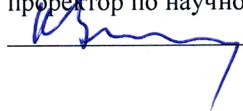


Приложение № 1 к Правилам приема
на обучение по программам ассистентуры-стажировки
в 2025 году

«СОГЛАСОВАНО»:
Заместитель Председателя
Центральной приемной комиссии,
проректор по научной и воспитательной работе
 проф. Зенкин К. В.

«УТВЕРЖДАЮ»:
Председатель Центральной приемной комиссии
И.о. ректора Московской государственной консерватории
имени П. И. Чайковского
 проф. Соколов А. С.



ПРОГРАММА КОНКУРСНЫХ ВСТУПИТЕЛЬНЫХ ИСПЫТАНИЙ

Специальности:

53.09.01	Искусство музыкально-инструментального исполнительства (по видам)	Артист высшей квалификации. Преподаватель творческих дисциплин в высшей школе
53.09.02	Искусство вокального исполнительства (по видам)	Артист высшей квалификации. Преподаватель творческих дисциплин в высшей школе
53.09.03	Искусство композиции	Композитор. Преподаватель творческих дисциплин в высшей школе
53.09.04	Мастерство музыкальной звукорежиссуры	Музыкальный звукорежиссер высшей квалификации. Преподаватель творческих дисциплин в высшей школе
53.09.05	Искусство дирижирования (по видам)	Дирижер высшей квалификации. Преподаватель творческих дисциплин в высшей школе

Форма обучения: очная

53.09.01 Искусство музыкально-инструментального исполнительства (по видам)

Вступительные испытания по специальной дисциплине

Прием на программы ассистентуры-стажировки осуществляется при условии владения абитуриентом объемом знаний и умений, соответствующим требованиям к выпускнику ООП высшего образования специальностей подготовки в области музыкального искусства уровней «специалитет» или «магистратура».

Вступительные испытания по специальной дисциплине состоят из 2-х экзаменов:

1. Исполнение концертной программы;
2. Коллоквиум (собеседование).

1. Исполнение концертной программы. При прослушивании концертной программы экзаменационная комиссия имеет право выбора и (или) ограничения исполняемых произведений, а также сокращения и (или) остановки исполняемого произведения при выявлении творческих способностей абитуриента.

Комиссия оценивает исполнение по следующим критериям:

1. Творческая индивидуальность – убедительность интерпретации, яркость образного мышления, сценическая свобода, волевые качества, артистический темперамент (ансамблевое мастерство для поступающих по видам инструментального исполнительства, предполагающим совместное музицирование).
2. Зрелость музыкального мышления – понимание стиля, содержания и формы исполняемого произведения.
3. Virtuозная свобода, разнообразие приёмов звукоизвлечения, их соответствие стилю, содержанию и форме произведения, акустике зала, особенностям инструмента.
4. Организация процесса исполнения во времени, выразительности ритма, воля, понимание закономерностей агогики.
5. Художественный вкус и культура исполнения, знание исполнительских традиций.

2. Собеседование (коллоквиум) проводится в устной форме (без билетов) и состоит из трех разделов, каждый из которых оценивается отдельно. Итоговый балл представляет собой среднее арифметическое значение оценок по трем разделам.

Первый раздел связан с исполняемой абитуриентом программой. Абитуриент должен знать основные этапы и закономерности развития истории исполнительства, вопросы методики обучения игре на инструменте, методическую литературу по своей специальности, понимать содержание, форму и стилистические особенности исполняемых произведений, знать биографические данные и особенности творчества их авторов¹.

Второй раздел связан с историей музыки (в объеме программы ВУЗа). Раздел выявляет общекультурный уровень абитуриента, эрудицию в области музыкального искусства, знание предметов специальных курсов вуза.

Третий раздел связан с историей искусства и культуры (в объеме программы ВУЗ'а).

Литература для самоподготовки:

8. Гомбрих Э. История искусства. М., Искусство - XXI век, 2017 (и др. изд.).
9. Дмитриева Н. Краткая история искусств. В 2-х томах. М., 2010 (и др. изд.).
10. Ильина Т. История искусства Западной Европы от Античности до наших дней. Учебник. М., 2009 (и др. изд.).
11. Сокольникова Н., Сокольникова Е. История изобразительного искусства. М., ОИЦ «Академия», 2014 (и др. изд.).

¹ Для поступающих по виду «Концертмейстерское исполнительство на фортепиано» требования по собеседованию (коллоквиуму) см. в соответствующем разделе.

12. Святополк-Мирский Д. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. Новосибирск, 2006.
13. Пайман А. История русского символизма. М., Республика, 2000.
14. История русской литературы XIX века: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования. В 3 т. / Е. И. Анненкова, Н. Н. Акимова, В. А. Кошелев и др.; под ред. Е. И. Анненковой. — М.: Издательский центр «Академия», 2012.
15. История русской литературы XIX века. В 3-х частях /Под ред. Коровина В.И. М.: 2005.
16. Сто лет русского авангарда: сборник статей /ред.-сост.М.И.Катунян. М.: Московская консерватория, 2013.

Итоговый балл по коллоквиуму (собеседованию) представляет собой среднее арифметическое значение оценок по трем разделам – 5-балльная система оценок.

Критерии оценки ответа:

5 баллов отлично	Ответ полный и правильный; абитуриент самостоятельно излагает фактологические сведения, свободно владеет специальной терминологией, монологической речью.
4 балла хорошо	Ответ полный и правильный (с наводящими вопросами); абитуриент самостоятельно излагает фактологические сведения, свободно владеет специальной терминологией, монологической речью; допущены несущественные ошибки, исправленные в ходе ответов на наводящие вопросы членов комиссии.
3 балла удовлетворительно	Ответ на основной и наводящие вопросы неполный, с фактологическими ошибками; абитуриент в недостаточной степени владеет монологической речью и терминологическим аппаратом.
2 балла неудовлетворительно	Ответ неполный и неаргументированный, допущены существенные ошибки, фактологические сведения изложены неверно; при ответе на дополнительные вопросы, ранее допущенные ошибки исправлены не полностью.
1 балл неудовлетворительно	Ответ на основной и наводящие вопросы неполный, несвязный, неаргументированный; допущены грубые ошибки в определениях, датах и т.п., искажающие смысл понятий.

Требования к исполнению творческой программы

Сольное исполнительство на фортепиано

Исполнение творческой программы продолжительностью 40–45 минут. Программа включает разнохарактерные произведения различных стилей и жанров.

Примерная программа:

Шенберг – Сюита op.25; Мусоргский – «Картинки с выставки»
 Бетховен – Соната 32 соч. 111; Шопен – Этюды 22, 23, 24 op.10
 Бах – Английская сюита; Моцарт – Соната F-dur K330;
 Чайковский – Вариация F-dur op.19

Сольное исполнительство на органе

Исполнение творческой программы продолжительностью 40-45 минут. Программа по специальности предполагает наличие одного из произведений по каждому из ниже следующих разделов.

1. Добаховская музыка:

Букстехуде – Токкаты, Прелюдии, крупные хоральные фантазии, Magnificat; Любек – Прелюдии; Брунс – Прелюдии (е или G); Свелинк – Хроматическая фантазия; Шайдт – Вариации, Фантазии; Муффат – Токкаты; Фрескобальди – Токкаты; Бёрд – Крупные вариации; де Гриньи – Гимны.

2. И. С. Бах:

Прелюдии, Фантазии, Токкаты и фуги, партита Sei gegruesset, Пассакалия, Лейпцигские хоралы, Моцарт Фантазия (KV 608).

3. Романтизм и начало XX века:

Мендельсон – Сонаты (1, 4); Шуман – Этюды, Фуги; Регер – Фантазии, Токкаты, Прелюдии и фуги, Хоральные фантазии, Пассакалия op. 63, Сонаты (часть из сонаты); Лист – Weinen Klagen; Ройбке – Соната; С. Франк. Хоралы E и h, Фантазия A, Большая симфоническая пьеса; Видор – Симфонии 5, 6, 7, 8 (по 2 части); Л. Вьерн. Симфонии 2, 3, 4, 5, 6 (по 2 части); Дюпре – Рождественские вариации; Дюрюфле – Op. 4, op. 7.

4. Современная музыка:

Мессиа́н – 2-3 части из органных книг; Эбен – 2-3 части из циклов; Губайдуллина – Светлое и тёмное; Шёнберг – Вариации; Кикта – Сюита № 3; Дианов – Perpetuum mobile; Дубкова – В созвездии стрельца, 3-4 части из цикла Витражи; Буцко – 2-3 пьесы; Галахов – Ответ.

Сольное исполнительство на клавишине

Исполнение творческой программы продолжительностью 40-45 минут. Программа по специальности предполагает наличие одного из произведений по каждому из ниже следующих разделов.

1. Произведение XVII века в стиле итальянской токкаты:

Дж. Фрескобальди, М. Росси, А. Майоне, И. Я. Фробергер, И. К. Керль и др.).

2. Крупное полифоническое произведение И. С. Баха:

Токкаты BWV 910-916, Хроматическая фантазия и fuga BWV 903; Прелюдия и fuga ля минор BWV 894; Фантазия и fuga ля минор BWV 904; Каприччио на отъезд возлюбленного брата BWV 992; Фуги на тему Т. Альбини BWV 950 или 951; Прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» BWV 849, 857, 863, 869, 877, 880, 885, 886, 890, 891, 892 и т.п.

3. Несколько пьес из сюитного цикла школы французских клавишников XVII-XVIII вв.:

Ж. Шампион де Шамбоньер, Л. Куперен, А. д'Англебер, Э. К. Жаке де ля Герр, Г. Леру, Л. Маршан, Н. Клерамбо, Ф. Куперен, Ж.Ф. Рамо, А. Форкре, Ж. Дюфли, К. Б. Бальбатр и др.).

4. Одно (цикл вариаций, фантазия, фэнси, граунд) или два (павана и гальярда) произведения школы английских вёрджинелистов:

У. Бёрд, Дж. Булл, О. Гиббонс, Дж. Фарнеби или Я. П. Свелинк

Ансамблевое исполнительство

(на фортепиано / струнных / духовых / ударных инструментах)

Исполнение творческой программы продолжительностью 40–45 минут. Программа по специальности предполагает наличие одного из произведений по каждому из ниже следующих разделов. Программа должна включать в себя три произведения камерно-ансамблевого репертуара различных стилей (классика, романтика, импрессионизм, музыка XX-XXI веков). Произведения представляются целиком.

Примерные программы профильного вступительного экзамена

Для поступающих на кафедру камерного ансамбля и квартета:

Программа № 1

Бетховен – Соната фа мажор для скрипки и фортепиано op.24

Дворжак – Соната фа мажор для скрипки и фортепиано ор.57
Курбатов – Соната ми минор для скрипки и фортепиано, ор. 12 (2010)

Программа № 2

Брамс – Соната фа минор для альты и фортепиано ор.120 № 1
Рубинштейн – Соната фа минор для альты и фортепиано ор.49
Чайковский – Соната для альты и фортепиано (2014)

Программа № 3

Бетховен – Соната фа мажор для виолончели и фортепиано ор.5 № 1
Мартину – Соната для виолончели и фортепиано № 3
Ауэрбах – Соната для виолончели и фортепиано, ор.69 (2002)

Программа № 4

Брамс – Соната ми бемоль мажор для альты и фортепиано ор.120 № 2
Регер – Соната для кларнета и фортепиано № 1
Петухов – Соната-фантазия «Лукреция Борджиа» для кларнета и фортепиано, ор. 26

Программа № 5

Бетховен – Трио для фортепиано, скрипки и виолончели ми бемоль мажор ор.1 № 1
Брамс – Трио для фортепиано, скрипки и виолончели до минор ор.101
Н. Капустин Трио для фортепиано, скрипки и виолончели №2, ор. 142 (2010)

Программа № 6

Брамс – Вариации на тему Гайдна для 2-х фортепиано
Аренский – Сюита для 2-х фортепиано № 2
Буцко – Соната для 2-х фортепиано № 2

Программа № 7

Бетховен – Квартет № 10, ор.74
Бабаджанян – Квартет № 3 (1975)
Шостакович – Квартет № 7, ор.108

Для поступающих на Кафедру современной музыки:

Ансамблевое исполнительство на фортепиано

1. Сочинение для инструмента соло или камерный ансамбль первой половины XX века.
2. Сочинение для камерного ансамбля композиторов второй половины XX века / начала XXI века.
3. Сочинение для инструмента соло композиторов второй половины XX века / начала XXI века, написанное с использованием новейших приемов игры на инструменте. Например: П.Булез (P.Boulez) *Incises Douze Notations*; Л.Берио (L.Berio) *Sonata, Feuerklavier, Luftklavier, Суквенция*; Г.Кауэлл *Эолова арфа, Приливы Манонона*; Д.Крам (G.Crumb) *Макрокосмос* (любая пьеса), *Processional*; Д.Куртаг (G.Kurtag) *Восемь пьес*; Х.Лакенман (H.Lachenmann) *Wiegenlied*; Д.Лигети (G.Ligeti) *Этюды для фортепиано*; Т.Мюрай (T.Murail) *Mandragore*; Б.А.Циммерман (B.A.Zimmermann) *Конфигурации*; К.Штокхаузен (K.Stockhausen) *Klavierstück* (любой); А.Караманов *Пролог, Мысль и Эпилог*; Э.Денисов *Знаки на белом*.

Ансамблевое исполнительство на духовых и ударных инструментах

1. Сочинение для инструмента с фортепиано или камерный ансамбль первой половины XX века.
2. Сочинение для камерного ансамбля композиторов второй половины XX века / начала XXI века.
3. Сочинение для инструмента соло или с фортепиано композиторов второй половины XX века / начала XXI века, написанное с использованием новейших приемов игры на инструменте (слэп, мультифоника, тембровая мелодия и т.д.). Например:

Флейта:

Л.Берио (L.Berio) *Sequenza I*; Э.Картер (E.Carter) *Scrivo inVento* (Boosey & Hawkes);
К.Халфтер (Cr.Halfter) *Debla* (UE).

Гобой:

Л.Берио (L.Berio) *Sequenza VII*; Э.Картер (E.Carter) *Trilogy, №2 – Inner Song* (Boosey & Hawkes);
Ф.Донатони (F.Donatoni) – *Incisi (1st movement)* (Ricordi); А.Дорати (A.Dorati) *Cinq pieces* (Boosey & Hawkes).

Кларнет:

П.Булез (P.Boulez) *Domaines*; Э.Картер (E.Carter) *Gra* (Boosey & Hawkes)

Фагот:

Э.Денисов *Соната для фагота*;

Валторна:

В.Крафт (W.Kraft) *Evening Voluntaries* (Presser Verlag); П.Максвелл-Дэвис (P.Maxwell-Davis) *Sea Eagle* (Chester Music); Дж.Шелси (G.Scelsi) *Quattro Pezzi* (Editions Salabert);

Труба:

Л.Берио (L.Berio) *Sequenza X*; И.Федель (I.Fedele) *High (Edizioni Suvini Zerboni)*;
Х.В.Хенце (H.W.Henze) *Sonatina* (Schott Music).

Тромбон:

П.Дюсапен (P.Dusapin) *Indeed* (Edition Salabert); Дж.Шелси (G.Scelsi) *Tre pezzi* (G.Shirmer Inc.);
Я.Ксенакис (I.Xenakis) *Keren* (Edition Salabert).

Туба:

К.Баллиф (C.Ballif) *Solfeggio No.7*; В.Крафт (W.Kraft) *Encounters II* (Editions BIM);
К.Пендерецкий (K.Penderecki) *Capriccio* (Schott Music);

Ударные:

Я.Друкман (J.Druckman) *Reflections on the nature of water, Nos. 1 & 4* (маримба, Boosey & Hawkes);
Ф.Манури (Ph.Manoury) *Le livre des claviers No.4* (вибрафон, Edition Durand);
Э.Картер (E.Carter) *8 pieces for timpani, No.1 Saëta* (Associated Music Publisher).

Ансамблевое исполнительство на струнных инструментах

1. Сочинение для инструмента с фортепиано или камерный ансамбль первой половины XX века.
2. Сочинение для камерного ансамбля композиторов второй половины XX века / начала XXI века.
3. Сочинение для инструмента соло композиторов второй половины XX века / начала XXI века, написанное с использованием новейших приемов игры на инструменте. Например:

Скрипка:

Б.Мадерна (B.Maderna): *Widmung - Piece pour Ivry*; Ф.Донатони (F.Donatoni): *Argot*;
С.Шарино (S. Sciarrino): *Капуччио* (любые 2 из 6); Л.Берио (L.Berio): *Sequenza VIII*;
П.Булез (P.Boulez) *Anthèmes*; Х.Холлигера (H.Holliger): *Trema*.

Альт:

Д.Лигети (G.Ligeti) *Sonate*; Б.Мадерна (B.Maderna) *Viola*; Б.А.Циммерман (B.A.Zimmermann) *Sonate*, а также произведения Д.Кейджа (J.Cage); Х.Холлигера (H.Holliger); К.Штокхаузена (K.Stockhausen); Я.Ксенакиса (I.Xenakis); М.Фелдмана (M.Feldman); Т.Мюроя (T.Murail).

Виолончель:

Дж.Крам (G.Crumb): *Sonata for solo Violoncello* (Peters); Д.Лигети (G.Ligeti): *Sonata for solo Cello* (Schott); В.Лютославский (W.Lutoslawski): *Sacher Variation for solo Cello* (Chester Music); К.Пендерецкий (K.Penderecki): *Per Slava* (Schott); К.Саарьяхо (K.Saariaho): *Spins and Spells* (Chester Music); Я.Ксенакис (I.Xenakis): *Kottos* (Salabert); Б.А.Циммерман

(B.A.Zimmermann) *Vier kurze Studien* (Breitkopf & Haertel); М.Линдберг (M.Lindberg) *Stroke* (Fazer Music).

Контрабас:

Ф.Донатони (F.Donatoni) *Lem, due pezzi* (Ricordi); Х.В.Хенце (H.W.Henze) *Serenade* (Schott Music).

Арфа:

Л.Берио (L.Berio) *Sequenza II*; Э.Картер (E.Carter) *Trilogy, No.1, Variolage*; Х.Холлигер (H.Holliger) *Praeludium, Arioso und Passacaglia (1st and 2nd movement)*.

