

**Задания для студентов специальности «Инструментальное
исполнительство» по виду «Инструменты народного оркестра» 4 курса
С 6 по 12 апреля 2020 года**

Оглавление

Иностранный язык. Преподаватель Михалёва И.Г.	2
Русский язык и культура речи. Преподаватель Даниленко С.Г.	4
История религий. Преподаватель Шайхет Е.В.	19
Музыкальная литература (отечественная). Преподаватель Дроздецкая Н.К.	19
Музыкальная литература (современная зарубежная). Преподаватель Двинина-Мирошниченко Н.Е.	20
Анализ музыкальных произведений. Преподаватель Боярских Е.А.	23
Методика работы с оркестром. Преподаватель Струговщиков Ю.М.	24
Методика обучения игре на инструменте. Преподаватель Струговщиков Ю.М.	33

Иностранный язык. Преподаватель Михалёва И.Г.

Задание по английскому языку

Учебник Николайко- ур.13, читать и переводить текст (письменно)

Учебник Streamline English Connections урок 29 читать, переводить, учить диалоги (2,4); рабочая тетрадь –упражнения (письменно).

29 Dinner with friends

Ken Hello!

Rob Hello, Ken . . . Hello, Barbara.
Come in. Shall I take your coats?

Ken Oh, thank you very much. What a lovely house!

Rob I'm glad you like it. Dinner's nearly ready.

Ken Where's Anna?

Rob Oh, she's in the kitchen. She'll be here in a minute. Just go into the dining-room. How about a drink before dinner?

Ken That's a nice idea!

kitchen

. . . dining room

bathroom

. . . lounge

bedroom

. . . living room

baby's room

. . . dining room

Anna Here we are . . . dinner's ready.

Sit down everybody!

Barbara Thank you very much, Anna.
Everything looks wonderful, and it smells delicious, too.

Anna I'll put the salad in the middle of the table. Shall I serve you?

Barbara No, it's all right. We can help ourselves.

Anna Rob, could you pour the wine, please? Ken, help yourself to vegetables, too.

salad

middle of the table

vegetables

over here

potatoes

at the end of the table

peas

next to you

Rob Would you like some more brandy, Barbara?

Barbara Oh, no thanks . . . no more for me. I'm driving tonight.

Rob Oh, come on . . . just a small one.

Barbara No, really . . . I mustn't. I'll help Anna with the washing-up.

Rob The washing-up! No, no, don't worry. We always leave that until the morning.

brandy

whisky

wine

liqueur

Rob Here are your coats.

Ken Thanks . . . it's been a marvellous evening. It was very kind of you to invite us.

Rob Don't mention it . . . it was nice to see you again.

Ken Well, we enjoyed ourselves very much.

Rob I'm glad . . . you must come again.

Ken Goodnight . . . and thanks again.

Rob Goodnight . . . and drive carefully.
It's a very wet night.

wet

foggy

windy

frosty

misty

Unit 29

Language summary

Shall I take your coats?
 Shall I serve you?
 Help yourself!
 How about a drink?
 Here we are!
 What a lovely house! / What a good idea!

Would you like some more wine?
 It was very kind of you to invite us.
 It was nice to see you again.
 Thanks again.

Exercise 1

Would you like some more brandy?
 No, thanks. No more for me. I'm driving tonight.

Write answers. These sentences may help you: No, thanks./
 None for me./I'm going away./No, thank you./Not for me./I'm
 trying to stop./Not this week./I'm on a diet./I'm driving home./
 Oh, no, I can't./No more for me./Thanks ... but ...

1 Would you like a cigarette?

.....

2 How about some chocolate?

.....

3 Why don't you have some more scotch?

.....

4 Do you want to go to the cinema on Saturday?

.....

Exercise 2

Complete this conversation. You are with a friend. You're
 both saying goodnight to Rob and Anna. You're at the door
 now.

Rob Well, I've got your coats ...

You

.....

Rob Oh, not at all! We are pleased to see you again.

You

.....

Rob Oh, good. Now, you really must come again.

You

.....

Rob Goodnight ... and drive carefully. It's a foggy night.

Exercise 3

Look at A. He's saying

"Would you like a cigarette?"

What's B saying?

"No, thanks. I'm trying to stop smoking."

or

"Oh, yes please."

or

"No, thanks. I've had too many tonight."

or

"Thank you ... but I don't smoke."

Decide the answer and write it. Do the
 same for C, D, E, F, G and H.



