с перечнем основного оборудования)	Фактический адрес нахождения учебных кабинетов и объектов
Большой концертный зал (455 посадочных мест), 2 концертных рояля, стулья, пульта и звукотехническое оборудование	Ул. Плеханова, 41
Ауд. 212 Малый концертный зал (76 посадочных мест), 2 концертных рояля, пульта и звукотехническое оборудование, проектор, компьютер	Ул. Плеханова, 41
Ауд.104 Библиотека	Ул. Плеханова, 41
Ауд.103 Читальный зал	Ул. Плеханова, 41
Ауд. 201 Кабинет слушания музыки Оборудование: компьютер, аудио-видео аппаратура	Ул. Плеханова, 41
Ауд. 202 Фонотека Оборудование: фонды аудио и видеозаписей, столы, стулья	Ул. Плеханова, 41
Ауд. 321 Кабинет математики и музыкальной информатики Оборудование: 6 IBM-совместимых компьютеров с подключением к сети «Интернет», аудиосистема, сканер, принтер	Ул. Плеханова, 41

Ауд. 04 для индивидуальных занятий. Оборудование: фортепиано, стулья, пульт	Ул. Плеханова, 41
Ауд. 401 для индивидуальных занятий. Оборудование: фортепиано, шкаф для нот, стулья, пульт	Ул. Плеханова, 41
Ауд. 421 для индивидуальных занятий. Оборудование: 2 рояля, шкаф для нот, стулья, пульта	Ул. Плеханова, 41
Кабинет для самостоятельной работы обучающихся	Ул. Плеханова, 41

3.2. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

Перечень основной и дополнительной учебной литературы для освоения дисциплины

Основная литература

1. Афанасьев, А.Н. Искусство оркестровки. «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского в инструментовке для русского народного оркестра. Комментарии к партитуре, практические рекомендации к исполнению / А.Н. Афанасьев. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2023. – 168 с. – Текст: электронный // Лань: электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/358586>. – Режим доступа: для авториз. пользователей.
2. Сохранение национальных традиций в народно-инструментальном искусстве: проблемы и перспективы. Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции: материалы конференции / составители А.С. Базиков, В.К. Петров. – Москва: РАМ им. Гнесиных, 2022. – 196 с. – Текст: электронный // Лань: электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/353897>. – Режим доступа: для авториз. пользователей.
3. Токарева, Г.В. Инструментовка аккомпанемента: теория и практика для оркестра русских народных инструментов: учебное пособие / Г.В. Токарева. – Пермь: ПГИК, 2021. – 108 с. – Текст: электронный // Лань: электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/254396>. – Режим доступа: для авториз. пользователей.
4. Токарева, Г.В. Оркестровый аккомпанемент: исторический ракурс для оркестра русских народных инструментов: учебное пособие / Г.В. Токарева. – Пермь: ПГИК, 2021. – 106 с. – Текст: электронный // Лань: электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/254399>. – Режим доступа: для авториз. пользователей.
5. Федин, С.Н. Методика переложения музыкальных произведений: учебное пособие для вузов / С.Н. Федин. – 2-е изд. – Москва: Издательство Юрайт, 2022. – 183 с. – (Высшее образование). – Текст: электронный // Образовательная платформа Юрайт [сайт]. – URL: <https://urait.ru/bcode/496987>

Дополнительная литература

1. Андрюшенков, Г.И. Русский народный инструментальный ансамбль. Методическое руководство для студентов музыкальных ВУЗов и руководителей-практиков [Электронный ресурс]: учебно-методическое пособие / Г.И. Андрюшенков. – Электрон. дан. – Санкт-Петербург: Композитор, 2015. – 164 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/reader/book/63278/#1>
2. Афанасьева А.А. История дирижерского исполнительства. Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2007. [Электронный ресурс] // Режим доступа: https://e.lanbook.com/book/45974?category_pk=23028#book_name

3. Безбородова, Л.А. Дирижирование. М.:Флинта,2011.[Электронныйресурс] // Режим доступа: https://e.lanbook.com/book/60834?category_pk=23028#book_name
4. Вейнгартнер, Ф.О дирижировании. СПб: Композитор, 2015. [Электронный ресурс] // Режим доступа: https://e.lanbook.com/book/63274?category_pk=23028#book_name
5. Кислицын, Н.А. Артикуляция и произношение в музыкально- инструментальной речи баяниста [Электронный ресурс]: монография/ Н. А. Кислицын. – Электрон. дан. – Саратов: SGK им. Л.В. Собинова, 2015. – 120 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/reader/book/72122/#1>
6. Малько, Н.А. Основы техники дирижирования. СПб.: Композитор, 2015. [Электронный ресурс] // Режим доступа: https://e.lanbook.com/book/73040?category_pk=23028#book_name
7. Мицкевич, Н.А. Методика обучения игре на народных музыкальных инструментах. Общий курс [Электронный ресурс]: учебное пособие / Н.А. Мицкевич. – Электрон. дан. – Кемерово: КемГИК, 2007. – 104 с. – Режим доступа: https://e.lanbook.com/book/46011#book_name
8. Народное музыкальное творчество [Электронный ресурс]: учебно- методическое пособие / сост. Рудиченко Т.С. – Электрон. дан. – Ростов-на-Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2014. – 94 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/reader/book/68476/#1>
9. Харсенюк, О.Н. Дирижирование. Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2011. [Электронный ресурс] // Режим доступа: https://e.lanbook.com/book/49326?category_pk=23028#book_name