Концертмейстерское исполнительство на фортепиано

Профильный экзамен по специальности проходит в 2 тура:

I тур: исполнение оперной сцены (пение с аккомпанементом) из нижеследующего списка:

Моцарт – «Дон Жуан»: № 14, финал; Россини – «Севильский цирюльник»: 1 д., № 4 (Дуэт Фигаро и Графа) и № 7 (Дуэт Розины и Фигаро) (исполняются оба номера); Верди: «Травиата» (2 д., Сцена и дуэт Виолетты и Жермона); «Риголетто» (3 д., № 16 (Квартет), № 18 (Сцена и терцет) — исполняются оба номера; «Аида» (2 д., Сцена и дуэт Аиды и Амнерис; 3 д., Сцена и дуэт Аиды и Амнерис; Сцена и дуэт Амнерис и Радамеса – по выбору абитуриента; «Фальстаф» (1 д., 2 ч. № 18-28); «Дон Карлос» (итальянский вариант) – 2 д., 1 ч. Сцена, дуэт и терцет; Бизе – «Кармен» (4 д. Дуэт и заключительный хор); Гуно – «Фауст» — 3 д. Сцена перед храмом; Пуччини: «Тоска» (1 д., ц. 25-40 (Тоска, Каварадосси) или 3 д., ц. 14-41 (Тоска, Каварадосси); «Богема» (1 д., ц. 25-43); «Мадам Баттерфляй» (1 д., ц. 91-100 (Баттерфляй, Пинкертон); Леонкавалло – «Паяцы» (1 д., № 6 (Сцена и дуэт Недды и Тонио), № 7 (Дуэт Недды и Сильвио)); Масканьи – «Сельская честь» (№№ 6, 7, 8 (Сантуцца, Туридду, Лола)); Вагнер – «Лоэнгрин» (3 д., 2 сцена); Глинка – «Руслан и Людмила» (1 д., № 3, финал); Даргомыжский – «Русалка» (3 д., № 17 (Дуэт с хором)); Бородин – «Князь Игорь» (4 д., № 26 и 27 (Хор поселян, речитатив Ярославны и дуэт с Игорем)); Рубинштейн – «Демон» (3 д., 6 к. (Романс Тамары и сцена с Демоном)); Мусоргский – «Борис Годунов» (1 д., 2 к. или 3 д., 2 к.); Чайковский: «Евгений Онегин» (3 д., к. 2, № 22 (Заключительная сцена)); «Мазепа» (2 д., 2 к., № 12 (Сцена появления матери – Мария, Любовь)); «Орлеанская дева» (3 д., к.1., № 17 и 17а (Сцена и дуэт); «Пиковая дама» (1 д., к. 2., № 10 (Заключительная сцена) или 3 д., к.6, № 21 (Сцена и дуэт); «Иоланта» (Сцена и дуэт Иоланты и Водемона («Вот, рыцари, вино...»)); Римский-Корсаков: «Снегурочка» (4 д., Дуэт Снегурочки с Мизгирём и Заключительный хор); «Царская невеста» (2 д., Интермеццо, сцены 4, 5, 6); «Садко» (картина 2 (Дуэт и хор)); Прокофьев: «Война и мир» (к.12 («Тёмная изба»)); «Семён Котко» 3 д., сц.14, ц. 340-373; Шостакович – «Леди Макбет Мценского уезда» (2 акт, к. 5).

Абитуриент представляет также материалы, подтверждающие его опыт практической работы по избранному виду подготовки в ансамблевых классах ВУЗа или оперных театрах (не менее одного года), на базе которых (в случае поступления) будет проходить его творческая практика.

II тур: исполнение творческой программы продолжительностью 40–45 минут с певцом-иллюстратором. Программа должна включать произведения в жанрах:

- старинная ария (до Л. Бетховена);
- немецкая романтическая песня (Lied);
- оперная ария или сцена из оперы;
- русский классический романс;
- современное произведение (вокальное или инструментальное);
- сольное фортепианное произведение виртуозного характера (7-10 мин.)

Первый раздел собеседования (коллоквиума). Помимо вышеназванной проблематики 2 и 3 вопросов, в ходе первого этапа собеседования также проверяется:

знание опер (также оценивается умение сыграть по памяти наиболее важные фрагменты): Моцарт («Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан»), Россини («Севильский цирюльник»), Верди («Аида», «Риголетто», «Травиата»), Бизе («Кармен»), Гуно («Фауст»), Пуччини («Чио-Чио-Сан», «Тоска», «Богема»), Леонкавалло («Паяцы»), Маскани («Сельская честь»), Глинка («Иван Сусанин», «Руслан и Людмила»), Даргомыжский («Русалка»), Рубинштейн («Демон»), Бородин («Князь Игорь»), Мусоргский («Борис Годунов», «Хованщина»), Римский-Корсаков («Царская невеста», «Снегурочка», «Садко»), Чайковский («Евгений Онегин», «Пиковая дама»), Рахманинов («Алеко»), Прокофьев («Война и мир», «Семен Котко»), Шостакович («Леди Макбет Мценского уезда»);

знание сочинений для голоса с фортепиано (уметь сыграть по памяти фрагменты): Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Грига, Брамса, Листа, Дебюсси, Глинки, Даргомыжского, Балакирева, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского, Танеева, Рахманинова, Метнера, Прокофьева, Свиридова, Шостаковича Шапорина, Мясковского, Свиридова и др. композиторов XX века;

классификация голосов: включает в себя проверку знаний по характеристикам диапазона, перечисление оперных партий для данного голоса, перечисление выдающихся исполнителей;

знание вокальной терминологии.

Сольное исполнительство на струнных инструментах

Исполнение творческой программы продолжительностью 40-45 минут. Примерные программы:

Скрипка:

1. И. С. Бах Один из вариантов: Адажио и Фуга из Сонаты для скрипки соло соль-минор (BWV 1001); Граве и Фуга из Сонаты для скрипки соло ля-минор (BWV 1003); Адажио и Фуга из Сонаты для скрипки соло До-мажор (BWV 1005); Чакона из Партиты ре-минор (BWV 1004).
2. Н. Паганини Один из каприсов оп. 1.
3. В. А. Моцарт I часть с каденцией одного из концертов: № 3 Соль-мажор; № 4 Ре-мажор; № 5 Ля-мажор.
4. Концерт (I или II-III части) композиторов XIX-XX веков (в Испанской симфонии Э. Лало – I плюс IV плюс V части, в Концерте Д. Шостаковича № 1 – I-II или III-IV части, в Концерте С. Прокофьева № 1 – I-II или II-III части, в Концерте Б. Бартока № 1 – обе части. Одночастные концерты, в том числе Концерты А. Глазунова и А. Вьетана № 5, исполняются полностью.

Альт:

1. Каприс Ф. Хофмайстера или И. Палашко.
2. Концерт К. Стамица или Ф. Хофмайстера (I часть с каденцией).
3. Две части из сюиты И. С. Баха, М. Регера или П. Хиндемита (соло).
4. I часть Концерта У. Уолтона, Б. Бартока или П. Хиндемита.

Виолончель:

1. И. С. Бах. Две части (включая прелюдию) из сюит № 3, № 4, № 5 или № 6.
2. I или остальные части из Концертов Й. Гайдна (Ре-мажор или До-мажор), Р. Шумана, А. Дворжака, Д. Шостаковича (№ 1 или № 2), Э. Элгара, Д. Мийо, Н. Мясковского, А. Хачатуряна, С. Прокофьева (Симфония-концерт) или Вариации на тему рококо П. Чайковского.
3. Концертная пьеса продолжительностью до 10 минут.

Контрабас:

1. Произведение крупной формы (концерты, концертные сюиты, дивертисменты). Например, концерты Моцарта, Ванхаля, Кусевицкого, Тубина; дивертисменты Нино Рота и Ж.Ф. Збиндена; Кармен-фантазия Ф. Прото).

2. Сочинение для контрабаса соло (например, «Lem» Донатони, «Homage a J.S.Bach» Збиндена, Соната для контрабаса соло П. Вакса, «Valentine» Дракмана, переложения частей из виолончельных сюита И. С. Баха).
3. Virtuозная пьеса (Боттезини, Глиэр, Франкки и др.).

Сольное исполнительство на струнных щипковых инструментах (арфа)

Исполнение творческой программы продолжительностью 40-45 минут. Программа включает разнохарактерные произведения различных стилей и жанров. Примерные программы вступительного экзамена:

1. К.Ф.Э. Бах – Соната; Форе – Экспромт; Прокофьев – Пьеса и Прелюд C-dur; Дебюсси – Танцы для арфы с оркестром.
2. Бенда – Соната; Маайани – Токката; Кикта – Фантазия на темы оперы Чайковского «Пиковая дама»; Пэриш-Альварс – Концертино e-moll op. 34 для арфы с оркестром
3. Шпор – Фантазия; Сальседо – Вариации на тему в старинном стиле; Слонимский – Русская токката; Мосолов – Концерт для арфы с оркестром (I или II и III ч.)

Сольное исполнительство на духовых инструментах

Исполнение творческой программы: программа состоит из разнохарактерных произведений различных стилей и жанров, включающих сочинения эпохи барокко или классицизма, романтизма и современную музыку (XX-XXI век). Приветствуется исполнение сочинений отечественных композиторов. Продолжительность программы – 30-40 минут.

Флейта

Барокко и Классицизм: Бах И. С. – Партита для флейты соло; 6 сонат для флейты и бассо-континуо (чембало); Бранденбургский концерт № 5 для флейты, скрипки и клавира с оркестром; Концерт для флейты, скрипки и клавира с оркестром a-moll; Бах К. Ф. Э. – Соната для флейты соло a-moll; Концерты для флейты с оркестром d-moll и B-dur; Сонаты для флейты и бассо-континуо; Вивальди А. – Концерты для флейты с оркестром op.10; Моцарт В.А. – Концерты для флейты с оркестром G-dur и D-dur; Концерт для флейты и арфы с оркестром C-dur; Анданте для флейты с оркестром; Рондо D-dur для флейты с оркестром; Плейель И. – Концерт для флейты с оркестром; Телеман Г. Ф. – 12 фантазий для флейты соло

Романтизм: Видор Ш.М. – Сюита для флейты и фортепиано; Меркаданте С. – Концерт для флейты с оркестром e-moll; Рейнеке К. – Концерт для флейты с оркестром D-dur; Соната «Ундина» для флейты и фортепиано; Таффанель П. – Большая фантазия на темы из оперы «Миньон» для флейты и ф-но; Фантазия на темы из оперы «Вольный стрелок» для флейты и ф-но; Шуберт Ф. – Интродукция и вариации для флейты и фортепиано.

XX-XXI век: Бозза Э. «Агрестид» для флейты и фортепиано; «Образ» для флейты соло; Берио Л. – Секвенция для флейты соло; Денисов Э. – 4 пьесы для флейты и фортепиано; Соло для флейты; Дютыйе А. – Сонатина для флейты и фортепиано; Дебюсси К. – Сиринкс для флейты соло; Жоливе А. – «Песнь Линоса» для флейты и фортепиано; Концерт для флейты с оркестром; Зграйя К. – 3 виртуозных фламенко-этюда для флейты соло; Ибер Ж. – Концерт для флейты с оркестром; Казелла А. – Сицилиана и бурлеска; Карг-Элерт З. – Соната-аппассионата для флейты соло; Кларк Я. – «The great train race» для флейты соло; «Zoom tube» для флейты соло; Корнаков Ю. – Соната для флейты и фортепиано; Либерман Л. – «Soliloquy» для флейты соло; Соната для флейты и фортепиано; Концерт для флейты с оркестром; Мартину Б. – Соната №1 для флейты и фортепиано; Мучинский Р. – Соната для флейты и фортепиано; Нильсен К. – Концерт для флейты с оркестром; Пендерецкий К. – Концерт для флейты с оркестром; Прокофьев С. – Соната для флейты и фортепиано; Родриго И. – Концерт для флейты с оркестром;

Санкан П. – Сонатина для флейты и фортепиано; Такимитсу Т. – «Голос» для флейты соло; Тактакишвили О. – Соната для флейты и фортепиано; Франсе Ж. – Дивертисмент для флейты и фортепиано; Фельд И. – Соната для флейты и фортепиано; Концерт для флейты с оркестром; Халфтер К. – «Дебла» для флейты соло; Хиндемит П. – Соната для флейты и фортепиано; 8 пьес для флейты соло; Холлигер Х. – e(cri)t для флейты соло; Соната (in)solit(air)e для флейты соло; t(air)e для флейты соло; Цыбин В. – Три концертных аллегро для флейты и фортепиано.

Гобой

Барокко и Классицизм: И. С. Бах – Партита g-moll для гобоя соло BWV 1013 (переложение партиты a-moll для флейты соло); Соната g-moll для гобоя и клавесина BWV 1030b; Концерт F-dur для гобоя, струнных и basso continuo BWV 1053r; Концерт d-moll для гобоя, струнных и basso continuo BWV 1056r; Концерт A-dur для гобоя д'амур струнных и basso continuo BWV 1055r; А. Вивальди – Соната c-moll для гобоя и basso continuo RV 53; Концерт C-dur для гобоя, струнных и basso continuo RV 447; Ф. Куперен – «Королевские концерты» для гобоя и basso continuo; Г. Ф. Телеман – Соната соль минг-moll ор из «Застольной музыки» TWV 41:g6; 12 фантазий для гобоя (флейты) соло; «Методические сонаты» для гобоя и basso continuo; В. А. Моцарт – Концерт для гобоя с оркестром KV 314; Квартет для гобоя, скрипки, альты и виолончели KV 370

Романтизм: Р. Шуман – Три романса для гобоя и фортепиано ор.94; Адажио и Аллегро для гобоя и фортепиано ор.70; Пьесы-фантазии для гобоя д'амур и фортепиано ор.73; А. Паскулли – Фантазии на темы из опер «Фаворитка», «Палиуто», «Сицилийская вечерня»; Н. А. Римский-Корсаков – Вариации для гобоя с духовым оркестром; К. Сен-Санс – Соната для гобоя и фортепиано ор.166; Ю. Ритц – Концертная пьеса для гобоя с оркестром; Б. Молик – Концертино для гобоя с оркестром

Современная музыка, в т. ч. сочинения отечественных композиторов: Ф. Пуленк – Соната для гобоя и фортепиано; А. Дютийе – Соната для гобоя и фортепиано; Э. Бозза – Соната для гобоя и фортепиано; Ш. Кёклен – Соната для гобоя и фортепиано; П. Хиндемит – Соната для гобоя и фортепиано; Соната для английского рожка и фортепиано; Б. Бриттен – Вариации для гобоя и фортепиано; «Шесть метаморфоз» для гобоя соло ор.49; А. Дорати – Пять пьес для гобоя соло; Ж. Сильвестрини – Этюды для гобоя соло на темы картин художников-импрессионистов; Л. Берио – «Секвенция VII» для гобоя соло; Х. Холлигер – Соната для гобоя соло; Р. Штраус – Концерт для гобоя с оркестром; Б. Мартину – Концерт для гобоя с оркестром; А. Эшпай – Концерт для гобоя с оркестром; А. Рубцов – Концерт для гобоя с оркестром

Кларнет

Барокко и Классицизм: Стамиц К. – Концерт для кларнета № 1 F-dur; Концерт для кларнета № 3 B-dur; Моцарт В. А. – Концерт для кларнета A-dur, KV622; Девьен Ф. – Соната для кларнета № 1; Соната для кларнета № 2; Крузель Б. – Концерт для кларнета № 1 Es-dur, ор.1; Концерт для кларнета № 2 f-moll, ор.5; Концерт для кларнета № 3 B-dur, ор.11;

Романтизм: Шпор Л. – Концерт для кларнета №1 до-минор ор.26; Концерт для кларнета № 2 Es-dur ор.57; Концерт для кларнета № 3 f-moll WoO 19; Концерт для кларнета № 4 e-moll WoO 20; Вебер К. М. – Концерт для кларнета № 1 f-moll, ор.73; Концерт для кларнета № 2 Es-dur, ор.74; Большой концертный дуэт ор.48; Россини Дж. – Интродукция, тема и вариации для кларнета с оркестром; Шуман Р. – Три пьесы-фантазии для кларнета и фортепиано, ор.73; Брамс Й. – Соната для кларнета и ф-но №1 f-moll, ор.120; Соната для кларнета и ф-но № 2 Es-dur, ор.120;

Современная музыка, в том числе сочинения отечественных композиторов: Дебюсси К. – Рапсодия для кларнета с оркестром; Нильсен К. – Концерт для кларнета, ор.57; Василенко С. – Концерт для кларнета; Стравинский И. – Три пьесы для кларнета соло;

Берг А. – 4 пьесы для кларнета и фортепиано ор.5; Хиндемит П. – Концерт для кларнета; Соната для кларнета и фортепиано; Кастельнуово-Тедеско М. – Соната для кларнета и ф-но, ор.128; Книппер Л. – Концерт для кларнета (посв. Р.О.Багдасаряну); Копленд А. – Концерт для кларнета; Томази А. – Концерт для кларнета; Бозза Э. – Концерт для кларнета; Буколика» для кларнета и фортепиано; Франсе Ж. – Концерт для кларнета; Тема с вариациями для кларнета и фортепиано; Санкан П. – Сонатина для кларнета и фортепиано; Бернштейн Л. – Соната для кларнета и фортепиано; Вайнберг М. – Соната для кларнета и фортепиано, ор.28; Чайковский Б. – Концерт для кларнета; Берио Л. – Секвенция IXa для кларнета соло; Донатони Ф. – «Клер» для кларнета соло; Олах Т. – Соната для кларнета соло; Штокхаузен К. – In freundschaft» для кларнета соло; Денисов Э. – «Paysage au clair de lune» для кларнета и фортепиано; Соната для кларнета соло; Артёмов В. – Соната для кларнета соло (посв. Р.О.Багдасаряну); «Confession» для кларнета соло (посв. Л.Н.Михайлову); Видман Дж. – Фантазия для кларнета соло;

Фагот

Барокко и Классицизм: А. Вивальди – 6 сонат для фагота и фортепиано; Концерт для фагота с оркестром e-moll, RV 484; Концерт для фагота с оркестром B-dur «La Noite», RV 501; Концерт для фагота с оркестром d-moll, RV 481; Концерт для фагота с оркестром Es-dur, RV 483; И. С. Бах – Партита d-moll для фагота соло, BWV 1013; Сюита d-moll для виолончели или фагота соло, BWV 1008; И. Х. Бах – Концерт для фагота с оркестром B-dur T288/1; Концерт для фагота с оркестром Es-dur T288/4; И. Н. Гуммель – Концерт для фагота с оркестром F-dur, S63/WOO23; И. Плейель – Концерт для фагота с оркестром B-dur; Ф. Девьен – Соната для фагота и b.c. g-moll, ор. 24 № 5; Соната для фагота и b.c. F-dur, ор. 24 № 3; Ф. Данци – Концерт для фагота с оркестром C-dur; Концерт для фагота с оркестром F-dur; Концерт для фагота с оркестром g-moll; А. Рейха – Тема и вариации для фагота с оркестром G-dur; К. Стамиц – Концерт для фагота с оркестром F-dur; Я. Кожелух – Концерт для фагота с оркестром C-dur; В. А. Моцарт – Концерт для фагота с оркестром B-dur, KV 191;

Романтизм: Ф. А. Бервальд – Концертштюк для фагота с оркестром F-dur; Дж. Россини – Концерт для фагота с оркестром; К. М. фон Вебер Концерт для фагота с оркестром F-dur, ор. 75; Анданте и венгерское родно для фагота с оркестром, ор.35; К. Сен-Санс – Соната для фагота и фортепиано, ор.168;

Современная музыка, в том числе сочинения отечественных композиторов: М. Гагнидзе – Соната для фагота соло; Р. М. Глиэр – Экспромт, ор.35 № 9; А. Жоливе – Концерт для фагота и камерного ансамбля; П. Хиндемит – Соната для фагота и фортепиано; Э. Вила-Лобос – Танец семи нот для фагота с оркестром; А. Томази – Концерт для фагота и камерного оркестра; М. Арнольд – Фантазия для фагота и фортепиано, ор.86; Ж. Франсе – Концерт для фагота и одиннадцати струнных; М. Бич – Концертино для фагота с оркестром; О. Нуссио – «Вариации на тему ариетты Перголези» для фагота; Э. Денисов – Соната для фагота соло; Пять этюдов для фагота соло; Ю. Каспаров – Соната Infernale для фагота соло; Л. Книппер – Концерт для фагота и струнного оркестра; Е. Подгайц – Соната для фагота и фортепиано, соч.30; Т. Смирнова – «Арабески» для фагота соло; П. М. Дюбуа – Сонатина-танго для фагота и фортепиано; Л. Берио – Секвенция № 12 для фагота; М. Вайнберг – Соната для фагота соло, ор.133; З. Шестак – Пять виртуозных инвенций для фагота.