B

C

D

E

F

G

H

Задание по немецкому языку

Учебник Девекин В.Н.- упр.4, стр.267, упр.5,7,9,10 стр.268(письменно)

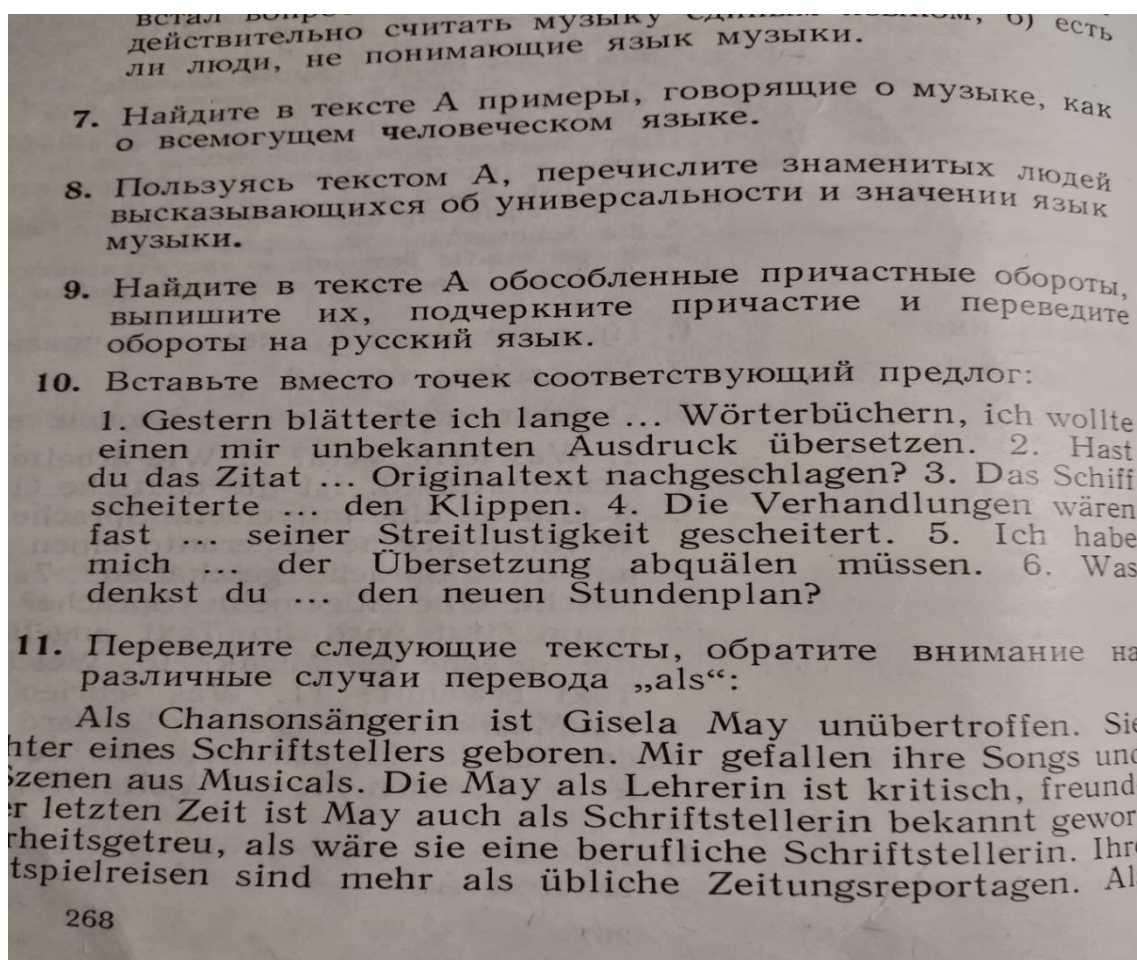
Упр.4, стр 267. Ответьте подробно на следующие вопросы, пользуясь текстом А:

1. Welche Sprache nennt man hier eine universelle Sprache? 2. Warum kann man behaupten, dass die deutsche Sprache eine swere Sprache ist? 3. Hat maneine Welthilfssprache geschaffen? 4. Was wissen Sie über Esperanto? 5. Wie verstehen Sie die Behauptung, dass die Musik eine wahre allgemeine Menschensprache ist? 6. Wie gross sind die Ausdrucksmöglichkeiten der Musik? 7. Was bringt die Volker näher?

Упр.5. Найдите в тексте места, подтверждающие и иллюстрирующие следующее положение: Die Sprache der Musik ist allen verstandlich.

Упр.7. Найдите в тексте А примеры, говорящие о музыке, как о всемогущем человеческом языке.

Упр.9. Найдите в тексте А обособленные причастные обороты, выпишите их, подчеркните причастие и переведите обороты на русский язык.



Русский язык и культура речи. Преподаватель Даниленко С.Г.

Уважаемые студенты! Сегодня – повторение. А для кого-то, возможно, знакомство с изобразительно-выразительными средствами речи. Ваша задача – ознакомиться с материалом и выполнить задания, предложенные в лекции устно, кроме № 14.