Периодические издания

Название	Место хранения
МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ http://ikompozitor.ru/RU/catalogue/ma	чз-1 ФМИ
МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ http://ikompozitor.ru/RU/catalogue/mzhttp://ikompozitor.ru/publishing/VAK_MZ	чз-1 ФМИ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБОЗРЕНИЕ http://muzobozrenie.ru/nomera-2010-2014/	чз-1 ФМИ
МУЗЫКОВЕДЕНИЕ	чз-1 ФМИ

Электронные ресурсы

Название ресурса	Краткая характеристика
Подписные электронные ресурсы	
Национальный цифровой ресурс «РУКОНТ» https://lib.rucont.ru	Вузовская электронно-библиотечная система (ЭБС) на платформе национального цифрового ресурса «РУКОНТ».
Электронно-библиотечная система (ЭБС) «Лань» https://e.lanbook.com/	Тематические пакеты: «Музыка и Театр», «Балет. Танец. Хореография» – Издательство «Планета Музыки».
Электронно-библиотечная система (ЭБС) «Юрайт» https://urait.ru	Образовательная платформа «Юрайт» – онлайн-ресурс и электронная библиотека для студентов и преподавателей: курсы и учебники для вузов и ссузов, библиотек по различным дисциплинам.

Электронно-библиотечная система (ЭБС) «IPRbook» http://www.iprbookshop.ru/	Сертифицированная ЭБС, рекомендованная к использованию в образовательной деятельности учебных заведений, полностью соответствующая требованиям законодательства РФ в сфере образования. ЭБС включает книги, журналы и многочисленные издания из фондов российских библиотек.
Научная электронная библиотека eLibrary.ru http://elibrary.ru	Крупнейший российский информационный портал в области науки, содержащий научные статьи и публикации, интернет-версии российских научных журналов.
Электронные базы данных ЮУрГИИ	
Электронный каталог ЮУрГИИ	Книги, ноты, труды преподавателей ЮУрГИИ, статьи, авторефераты диссертаций, редкие книги, выпускные квалификационные работы студентов, ЮУрГИИ глазами прессы.
Архив фонотеки	Электронные аудиовизуальные ресурсы классической музыки, включающие виниловые диски, CD и DVD), необходимые для проведения учебных занятий, а также обеспечения нужд концертной и научной работы обучающихся и преподавателей. Записи в цифровом формате хранятся в музыкальном архиве на сервере. Программа поиска настроена таким образом, что пользователь с компьютеров локальной сети Института, используя электронный каталог, может самостоятельно прослушивать любую находящуюся на сервере музыкальную запись.
Интернет-ресурсы свободного доступа	
См. «Полезные ссылки» https://uyrgii.ru/content/biblioteka-yuurgii-im-pichaykovskogo	Страница библиотеки сайта института

Перечень лицензионного программного обеспечения

- Операционная система специального назначения Astra Linux Special Edition
- Офисный пакет Libre Office
- Векторный редактор Inkscape
- Аудиоредактор звуковых файлов Audacity
- Профессиональный редактор трехмерной графики Blender
- Растровый графический редактор GIMP
- Веб-браузер Mozilla Firefox
- Веб-браузер Яндекс
- Нотный редактор MuseScore
- Нелинейный видеоредактор Kdenlive
- Антивирус Kaspersky Endpoint Security для рабочих станций
- Российская система обнаружения текстовых заимствований «Антиплагиат.ВУЗ»

4. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

4.1. Методические указания для обучающихся

Занятия по дисциплине «История оркестрового исполнительства» призваны предоставить обучающемуся значительный объем знаний в области истории оркестрового исполнительства, познакомить с основными эстетическими и исполнительскими взглядами на оркестры различных составов в исторической перспективе в их связи с конструктивными усовершенствованиями инструментария оркестра и социальной ангажированности тех или иных видов оркестровой деятельности в различные исторические эпохи и дать общую краткую характеристику оркестровым стилям отдельных композиторов и композиторских школ. Изучение исторических и теоретических аспектов оркестрового исполнительства требует знакомства как с научной, так и с художественной литературой по проблематике тем курса, биографиями и интервью известных деятелей культуры. Исторический подход, принятый при изучении дисциплины, предполагает освоение не только современных исследований, но и трудов предшествующих периодов (фрагменты), позволяющих расширить панораму представлений об истории и развитии оркестровых инструментов, оркестровых исполнительских и композиторских школ, эстетических взглядах на оркестр. Будущие дирижеры должны иметь четкие представления о законах формирования инструментальных составов, о процессах историко-стилистического развития в области тембрового мышления.