Валторна

1. Один из концертов для валторны с оркестром: Г. Телеман; А.Розетти – Концерт ре-минор; Й.Фёртер – Концерт № 1, № 2; В.А.Моцарт – Концерт № 4 (каденция В. Полеха или В. Буяновского); Й.Гайдн – Концерт № 1; Р. Штраус – Концерт № 2; И. Пауэр; А. Гедике; Р. Глиер (каденция В. Полеха или В. Буяновского); А. Эшпай.
2. Пьеса виртуозного характера – русского, советского или зарубежного композитора.

Труба

1. Концерт для трубы: А.Арутюнян (с каденцией Т. Докшицера); Г.Беме – Концерт ми-минор ор.18; С.Василенко – Концерт до-минор ор.113; Й.Гайдн – Концерт Ми-бемоль-мажор (с каденцией); И.Н.Гуммель – Концерт Ми-мажор или Ми-бемоль-мажор; М.Вайнберг – Концерт ор. 94; А.Гедике – Концерт (с каденцией); А.Жоливе – Концерт № 2; Ф.Неруда – Концерт Ми-бемоль-мажор; В.Пескин – Концерт № 1 до-минор; Э.Тамберг – Концерт ор.42; Б.Циммерман – Концерт «Nobody knows the trouble I see».
2. Произведение для трубы Piccolo: И.Фаш – Концерт Ре-мажор; В.А.Моцарт – Концерт Ре-мажор; Дж.Тартини – Концерт Ре-мажор; Г.Телеман – Концерт Ре-мажор; Дж.Торелли – Соната Ре-мажор, Концерт Ре-мажор; П.Л.Хертель – Концерт № 1 Ми-бемоль-мажор; Г.Г.Штольцель – Концерт Ре-мажор.
3. Пьеса: В. Агафонников – Соната; Битш – Вариации на тему Д. Скарлатти; В.Брандт – Концертная пьеса № 1 ор.11, № 2 ор.12; А.Дезенкло – «Заклинание», «Плач», «Танец»; Ж.-Ф.Збинден – Концертино, ор.16; К.У.Кеннан – Соната; В.Персикетти – Притча № 14 для трубы соло ор. 127; Й.Руфф – Сонатина; Т.Смирнова – Соната-баллада; Г.Сутермейстер – Концертный гавот; П.Хиндемит – Соната; А.Плог – «Почтовые открытки» для трубы соло.

Тромбон / Бас-тромбон

1. Классическое произведение эпохи барокко (возможно переложение): Дж.Б.Перголези – Симфония; И.Г.Альбрехтсбергер – Концерт; Г.К.Вагензейль – Концерт; Й.Фингер – Соната; Г.Ф.Телеман – Фантазии для флейты или гобоя соло, в переложении для тромбона соло; Г.Ф.Телеман – Соната для бас-тромбона и фортепиано; Б.Марчелло – Соната для бас-тромбона и фортепиано № 5 в редакции А. Т. Скобелева
2. Произведение крупной формы романтического направления: Ф.Давид – Концертино; А.Рейхе – Концерт; Грендалл – Концерт; П.Хиндемит – Соната; П.Крестон – Фантазия; А.Нестеров – Концерт; У.Хартли – Соната «Бреве» для бас-тромбона соло; Ф.Давид – Концертино В-dur (в редакции для бас-тромбона и фортепиано)
3. Концертная пьеса на выбор исполнителя: А.Нестеров – Легенда и Скерцо, Концертино; Г. Калинкович – Элегия; Е. Ботяров – Сонатина; К. Вебер – Романс; А. Дютыйе – Хорал, каденция и фугато; А. Раф – «Рок» для бас-тромбона соло; Э.Заксе – Концертино для бас-тромбона; Ф.Хидаш – Рапсодия для бас-тромбона и фортепиано; Д. Буржуа – Концерт для бас-тромбона; Э. Эвайзен – Концерт для бас-тромбона (I часть); Э. Бозза – «Новый Орлеан» для бас-тромбона и фортепиано; А. Лебедев – Концерт для тубы № 1 в переложении для бас-тромбона.

Туба

1. Одна или две части сонат (или сонатин) для тубы следующих авторов: А.Плог, Ж.Кастераде, П.Линк, В.Кладницкий (I часть), М.-А.Шарпентье (прелюдия и аллегро), Н.Раков, П.Хиндемит, И.Рехин.
Возможно исполнение переложений для тубы классических сонат (полностью или частями): А.Марчелло (До-мажор, ля-минор, Фа-мажор), А.Корелли (ре-минор), А.Капорале (ре-минор), Ариости Бони, Ж.-Б.Сенайе и др.
2. Одна часть концерта для тубы следующих авторов: В.Лебедев (№ 1, № 2, Концертное аллегро), В.Кикта, А.Арутюнян, У.Грэгсон, Струков (Фантазия на темы Римского-Корсакова), Д.Уильямс, А.Эшпай, В.Блажевич (№ 2, № 4, № 5, № 6, № 7), А.Нестеров.

Сольное исполнительство на ударных инструментах

Исполнение творческой программы: программа включает разнохарактерные произведения различных стилей и жанров. Продолжительность – 30-40 минут. Примерные программы вступительного экзамена:

1-й вариант:

Ксилофон: К.Сен-Санс. «Пляска смерти» (переложение А.В.Иванова)
Вибрафон: Э.Денисов. «Черные облака»
Маримба: Н.Розауро. Концерт для маримбы №1, 1, 2 части
Литавры: П.Садло. Каденция для шести литавр
Мультиперкуссия: Д.Манчини. Латинское путешествие для ударных соло

2-й вариант:

Ксилофон: Н.Паганини. «Каприс №24» (переложение).
Вибрафон: И.Иванов. «Девочка на шаре»
Маримба: Н.Живкович. Концерт для маримбы №2, 1, 2 части
Литавры: Р.Мучински. «Три конструкции для трёх литавр»
Мультиперкуссия: Н.Розауро. El Dorado

Исторические инструменты

Общие требования к составлению и исполнению программы

Исполняемая абитуриентом программа должна включать в себя произведения разных стилей, направлений, эпох, жанров, по одному из всех указанных разделов по каждой специальности. Произведения должны исполняться на аутентичных инструментах настроенных в исторических строях. Программа на исторических инструментах может исполняться по нотам. Произведения эпохи барокко и классицизма должны исполняться на историческом инструменте в строе 415 Hz (барокко) или 430 Hz (классицизм).

Сольное исполнительство на исторических инструментах (клавишные инструменты – клавесин, фортепиано, хаммерклавир)

Барочная специальность:

1. Полифоническое произведение XVII-XVIII веков;
2. Произведение XVII-XVIII веков итальянской школы в форме токкаты или ричеркара или сонаты;
3. Три пьесы или три части циклической формы представителя французской школы периода от Луи Куперена до Жака Дюфли, Мишеля Коретта и их современников;
4. Произведение на выбор (для клавесина - английское, нидерландское, австрийское, немецкое, или произведение для хаммерклавира периода классицизма).

Примерные программы:

Вариант 1: И.С.Бах – Хроматическая фантазия и fuga; Фрескобальди – Токката №2 и 1-й книги; Форкре – La Rameau, La Leon, Jupiter; Свелинк – Вариации на тему песни «Моя короткая жизнь скоро закончится».

Вариант 2: И.С. Бах – Прелюдия и fuga из ХТК 1-й тома соль диес минор; Ал.Скарлатти – Токката in d; Куперен – Алеменда, Куранта и Жига из сюиты ре минор; Дж.Булл – «Королевская охота».

Смешанная специальность:

На современном инструменте:

1. Одну или две части инструментального концерта не ранее 1800 года;
2. Virtuозную пьесу на выбор XIX-XX веков.

На историческом инструменте:

1. Полифоническое произведение XVII-XVIII веков;
2. Произведение на выбор до 1800 года (на инструменте, соответствующему времени сочинения – клавесин либо хаммерклавир).

Примерные программы:

Вариант 1: И.С.Бах – Фантазия и fuga ля минор (клавесин); Гайдн – Соната № 20 до минор (хаммерклавир); Прокофьев – Концерт № 1; Барток – «На вольном воздухе»

Вариант 2: И.С. Бах – Прелюдия и fuga из ХТК 2-й том, ми мажор (клавесин); Д. Скарлатти – Две сонаты до минор и до мажор (клавесин); Шопен – Концерт №1 1-я часть; Балакирев – «Исламей».

***Сольное исполнительство на исторических инструментах
(струнные инструменты – скрипка, альт, виолончель)***

На исторических инструментах:

Требования к программе:

1. Произведения для струнного инструмента соло: И-С Бах, Телеман, Габриэли, Бассано и др.
2. Соната для струнного инструмента и басса-континуо итальянских композиторов, родившихся до 1750г. Вивальди, Джеминиани, Локателли, Бокеринни и др.
3. Сонаты для струнного инструмента и басса-континуо немецких композиторов, родившихся до 1750г. И-С Бах, К-Ф-Э Бах, Бибер, Телеман и др.
4. Сонаты для струнных инструментов французских композиторов, родившихся до 1750 г. Леклер, Дюпор, Монданвиль, Маре и др.

Смешанная специальность:

Требования к программе:

1. 1-я часть или 2-3 чч. романтического концерта 20в. (Дворжак, Шуман, Прокофьев, Шостакович, Барток, Сибелиус и др.)
2. Концертная пьеса (Венявский, Чайковский, Сарасате, Прокофьев, Мессиан и др.)
3. Произведения для струнного инструмента соло (историческое исполнительство). И-С Бах, Телеман, Габриэли, Бассано и др.
4. Соната для струнного инструмента (историческое исполнительство) и басса-континуо (клавесин или виолончель) композиторов 17-18вв., родившихся до 1750г. Вивальди, Гендель, Леклер, Джеминиани, Боккерини, Бибер и др.

Примерная программа для смешанной специальности:

Чайковский – Концерт 1ч.; Равель – Цыганка; И-С Бах – Чакона (на историческом инструменте); Джеминиани – Соната для скрипки и basso continuo (на историческом инструменте).

Пример программы на историческом струнном инструменте (виолончель):

И-С Бах – Прелюдия и сарабанда из сюиты для виолончели соло; Джеминиани – Соната для виолончели и басса-континуо; Дюпор – Соната для виолончели и басса-континуо; Телеман – Соната для виолончели и basso continuo.

Ансамблевое исполнительство на исторических инструментах

Требования к программе:

1. Трио-соната или сюита для 2-х инструментов и basso continuo немецкой или итальянской школы XVII-XVIII веков либо сочинение для инструмента и облигатного клавира немецкой или итальянской школы XVII-XVIII веков;
2. Сочинение представителя французской школы для 2-х инструментов и basso continuo в форме трио-сонаты или сюиты либо сочинение для инструмента и облигатного клавира французской школы XVII-XVIII веков.

Примерные программы:

Вариант 1: И.С.Бах – Трио-соната для двух скрипок и континуо до мажор BWV 1037; Куперен – «Апофеоз Люли» для двух скрипок и континуо;
Вариант 2: Бах – Соната для флейты и облигатного клавесина си минор; Буамортье – Концерт для флейты и облигатного клавесина № 4 ми минор.

***Сольное исполнительство на исторических инструментах
(духовые инструменты – флейта)***

Барочная специальность:

1. Сочинения для инструмента соло (целиком или минимум 2 части) (И. С. Бах, К. Ф. Э. Бах, Телеман, Буамортье, Оттетер);
2. Соната, сюита или вариационная форма представителя итальянской школы (Корелли, Джеминиани, Локателли, Вивальди и др.);
3. Соната или сюита представителя французской школы (Куперен, Оттетер, Де ля Барр, Дорнель, Леклер, Буамортье, Блаве и др.);
4. Произведение на выбор (английское, нидерландское, австрийское, немецкое, русское барокко и произведения периода классицизма, возможно в сопровождении клавесина и хаммерклавира).

Примерные программы:

Вариант 1: И.С.Бах – Алеманда и Куранта из Партиты для флейты соло ля минор; Джеминиани – Вариации на тему песни Генри Пёрсела; Блаве – Соната № 6; Березовский – Соната (флейтовая версия скрипичной сонаты)

Вариант 2: Буамортье – Сюита для флейты соло № 1 ми минор; Корелли – Фолия Ор.5 № 12; Де ля Барр – Сюита №5 из первой тетради ре минор; Кирнбергер – Соната соль мажор.

Смешанная специальность:

На современном инструменте:

1. Одна или две части инструментального концерта не ранее классического периода (возможно исполнение концерта К. Ф. Э. Баха);
2. Пьеса XIX-XX веков на выбор (8-12 мин.) – допускаются транскрипции и переложения.

На историческом инструменте:

1. Соната или сюита представителя французской школы XVIII века (Оттетер, Де ля Барр, Дорнель, Леклер, Буамортье, Блаве и др.);
2. Произведение на выбор (английское, нидерландское, австрийское, немецкое, русское барокко и произведения периода классицизма, возможно в сопровождении клавесина и хаммерклавира) – возможно исполнение только 2-х частей.

Примерные программы:

Вариант 1: Современный инструмент (К.Ф.Э. Бах – Концерт для флейты с оркестром ре минор, 2,3 части; Жоливе – «Песнь Линоса» для флейты и фортепиано); Старинный инструмент (Леклер – Соната ми минор Ор.9 № 2; Гендель – Соната ми минор Ор.1 № 1).

Вариант 2: Современный инструмент (Ибер – Концерт для флейты с оркестром; 2,3 части; Таффанель – Фантазия на темы оперы Вебера «Вольный стрелок» для флейты и фортепиано); Старинный инструмент (Оттетер – Сюита ре мажор Ор.2 № 1; Телеман – Методическая соната № 3).

***Сольное исполнительство на исторических инструментах
(духовые инструменты – гобой)***

Барочная специальность:

1. Одна из сольных фантазий Телемана (в оригинале для флейты, допускается транспонирование сочинений);

1. Соната или сюита французского стиля (Оттетер, Филлидор) или один из Королевских концертов Ф. Куперена;

3. Соната немецкого или итальянского композитора или концерт эпохи барокко в сопровождении клавесина или классический концерт в сопровождении хаммерклавира.

Произведения должны исполняться на историческом инструментах в строе 415 Hz (барокко) или 430 Hz (классицизм). Произведения могут исполняться по нотам.

Примерные программы:

Вариант 1: Телеман – Фантазия соло № 12; Куперен – Королевский концерт № 2; Марчелло – Концерт для гобоя и струнных ре минор.

Вариант 2: Телеман – Фантазия соло № 6; Филидор – Сюита ре минор; Чимароза – Концерт для гобоя с оркестром до мажор.

Смешанная специальность:

1. Две или одна часть концерта не ранее классического периода;
2. Соната французского композитора 20 века (Пуленк, Дютийе, Сен-Санс, Санкан).

На современном инструменте произведения должны исполняться наизусть. На историческом инструменте предлагается исполнить - см. пп. 1-2 раздела «Барочная специальность».

Примерные программы:

Вариант 1: Современный гобой (Беллини – Концерт для гобоя с оркестром; Пуленк – Соната); Барочный гобой (Телеман – Фантазия соло № 6; Филидор Сюита ре минор).

Вариант 2: Современный гобой (Штраус – Концерт для гобоя с оркестром; Дютийе – Соната); Барочный гобой (Телеман – Фантазия соло № 12; Куперен – Королевский концерт № 2).

***Сольное исполнительство на исторических инструментах
(духовые инструменты – кларнет, исторический кларнет)***

На современном инструменте:

1. Произведение для кларнета (или бас-кларнета) соло второй половины XX века (Булез, Донатони, Денисов, Берио, Штокхаузен, Жорель, Штауд и др.);
2. Концерт для кларнета с оркестром на выбор, написанный в XX-XXI веке (Франсе, Нильсен, Тансман, Хартман, Линдберг и др.).

На историческом инструменте предлагается исполнить произведение крупной формы, исполненное на историческом кларнете (возможно и на бассетгорне), написанное до второй половины 19-ого века (Вебер, Берхальтер, Девьен, Бакофен, Моцарт, Стамиц и др.).

Примерные программы:

Вариант 1: Булез – Domaines для кларнета соло; Хартманн – Камерный концерт для кларнета с оркестром; Исторический кларнет: Девьен – Соната для кларнета и клавира №1

Вариант 2: Донатони – Clair I, II для кларнета соло; Тансман – Концерт для кларнета с оркестром; Исторический кларнет: Вебер – Большой концертный дуэт для кларнета и клавира ор.48

Вариант 3: Штокхаузен – Im Freundschaft для кларнета соло; Нильсен – Концерт для кларнета с оркестром ор.57; Исторический кларнет: Моцарт – Концерт для кларнета с оркестром К.622

Вариант 4: Берио – Секвенция IX для кларнета соло; Линдберг – Концерт для кларнета с оркестром; Бассетгорн: Бакофен – Вариации для бассетгорна с оркестром.

***Сольное исполнительство на исторических инструментах
(духовые инструменты – барочная труба)***

Барочная специальность:

1. Концерт композитора эпохи барокко для трубы, струнных и basso continuo, одна-две части (Бах, Гендель, Телеман, Торелли, Фаш и др.);
2. Соната представителя итальянской или немецкой школы (Фантини, Бибер и др.);
3. Произведение solo (Этюд из «Школ игры на трубе» Дюверне, Каччиамани, Крессер);

4. Произведение по выбору (барокко или ранний классицизм). Возможно исполнение ансамблевой музыки.