Задание 14 необходимо выполнить в письменной форме. Напишите рассуждение (эссе) на тему «Легко ли быть молодым?», используя

риторические и композиционные вопросы (см. в лекции).

Образность, выразительность речи

М.В. Ломоносов, блестящий оратор своего времени, теоретик ораторского искусства, писал:

Красноречие есть искусство о всякой данной материи красно говорить и тем преклонять других к своему об оной мнению.

В этом определении называется характерный признак культуры речи и подчеркивается, что говорить «красно» (образно, выразительно, эмоционально) важно для того, чтобы с большей силой воздействовать на слушателей.

Выразительность речи усиливает ее эффективность: яркая речь вызывает интерес, поддерживает внимание к предмету разговора, оказывает воздействие на разум и чувства, на воображение слушателей.

Это относится не только к публичным выступлениям, не только к докладам и лекциям, но и к бытовой речи, домашнему разговору. Бывают случаи, когда об одном и том же дне, проведенном в школе, один ученик рассказывает серо, не заинтересованно, односложно: «Ничего особенного не было. Нормально. Учительница рассказывала о Демосфене. Был такой оратор. Меня не спрашивали, не вызывали. Все нормально». Другой живо, заинтересованно, остроумно рассказал, что он узнал о Демосфене, вспомнил, как одноклассник на уроке биологии сказал: «Эмбрион холеры очень опасен», после чего у учителя очки на лоб полезли. А потом оказалось, что несколько человек в классе не знали, что возбудитель холеры называется «вибрион», а эмбрион означает «зародыш».

Конечно, некоторые могут сказать, что характеры у людей разные: одни с детства «молчуны», а другие — «говоруны», одни обладают даром красноречия, другие — нет. Все это справедливо. Однако теоретики ораторского искусства утверждают, что любой человек при желании может преодолеть врожденную склонность к «молчанию» и научиться образно, выразительно говорить.

Что же для этого необходимо?

Прежде всего знать, какими средствами выразительности обладает язык, что делает речь образной, красочной. Затем научиться пользоваться этими средствами и самому их создавать. А главное — руководствоваться народной мудростью: «Без труда не вынешь и рыбку из пруда», «Терпенье и труд все перетрут».

Ресурсы выразительных средств в языке неисчерпаемы. Они обнаруживаются на всех его уровнях, особенно на лексическом. Это объясняется тем, что слово не только называет предмет, качество, действие, состояние, но и способно передавать отношение говорящего, его **оценку** (положительную, отрицательную), его **эмоции** (неодобрение, пренебрежение, ласку, любовь, восторг), указывать на **степень проявления признака, действия**, т. е. быть экспрессивным (ср.: *гореть* и *пылать*, *большой* и *гигантский*).

В семантике многих слов русского языка заложена образность: слово называет предмет и одновременно передает его образ, раскрывает, почему предмет получил такое наименование (например: *медведь* — «неуклюжий человек»).

Задание 1. Начертите таблицу. Проанализируйте каждое слово. Если оно образно или экспрессивно, поставьте в соответствующей графе +, если передает эмоцию, оценку, то напишите в графе, какую.

Слова	Образность	Экспрессивность	Эмоциональность	Оценочность
-------	------------	-----------------	-----------------	-------------

Дом, домишко, гриб (о человеке), крохотуля, дурак, сирень, дурачок, остолбенеть, лгунишка, проныра, буквоед, подлиза, уплетать («быстро есть»), дармоед, курица (о человеке), губошлеп, безмозглый, истребить, лоботряс, мчаться, невезуха, балдеж, балдеть, баран (о человеке), книга, интеллигектик, богачиха, выскочка, бумагомаратель, алконавт (алкоголик), алкаш, чернуха, библиотека, фирмач, тусовка, тусоваться, мать-и-мачеха, эскулап, глупыш, горемыка, егоза, капризуля, ржать, дружок.

Задание 2. Определите, чем различаются сопоставляемые слова: лексическим значением, наличием / отсутствием образности, экспрессии, эмоциональности, оценки?

Бездельник — лодырь — лоботряс, болтун — балаболка — пустомеля — пустобрех, видоизменять — варьировать — модифицировать, размежевание — раскол, хилый — хлипкий — дохлый, белка — белочка, лошадь — кляча — буцефал — коняга — лошаденка — лошадушка — лошадка — савраска — рысак — конь, растратить — разбазарить, сочинитель — поэт — рифмоплет — стихотворец — стихоплет, беспечный — бесшабашный — сумасбродный, несообразительный — тупой, милый — дорогой — ненаглядный, плакса — нюня, лицо — физиономия — морда — харя — рыло, воин — вояка, муж — супруг — благоверный, скупец — скупердяй — жадина — жадюга.