Организация самостоятельной работы

Самостоятельная работа обучающихся предполагает выполнение домашних заданий, изучение специальной и дополнительной литературы. Для оптимизации самостоятельной работы обучающимся предлагаются копии статей и книг, представляющих библиографическую редкость. Для подготовки активно используются Интернет-ресурсы. Рекомендуется проецировать получаемую информацию на музыкальные явления и факты. Трудности преодолеваются при умелом сочетании аудиторной и домашней работы, при актуализации всего аппарата познания – теоретического и практического. Библиотека и компьютер, концерт и конференция – все это вкуче с упорным персональным трудом создает условия для расширения профессионального кругозора обучающихся, формирования художественного и эстетического вкуса, способности ориентироваться в различных оркестровых исполнительских стилях.

4.2. Методические рекомендации для преподавателей

Обогащение знаний и представлений обучающихся об истории профессии, о достижениях в области оркестрового исполнительства – все это должно способствовать осознанию комплексного характера профессии и быть направлено, в конечном итоге, на решение задач собственной профессиональной деятельности.

Дисциплина «История оркестрового исполнительства» в вузе нацелена на формирование знаний по истории возникновения и этапам развития симфонического оркестра и оркестра народных инструментов, становлению их состава и репертуара.

Обязательным условием является расширение профессионального кругозора обучающихся, формирование художественного и эстетического вкуса, способности ориентироваться в различных оркестровых исполнительских стилях. Для этого преподавателю следует быть в курсе проходящих в концертной и общественной жизни событий музыкального искусства, и, по возможности, актуализировать данные курса новыми данными. Это могут быть как открытия и исторические находки, так и информация о назначениях и структурных изменениях в известных музыкальных коллективах.

Преподаватель, ведущий указанную дисциплину, должен учитывать следующие положения: необходимость творческого подхода обучающихся к содержанию предмета; необходимость активизировать устремленность обучающихся к знанию, их самостоятельный поиск информации; необходимость анализировать и интерпретировать различные исторические факты с возможностью применения выводов в собственной профессиональной деятельности.

4.3. Методические рекомендации по обучению лиц с ограниченными возможностями здоровья и инвалидов

Освоение дисциплины обучающимися-инвалидами и с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ) может быть организовано как совместно с другими обучающимися, так и в отдельных группах. Для получения образования данной категорией обучающихся предполагается создание специальных условий.

Профессорско-педагогический состав знакомится с психолого-физиологическими особенностями обучающихся инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья, индивидуальными программами реабилитации инвалидов (при наличии). При необходимости осуществляется дополнительная поддержка преподавания тьюторами, психологами, социальными работниками.

В соответствии с методическими рекомендациями Минобрнауки РФ в курсе предполагается использовать социально-активные и рефлексивные методы обучения, технологии социокультурной реабилитации с целью оказания помощи в установлении полноценных межличностных отношений с другими студентами, создании комфортного психологического климата в студенческой группе. Подбор и разработка учебных материалов производится с учетом предоставления материала в различных формах: аудиальной, визуальной, с использованием специальных технических средств и информационных систем.

Медиа материалы также следует использовать и адаптировать с учетом индивидуальных особенностей обучения инвалидов и лиц с ОВЗ.

Освоение дисциплины инвалидами и лицами с ОВЗ осуществляется с использованием средств обучения общего и специального назначения (персонального и коллективного использования). Материально-техническое обеспечение предусматривает приспособление аудиторий к нуждам лиц с ограничениями по состоянию здоровья.

Форма проведения аттестации для студентов-инвалидов устанавливается с учетом индивидуальных психофизических особенностей. Для студентов с ОВЗ предусматривается доступная форма предоставления заданий оценочных средств, а именно:

- в печатной или электронной форме (для лиц с нарушениями опорно-двигательного аппарата);
- в печатной форме или электронной форме с увеличенным шрифтом и контрастностью (для лиц с нарушениями слуха, речи, зрения);
- методом чтения задания вслух (для лиц с нарушениями зрения).

Студентам с инвалидностью увеличивается время на подготовку ответов на контрольные вопросы. Для таких студентов предусматривается доступная форма предоставления ответов на задания, а именно:

- письменно на бумаге или набором ответов на компьютере (для лиц с нарушениями слуха, речи);
- выбором ответа из возможных вариантов с использованием услуг ассистента (для лиц с нарушениями опорно-двигательного аппарата);
- устно (для лиц с нарушениями зрения, опорно-двигательного аппарата).

При необходимости для обучающихся с инвалидностью процедура оценивания результатов обучения может проводиться в несколько этапов.