Примеры программ:

Вариант 1: Телеман – Концерт D-dur для трубы, струнных и basso continuo, (I и II часть); Бибер – Соната № 4; Произведение solo (Дюверне – Этюд из «Школы игры на трубе»); Гендель – «Музыка на воде» сюита для барочной трубы.

Вариант 2: Гендель – Сюита D-dur для трубы, струнных и basso continuo; Фантини – Соната № 1; 3; Дюверне – Этюд из «Школы игры на трубе» Дюверне; Готфрид Фингер – Соната.

Смешанная специальность:

На современном инструменте:

1. Одна или две части инструментального концерта романтического периода;
2. Virtuозная пьеса на выбор (фантазии, вариации и др.).

На барочном инструменте:

3. Соната, сюита или концерт (одна-две части) представителя итальянской, английской или немецкой школы (Фантини, Гендель, Бибер и др.);
4. Произведение solo (Этюд из «Школ игры на трубе» Дюверне, Каччиамани, Крессер).

Примеры программ:

Вариант 1: Современный инструмент (Концерт e-moll О. Бёме; Фантазия- Каприччио Э.Тронье); Барочная труба (Бибер – Соната № 4); Произведение solo (Этюд из «Школы игры на трубе» Дюверне);

Вариант 2: Современный инструмент (Концерт E-dur – И.Н.Гуммель; “Славянская фантазия” К. Хёне); Барочная труба (Соната № 1; 3 Дж. Фантини); Произведение solo (Этюд из «Школы игры на трубе» Дюверне).

53.09.02 – Искусство вокального исполнительства

Академическое пение

Вступительные испытания по специальной дисциплине

Прием на программы ассистентуры-стажировки осуществляется при условии владения абитуриентом объемом знаний и умений, соответствующим требованиям к выпускнику ООП высшего образования специальностей подготовки в области музыкального искусства уровней «специалитет» или «магистратура».

Вступительные испытания по специальной дисциплине состоят из 2-х экзаменов:

3. Исполнение концертной программы;
4. Коллоквиум (собеседование).

1. Исполнение концертной программы. При прослушивании концертной программы экзаменационная комиссия имеет право выбора и (или) ограничения исполняемых произведений, а также сокращения и (или) остановки исполняемого произведения при выявлении творческих способностей абитуриента.

Комиссия оценивает исполнение по следующим критериям:

1. Творческая индивидуальность – убедительность интерпретации, яркость образного мышления, сценическая свобода, волевые качества, артистический темперамент.
2. Зрелость музыкального мышления – понимание стиля, содержания и формы исполняемого произведения.
3. Virtuозная свобода, разнообразие приёмов звукоизвлечения, их соответствие стилю, содержанию и форме произведения, акустике зала.
4. Организация процесса исполнения во времени, выразительности ритма, воля, понимание закономерностей агогики.
5. Художественный вкус и культура исполнения, знание исполнительских традиций.

2. Собеседование (коллоквиум) проводится в устной форме (без билетов) и состоит из трех разделов, каждый из которых оценивается отдельно. Итоговый балл представляет собой среднее арифметическое значение оценок по трем разделам.

Первый раздел связан с исполняемой абитуриентом программой. Абитуриент должен знать основные этапы и закономерности развития истории вокального исполнительства, вопросы методики вокального исполнительства, методическую литературу по своей специальности, понимать содержание, форму и стилистические особенности исполняемых произведений, знать биографические данные и особенности творчества их авторов.

Второй раздел связан с историей музыки (в объеме программы ВУЗа). Раздел выявляет общекультурный уровень абитуриента, эрудицию в области музыкального искусства, знание предметов специальных курсов вуза.

Третий раздел связан с историей искусства и культуры (в объеме программы ВУЗ'а).

Литература для самоподготовки:

8. Гомбрих Э. История искусства. М., Искусство - XXI век, 2017 (и др. изд.).
9. Дмитриева Н. Краткая история искусств. В 2-х томах. М., 2010 (и др. изд.).
10. Ильина Т. История искусства Западной Европы от Античности до наших дней. Учебник. М., 2009 (и др. изд.).
11. Сокольников Н., Сокольников Е. История изобразительного искусства. М., ОИЦ «Академия», 2014 (и др. изд.).
12. Святополк-Мирский Д. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. Новосибирск, 2006.

13. Пайман А. История русского символизма. М., Республика, 2000.
14. История русской литературы XIX века: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования. В 3 т. / Е. И. Анненкова, Н. Н. Акимова, В. А. Кошелев и др.; под ред. Е. И. Анненковой. — М.: Издательский центр «Академия», 2012.
15. История русской литературы XIX века. В 3-х частях /Под ред. Коровина В.И. М.: 2005.
16. Сто лет русского авангарда: сборник статей /ред.-сост.М.И.Катунян. М.: Московская консерватория, 2013.

Итоговый балл по коллоквиуму (собеседованию) представляет собой среднее арифметическое значение оценок по трем разделам – 5-балльная система оценок.

Критерии оценки ответа:

5 баллов отлично	Ответ полный и правильный; абитуриент самостоятельно излагает фактологические сведения, свободно владеет специальной терминологией, монологической речью.
4 балла хорошо	Ответ полный и правильный (с наводящими вопросами); абитуриент самостоятельно излагает фактологические сведения, свободно владеет специальной терминологией, монологической речью; допущены несущественные ошибки, исправленные в ходе ответов на наводящие вопросы членов комиссии.
3 балла удовлетворительно	Ответ на основной и наводящие вопросы неполный, с фактологическими ошибками; абитуриент в недостаточной степени владеет монологической речью и терминологическим аппаратом.
2 балла неудовлетворительно	Ответ неполный и неаргументированный, допущены существенные ошибки, фактологические сведения изложены неверно; при ответе на дополнительные вопросы, ранее допущенные ошибки исправлены не полностью.
1 балл неудовлетворительно	Ответ на основной и наводящие вопросы неполный, несвязный, неаргументированный; допущены грубые ошибки в определениях, датах и т.п., искажающие смысл понятий.

Требования к исполнению творческой программы

Исполнение творческой программы продолжительностью 40–45 минут. Вступительный экзамен по исполнительской части специальности проводится по оперному профилю или камерному профилю. Программа включает разнохарактерные произведения различных стилей и жанров. Экзаменационная комиссия имеет право выбора и (или) ограничения исполняемых произведений, а также сокращения и (или) остановки исполняемого произведения при выявлении творческих способностей абитуриента.

Оперная программа должна включать в себя восемь произведений, общей продолжительностью 40-45 минут, в том числе:

- классическая ария композитора 17-18вв.;
- развёрнутая ария русского композитора;
- развёрнутая ария зарубежного композитора;
- ария отечественного композитора периода XX-XXI века;
- романс русского композитора;
- романс зарубежного композитора;
- романс или песня отечественного композитора периода XX-XXI века;
- народная песня.

Камерная программа должна включать в себя десять произведений, общей продолжительностью 40-45 минут, в том числе:

Вариант 1:

- 2 классические арии композиторов 17-18вв.;
- 2 романса М.И. Глинки;
- 2 романса русских композиторов;
- 2 романса зарубежных композиторов;
- романс современного композитора;
- народная песня.

Вариант 2:

- 2 классические арии композиторов 17-18 вв.;
- 2 романса М.И. Глинки;
- вокальный цикл или его часть.

53.09.03 – Искусство композиции

Вступительные испытания по специальной дисциплине

Прием на ООП ассистентуры-стажировки по специальности **53.09.03 «Искусство композиции»** осуществляется при условии владения абитуриентом объемом знаний и умений, соответствующим требованиям к выпускнику ООП высшего образования специальностей подготовки в области музыкального искусства уровней «специалитет» или «магистратура». При приеме Консерватория проводит следующие вступительные испытания:

Вступительные испытания по специальной дисциплине состоят из 2-х экзаменов. Второй экзамен состоит из трех разделов, каждый из которых оценивается самостоятельно.

1. Представление собственных сочинений абитуриента проводится в течение 20–25 минут. Программа может включать как оркестровые, так и камерные произведения абитуриента. Экзаменационная комиссия имеет право выбора и (или) ограничения времени прослушивания представленных сочинений, а также сокращения и (или) остановки прослушивания произведения при выявлении творческих способностей абитуриента.

Поступающий при подаче документов представляет запись (ссылки на запись) /партитуру собственных сочинений на электронном носителе.

Примерная программа вступительного экзамена (демонстрация записей сочинений):

- Симфония (или симфоническая поэма, концерт, пьеса и т.д.) для симфонического оркестра (возможно с солистами)
- Камерные сочинения (для ансамбля, квартета, солирующих инструментов, вокальная музыка и т.д.).

Комиссия оценивает произведения по следующим критериям:

1. Творческая индивидуальность – убедительность воплощения композиторского замысла средствами оркестровой и камерной музыки.
2. Зрелость музыкального мышления, умение выстроить драматургию произведения -как в крупной форме, так и в миниатюре.
3. Достаточный уровень профессионализма, знание современного оркестрового и камерного письма, всех ресурсов современного симфонического оркестра, полноценная реализация знаний, полученных в вузе по полифонии, форме, гармонии и другим теоретическим предметам в собственных композициях.
4. Владение приёмами звукоизвлечения и нотации, их соответствие стилю, содержанию и форме произведения, особенностям используемого инструмента.

2. Собеседование (коллоквиум) – устный раздел / выполнение 2-х письменных работ (по гармонии и полифонии).

2.1. Выполнение письменных работ:

1. Прелюдия (выполняется 6 часов, без фортепиано). Пример:

Вариант I:

Andantio

Музыкальный фрагмент прелюдии, состоящий из двух систем нот. Первая система: правая рука (верхняя нота) играет мелодию в 4/4 такте, начиная с динамического обозначения *mp*. Левая рука (нижняя нота) играет аккомпанемент. Вторая система: мелодия продолжается с использованием трио (3) и динамического обозначения *pp*. Завершается мелодия еще одним трио (3).

Далее - закончить до экспозиционного раздела; сочинить середину и синтетическую репризу (с элементами средней части)ю Форма - один из вариантов сложной 3-х-частной. Объем - около 60 тактов.

2. Двойная 4-х-голосная fuga с отдельной экспозицией (выполняется 6 часов без фортепиано).

Вариант А

Sostenuto

Музыкальный фрагмент двойной фуги в 3/2 такте, отмеченный **Sostenuto**. Первая система: правая рука (верхняя нота) играет мелодию, отмеченную динамическим обозначением *p*. Вторая система: левая рука (Стретта) играет контрмелодию. Завершается мелодия в правой руке.

Вариант В

К. Бодров

Andante

Стрета I

Стрета II

Итоговая оценка за письменный раздел коллоквиума представляет собой среднее арифметическое значение оценок, полученных на каждом из этапов конкурсного испытания.

2.2. Собеседование (коллоквиум) проводится в устной форме без билетов и состоит из трех разделов, каждый из которых оценивается отдельно. Итоговый балл представляет собой среднее арифметическое значение оценок по трем разделам.

Первый раздел – абитуриент должен знать основные направления, этапы и закономерности развития различных направлений композиторского искусства, стилистику, особенности языка и приемы изложения в музыке второй половины XX-XXI в., знать выдающиеся музыкальные шедевры от классики до современности, особенности их формообразования и гармонии.

Второй раздел связан с историей музыки (в объеме программы ВУЗ'а). Собеседование выявляет общекультурный уровень абитуриента, его эрудицию в области музыкального искусства, знание предметов специальных курсов вуза.

Третий раздел связан с историей искусства и культуры (в объеме программы ВУЗ'а).

Литература для самоподготовки:

8. Гомбрих Э. История искусства. М., Искусство - XXI век, 2017 (и др. изд.).
9. Дмитриева Н. Краткая история искусств. В 2-х томах. М., 2010 (и др. изд.).
10. Ильина Т. История искусства Западной Европы от Античности до наших дней. Учебник. М., 2009 (и др. изд.).
11. Сокольникова Н., Сокольникова Е. История изобразительного искусства. М., ОИЦ «Академия», 2014 (и др. изд.).
12. Святополк-Мирский Д. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. Новосибирск, 2006.
13. Пайман А. История русского символизма. М., Республика, 2000.

14. История русской литературы XIX века: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования. В 3 т. / Е. И. Анненкова, Н. Н. Акимова, В. А. Кошелев и др.; под ред. Е. И. Анненковой. — М.: Издательский центр «Академия», 2012.
15. История русской литературы XIX века. В 3-х частях /Под ред. Коровина В.И. М.: 2005.
16. Сто лет русского авангарда: сборник статей /ред.-сост.М.И.Катунян. М.: Московская консерватория, 2013.

Критерии оценки ответа:

5 баллов отлично	Ответ полный и правильный; абитуриент самостоятельно излагает фактологические сведения, свободно владеет специальной терминологией, монологической речью.
4 балла хорошо	Ответ полный и правильный (с наводящими вопросами); абитуриент самостоятельно излагает фактологические сведения, свободно владеет специальной терминологией, монологической речью; допущены несущественные ошибки, исправленные в ходе ответов на наводящие вопросы членов комиссии.
3 балла удовлетворительно	Ответ на основной и наводящие вопросы неполный, с фактологическими ошибками; абитуриент в недостаточной степени владеет монологической речью и терминологическим аппаратом.
2 балла неудовлетворительно	Ответ неполный и неаргументированный, допущены существенные ошибки, фактологические сведения изложены неверно; при ответе на дополнительные вопросы, ранее допущенные ошибки исправлены не полностью.
1 балл неудовлетворительно	Ответ на основной и наводящие вопросы неполный, несвязный, неаргументированный; допущены грубые ошибки в определениях, датах и т.п., искажающие смысл понятий.

2.3. Итоговая оценка за устный раздел коллоквиума (собеседования) представляет собой среднее арифметическое значение оценок по трем разделам – 5-балльная система оценок.

2.4. Итоговый конкурсный балл по коллоквиуму (собеседованию) представляет собой среднее арифметическое значение оценок по двум разделам (письменному и устному) – 5-балльная система оценок.

53.09.04 – Мастерство музыкальной звукорежиссуры

Вступительные испытания по специальной дисциплине

Прием на ООП ассистентуры-стажировки по специальности **53.09.04 «Мастерство музыкальной звукорежиссуры»** осуществляется при условии владения абитуриентом объемом знаний и умений, соответствующим требованиям к выпускнику ООП высшего образования специальностей подготовки в области музыкального искусства уровней «специалитет» или «магистратура». При приеме Консерватория проводит следующие вступительные испытания:

Вступительные испытания по специальной дисциплине состоят из 2-х экзаменов. Первый экзамен состоит из двух разделов, каждый из которых оценивается самостоятельно.

1. Представление творческой программы / слуховой анализ фонограммы;
2. Собеседование (коллоквиум).

1.1. Представление творческой программы проводится как показ самостоятельно записанных, смонтированных и сведенных фонограмм в различных стилях и жанрах музыкального искусства (не менее 3-х) общей продолжительности звучания в пределах 0,5 академического часа. Абитуриент, имеющий в обязательном порядке опыт практической работы не менее одного года, представляет запись, осуществленную на базе творческой организации, в которой (в случае поступления) существует возможность прохождения его творческой практики.

Комиссия оценивает представленные фонограммы по следующим критериям:

1. Наличие индивидуального пути воплощения музыкальных образов, глубина раскрытия художественного содержания музыкального произведения;
2. Соответствие созданной фонографической картины музыкального произведения стилистике и исполнительской интерпретации;
3. Понимание стиля, содержания и формы записываемого произведения;
4. Наличие художественного вкуса;
5. Культура звучания фонограмм;
6. Знание исполнительских традиций;
7. Владение разнообразными технологическими приёмами работы с «живой» и искусственной акустикой студии или зала;
8. Владение техническим оборудованием для создания звуковых образов;
9. Знание технологии записи, монтажа, сведения и мастеринга музыкальных произведений;

1.2. Слуховой анализ фонограмм различных эпох, стилей, исполнительских составов (5 треков общей продолжительности звучания в пределах 0,5 академического часа) – по выбору комиссии. Экзаменационная тест-таблица представляет собой письменный комментарий по параметрам восприятия и субъективной оценки качества музыкальной стерео-фонограммы (контрольные показатели: пространство, прозрачность, музыкальный баланс, акустический баланс, тембр, помехи, исполнение).

Примерный перечень фрагментов для слухового анализа:

Рахманиновский зал Консерватории:

Д.Хармс – Ноктюрн (предварение) – зв. 00.59

Д.Шостакович – Афоризм № 3 – зв. 02.13

Малый зал Консерватории:

Н.Метнер – Квинтет (финал) – зв. 12.36

Н.Метнер – Вальс – зв. 03.03

Большой зал Консерватории:

Моцарт – Двойной концерт (2 часть) – зв. 07.56

Моцарт – Двойной концерт (финал) – зв. 06.32

ТЕСТ-ТАБЛИЦА для анализа фонограмм				
	Основные параметры	Составные параметры	Пояснения	Недостатки и их возможные причины
Основные критерии				
1.	Пространственное впечатление		Соответствие размеров и акустических свойств студии числу исполнителей и характеру музыкального произведения	
		Звуковая перспектива в глубину		
		Акустический баланс	Отношение прямых и отраженных звуков	напр.: многопространственность при полимикروفонии
		Реверберация	Акустические свойства студии, введение искусственной реверберации	напр.: формантный характер студии
2.	Прозрачность		Раздельное восприятие отдельных групп инструментов, ясность музыкальной фактуры, разборчивость текста	напр.: маскирование из-за неблагоприятного музыкального баланса, акустического баланса или плохих свойств студии
3.	Музыкальный баланс		Соотношение громкостей прямых звуков	напр.: неподходящий акустический баланс для отдельных групп инструментов при полимикروفонии
4.	Тембр	Частотный спектр		
		Нестационарные процессы		напр.: искажения, вызываемые неустановившимися процессами в отдельных частях канала (микрофонах, динамиках)
		Частотная характеристика		напр.: частотные искажения
		Нелинейные искажения		Напр.: искажения тембра вследствие сильных нелинейных искажений, детонация и т.д.
5.	Помехи	Шумы, создаваемые аппаратурой	Микрофон, усилитель	
		Шум студии или зала	Кондиционирование воздуха, вентиляция, шум публики, посторонние звуки в оркестре, хоре	
		Импульсные помехи		напр.: целчки, трески, выпадения сигнала, склейки монтажа
		Искажения		напр.: помехи вследствие сильных фазовых нелинейных искажений и детонации напр.: помехи из-за неудачного применения компрессоров и ограничителей
6.	Исполнение	Трактовка	Выразительность исполнения, точность следования авторскому замыслу; чистота интонирования, ритм, темп, динамические оттенки и т.д.	
Дополнительные критерии (для особых случаев)				
7.	Аранжировка		Качество материала, подлежащего записи	
		Аранжировка	Для танцевальной и развлекательной музыки	напр.: нельзя при слишком перегруженной аранжировке, даже при лучшей технике записи получить удовлетворительную прозрачность и т.д.
		Инструментовка	Для симфонической и камерной музыки	
8.	Техника звукозаписи		Преобразование художественного содержания в электроакустические сигналы	напр.: неудачное регулирование динамического диапазона и другие недостатки, не отмеченные в пп. 1-7
			Оценка работы по записи всего персонала, обслуживающего данную запись	

Итоговый балл представляет собой среднее арифметическое значение оценок по разделам профильного испытания – 5-балльная система оценок.