Задание 3. Напишите названия птиц, насекомых, животных, растений, которые в переносном значении характеризуют человека. Придумайте с ними несколько предложений и запишите их.

Выразительность речи во многом зависит от того, в какой степени творящий ее знаком с художественными приемами, традиционно называемыми **тропами** и **фигурами**.

Тропы — слова и выражения, употребленные не в обычном, прямом значении, а в переносном смысле. В основе тропа лежит сопоставление явлений, сходных по каким-либо признакам или каким-либо образом связанных, соотносящихся между собой. К тропам относятся: **метафора, метонимия, синекдоха, аллегория, сравнения, эпитеты**.

Метафоры основаны на переносе наименования по сходству. Они образуются по принципу олицетворения (*вода бежит*), овеществления (*стальные нервы*), отвлечения (*поле деятельности*) и т. д. Довольно часто метафоры используются и в обиходной речи. Нередко мы слышим и говорим: *идет дождь, часы стали, железный характер, теплые отношения*,

острое зрение. Однако эти метафоры утратили свою образность и носят бытовой характер.

Метафоры должны быть оригинальными, необычными, вызывать эмоциональные ассоциации, помогать глубже осознать, представить событие или явление. Вот, к примеру, какие метафоры использовал в напутственном слове первокурсникам выдающийся физиолог академик А.А. Ухтомский:

Ежегодно все новые волны молодежи приходят с разных концов в университет на смену предшественникам. Какой мощный ветер гонит сюда эти волны, мы начинаем понимать, вспоминая о горестях и лишениях, которые приходилось испытывать, пробивая преграды к этим заветным стенам. Силою инстинкта устремляется молодежь сюда. Инстинкт этот — стремление знать, знать все больше и глубже.

В этом отрывке несколько метафор: *волны молодежи, какой мощный ветер гонит сюда эти волны, пробивая преграды, к этим заветным стенам.* Они создают повышенный эмоциональный настрой слушателей, заставляют почувствовать значимость происходящего.

Использование метафор не всегда делает речь художественной. Иногда выступающие увлекаются метафорами. «Чересчур блестящий слог, — писал еще Аристотель, — делает незаметными как характеры, так и мысли».

Изобилие метафор отвлекает слушателей от содержания речи, внимание аудитории концентрируется на форме изложения, а не на содержании.

Задание 4. Найдите метафоры в тексте. Объясните, как они образованы. Измените предложения так, чтобы в них отсутствовали метафоры (общий смысл предложений сохраните). Сравните предложение с метафорой и предложение без метафоры. Сделайте вывод о функциях метафоры в тексте.

На этот праздник не нужен билет. Кладите краюху хлеба в мешок, проголосуйте попутному грузовику, или садитесь в автобус, или велосипед седлайте, а лучше — пешком. Пораньше из дому, лучше с самой зарей. Тогда весь праздник — ваш. Вы увидите, как стягивает солнце туманное одеяло с реки, увидите росу на красных осиновых листьях, увидите, как добывает свой «хлеб» трудолюбивый дятел (*Б. Песков*).

Метонимия, в отличие от метафоры, основана на смежности. Если при метафоре два одинаково названных предмета, явления должны быть чем-то похожи друг на друга, то при метонимии два предмета, явления, получившие одно название, должны быть смежными. Слово *смежные* в этом случае следует понимать не просто как соседние, а несколько шире — тесно связанные друг с другом. Примерами метонимии являются употребления слов *класс, школа, аудитория, квартира, дом, завод* для обозначения людей.

Словом можно называть материал и изделие из этого материала (*золото, серебро, бронза, фарфор, чугун, глина*). Так, один из спортивных комментаторов, рассказывая о международных соревнованиях, сказал: *«Золото и серебро получили наши спортсмены, бронза досталась французам».*

Довольно часто в метонимическом значении используются географические наименования. Например, названия столиц употребляются в

значении «правительство страны», «правлящие круги»: *Переговоры между Лондоном и Вашингтоном, Париж волнуется, Варшава приняла решение* и т. п. Географические названия обозначают и людей, живущих на данной территории. Так, название *Беларусь* синонимично сочетанию *белорусский народ, Украина — украинский народ*.

Задание 5. Составьте предложения, в которых приведенные ниже слова имели бы метонимическое значение.

Пример: Ростов в сентябре 1999 года праздновал свое 250-летие.

Москва, хрусталь, город, серые шинели, конференция, фабрика, танки, янтарь, Гоголь.

Синекдоха — троп, сущность которого заключается в том, что называется часть вместо целого, используется единственное число вместо множественного или, наоборот, целое вместо части, множественное число — вместо единственного.