2. Собеседование (коллоквиум) проводится в устной форме без билетов и состоит из трех разделов, каждый из которых оценивается отдельно. Итоговый балл представляет собой среднее арифметическое значение оценок по трем разделам – 5-балльная система оценок.

Первый раздел связан с представляемых абитуриентом авторских записей. Абитуриент должен знать основные этапы и закономерности развития истории музыкальной звукорежиссуры, вопросы методики обучения, литературу по своей специальности, понимать содержание, форму и стилистические особенности записываемых произведений, знать биографические данные и особенности творчества их авторов, знать ведущих специалистов современного профессионального сообщества и их творческие работы.

Второй раздел связан с историей музыки (в объёме программы ВУЗ'а). Выявляется общекультурный уровень абитуриента, его эрудиция в области музыкального искусства, знание предметов специальных курсов вуза.

Третий раздел связан с историей искусства и культуры (в объёме программы ВУЗ'а).

Литература для самоподготовки:

8. Гомбрих Э. История искусства. М., Искусство - XXI век, 2017 (и др. изд.).
9. Дмитриева Н. Краткая история искусств. В 2-х томах. М., 2010 (и др. изд.).
10. Ильина Т. История искусства Западной Европы от Античности до наших дней. Учебник. М., 2009 (и др. изд.).
11. Сокольникова Н., Сокольникова Е. История изобразительного искусства. М., ОИЦ «Академия», 2014 (и др. изд.).
12. Святополк-Мирский Д. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. Новосибирск, 2006.
13. Пайман А. История русского символизма. М., Республика, 2000.
14. История русской литературы XIX века: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования. В 3 т. / Е. И. Анненкова, Н. Н. Акимова, В. А. Кошелев и др.; под ред. Е. И. Анненковой. — М.: Издательский центр «Академия», 2012.
15. История русской литературы XIX века. В 3-х частях /Под ред. Коровина В.И. М.: 2005.
16. Сто лет русского авангарда: сборник статей /ред.-сост.М.И.Катунян. М.: Московская консерватория, 2013.

Итоговый балл по коллоквиуму (собеседованию) представляет собой среднее арифметическое значение оценок по трем разделам – 5-балльная система оценок.

Критерии оценки ответа:

5 баллов отлично	Ответ полный и правильный; абитуриент самостоятельно излагает фактологические сведения, свободно владеет специальной терминологией, монологической речью.
4 балла хорошо	Ответ полный и правильный (с наводящими вопросами); абитуриент самостоятельно излагает фактологические сведения, свободно владеет специальной терминологией, монологической речью; допущены несущественные ошибки, исправленные в ходе ответов на наводящие вопросы членов комиссии.
3 балла удовлетворительно	Ответ на основной и наводящие вопросы неполный, с фактологическими ошибками; абитуриент в недостаточной степени владеет монологической речью и терминологическим аппаратом.
2 балла неудовлетворительно	Ответ неполный и неаргументированный, допущены существенные ошибки, фактологические сведения изложены неверно; при ответе на дополнительные вопросы, ранее допущенные ошибки исправлены не полностью.

<p>1 балл неудовлетворитель но</p>	<p>Ответ на основной и наводящие вопросы неполный, несвязный, неаргументированный; допущены грубые ошибки в определениях, датах и т.п., искажающие смысл понятий.</p>
---	---

53.09.05 – Искусство дирижирования (по видам)

Вступительные испытания по специальной дисциплине

Дирижирование академическим хором

Прием на ООП ассистентуры-стажировки по специальности **53.09.05 «Искусство дирижирования» (вид – дирижирование академическим хором)** осуществляется при условии владения абитуриентом объемом знаний и умений, соответствующим требованиям к выпускнику ООП высшего образования специальностей подготовки в области музыкального искусства уровней «специалитет» или «магистратура».

Вступительные испытания по специальной дисциплине состоят из 2-х экзаменов. Второй экзамен состоит из 4-х разделов, каждый из которых оценивается самостоятельно.

1. Представление творческой программы (1, 2 туры);
2. Собеседование (коллоквиум) / выполнение письменных работ (по сольфеджио, гармонии, полифонии).

1.1. Представление творческой программы, 1 тур

а) исполнение на рояле хоровых циклов композиторов XX-XXI вв.

Примерный список сочинений:

В. Агафонников – «Господь рождается. Славите» цикл духовных хоров; К. Волков – «Тихая моя родина»; С. Губайдуллина – Хоровой цикл «Посвящение Марине Цветаевой»; Э. Денисов – «Приход весны»; В. Кикта – «Пушкинский диптих»; Р. Леденёв – «Десять хоров» на слова русских поэтов; С. Рахманинов – «Всенощное бдение», соч.37; С. Рахманинов – «Литургия Св. Иоанна Златоуста», соч. 31; Г. Свиридов – «Пушкинский венок»; С. Танеев – «Двенадцать хоров на ст. Я. Полонского»; А. Чайковский – «Три хора на сл. А. Володина»; П. Чайковский – «Литургия Св. Иоанна Златоуста»; А. Шнитке – Концерт для хора на слова Г. Нарекаци; Ю. Фалик – «Чудотворные лики»; Ю. Фалик – «Книга канцон» (1, 2 тетрадь); Д. Шостакович – «Десять поэм на слова революционных поэтов»; Р. Щедрин – Хоровые циклы на ст. А. Вознесенского, А. Твардовского; Р. Щедрин – «Диптих на ст. А. Вознесенского»

б) дирижирование (в сопровождении 2-х фортепиано) произведениями крупной формы (вокально-ораториальные и оперные сочинения). Примерный список сочинений:

зарубежные: И. С. Бах – Месса Си минор; И. С. Бах – «Страсти по Иоанну»; Л. Бетховен – «Торжественная месса»; Дж. Верди – «Реквием»; Э. Ллойд-Уэббер – «Реквием»; В. А. Моцарт – «Торжественная месса»; Дж. Россини – «Маленькая торжественная месса»; А. Онеггер – «Царь Давид»; А. Онеггер – «Жанна Д'Арк на костре»; К. Пендерецкий – «Кантата Св. Даниилу Московскому»; Ф. Пуленк – «Stabat Mater»; Ф. Пуленк – «Gloria»; Ф. Пуленк – «Засуха»; И. Стравинский – «Симфония псалмов»; И. Стравинский – «Царь Эдип»; У. Уолтон – «Пир Валтасара»;

отечественные: С. Прокофьев – «Огненный ангел»; С. Прокофьев – «На страже мира»; С. Прокофьев – «Александр Невский»; С. Прокофьев – «Война и мир»; С. Рахманинов – «Колокола»; С. Рахманинов – «Весна»; Г. Свиридов – «Патетическая оратория»; Г. Свиридов – «Курские песни»; Г. Свиридов – «Поэма памяти Сергея Есенина»; С. Танеев – «Иоанн Дамаскин»; С. Танеев – «По прочтении псалма»; Д. Шостакович – «Катерина Измайлова»; Д. Шостакович – «Песнь о лесах»; Р. Щедрин – «Боярыня Морозова»; Р. Щедрин – «Запечатленный ангел»; П. Чайковский – Кантата «Москва».

в) представление видеозаписи концерта хорового коллектива, с которым абитуриент сотрудничает не менее одного года, и на базе которого (в случае поступления) будет проходить его творческая практика.

1.2. Представление творческой программы, 2 тур – работа с хором (без сопровождения). Произведения для работы с хором абитуриенты получают после успешного прохождения ими 1-го тура. Продолжительность работы с хором – 15 минут.

Комиссия оценивает творческую программу по следующим критериям:

1. Творческая индивидуальность – убедительность интерпретации, яркость образного мышления, сценическая свобода, волевые качества, артистический темперамент.
2. Зрелость музыкального мышления – понимание стиля, содержания и формы исполняемого произведения, убедительная демонстрация методических и организационных навыков работы с хоровым коллективом;
3. Техника дирижирования, знание стилистики звукоизвлечения, соответствие стилю, содержанию и форме произведения, акустике зала.
4. Организация процесса исполнения во времени, выразительность метро-ритма, слух, воля, понимание закономерностей певческой агогики и вокальной дикции.
5. Художественный вкус и культура исполнения, знание исполнительских традиций.

2. Собеседование (коллоквиум)-устный раздел / выполнение письменных работ (по сольфеджио, гармонии, полифонии).

2.1. Выполнение письменных работ:

Сольфеджио: 3-голосный диктант (время выполнения 20-25 минут, кол-во проигрываний – не более 10);

Диктант

Гармония: задача (время выполнения 2-2,5 часа без проигрывания на фортепиано);

Задача по гармонии



Полифония: простая 3-голосная полная fuga, выполняется 5 часов без проигрывания на фортепиано.

Тема фуги (полифония)

Allegro con brio



Каждый из письменных разделов оценивается самостоятельно.

Итоговая оценка за письменный раздел коллоквиума представляет собой среднее арифметическое значение оценок, полученных на каждом из этапов конкурсного испытания.

2.2. Собеседование (коллоквиум) проводится в устной форме без билетов.

Первый раздел связан с представляемой абитуриентом программой. Абитуриент должен знать основные этапы и закономерности развития истории хорового исполнительства, вопросы методики обучения дирижированию, литературу по своей специальности, понимать содержание, форму и стилистические особенности исполняемых произведений, знать биографические данные и особенности творчества их авторов.

Примерные вопросы:

1. Принципы репетиционной работы выдающихся московских хоровых дирижёров XX века: А.В. Свешникова, К.Б. Птицы, В.Г. Соколова, В.С. Попова, Б.Г. Тевлина А.А. Юрлова.
2. Особенности интерпретации произведений крупной формы в профессиональных хоровых коллективах Москвы, Санкт-Петербурга, Киева и др.
3. Стилиевые черты исполнения музыки западноевропейских композиторов различных эпох (барокко, возрождение, классицизм, романтизм, современная музыка).
4. Традиции дирижёрско-хорового образования в Москве, Санкт-Петербурге с XIX века до наших дней (Синодальное училище, Санкт-Петербургская певческая капелла, создание кафедр хорового дирижирования в музыкальных ВУЗах России).
5. Хоровые центры Российской Федерации (Владимир, Екатеринбург, Нижний Новгород, Новосибирск, Магнитогорск, Санкт-Петербург, Саратов, и др.).
6. Хоровые жанры в творчестве композиторов московской школы XX – XXI веков.
7. Наиболее значительные работы в кантатно-ораториальном и оперном жанре дирижёров XX века

Примерный список специальной литературы:

1. Асафьев Б. О хоровом искусстве. – Изд. «Музыка», 1980
2. Борис Тевлин. Хоровые пути. Сост. В. Ценова. М. М., 2001.
3. Виктор Попов в хоровом искусстве. Сб. ст. и материалов. М., 2009.
4. Виноградов К. Работа над дикцией в хоре. – Музыка, 1967.
5. Голованов Н. Литературное наследие. Переписка, воспоминания современников.
6. Дмитриевский Г. Хороведение и управление хором. – Музгиз, 1957.
7. Егоров А. Теория и практика работы с хором. – Музгиз, 1951.
8. Зверева С. «Александр Кастальский». – М., «Вузовская книга», 1999.
9. Ильин В. Очерки истории русской хоровой культуры. Советский композитор, 1982.
10. Камерный хор Московской консерватории. Формула успеха. К 80-летию профессора Б.Г. Тевлина». Составители Кривицкая Е., Соловьёв А. М., 2012.
11. Локшин Д. Замечательные русские хоры и их дирижеры. – Музгиз, 1963.
12. Мусин И. Язык дирижерского жеста. М., 2006.
13. Памяти А.В. Свешникова. Статьи. Воспоминания. Сост. С.С. Калинин. М., 1999.
14. Пигров К. Руководство хором. – Изд. «Музгиз», 1964.
15. Птица К. О музыке и музыкантах. Сост. Б.Тевлин, Л.Ермакова. М., 1996.
16. Птица К. Очерки по технике дирижирования. – Музгиз, 1948.
17. Рождественский Г. Дирижерская аппликатура. – Л., 1974
18. Рождественский Г. Треугольники. Триптих. М., 2001.
19. Русская духовная музыка в документах и материалах: в VI томах: Синодальный хор и училище церковного пения. Сост.: С. Зверева, А. Наумов, М. Рахманова. – Языки славянской культуры.
20. Семенюк В. Заметки о хоровой фактуре. М., 2000.
21. Скребков С. Русская хоровая музыка XVIII – начала XIX веков. – Изд. «Музыка».
22. Соколов В. Работа с хором. – Музыка, 1967.
23. Тенета-Бартенева Л. Лебедев Константин Михайлович. М., 2002.
24. Тугаринов Е. Великий русский регент В.С. Орлов. М., 2004.
25. Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле. М., 1984.
26. Чесноков П. Хор и управление им. – Изд. Музгиз, 1961.
27. Эйдинова О., Мирошниченко С. Притяжение Эйдинова. Магнитогорск, 2003.

Второй раздел связан с историей музыки (в объеме программы ВУЗ'а). Выявляет общекультурный уровень абитуриента, эрудицию в области музыкального искусства, знание предметов специальных курсов вуза.

Третий раздел связан с историей искусства и культуры (в объеме программы ВУЗ'а).

Литература для самоподготовки:

8. Гомбрих Э. История искусства. М., Искусство - XXI век, 2017 (и др. изд.).
9. Дмитриева Н. Краткая история искусств. В 2-х томах. М., 2010 (и др. изд.).
10. Ильина Т. История искусства Западной Европы от Античности до наших дней. Учебник. М., 2009 (и др. изд.).
11. Сокольников Н., Сокольникова Е. История изобразительного искусства. М., ОИЦ «Академия», 2014 (и др. изд.).
12. Святополк-Мирский Д. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. Новосибирск, 2006.
13. Пайман А. История русского символизма. М., Республика, 2000.
14. История русской литературы XIX века: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования. В 3 т. / Е. И. Анненкова, Н. Н. Акимова, В. А. Кошелев и др.; под ред. Е. И. Анненковой. — М.: Издательский центр «Академия», 2012.
15. История русской литературы XIX века. В 3-х частях /Под ред. Коровина В.И. М.: 2005.

16. Сто лет русского авангарда: сборник статей /ред.-сост.М.И.Катунян. М.: Московская консерватория, 2013.

Критерии оценки ответа:

5 баллов отлично	Ответ полный и правильный; абитуриент самостоятельно излагает фактологические сведения, свободно владеет специальной терминологией, монологической речью.
4 балла хорошо	Ответ полный и правильный (с наводящими вопросами); абитуриент самостоятельно излагает фактологические сведения, свободно владеет специальной терминологией, монологической речью; допущены несущественные ошибки, исправленные в ходе ответов на наводящие вопросы членов комиссии.
3 балла удовлетворительно	Ответ на основной и наводящие вопросы неполный, с фактологическими ошибками; абитуриент в недостаточной степени владеет монологической речью и терминологическим аппаратом.
2 балла неудовлетворительно	Ответ неполный и неаргументированный, допущены существенные ошибки, фактологические сведения изложены неверно; при ответе на дополнительные вопросы, ранее допущенные ошибки исправлены не полностью.
1 балл неудовлетворительно	Ответ на основной и наводящие вопросы неполный, несвязный, неаргументированный; допущены грубые ошибки в определениях, датах и т.п., искажающие смысл понятий.

2.3. Итоговая оценка за устный раздел коллоквиума (собеседования) представляет собой среднее арифметическое значение оценок по трем разделам – 5-балльная система оценок.

2.4. Итоговый конкурсный балл по коллоквиуму (собеседованию) представляет собой среднее арифметическое значение оценок по двум разделам (письменному и устному) – 5-балльная система оценок

Дирижирование симфоническим оркестром

Прием на ООП ассистентуры-стажировки по специальности **53.09.05 «Искусство дирижирования» (вид – дирижирование симфоническим оркестром)** осуществляется при условии владения абитуриентом объемом знаний и умений, соответствующим требованиям к выпускнику ООП высшего образования специальностей подготовки в области музыкального искусства уровней «специалитет» или «магистратура».

Вступительные испытания по специальной дисциплине состоят из 2-х экзаменов. Второй экзамен состоит из 4-х разделов, каждый из которых оценивается самостоятельно.

1. Представление творческой программы (1, 2 туры);
2. Собеседование (коллоквиум) / выполнение письменных работ (по сольфеджио, гармонии, полифонии).

1.1. Представление творческой программы, 1 тур – в сопровождении фортепиано.

1.2. Представление творческой программы, 2 тур – с симфоническим оркестром.

Программа каждого из туров включает произведение, написанное для симфонического оркестра, или часть из симфонии. Экзаменационная комиссия имеет право сокращения и (или) остановки исполняемого произведения при выявлении творческих способностей абитуриента.

Примерные программы вступительного экзамена:

Брамс – Симфония № 3, 1 часть;

Чайковский – Фантазия для симфонического оркестра «Франческа да Римини»;
Равель – Сюита № 2 из балета «Дафнис и Хлоя»;
Рахманинов – Симфония № 2, 1 часть;
Шостакович – Симфония № 10, 1 часть.

Обязательно представление видеозаписи выступления абитуриента с симфоническим оркестром, с которым абитуриент работает не менее одного года, и на базе которого (в случае поступления) будет проходить его творческая практика.

Комиссия оценивает творческую программу по следующим критериям:

1. Творческая индивидуальность – убедительность интерпретации, яркость образного мышления, сценическая свобода, волевые качества, артистический темперамент.
2. Зрелость музыкального мышления – понимание стиля, содержания и формы исполняемого произведения.
3. Virtuозная свобода, мастерство дирижирования, опыт самостоятельной работы с оркестром, соответствие стилю, содержанию и форме произведения, акустике зала.
4. Организация процесса исполнения во времени, выразительности метроритма, дирижерская воля, понимание закономерностей агогики.
5. Художественный вкус и культура исполнения, знание исполнительских традиций.

Итоговый балл представляет собой среднее арифметическое значений оценок по всем разделам профильного экзамена.

2. Собеседование (коллоквиум)-устный раздел / выполнение письменных работ (по сольфеджио, гармонии, полифонии).

2.1. Выполнение письменных работ²:

Сольфеджио: 3-голосный диктант (время выполнения 20-25 минут, кол-во проигрываний – не более 10);

Гармония: задача (время выполнения 2-2,5 часа без проигрывания на фортепиано);

Полифония: простая 3-голосная полная fuga, выполняется 5 часов без проигрывания на фортепиано.

Каждый из письменных разделов оценивается самостоятельно.

Итоговая оценка за письменный раздел коллоквиума представляет собой среднее арифметическое значение оценок, полученных на каждом из этапов конкурсного испытания.

2.2. Собеседование (коллоквиум) проводится в устной форме без билетов состоит из трех разделов, каждый из которых оценивается по пятибалльной системе, с последующим выведением среднего балла.

Первый раздел связан с представляемой абитуриентом программой. Абитуриент должен знать основные этапы и закономерности развития истории искусства дирижирования, природу дирижерской деятельности, профессию дирижера, вопросы методики специального обучения, литературу по своей специальности, понимать содержание, форму и стилистические особенности исполняемых произведений, знать биографические данные и основные этапы творчества их авторов. Абитуриент должен владеть дирижерским мастерством, понимать особенности дирижерского искусства, многогранность видов и форм дирижерской деятельности, роль симфонического дирижирования в музыкальном исполнительском искусстве и его значение в мировой художественной культуре прошлого и настоящего.

² Примерный уровень сложности – см. в требованиях к виду подготовки «Дирижирование академическим хором».

Примерный список рекомендуемой литературы:

1. Алексеев А. Дирижеры симфонических и театральных оркестров. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX века. Т.1. М., 1995.
2. Аносов Н. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания. М., 1978.
3. Ансерме Э. Беседы о музыке. Л.: Музыка, 1985.
4. Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания / Э. Ансерме. М.: 1986.
5. Астров А. Деятель русской музыкальной культуры С.А. Кусевицкий. М., 1981.
6. Беседы с Игорем Маркевичем. Составление и перевод Е. Кривицкой. М., 2003.
7. Беседы с Отто Клемперером. Записаны Питером Хейвортом. М., 2004.
8. Бернштейн Л. Музыка – всем / Пер. с англ. В.Н. Чемберджи. М., 1978.
9. Богданов-Березовский В. Советский дирижер: Очерк деятельности Е. А. Мравинского. Л.: Музгиз, 1956.
10. Боулт А. Мысли о дирижировании // Исполнительское искусство зарубежных стран. М.: Музыка, 1975.
11. Буш Ф. Из жизни музыканта Л., 1983.
12. Вальтер Б. Оркестр и дирижер // Советская музыка. 1957. № 9.
13. Вальтер Б. Тема с вариациями. Воспоминания и размышления // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 4. М.: Муз, 1969.
14. Вейнгартнер Ф. О дирижировании. Л.: Тритон, 1927.
15. Вейнгартнер Ф. Исполнение классических симфоний: Советы дирижерам. М., 1965.
16. Гаук А. Мемуары. Избранные статьи. Воспоминания современников. М.: 1975.
17. Гинзбург Л. Избранное: Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования. М.: 1981.
18. Голованов Н. Литературное наследие. Воспоминания. Переписка. М., 1982.
19. Григорьев Л., Платек Я. Современные дирижеры (справочник). М., 1969.
20. Грум-Гржимайло Т. Об искусстве дирижера. М.: Знание, 1973.
21. Дехант Г. Дирижирование: Теория и практика музыкальной интерпретации. Нижний Новгород: Деком, 2000.
22. Искусство Артуро Тосканини: Воспоминания. Биографические материалы. Л.: Музыка, 1974.
23. Казальс П. Дирижер. Л., 1960.
24. Кан Э. Элементы дирижирования. Л.: Музыка, 1980. 216 с.
25. Канерштейн М. Вопросы дирижирования. М.: Музыка, 1972.
26. Клас Эри. Дирижер. Лицом к залу. М., 2006.
27. Кондрашин К. О дирижерском искусстве. Л., М., Сов. комп., 1970.
28. Кондрашин К. О дирижерском прочтении симфоний П.И. Чайковского. М., 1977.
29. Крылова Л. Евгений Светланов. М.: Музыка, 1986.
30. Лист Ф. Письмо о дирижировании / В кн.: Лист Ф. Избранные статьи. М., 1959.
31. Малько Н. Основы техники дирижирования. М.; Л.: Музыка, 1965.
32. Маркарян Н. Портреты современных дирижеров. М., 2003.
33. Маталаев Л. Основы дирижерской техники / Л.Н. Маталаев. М.: СК, 1986.
34. Мусин И. О воспитании дирижера. Л., 1986.
35. Мусин И. Техника дирижирования. М., 1967.
36. Мусин И. Язык дирижерского жеста / И.А. Мусин. М.: Музыка, 2007.
37. Мюнш Ш. Я – дирижер / Ш. Мюнш; пер.с англ. М. Викторовой. М.: Музыка, 1965.
38. Оркестр без границ. Материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортунатова / ред.-сост. И. А. Барсова, И. В. Вискова. М.: МГК, 2009.
39. Пазовский А. Записки дирижера. М.: Советский композитор, 1968. 557 с.
40. Ражников В. Формирование и воспроизведение дирижерского замысла // Вопросы психологии. 1973. № 2.
41. Ражников В. Кирилл Кондрашин рассказывает о музыке и жизни. М., 1989.
42. Рождественский Г. Дирижерская аппликатура. Л.: М., 1974.

43. Рождественский Г. Мысли о музыке. М., 1975.
44. Рождественский Г. Преамбулы. М.: Сов. комп., 1989.
45. Самосуд С. Статьи. Воспоминания. Письма. М.: 1984.
46. Сараджев К. Статьи, воспоминания. М., Сов. комп., 1962.
47. Светланов Е. Музыка сегодня: Статьи, рецензии, очерки. М.: СК, 1985.
48. Сидельников Л. Симфоническое исполнительство: Эстетика и теория. Исторический очерк. М.: Советский композитор, 1991.
49. Стоковский Л. Музыка для всех нас // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. М.: Музыка, 1975.
50. Стравинский И. О дирижерах и дирижировании. М., 1988.
51. Тилес Б. Дирижер в оперном театре. Л., 1974.
52. Файер Ю. О себе. О музыке. О балете. М., 1974.
53. Фортунатов Ю. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / Сост. Е. И. Гордина. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2004.
54. Фуртвенглер В. Статьи. Беседы. Из записных книжек // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 2 / сост. Г.Я. Эдельман. М.: Музыка, 1966.
55. Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. М.: Сов. комп., 1984.
56. Хентова С. Дирижер и оркестр: (беседа с К.П. Кондрашиным) /Музыканты о своем искусстве. М., 1967.
57. Цыпин Г. Психология музыкальной деятельности. М., 1994.
58. Цыпин Г. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика. СПб., 2001.
59. Шелухина Е. Сэр Джордж Шолти. Встречи с Россией. М., Изд. Г. И. Саамов, 2012.
60. Шиндер Л. Штрихи струнной группы симфонического оркестра (в помощь молодым дирижерам и композиторам). СПб., 2000.
61. Юдин Г.Я. За гранью прошлых дней. М., 1977.

Второй раздел связан с историей музыки (в объеме программы ВУЗ'а). Выявляет общекультурный уровень абитуриента, эрудицию в области музыкального искусства, знание предметов специальных курсов вуза.

Третий раздел связан с историей искусства и культуры (в объеме программы ВУЗ'а).

Литература для самоподготовки:

8. Гомбрих Э. История искусства. М., Искусство - XXI век, 2017 (и др. изд.).
9. Дмитриева Н. Краткая история искусств. В 2-х томах. М., 2010 (и др. изд.).
10. Ильина Т. История искусства Западной Европы от Античности до наших дней. Учебник. М., 2009 (и др. изд.).
11. Сокольникова Н., Сокольникова Е. История изобразительного искусства. М., ОИЦ «Академия», 2014 (и др. изд.).
12. Святополк-Мирский Д. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. Новосибирск, 2006.
13. Пайман А. История русского символизма. М., Республика, 2000.
14. История русской литературы XIX века: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования. В 3 т. / Е. И. Анненкова, Н. Н. Акимова, В. А. Кошелев и др.; под ред. Е. И. Анненковой. — М.: Издательский центр «Академия», 2012.
15. История русской литературы XIX века. В 3-х частях /Под ред. Коровина В.И. М.: 2005.
16. Сто лет русского авангарда: сборник статей /ред.-сост.М.И.Катунян. М.: Московская консерватория, 2013.

Критерии оценки ответа:

5 баллов отлично	Ответ полный и правильный; абитуриент самостоятельно излагает фактологические сведения, свободно владеет специальной терминологией, монологической речью.
---------------------------------	---

<p style="text-align: center;">4 балла хорошо</p>	<p>Ответ полный и правильный (с наводящими вопросами); абитуриент самостоятельно излагает фактологические сведения, свободно владеет специальной терминологией, монологической речью; допущены несущественные ошибки, исправленные в ходе ответов на наводящие вопросы членов комиссии.</p>
<p style="text-align: center;">3 балла удовлетворительно</p>	<p>Ответ на основной и наводящие вопросы неполный, с фактологическими ошибками; абитуриент в недостаточной степени владеет монологической речью и терминологическим аппаратом.</p>
<p style="text-align: center;">2 балла неудовлетворительно</p>	<p>Ответ неполный и неаргументированный, допущены существенные ошибки, фактологические сведения изложены неверно; при ответе на дополнительные вопросы, ранее допущенные ошибки исправлены не полностью.</p>
<p style="text-align: center;">1 балл неудовлетворительно</p>	<p>Ответ на основной и наводящие вопросы неполный, несвязный, неаргументированный; допущены грубые ошибки в определениях, датах и т.п., искажающие смысл понятий.</p>

2.3. Итоговая оценка за устный раздел коллоквиума (собеседования) представляет собой среднее арифметическое значение оценок по трем разделам – 5-балльная система оценок.

2.4. Итоговый конкурсный балл по коллоквиуму (собеседованию) представляет собой среднее арифметическое значение оценок по двум разделам (письменному и устному) – 5-балльная система оценок

Иностранный язык (английский, итальянский, немецкий, французский)

Экзамен по иностранному языку состоит из двух разделов, каждый из которых оценивается по 5-балльной системе оценок с последующим выведением среднего балла. Цель экзамена – определить уровень знаний претендента по иностранному языку для решения научных и академических задач. На вступительном экзамене абитуриенты должны продемонстрировать умение пользоваться иностранным языком как средством культурного и профессионального общения. Поступающий должен владеть орфографической, орфоэпической, лексической, грамматической и стилистической нормами изучаемого языка в пределах программных требований и правильно использовать их во всех видах речевой коммуникации. Абитуриент должен владеть подготовленной, а также неподготовленной монологической речью на иностранном языке; владеть диалогической речью в ситуациях профессионального и бытового общения в пределах изученного в вузе языкового материала и в соответствии с избранной специальностью. Он должен уметь выражать свои мысли, используя разнообразные языковые средства в ситуациях профессионального и повседневного общения, участвовать в дискуссиях и отстаивать свою точку зрения, уметь строить ясное, не прерываемое паузами, правильно организованное высказывание. Он должен уметь понимать на слух иноязычную монологическую речь по специальности, включая развернутые доклады, лекции и сообщения со сложной аргументацией. Поступающий должен уметь читать, понимать оригинальную научную литературу по специальности, опираясь на изученный языковой материал, фоновые страноведческие и профессиональные знания и навыки языковой и контекстуальной догадки. Он должен владеть всеми видами чтения (изучающее, ознакомительное, поисковое и просмотровое).

Экзамен проводится в форме собеседования, без предварительной подготовки.

Экзамен включает в себя разделы:

1. *Беседа об одном из произведений или композиторе из исполненных в программе / представленных в ходе профильного вступительного экзамена по специальности (творческого проекта) по выбору экзаменационной комиссии – 5-10 минут.*
2. *Беседа на иностранном языке на темы, пройденные в вузовских курсах по истории музыки и истории искусств – 5-10 минут.*

Критерии оценки ответа:

Подготовленная и неподготовленная речь на иностранном языке по специальности экзаменуемого	
<i>«отлично» (5 баллов)</i>	глубокое знание представленной проблемы, отличное владение лексическими, грамматическими и стилистическими нормами
<i>«хорошо» (4 балла)</i>	хорошее знание темы, отдельные лексические и грамматические ошибки (до 5 ошибок)
<i>«удовлетворительно» (3 балла)</i>	удовлетворительное знание представленной темы, терминологические ошибки, нарушение грамматических и стилистических норм (5-9 ошибок)
<i>«неудовлетворительно» (2 балла)</i>	удовлетворительное знание представленной темы, терминологические ошибки, нарушение грамматических и стилистических норм (5-9 ошибок)
<i>«неудовлетворительно» (1 балл)</i>	ответ на основной и наводящие вопросы неполный, несвязный, неаргументированный; допущены грубые ошибки в определениях, датах и т.п., искажающие смысл понятий

Примерный уровень сложности лексики

Английский язык

RALPH VAUGHAN WILLIAMS

The first symphony or sea symphony (1903-1910) is written for solo voices, chorus and orchestra, and is based on poems by Walt Whitman. Like the two symphonies following it, it is rather descriptive. The four movements do not express contrasting feelings. Rather they should be considered as four aspects of a single region of feeling. This is the case for Vaughan William's other symphonies.

The first was followed by the London symphony, a portrait of the great city. The third is the peaceful, pastoral symphony. After these evocative works, in 1935, appeared the fourth symphony, more introverted and written under the sign of revolt. After the first performance of this work, the author is supposed to have said "I had to get it out of my system". This violent outburst after so much reserve is characteristic of the English temperament.

The ballet "JOB" is as powerful as the fourth symphony. This again is an act of revolt, a protest against what so often prevents the English soul from crossing boundaries, against that innate sense of propriety, which breaks the most powerful impulses.

The fifth symphony was written in 1940, and develops on a range of gentle and serene emotions.

Pablo Casals "A Life" Lilian Littenhales

The significance of everything Casals does in music – whether as cellist' conductor, pianist in chamber music or as soloist in concert performances which give his listeners a feeling of a high ideal attained and set the whole world of music on a higher plane – the uniqueness of him, in fact, remains something that cannot be conveyed by mere description.

Berlioz and Schumann both said the good interpreter equals in value the composer to whose work he is giving expression; but it is much more difficult to talk about the ways and the means of an interpretive artist than those of any other exponent of the creative faculty. It would be a relatively simple thing to judge of a writer by his book, or of a painter by his picture.

Pablo Casals is a secret; both charm and mystery lie in the fact that no one can say of him he does this or he does that for the next time he plays he may do the same thing in an entirely different way.

Perhaps his most amazing faculty is his ability to listen openly to himself. His aural perceptions are extraordinary acute, and seem to provide him with a sharpened critical sense for tone so that he listens to his own playing with a detached awareness, rare even among artists. Though he may settle down to hours of work each day and never has done one note without controlling it through the consciousness of that one note's relation to the next his mind still remains fresh to receive the dictates of his own spirit.

RANDALL THOMPSON

Thompson himself has said that his works fall into two distinct categories. Some of them utilize melodic ideas with a decided national character, a great many other works are eclectic instead of being American music, these compositions are music by an American.

But in whichever of these two categories his works may fall, they are all characterized by economy and simplicity of the means and nobility of expression. Thompson has always felt the necessity for a composer to write music "that will reach and move the hearts of his listeners in his own day". Consequently, he has never had any interest in esoteric styles or intricate techniques and forms; but he has always tried to write with sincerity, high purpose, and depth of feeling within traditional forms that are impressive because of their sound construction and logic.

Randall Thompson was born in New York City on April 21, 1899, and was graduated from Harvard, where he took music courses with Spalding, Hill, and Davidson. For a while, he studied music privately with Ernest Bloch. In 1922 he won a fellowship of the American Academy at Rome, enabling him to spend 3 years in Europe.

After returning to his country, he filled several posts as conductor, professor of music and director. His earliest works followed romantic patterns with an occasional digression into jazz. Not until his second symphony did he arrive at the style of his own and emerge as a significant composer.

SCHUBERT

Schubert found three ways to set verses to music. He wrote one verse of music and repeated it for each verse of poetry; this is called strophic treatment. Second: he followed the text as closely as he possibly could setting each line with its own music, depending on the unity of mood, style as well as the interest in the words to make the song a coherent whole. Third: he combined the two, most often by repeating his verse of music for two or more stanzas and then substituting entirely new music for the final lines to lend emphasis and surprise.

Nobody has been able to decide which of the three methods is most effective. It is hardly a burning issue now, but the argument ran hotly in Schubert's day. Schubert himself favoured the freer, through-composed style, and sometimes made it so free as to begin a song in one key and end in another, because it seemed to him that was the best way to reveal the words' innermeanings. Goethe preferred to let the singer develop the expression by changing his inflections. Whatever the method, Schubert filled his songs with intense lyricism, which he set off by flowing patterns of harmonic change. Today the turns of phrase and harmonic devices he invented have become clichés through other composers' misuse of them. Nevertheless, in Schubert they can still sound fresh.

Schubert's vocal line, like his piano accompaniments, was designed with utmost care and insight to reflect, amplify and spiritualize the sense of the words.

Within each verse, Schubert followed the general pattern familiar in the popular songs of the 1830s, although his intentions were more serious, as a rule. Basically, this was the old tripartite song form that found its way into everything from a dance on the village green to Beethoven's symphonies.

RAVEL

Ravel took his first piano lesson at the age of six. His master, Henry Ghys, noted in his diary that Maurice "appeared to be an intelligent boy", but added that it was evidently his fate to have to teach children. Six years later Maurice began to study harmony with Charles Rene, who had been a pupil of Delibes and in 1899 he entered the Paris Conservatoire and was placed in Anthiome's preparatory piano class, from which he emerged two years later with a "premier prix" and medal. Promoted to Charles de Beriot's class the young Ravel first met there the pianist Ricardo Vines, who was to become a lifelong friend as well as the most faithful and sympathetic interpreter of his works.

1889 was the year of the Great Exhibition and, although then only a boy of fourteen, Ravel must have been enchanted, as was Debussy then aged twenty-seven, by the oriental and other exotic music that could be heard in the foreign countries pavilions on the Esplanade des Invalides. There is no doubt that the famous Javanese "gamelang" orchestras, the Annamite dancers and the Hungarian Tziganes attracted all the musicians in Paris to the Exhibition. Apart from Claude Debussy, who was wholly subjugated by these fascinating revelations of Eastern art, these included Chabrier, Satie, and Rimsky-Korsakov, who was then visiting Paris to conduct the Colonne orchestra in two symphony concerts of Russian music.

Yet the direct influence of this exotic music, apart from the "gapped" scale of which the composer of *Ma Mere L'Oye* was especially fond, is on the whole less discernible in Ravel's music than in that of Debussy. For instance, Ravel seldom employs the pentatonic or whole tone

scale on which Debussy's harmony was so largely based. His music, in fact, is far more modal than Debussy's and takes its color less from the East than from early European sources. Moreover the oriental gapped scale can also be considered as a variant of the Dorian mode.

BEETHOVEN'S SONATAS

In Beethoven's youth the techniques of sonata composition had reached the point of complete beauty, and the young man soon set about making the sonata the vehicle of personal expression. In doing so he introduced some improvements into the form.