Примером синекдохи служат эмоциональные, образные, глубокие по содержанию слова М.А. Шолохова о характере русского человека. Употребляя слово *человек* и собственное имя *Иван*, писатель подразумевает весь народ:

Символический русский Иван — это вот что: человек, одетый в серую шинель, который не задумываясь отдавал последний кусок хлеба и фронтовые тридцать граммов сахару осиротевшему в грозные дни войны ребенку, человек, который своим телом самоотверженно прикрывал товарища, спасая его от неминуемой гибели, человек, который, стиснув зубы, переносил и перенесет все лишения и невзгоды, идя на подвиг во имя Родины.

Хорошее имя Иван!

Задание 6. Составьте предложения, в которых данные слова выступают в качестве синекдохи.

Пример: Берет (в значении «человек») прошел вперед и ветел у окна.

Шляпа, борода, голова, лицо, рука, пальто, шинель.

Аллегория — иносказательное изображение отвлеченного понятия при помощи конкретного жизненного образа. Особенно активно этот прием используется в баснях и сказках. С помощью образов животных высмеиваются различные человеческие пороки (жадность, трусость, хитрость, тупость, невежество), прославляются добро, мужество, справедливость. Так, в народных сказках *лиса* — аллегория хитрости, *заяц* — трусости, *осел* — упрямства и т.д. Аллегория позволяет лучше понять ту или иную идею говорящего, вникнуть в суть высказывания, нагляднее представить предмет разговора.

Задание 7. Приведите примеры аллегорий из басен и сказок.

Образец: И.А. Крылов «Стрекоза и муравей»: стрекоза — легкомысленный, беспечный человек, не думающий о будущем; муравей — трудолюбивый, домовитый человек, заботящийся о своем благополучии.

Сравнение — это образное выражение, построенное на сопоставлении двух предметов или состояний, имеющих общий признак. Сравнение предпо-

лагают наличие трех данных: во-первых, предмет 1, который сравнивается с предметом 2, во-вторых, предмет 2, с которым сравнивается предмет 1, и, в-третьих, признак, на основании которого проводится сравнение двух предметов. С помощью сравнения говорящий выделяет, подчеркивает предмет или явление, обращает на него особое внимание. Сравнение только тогда будет действенным, когда оно органично связано с содержанием, когда оно не затемняет мысль, а поясняет ее, делает более простой. Сила сравнения в его оригинальности, необычности, а это достигается путем сближения предметов, явлений или действий, которые, казалось бы, ничего общего между собой не имеют. Оригинально, например, показал роль фактов в науке И.П. Павлов, обращаясь к молодым ученым:

Приучите себя к сдержанности и терпению. Научитесь делать черную работу в науке. Изучайте, сопоставляйте, накапливайте факты.

Как ни совершенно крыло птицы, оно никогда не смогло бы поднять ее ввысь, не опираясь на воздух.

Факты — это воздух ученого. Без них вы никогда не сможете взлететь. Без них ваши «теории» — пустые потуги.

Но, изучая, экспериментируя, наблюдая, старайтесь не остаться у поверхности фактов. Не превращайтесь в архивариусов фактов. Попытайтесь проникнуть в тайну их возникновения. Настойчиво ищите законы, ими управляющие.

Яркие, выразительные сравнения придают речи особую поэтичность. Совершенно иное впечатление производят сравнения, которые в результате частого их употребления утратили свою образность, превратились в речевые штампы. Вряд ли у кого-то вызовут положительные эмоции такие распространенные выражения: *храбрый как лев, трусливый как заяц, отразались как в зеркале, проходят красной нитью* и др.

Недостатком считается использование сравнения ради сравнения. Тогда речь становится витиеватой, искусственной, растянутой.

Задание 8. Прочитайте отрывок из «Мертвых душ» Н.В. Гоголя. Скажите, кто / что с кем/чем сравнивается и по какому признаку?

Чичиков въехал во двор. Между тем псы заливались всеми возможными голосами: один, забросивши вверх голову, выводил так противно и с таким старанием, как будто за это получал бог знает какое жалованье; другой отхватывал наскоро, как пономарь; промеж них звенел, как почтовый звонок, неугомонный дискант, вероятно, молодого щенка, и все это, наконец, довершал бас, может быть старик, наделенный дюжею собачьей натурой, потому что хрипел, как хрипит певческий контрабас.

Задание 9. Составьте предложения так, чтобы данные слова выступали в качестве предмета, с которым что-то сравнивается. Определите в каждом случае основание сравнения.

Ветер, вода, земля, огонь, птица, золото, серебро, зверь.