First of all he leaped to a greater freedom in the use of keys. He not only wandered into more remote keys than his predecessors within the limits of the movement, but he made wider changes of key in passing from one movement to another. He elaborated the slow introduction which preceded many of his first movements and made it of high significance. He constructed the passage – work leading from the first theme to the second out of material taken from the first themes thus making a logical connection.

He sometimes introduced in the “working – out“ part new thoughts derived from the original matter. He made intentional and highly expressive use of the practice of running one movement into another without a pause, a device which had been employed by Emmanuel Bach for purely musical effect. Beethoven used it for purposes of emotional expression. In place of the old minuet movement Beethoven introduced the scherzo.

Scherzo means joke, and the scherzo was originally a light, genial composition not to be taken seriously. Haydn in writing his minuets took the stateliness out of their movement and imbued them with humor. Beethoven preserving the form and rhythm of the minuet so changed its tempo and its melodic style that it became a new kind of writing, which he called scherzo. But from a merely jocular movement this grew in his hands to be one of grim humor, and even as in the G minor symphony, of mystery and awe.

The slow movement usually follows the first movement. If there four movements the scherzo is usually third, and the finale, instead of being merely bright and lively, is raised to an emotional importance nearly as that of the first movement, which it frequently follows in form.

Французский язык

LA MER

"La mer" de Debussy est une suite de trois tableaux symphoniques dont le caprice n'est qu'apparent. Le spectacle de la mer se présente à nous, simultanément, sous trois formes qui sont le bruit, dont l'enflure obéit à celle même des vagues; le mouvement, qui est l'ondulation incessante de la surface, enfin la couleur, où se combinent, dans un échange toujours instable, le reflet de l'eau et celui du ciel.

Pour traduire les trois ordres d'impressions que nous recevons de ce spectacle, la musique dispose de trois éléments: ses sonorités, pour imiter la voix de la mer, ses rythmes, pour en suggérer les mouvements, ses harmonies et ses timbres, pour donner à l'oreille l'équivalent des nuances et des reflets que l'oeil y perçoit.

Rappelons que Debussy a été le contemporain des peintres impressionnistes, qui, par le pinceau, cherchent moins à figurer les paysages qu'à rendre les impressions que nous en recevons. Ils y arrivent en substituant aux contours trop marqués du dessin le jeu des couleurs et des nuances.

Debussy en use avec les éléments de la musique comme les peintres de son époque avec les éléments de la peinture. Il les divise à l'infini, par touches instantanées, mais nullement arbitraires.

L' caractère même des trois tableaux qui constituent son poème musical de "La mer" montre un dessein réfléchi; la première partie s'intitule "De l'aube à midi sur la mer", c'est-à-dire le passage de l'aube au grand jour, et traduit l'élément coloré et lumineux que nous relevons d'abord dans le spectacle de la mer; le second morceau, intitulé "Jeux de vagues" répond

davantage à l'élément "mouvement"; le troisième, "Dialogue du Vent et de la Mer", rappelle surtout l'élément sonore du spectacle maritime Ces trois tableaux ne s'astreignent pas à des descriptifs, qui resteraient forcément sommaires: c'est dans l'imagination qu'ils éveillent, avec une rare puissance de poésie, des impressions plus que des visions.

Darius Milhaud

Darius Milhaud fut, en France, l'apôtre le plus éloquent de la polytonalité. Ce n'est pas du tout le fin musicien, l'artiste subtil et délicat qu'est par exemple son ami Louis Durey. Ce n'est pas lui qui mettra en musique Théocrite ou Pétrone. La pureté de la ligne n'est point son souci dominant, ni les élégantes ciselures d'un détail, ouvragé. Il n'a rien d'attique. Son langage est plein de rudesses et de violences. Il traduira volontiers les états d'âme les plus sombres ou les éclats d'une joie furieusement déchainée.

Les grands sujets épiques ou tragiques ont toujours tenté Darius Milhaud. Dans cet ordre d'idées, "Agamemnon", les "Choéphores" et les "Euménides" comptent parmi les oeuvres dans lesquelles il manifesta le plus complètement ses dons. Il se meut en pleine liberté et avec une rare puissance au milieu des situations les plus effroyablement tragiques qui soient dans tout le théâtre ancien et moderne.

Dans l'accumulation des moyens qu'il emploie pour produire la terreur, l'épouvante, il y a peut-être quelque excès. Il abuse de sa force, et il en prolonge l'effet jusqu'à vous briser parfois dans des violences trop continûment exaspérées. Mais il faut tenir compte des sujets qu'il traite. Si sa musique se déchaîne alors comme un cataclysme, elle peut paraître à certains insupportable, elle n'en conserve pas moins dans son extrême une allure naturelle et spontanée.

Deux arabesques

Composées en 1888, et donc postérieures de peu à *La Damaizelle élue* et aux *Ariettes oubliées*, les Arabesques furent publiées par Durand en 1891. La première audition de la seconde *Arabesque* eut sans doute lieu le 23 mai 1894. Par rapport à la *Danse bohémienne* de 1880, le progrès est considérable, et la valeur de ces deux pages exquises, tout autre que documentaire, leur assure une place permanente dans le répertoire de la musique vivante. Elles sont même plus achevées et plus personnelles que les pages pianistiques publiées en 1890, de composition fort probablement antérieure. Pour Léon Vallas, "leur souplesse fait songer à la brillante légèreté des ballets de Delibes». Cependant, en leur élégance raffinée, elles ne renient pas non plus la douce tyrannie, de Grieg ou de Schumann. Mais surtout, elles annoncent l'avenir par un sens très neuf de la courbe vocale, harmoniquement statique, qui est l'essence même de la notion d'arabesque, si importante chez Debussy. Plus tard, dans ses écrits, il devait sans cesse souligner l'importance de la "divine arabesque", dont il situait très justement l'origine, dans la libre volute du chant grégorien, et dont il voyait l'apogée dans l'oeuvre de Bach. Les deux pièces se réclament de la forme ternaire, mais infiniment mieux équilibrée que dans la *Danse bohémienne*. Si les souples triolets de la *Première Arabesque en mi majeur* peuvent évoquer encore Massenet, mille détails, dans le traitement évoquer encore Massenet, mille détails, dans le traitement des arpèges, dans l'aisance des modulations, annoncent l'évolution future du musicien. La péroraison en demi-teintes de la *Deuxième Arabesque en sol majeur* fait penser à l'humour des pièces anglaises comme *Général Lavine*.

L'Arlésienne

Le drame célèbre d'Alphonse Daudet qui a orné ensuite le répertoire de l'Odéon a été créé au Vaudeville en 1872. Une grande part de son succès est due à l'admirable partition de Bizet, qui l'accompagne.

Cette partition n'est pas celle d'un opéra ou d'un opéra comique: les personnages de la pièce parlent et ne chantent pas. Bizet a seulement écrit une ouverture, des entr'actes ou intermèdes joués à rideau baissé, quelques chœurs et des phrases d'orchestre qui soulignent les scènes principales de la pièce. On connaît le sujet de cette pièce dont l'héroïne ne paraît pas: c'est

l'histoire d'un jeune paysan provençal qui, en apprenant l'indignité d'une femme qu'il aime, se tue par jalousie et désespoir. Daudet avait mis dans son drame une peinture charmante de la vie rurale en Provence. De même la musique de Bizet ne se borne pas à interpréter, d'une façon d'ailleurs infiniment sensible et pathétique, la pensée des personnages. Elle évoque, avec une couleur exquise, la Provence lumineuse et ensoleillée.

Aussi cette délicieuse partition, un des joyaux de la musique française, a-t-elle passé du théâtre au concert où l'on a groupé en deux *Suites* les pages principales. La première suite comprend l'ouverture, écrite d'après le chant populaire de *la Marche des Rois*, L'intermezzo rapide occupe l'entr'acte du 2 au 3 tableau, un court adagio et le carillon qui précède le 3^e acte. La deuxième suite referme la pastorale avec danses, l'andante fameux où chante un solo de saxophone et un menuet lent suivi d'une farandole.

Danse bohémienne

La plus ancienne pièce pour piano connue de Debussy n'a été publiée que plus d'un demi-siècle après sa composition (Schott, 1932). C'est l'œuvre d'un adolescent de dix-huit ans, qui se trouvait alors au service de Nadejda von Meck, la célèbre et riche protectrice de Tchaïkovski. Le 8 septembre 1880, de Fiesole, près de Florence, Mme von Meck écrivait précisément au compositeur russe : "Je veux soumettre à votre appréciation une petite composition – d'entre beaucoup d'autres de mon petit -pianiste Bussy». Et Tchaïkovski répondit un peu plus tard: C'est une fort gentille chose, mais réellement trop courte. Aucune pensée n'y est approfondie, la forme en est manquée et le tout manque d'unité". Ce jugement sévère n'est pas tout à fait injustifié, et si nous sommes au contraire reconnaissants à Debussy de n'avoir pas délayé davantage une matière assez insignifiante, la *Danse bohémienne* présente surtout un intérêt anecdotique et historique : modeste point de départ d'une trajectoire alors totalement imprévisible. C'est un *Allegro* à 2/4 dans le ton principal de si mineur, adoptant une simple forme ternaire. Après un petit développement médian en si majeur, la reprise, très écourtée, est amenée par un trait chromatique de quatre mesures qui constitue peut-être la trouvaille la plus heureuse de l'œuvrette, d'inspiration assez nettement slave, sinon tchaïkovskienne.

Немецкий язык

KREUTZERSONATE

Unter diesem Namen geht gewöhnlich die Sonate für Klavier und Violine Op.47, die dem berühmten Geiger Rudolf Kreutzer gewidmet ist. Geschrieben wurde sie 1805 für den Violinwirtuosen Brigtower, der damals in Wien konzertierter. Ries teilt mit, daß diese Sonate in kurzer Zeit entstanden ist, "obschon ein Teil des ersten Allegros früh fertig war". Brigtower drängte ihn sehr, weil sein Konzert schon bestimmt war und er seine Stimme üben wollte. Eines Morgens ließ mich Beethoven schon um halb fünf Uhr rufen und sagte: Schreiben Sie mir diese Violinstimme des ersten Allegros schnell ans. (Sein gewöhnlicher Kopist war ohnehin beschäftigt.) Die Klavierstimme war nur hier und da notiert. Das so wunderschöne Thema mit Variationen aus F-Dur hat Brigtower aus Beethovens eigener Handschrift im Konzerte morgens um 8 Uhr spielen müssen, weil keine Zeit zum Abschreiben war. – Hingegen war das letzte Allegro in 6/8 A-Dur in der Violin – und Klavier-Stimme sehr schön abgeschrieben, weil es ursprünglich zu der ersten Sonate (Op.30) in A-Dur mit Violine gehörte. Beethoven setzte nachher an dessen Stelle, da es doch für diese Sonate zu brilliant sei, die Variationen, die sich jetzt dabei finden.

Daß die Kreutzer-sonate technisch nicht leicht ist und in der Auffassung nur von echten Künstlern bewältigt wird, sei angemerkt. Die beste Aufführung, die ich gehört habe, war die durch D'Albert und Bronislaw Hubermann.

Robert Schumann

Die dritte Symphonie ist in Düsseldorf entstanden, wohin Schumann im Herbst 1850 gekommen war. Der frische Geist, der das Werk durchzieht, und die Freude und Lust am Leben, die darin zum Ausdruck kommt, haben ihr den Beinamen "Rheinische Symphonie" eingetragen. Ihre Entstehung ist wohl auf unmittelbare Eindrücke Schumanns nach seiner Übersiedlung nach dem Rheinland zurückzuführen; nach seinem eigenen Ausspruch soll sie ein Stilleben am Rhein widerspiegeln. Das markante, kraftvolle Hauptthema beherrscht den ganzen ersten Satz. Ein Scherzo folgt; sein einfaches und behagliches Thema in mäßigem Zeitmaß verleiht diesem Satz eher den Charakter eines Menuetts. Der dritte Satz ist träumerisch und elegisch, während der vierte feierliche Töne anschlägt; Hörner und Posaunen lassen ein ernstes, mystisches Thema erklingen. Dieser kurze Satz verdankt seine Entstehung den Eindrücken von den Feierlichkeiten im Kölner Dom bei der Kardinalserhebung eines Erzbischofs. Ursprünglich trug er die Überschrift: "Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Zeremonie". Schumann hat diese Bezeichnung jedoch, um jeden Gedanken an eine Programmmusik auszuschließen, wieder gestrichen.

Bald nach dem großen Uraufführungserfolg seiner ersten Symphonie (1841 im Gewandhaus in Leipzig) schrieb Schumann eine "Symphonische Phantasie", die im gleichen Jahre im Gewandhaus zur Aufführung kam. Da der Widerhall jedoch ein geringer war, ließ er das Werk zehn Jahre liegen, arbeitete es um und übergab es, nachdem er inzwischen zwei weitere Symphonien geschrieben hatte, als seine vierte Symphonie, die Entstehung nach also die zweite ist, der Öffentlichkeit.

Außer seinen vier Symphonien sind von den Orchesterwerken Schumanns nur noch einige Ouvertüren im Konzertsaal zu hören. Die zur "Braut von Messina" zu "Julius Cäsar", "Hermann und Dorothea" und den "Faust-Szenen" halten einen Vergleich mit denen zu "Manfred" und "Genoveva" nicht aus. Die Manfred-Ouvertüre darf zu Schumanns bedeutendsten Werken überhaupt rechnen.

MOZART

Das Bedeutendste, was Mozart für das Klavier geschaffen hat, sind seine Konzerte. Die Jahre 1783 bis 1786, wo er am meisten aufgetreten ist, waren für ihn die produktivsten. Die in Wien entstandenen Klavierkonzerte gehören noch heute zu den Lieblingsstücken der Pianisten.

Mozarts Technik scheint einfach zu sein, jedoch besitzt sie besondere Schwierigkeiten. Obgleich zu Mozarts Zeit Terzen- Sexten- und Oktavengänge bekannt waren, vermeidet er sie. Er glaubte, sie könnten der Leichtigkeit und Geschmeidigkeit der Hand schaden. Legte Mozart einen großen Wert auf Klarheit und Geläufigkeit, so waren seine geistigen Anforderungen an den Inhalt nicht weniger bedeutend.

Die Rolle, die Mozart dem Orchester überwies, muß seine Konzerte in den Augen der Mitwelt zu Wunderwerken gemacht haben. Abgesehen von der Neuheit der musikalischen Gedanken, setzte die geistreiche Verflechtung des Orchesters mit dem Soloinstrument die musikalische Welt in Erstaunen. In einer bis dahin unerhörten Weise ließ er auch in Konzert, wie in der Oper, das Orchester mitreden.

SCHUMANNS KLAVIERMUSIK

Robert Schumanns Kunst wurzelt in der Klaviermusik. In den ersten zehn Jahren seines Schaffens hat er ausschließlich Werke für das Klavier geschrieben, die wohl am ehesten berufen sind, seinen Namen für alle Zeiten zu erhalten. Indem er den Ausdrucksbereich des Klaviers bedeutungsvoll erweitert und vertieft hat, ist er seinem großen Zeitgenossen Chopin ebenbürtig. Die Werke des späten Beethovens müssen auf Schumann einen großen Einfluß ausgeübt haben. Wohl hat Schumann sich schon in jungen Jahren auch auf anderen Gebieten der Musik schöpferisch betätigt, aber alle veröffentlichten Werke sind Klavierkompositionen. Die erste noch während der Heidelberger Studentenzeit entstandene und als Werk 1 veröffentlichte Arbeit sind die Variationen über den Namen "Abegg".

Die "Phantasiestücke" sind acht kurze Klavierstücke von reichem poetischem Gehalt, denen Schumann Überschriften gegeben hat, damit der Spieler und Hörer einen Anhaltspunkt haben sollte, um die Stimmung der einzelnen richtig erfassen zu können. Das träumerische "Des Abends" und die humorvollen "Grillen" sind als die bekannteren hervorzuheben.

Итальянский язык

L'ULTIMA OPERA BUFFA

Così fan tutte (1790) è l'ultima opera buffa composta da Mozart ed è anche l'ultima opera su libretto di Lorenzo Da Ponte, che gli aveva fornito i testi di altri due straordinari capolavori mozartiani, *Le nozze di Figaro* (1786) e *Don Giovanni* (1787). Il soggetto dell'opera, che il titolo completo riassume egregiamente (*Così fan tutte, o sia La scala degli amanti*), è il principale responsabile delle critiche di cui è stata oggetto nell'Ottocento, critiche che il nostro secolo ha in parte ereditato. "Goethe", ha scritto il musicologo Wolfgang Hildesheimer, "non ha espresso pareri su quest'opera, lo hanno fatto invece Wagner e Beethoven, naturalmente in senso negativo. Ne hanno dato un giudizio morale, non separando neanche la forma dal contenuto, cosa che almeno hanno fatto i loro meno illustri contemporanei. Secondo Wagner un simile soggetto non poteva ispirare a Mozart della buona musica, difatti non gliela ispirò, il che a suo giudizio – di Wagner – depone a favore dell'uomo Mozart. Beethoven respinse l'opera, il che non gli impedì certo di utilizzare come modello per la sua grande aria di Leonora [nel *Fidelio*] il rondò 'Per pietà', coi due corni obbligati e nell'identica tonalità". Come accade con un numero piuttosto circoscritto di opere, tra cui ad esempio *Carmen* e *Don Giovanni*, il soggetto di *Così fan tutte* e la filosofia che lo sottende fanno ancora oggi discutere, e non c'è alcun dubbio che questo sia uno dei segni migliori della sua attualità e vitalità. Nell'Ottocento si cercò addirittura di "salvare" la musica di Mozart sostituendo lo "scandaloso" libretto di Da Ponte con un testo più innocuo, e ovviamente tali esperimenti non ottennero alcun successo, perché la musica teatrale di Mozart non è mai semplice rivestimento di settenari o endecasillabi, né mai prescinde dalla situazione drammatica, dalla scena. Il libretto di Da Ponte, come i due precedenti scritti per Mozart, è assolutamente perfetto e non c'è alcun motivo di credere – come più volte è stato detto – che il compositore Yabbia musicato malvolentieri.

UNA TRAGEDIA CHE FECE FURORE

Norma è ritenuta a ragione il capolavoro di Vincenzo Bellini. Se non ebbe successo alla prima, già a partire dalla seconda recita la reazione del pubblico si mutò in plauso entusiastico e dopo ben trentaquattro trionfali rappresentazioni Bellini poteva scrivere soddisfatto: "L'opera in complesso ha fatto furore". A un secolo dalla morte del compositore, uno dei maggiori musicologi tedeschi, Alfred Einstein, scriveva: "Nessuno sa cos'è la musica se non esce dalla *Norma* ricolmo delle ultime pagine del secondo atto fino a traboccarne".