Эпитеты — художественные определения. Они позволяют более ярко характеризовать свойства, качества предмета или явления и тем самым обогащают содержание высказывания. Обратите внимание, какие вы-

разительные эпитеты находит А.Е. Ферсман, чтобы описать красоту и великолепие зеленых камней:

Ярко-красочный изумруд, то густой, почти темный, прорезанный трещинами, то сверкающий ярко ослепительную зеленью, сравнимый лишь с камнями Колумбии; ярко-золотистый «хризолит» Урала, тот прекрасный искристый камень демантоид, который так ценила за граница — следы которого нашли в старинных раскопках Экбатаны и Персии. Целая гамма тонов связывает слабо зеленоватые или синеватые бериллы с густо зелеными темными аквамаринами Ильменских копей, и как ни редки эти камни, но их красота не имеет себе равных.

Эпитетами, как и другими средствами речевой выразительности, не следует злоупотреблять.

Задание 10. Прочитайте текст. Найдите эпитеты. Что вы можете сказать а) о количестве эпитетов в тексте; б) об их качестве?

Чехова отличали страстная любовь к людям; жгучий интерес к их нравам, судьбам, профессиям; неутомимая жажда знаний, новых впечатлений, путешествий; гигантский аппетит к жизни, к самым разнообразным ее проявлениям; неистощимая заразительная веселость; прекрасная и возвышенная грусть; нечеловеческая энергия и трудоспособность; ни с чем не сравнимая щедрость; необыкновенная мягкость и деликатность и встающая на дыбы гордость; феноменальная скромность и могучая воля. Удивительно органичный сплав этих качеств и есть личность Чехова.

Законченной и общепринятой теории и классификации эпитетов пока не существует. В научной литературе обычно выделяют три типа эпитетов: общеязыковые (постоянно употребляются в литературном языке, имеют устойчивые связи с определяемым словом: *трескучий мороз, тихий вечер, быстрый бег*); народно-поэтические (употребляются в устном народном творчестве: *красная девица, чисто поле, серый волк*), индивидуально-авторские (созданы авторами: *мармеладное настроение* (А. Чехов), *чурбанное равнодушие* (Д. Писарев)).

Большую помощь в подборе свежих эпитетов и удачном их использовании может оказать «Словарь эпитетов русского литературного языка» К.С. Горбачевича, Е.П. Хабло (Л., 1979). Для наглядности приведем материалы из словарной статьи к слову *авторитет*, опуская приведенные там примеры употребления эпитетов в художественных произведениях:

Авторитет. При положительной оценке. Безграничный, большой, важный (устар.), всемирный, высокий, громадный, заслуженный, здоровый, исключительный, незыблемый, непоколебимый, неограниченный, неопровержимый, неоспоримый, непогрешимый, непреклонный, непререкаемый, общепризнанный, огромный, оправданный, признанный, прочный, святой (устар.)? солидный, устойчивый, хороший.

При отрицательной оценке. Грошовый (разг.), дешевый (разг.), дутый (разг.), липовый (простореч.), невысокий, неоправданный, подмоченный (разг.), подорванный, пошатнувшийся, сомнительный, шаткий.

Редкие эпитеты. Голый, докторальный, огненный,

Наиболее распространенные эпитеты можно найти в «Словаре сочетаемости слов русского языка», изданном под редакцией П. Денисова и В. Морковкина (М., 1983). Приведем в качестве примера отрывок из словарной статьи:

Борьба 1. Активная деятельность» направленная на достижение какой-либо цели или на ликвидацию кого- чего-л., столкновение.

Активная, постоянная, длительная, последовательная, решительная, упорная, напряженная, острая, нелегкая, тяжелая, опасная, жестокая, ожесточенная, непримиримая, бескомпромиссная, принципиальная, мужественная, самоотверженная, отчаянная, героическая, справедливая, благородная, священная, великая, победоносная, успешная, бесцельная, бессмысленная, неравная, вооруженная, совместная, организованная, стихийная, всенародная, общенародная, открытая, подпольная, антифашистская, партизанская, классовая, революционная, национальная, освободительная, политическая, фракционная, предвыборная, экономическая, стачечная, забастовочная, теоретическая, идеологическая, идейная.

2. Противоборство соперничающих сторон в спортивном состязании.

Интересная, увлекательная, честная, товарищеская, напряженная, упорная, острая, нелегкая, тяжелая, трудная, неравная, мужественная, бескомпромиссная, спортивная, силовая...

3. Вид спорта, единоборство двух спортсменов по определенным правилам.

Вольная, классическая, самбо, дзюдо-Задание 122. Подберите как можно больше эпитетов к словам *век*, *время*, *вера*. Определите победителя (одинаковые слова вычеркиваются, оставшиеся подсчитываются). Как вы думаете, почему так много одинаковых эпитетов? О чем это может свидетельствовать? Положительно или отрицательно вы оцениваете это явление?