Non molto ci è noto delle vicende biografiche che ne accompagnarono la composizione, e sono piuttosto rare le notizie attendibili nei mesi compresi fra il trionfo della *Somnambula* (6 marzo 1831) e la prima di *Norma* (26 dicembre 1831). Fin da aprile Bellini sapeva di dover comporre un'opera nuova che doveva inaugurare la stagione di carnevale alla Scala con due interpreti d'eccezione, Giuditta Pasta e Domenico Donzelli, ma il soggetto non era stato ancora scelto. Il compositore trascorse l'estate a Villa Passalacqua sul lago di Como, da dove il 23 luglio scrisse ad Alessandro Lamperi una lettera in cui si accenna per la prima volta alla nuova opera: "Ho scelto di già il soggetto per la mia nuova opera ed è una tragedia intitolata *Norma ossia l'infanticidio* di Soumei, adesso rappresentata a Parigi e con esito strepitoso. La mia opera alla Scala va in scena il giorno 26 dicembre infaustamente". Alla fine di agosto Bellini si recava a Milano per iniziare il lavoro. Aveva solo tre mesi per completare l'opera prima dell'inizio fissato per le prove (il 5 dicembre); un periodo che può sembrare a noi brevissimo, ma che per l'epoca era considerato del tutto sufficiente. Il soggetto dell'opera fu scelto e proposto al compositore dal suo librettista di fiducia, Felice Romani, autore di quasi tutti i libretti musicati da Bellini. Si

trattava della tragedia omonima in cinque atti di Alexandre Soumet, andata in scena al teatro Odeon di Parigi pochi mesi prima, il 5 aprile del 1831.

CON PIU CALMA E CON MOLTO DENARO

Diversamente dai suoi colleghi operisti, che arrivavano a scrivere anche quattro opere all'anno, Bellini preferiva comporre con più calma e allo stesso tempo, da quando era divenuto il maggiore compositore d'opera del tempo (Rossini aveva abbandonato le scene nel 1829), pretendeva compensi vertiginosi. I tre mesi a disposizione per scrivere *Norma* sarebbero stati sufficienti a qualsiasi altro compositore, ma erano pochi per le abitudini di Bellini. Tuttavia il compositore iniziò a comporre senza fretta, certo che l'epidemia di colera che aveva colpito Vienna sarebbe presto giunta a Milano, e ciò avrebbe causato la chiusura dei teatri. Così scrisse a un ignoto amico: "La mia salute è sana, e di già sono applicato alla nuova opera che deve darsi alla Scala pel 26 dicembre prossimo. Il soggetto è *Norma*, tragedia di Mr. Soumet: io la trovo interessante e se Romani ne ricaverà una bella poesia, potrà venire un bel libretto; ma questa volta temo che la miavenga mabbandoni perché la testa è divagata da quel maledettissimo colera che minaccia tutta Europa". Già il 7 settembre il compositore aveva terminato la sinfonia dell'opera e scritto l'abbozzo di un coro, e da quanto scrive a Giuditta Turina ne era piuttosto soddisfatto. Delle fasi successive della composizione sappiamo poco, perché il carteggio belliniano è assai lacunoso.

LE ISPIRAZIONI DI DA PONTE

Le fonti dirette del libretto, quelle cioè da cui Da Ponte prese le mosse, sono difficilmente individuabili. Il carteggio mozartiano e le *Memorie* del librettista sono privi di qualsiasi informazione al riguardo. Di solito i libretti di Da Ponte, non solo quelli per Mozart, sono chiaramente derivati da testi precedenti, e lo stesso librettista non ne fa alcun mistero nella sua autobiografia. Tuttavia è facile ricondurre il tema centrale di *Così fan tutte* – due giovani innamorati mettono alla prova la fedeltà delle rispettive amanti – a opere letterarie e drammatiche precedenti. Il tema della scommessa, da cui si sviluppa tutta l'azione drammatica (Don Alfonso scommette con i due giovani che le loro amanti li tradiranno, perché "così fan tutte"), risale niente meno che al *Decamerone* (1348) di Boccaccio (nona novella del secondo giorno), e più tardi lo ritroviamo in *Cymbeline* (1609) di Shakespeare. Il tema del marito geloso che vuole provare la fedeltà della moglie è un autentico topos letterario ed ebbe molta fortuna a partire dal Medioevo; è difficile dire quale fu la fonte diretta utilizzata dal librettista, ma sappiamo che Da Ponte era un grande ammiratore di Ariosto e che nei canti 42 e 43 dell'*Orlando furioso* il topos viene per l'appunto affrontato. Altro antecedente probabile è *La novela del curioso impertinente* di Cervantes, interpolata nel *Don Quijote* (1605), ma tanti altri se ne potrebbero individuare. Da Ponte, rifacendosi probabilmente anche a precedenti molto più vicini a lui nel tempo e che il pubblico viennese conosceva, trasformò il topos aggiornandolo alle tendenze letterarie e filosofiche più recenti, creando in particolare un senso di cinico antisentimentalismo che la musica di Mozart fu tuttavia in grado di mitigare e spesso contraddire.

Иностранный язык (русский)

Экзамен состоит из двух разделов, каждый из которых оценивается по 5-балльной системе оценок с последующим выведением среднего балла. Цель экзамена определить уровень языковой и коммуникативной компетенции поступающего для решения задач в рамках общеязыкового, учебно-научного и культурного общения.

На экзамене абитуриент-иностранец должен продемонстрировать умение пользоваться русским языком как средством профессионального и культурного общения. Поступающий должен владеть орфоэпическими, лексико-грамматическими,

стилистическими нормами русского языка в пределах программных требований, а также владеть приёмами русского речевого поведения (уровень ТРКИ-2 /B2 – European Language Portfolio - для выпускников вузов; уровень ТРКИ -1 / B1 – European Language Portfolio - для прошедших двухгодичное обучение в качестве стажёров).

Абитуриент должен владеть подготовленной и неподготовленной монологической речью на русском языке; владеть диалогической речью в ситуациях бытового и профессионального общения в пределах программы. Он должен понимать на слух русскую диалогическую и монологическую речь по специальности, включая лекции (для выпускников вузов).

Требования к вступительному экзамену в ассистентуру-стажировку и аспирантуру приближены к требованиям к экзамену за полный вузовский курс обучения русскому языку как иностранному, т.е. соответствуют II сертификационному уровню Государственного образовательного стандарта по РКИ (общее владение + профессиональный модуль).

Экзамен проводится в форме собеседования, без предварительной подготовки.

Экзамен включает в себя разделы:

1. *Беседа об одном из произведений или композиторе из исполненных в программе / представленных в ходе профильного вступительного экзамена по специальности (творческого проекта) по выбору экзаменационной комиссии – 5-10 минут.*
2. *Беседа на иностранном языке на темы, пройденные в вузовских курсах по истории музыки, истории искусств и русского языка – 5-10 минут.*

Критерии оценки ответа:

Подготовленная и неподготовленная речь на иностранном языке по специальности экзаменуемого	
«отлично» (5 баллов)	понимание вопросов и высказываний экзаменатора, отличное владение лексическими, грамматическими и стилистическими нормами, полное соответствие содержания текста заявленной теме, логичность и связность речи, фактическая точность, адекватная реакция на реплики, умение выражать и аргументировать свою точку зрения, давать развёрнутый ответ
«хорошо» (4 балла)	понимание вопросов и высказываний экзаменатора, хорошее знание темы, отдельные лексические и грамматические ошибки (до 5 ошибок), соответствие (в целом) содержания текста заявленной теме, логичность и связность речи, фактическая точность; адекватная реакция на реплики, умение выражать свою точку зрения, давать ответ с помощью наводящих вопросов
«удовлетворительно» (3 балла)	затруднения в понимании вопросов и высказываний экзаменатора, удовлетворительное знание представленной темы, терминологические ошибки, нарушение грамматических и стилистических норм (5-9 ошибок), неполное соответствие содержания текста заявленной теме, ошибки в логичности и связности, в фактической точности, замедленная реакция на реплики, явные затруднения и ошибки в умении выражать свою точку зрения, давать развёрнутый ответ и аргументировать свою позицию
«неудовлетворительно» (2 балла)	серьезные затруднения в понимании вопросов и высказываний экзаменатора, удовлетворительное знание представленной темы, терминологические ошибки, нарушение грамматических и стилистических норм (5-9 ошибок), несоответствие содержания устного рассказа заявленной теме, неточности в изложении фактов, нарушения логичности и связности
	непонимание вопросов и высказываний экзаменатора, ответ на

«неудовлетворительно»
(1 балл)

основной и наводящие вопросы неполный, несвязный, неаргументированный; допущены грубые ошибки в определениях, датах и т.п., искажающие смысл понятий

Примерный уровень сложности лексики

Исполнительский талант А.Н. Скрябина

Александр Николаевич Скрябин вошел в историю музыки не только как композитор, обладавший ярким необычным стилем, но и как не менее оригинальный пианист. И в этом отношении можно провести параллель с выдающимся композитором-исполнителем Рахманиновым. Однако здесь есть существенное отличие – если для Рахманинова Скрябина она не заняла такое место. С другой стороны, творчество и исполнительство Скрябина неразрывно связаны, они двуедины по своей сути. Многие особенности исполнительской манеры Скрябина - нервная возбужденность, неуловимо изменчивые темп и ритм, тончайшая градация звучания - нашли отражение в его фортепианном творчестве. Скрябин был не только гениальным композитором, "звездой первой величины", но и чрезвычайно своеобразным пианистом. Наиболее ярко пианизм Скрябина раскрывался в исполнении им своих собственных сочинений. Эта явно выраженная направленность интересов композитора была связана, в первую очередь, с условиями его жизни, с рано выявившейся пианистической одаренностью. С детских лет он рос в мире фортепианной музыки. Кроме того, Скрябин получал свое образование у известного московского педагога Н.С. Зверева, а затем у В.И. Сафонова, также развивших пианизм молодого музыканта. Сафонов очень быстро оценил выдающееся пианистическое дарование юноши, и вскоре при его поддержке начинается исполнительская деятельность Скрябина на концертной эстраде. Приемы, которые показал ему Сафонов, помогали Скрябину успешно справляться с такими трудными произведениями, как Концерт № 1 Ф. Листа, поздние сонаты Бетховена, виртуозные этюды Шумана, пьесы Шопена. Однако молодой пианист, азартно увлекшись развитием своей пианистической техники и не обладая от природы достаточно крепкой и выносливой конституцией, переиграл правую руку (подобная история случилась в свое время с молодым Шуманом). В начале 90-х годов первые фортепианные опусы Скрябина появляются в московском издательстве П. Юргенсона. В этих первых сочинениях Скрябина довольно явно ощущались следы воздействия Чайковского, Листа и особенно горячо любимого им Шопена. Постепенно имя молодого композитора и пианиста приобретает известность в музыкальных кругах Москвы и Петербурга. И там и здесь у него появляются как горячие поклонники, так и – по мере обретения им оригинального стиля - ярые недоброжелатели. Еще в те ранние годы Скрябин обладал сопутствовавшей ему всю жизнь способностью с первых же взятых им аккордов устанавливать психический контакт с аудиторией, источать от себя некий нервный, гипнотизирующий ток, неотразимо покорявший ее. В исполнении Скрябина его собственные сочинения казались импровизациями, как бы тут же рождавшимися, еще носившими неостывший пыл творческого вдохновения: столько свободы и прихотливости было в его игре, такой свежестью и непосредственностью веяло от нее. Исполнительский облик зрелого Скрябина достаточно противоречив. Эта противоречивость, в частности, сказалась в том, что в период жизни, когда Скрябин создавал свои поздние произведения, он сравнительно мало играл их в концертах. Восьмая соната, например, не была им исполнена ни разу. Скрябин-пианист пропагандировал преимущественно свои сочинения до 50-х опусов. Исполнительская, как и композиторская, деятельность Скрябина всегда вызывала многочисленные споры и неоднозначные отзывы, что свидетельствует о том, что Скрябин был, несомненно, великим музыкантом. Рецензии на его игру были очень противоречивы. Одним казалось, что как пианист, Скрябин не представляет собой первоклассной величины. Его техника не блестяща, удару недостает силы, тон его несколько однообразен. Другие считали, что нельзя говорить о его технике. О ней не думаешь, слушая его игру. Слышишь только и переживаешь то, что он своей творческой

волей заставляет слышать и переживать, - это величайшее искусство. Потому, может быть именно Скрябин и не виртуоз, не исполнитель большого концертного зала, - слишком тонка его игра, слишком много в ней нюансов и настроения. И в этом отношении он похож на своего духовного предшественника - Шопена. Все эти оценки еще раз подчеркивают такие особенности игры Скрябина, как импровизационность, тончайшая нюансировка, преобладание тихих звучностей, в градации которых Скрябин был неповторим.

Скрипичное творчество И. С. Баха

Скрипичное наследие И. С. Баха, хотя оно и относительно невелико, оказало во многом определяющее влияние на становление европейского скрипичного искусства. До сих пор сохраняет огромную художественную ценность. Было бы, однако, неверно выделять в творчестве Баха и рассматривать отдельно специфику скрипичного стиля. Видимо, следует говорить о тех или иных чертах трактовки скрипки в рамках его целостного композиторского мышления, опирающегося скорее на органное и хоровые выразительные средства и тембровые комплексы, мышления, носящего синтетический характер, творчески вобравшего и переработавшего достижения европейской музыкальной культуры. Полифонический характер мышления Баха ярко проявился и в его скрипичных произведениях. Он коренится в традициях народных немецких танцев, народной инструментальной практики многоголосной игры на инструментах с бурдонирующими струнами. Нельзя не учитывать и традиций игры на виолах (особенно гамбе), дольше всего задержавшихся именно в Германии. В формировании баховского стиля заметны итальянские традиции, в первую очередь идущие от Вивальди, что сказалось на подходе Баха к крупной форме, формировании в его творчестве предклассического типа скрипичного концерта. В трактовке сюиты и старинной сонаты особенно заметны чешские, польские, отчасти французские влияния. Но, так или иначе, все эти влияния остаются лишь в пределах «верхнего слоя» — фактуры, отдельных приемов, граней формы. Преобразованные творческой фантазией гения, они получают иное художественное освещение, приобретают самобытный характер. Уникальным созданием баховского гения являются шесть сонат и партит для скрипки соло (написаны около 1720 года в Кётене). Здесь скрипка, в отличие от итальянских традиций, трактуется как самостоятельный многоголосный инструмент, обладающий огромными выразительными возможностями — и полнозвучием органа, и вокальной певучестью, гибкостью человеческого голоса, и богатством оркестровых тембров. В сонатах Бах продолжает как традиции немецкой народной музыки, связанные с многоголосной фактурой, импровизационностью изложения, трактовкой танцев, так и традиции профессиональной музыки немецких, итальянских и австрийских композиторов. Бах во многом и отказывается от прежних традиций, переосмысливает их, создает новые. У него совершенно отсутствует скордатура применение большого количества украшений. Он широко опирается на яркие звучания, часто использует открытые струны. Не случайно две сонаты и две партиты написаны в тональностях всех открытых струн скрипки. В целом необходимо рассматривать сонаты и партиты как единый грандиозный цикл, раскрывающий определенную, философски насыщенную программу, в которой находят отражение извечные темы жизни и смерти человека. Хотя по схеме скрипичная соната у Баха сходна с сонатой *da chiesa* итальянских композиторов, но сама трактовка содержания частей во многом отличается. Так, первые медленные части сонат у итальянцев представляют собой обычно вступление к быстрой части, в то время как у Баха это — полные патетики и экспрессии самостоятельные части монологического, речитативно-импровизационного характера. Вторые части у Баха — фуги, полнозвучные, богатые динамическим разворотом развития. Их образы связаны с действием, коллективным началом, более объективным характером выражения. Третьи части — лирический центр сонаты. Широкая напевность, эмоциональная приподнятость, порой проявляющаяся

«чувственность» интонаций, субъективная лиричность высказывания, эти черты станут характерными для музыки второй половины века. Здесь Бах опережает во многом музыкальное развитие своего времени. Финалы сонат — полифоничны, в них Бах мастерски применяет скрытую полифонию. Они во многом моторны, им свойственны секвентность, повторность, однотипность фактурных фигур. Музыка финалов вызывает ассоциации с потоком самой жизни, стремительностью времени. Здесь Бах достигает большой цельности не столько за счет драматургии (в этом отношении главенствуют первые две части), сколько за счет обобщения, создания ощущения праздника. Можно отметить в связи с этим и некоторое проникновение жанрово-танцевальных элементов (они, конечно, присутствуют, порой в скрытом виде, и в других частях, особенно в фуге). Скрипичные партиты Баха являются как бы антитезой сонат. Соната и последующая партита составляют контрастные пары (две первых — минорные, последняя пара — мажорная). Основу двух первых составляют традиционные части старинной сюиты — аллеманда, куранта, сарабанда, жига, бурре. Но у Баха они — не просто танцевальные номера. Образная метаморфоза здесь значительна. Наиболее светлой, жизнерадостной является Третья партита E-dur. Она во многом превосходит стиль Баха лейпцигского периода. Именно она становится завершением всего цикла, его итоговым смыслом. Таким образом, экспозиция цикла — философское размышление — соната g-moll, наиболее «темная» по тембру, опирающаяся на самую низкую струну скрипки. Завершающая часть цикла ликующий праздник — партита E-dur, в которой использована самая «светлая» тональность на скрипке, что связано с высокой нетемперированной по настройке струной Ми. Взаимопроникновение частей сонаты и партиты происходит именно в них. Так, в Первой сонате две последние части — сюитные (Сицилиана и Presto, как своеобразная вариация на нее — дубль), а в Третьей партите первая часть сонатная — знаменитый Прелюд. Цикл имеет и две смысловые кульминации. Первая связана с личностным началом, судьбой человека и реализована в Чакоме — грандиозном похоронном шествии-размышлении. Вторая — жизнеутверждающая — реализованная в фуге D-dur, построенной на теме хорала «Гряди, дух святой». Одна из этих двух кульминаций олицетворяет настоящее время, земную жизнь, конечного человека, другая — вечность, духовную жизнь, светлое будущее, возрождение жизни, отрицание смерти, неумирающую красоту Человека. Основой для Баха в этом цикле тем самым становится построение сквозной драматургии целого, основанной на определенном замысле, близком баховским «Страстям». Чакона — уникальное сочинение для солирующей скрипки, мощь звучания и экспрессия которой доходят здесь до органной и оркестровой. Чакона начинается медленным проведением основной гомофонной темы — периода. Затем следуют тридцать две вариации на нее, разворачивающиеся большими динамическими волнами. В цикле Бахом использована явная и скрытая полифония, доходящая до четырехголосного склада, особенно в фугах. При переложении Чаконы для клавира или органа Бах перевел эту скрытую полифонию в реальную. Но в оригинале мастерство великого полифониста в использовании разнообразных выразительных возможностей скрипки настолько высоко, что при исполнении создается ощущение реального звучания всех задуманных и намеченных композитором голосов.