Для оживления речи, придания ей эмоциональности, выразительности, образности употребляют приемы стилистического синтаксиса, так называемые фигуры: антитезу, инверсию, повтор и др.

Рассмотрим пример употребления фигур в речи Марка Туллия Цицерона, произнесенной против Луция Сергия Катилины, патриция по происхождению, возглавившего заговор с целью насильственного захвата власти. Обращаясь к квиритам (так в Древнем Риме официально назывались полноправные римские граждане), Цицерон сказал:

...На нашей сторон сражается чувство чести, на той — наглость; здесь — стыдливость, там — разврат; здесь — верность, там — обман; здесь — доблесть, там — преступление; здесь — честное имя, там — позор; здесь — сдержанность, там — распущенность; словом, справедливость, умеренность, храбрость, благоразумие — все доблести борются с несправедливостью, развращенностью, ленью, безрассудством, всяческими пороками; наконец, изобилие сражается с нищетой, порядочность — с подлостью, разум

— с безумием, наконец, добрые надежды — с полной безнадежностью.

В речи сопоставляются резко противоположные понятия: *честь — наглость, стыдливость — разврат, верность — обман, доблесть — преступление, честное имя — позор, сдержанность — распущенность* и т. п. Это с особой силой действует на воображение слушателей, вызывает у них яркие представления о названных предметах и событиях. Такой прием, основанный на сопоставлении противоположных явлений и признаков, называется антитезой.

Антитеза широко представлена в пословицах и поговорках: *Мужественный пеняет на себя, малодушный — на товарища; Велик телом, да мал делом; Труд всегда дает, а лень только берет; На голове густо, да в голове пусто.* Для сравнения двух явлений в пословицах используют антонимы — слова с противоположным значением: *мужественный — малодушный, велик — мал, труд — лень, густо — пусто.* В соответствии с этим принципом построены многие строки из художественных, публицистических, поэтических произведений. Приведем отрывок из Нобелевской лекции А. Солженицына. Использование антитезы, сопоставление противоположных понятий позволили писателю выразить главную мысль более ярко и эмоционально, точнее высказать свое отношение к описываемым явлениям:

То, что по одной шкале представляется издали завидной благоденственной свободой, то по другой шкале вблизи ощущается досадным принуждением, зовущим к переворачиванию автобусов. То, что в одном краю мечталось бы как неправдоподобное благополучие, то в другом краю возмущает как дикая эксплуатация, требующая немедленной забастовки. Разные шкалы для оскорбления личности: где унижает даже ироническая улыбка и отстраняющее движение, а где и жестокие побои простительны как неудачная шутка. Разные шкалы для наказаний, для злодеяний. По одной шкале месячный арест, или ссылка в деревню, или «карцер», где кормят белыми булочками да молоком, — потрясают воображение, заливают газетные полосы гневом. А по другой шкале привычны и прощены — и тюремные сроки по двадцать пять лет, и карцеры, где на стенах лед, но раздевают до белья, и сумасшедшие дома для здоровых, и пограничные расстрелы бесчисленных неразумных, все почему-то куда-то бегущих людей.

Задание 11. Подберите антонимические пары, связанные с темой «Весна». Напишите текст-описание, используя антитезы, выстроенные на основе ваших антонимических пар. Озаглавьте текст.

Ценное средство выразительности — инверсия, т. е. изменение обычного порядка слов в предложении со смысловой и стилистической целью. Так, если прилагательное поставить не перед существительным, к которому оно относится, а после него, то этим усиливается значение определения, характеристика предмета. Вот пример такого словорасположения: *Он был страстно влюблен не просто в действительность, а в действительность постоянно развивающуюся, в*

действительность вечно новую и необычную.

Чтобы привлечь внимание слушателя, читателя к тому или иному члену предложения, применяют самые различные перестановки, вплоть до вынесений в повествовательном предложении сказуемого в самое начало фразы, а подлежащего — в конец. Например: *Чествовали героя дня всем коллективом; Как бы трудно ни было, сделать это должны мы.*

Благодаря всевозможным перестановкам, в предложении, даже состоящем из небольшого количества слов, зачастую можно создать несколько вариантов, и каждый из них будет иметь различные смысловые оттенки. Естественно, что при перестановках необходимо следить за точностью высказывания.

Задание 12. Укажите в предложениях инверсии. Объясните в каждом случае цель употребления инверсии.

1. Для берегов отчизны дальней / Ты покидала край чужой. 2. Твоих оград узор чугунный (*Пушкин*). 3. Гремят раскаты молодые. 4. Повисли перлы дождевые. 5. С горы бежит поток проворный (*Тютчев*). 6. А в школу я не пойду! 7. Первым лодку заметил Николай.

Нередко для усиления высказывания, придания речи динамичности, определенного ритма прибегают к такой стилистической фигуре, как повтор. Формы повторов бывают самые разнообразные. Иногда начинают несколько предложений одним и тем же словом или группой слов. Такой повтор называется **анафорой**, что в переводе с греческого языка означает **единоначатие**. Вот как этот прием использовал Л.И. Леонов в докладе, посвященном 150-летию со дня рождения А.С. Грибоедова:

Есть книги, которые читаются; есть книги, которые изучаются терпеливыми людьми; есть книги, что хранятся в сердце нации. Мой освобожденный народ высоко оценил благородный гнев «Горе от ума» и, отправляясь в дальний и трудный путь, взял эту книгу с собой...

Писатель трижды повторил сочетание *есть книги* в одинаковых синтаксических конструкциях и тем самым подготовил слушателей к мысли, что произведение А.С. Грибоедова «Горе от ума» занимает особое место в сердцах русских людей.

Иногда повторяют несколько раз целые предложения, чтобы подчеркнуть, выделить, сделать более наглядной стержневую мысль, заключенную в них.

Встречаются повторы и в конце фразы. Как и в начале предложения, повторяться могут отдельные слова, словосочетания, речевые конструкции. Такая стилистическая фигура называется **эпифорой**. Приведем пример эпифоры из статьи В.Г. Белинского:

Для таких поэтов всего невыгоднее являться в переходные эпохи развития обществ; но истинная гибель их талантов заключается в ложном убеждении, что для поэта довольно чувства... Это особенно вредно для поэтов нашего времени; теперь все поэты, даже великие, должны быть вместе и мыслителями, иначе не поможет и талант... Наука, живая, современная наука, сделалась теперь пестуном искусства, к без нее —

невозможно вдохновение, бессилён талант!..

Задание 13. Прочитайте отрывок из лекции А.Е. Ферсмана «Камень в культуре будущего». Найдите в тексте повторы и объясните, с какой целью автор их использует.

...Разве сами драгоценные камни не являются эмблемой твердости, постоянства и вечности? Разве есть что-либо тверже алмаза, что может сравниться с прочностью и нерушимостью этой формы углерода?

...Разве корунд в многочисленных своих видоизменениях, топаз и гранат не являются основными шлифующими материалами, и с ними сравнимы лишь новые искусственные продукты человеческого гения?

Разве кварц, циркон, алмаз и корунд не являются одними из самых устойчивых химических группировок природы и разве огнестойкость и неизменяемость многих из них при высоких температурах не превышают далеко огнестойкость подавляющего большинства других тел?

Речевая практика выработала приемы, которые не только оживляют повествование, придают ему выразительность, но и **диалогизируют монологическую речь.**

Один из таких приемов — **вопросно-ответный ход.** Он заключается в том, что создатель текста, как бы предвидя возражения, угадывая возможные вопросы адресатов своей речи, сам такие вопросы формулирует и сам на них отвечает. Вопросно-ответный ход превращает монологическую речь в диалог, делает слушателей, читателей собеседниками, активизирует их внимание, вовлекает в поиски истины.

Умело и интересно поставленные вопросы привлекают внимание аудитории, заставляют следить за логикой рассуждения. Вопросно-ответный ход — один из наиболее доступных приемов. Доказательством этому служит лекция «Холодный свет», прочитанная крупнейшим мастером популяризации научных знаний С.И. Вавиловым:

Возникает вопрос, а почему же спиртовое пламя, в которое введена стоповая соль, светится ярким желтым светом, несмотря на то, что его температура почти такая же, как температура спички? Причина в том, что пламя не абсолютно черное для любых цветов. Только желтый цвет поглощается им в большей степени, поэтому лишь в этой желтой части спектра спиртовое пламя и ведет себя как теплый излучатель со свойствами черного тела.

Как объясняет новая физика удивительные свойства «холодного света»? Громадные успехи, полученные наукой в понимании строения атомов и молекул, а также о природе света, дали возможность хотя бы в общих чертах понять и объяснить люминесценцию.

Как объясняется, наконец, тушение «холодного света», которое мы видим на опыте? Причины в различных случаях существенно различные...

Если убрать предложения с вопросно-ответным ходом, действенность этого текста снизится.

Иногда автор вставляет в текст предполагаемые реплики слушателей, читателей. Это вносит в монолог элементы диалога. Так, известный русский

историк В.О. Ключевский в лекции «О взгляде художника на обстановку и убор изображаемого им лица» дважды использовал этот прием:

Если исключить редких чудачков, мы обыкновенно стараемся окружить и выставить себя в лучшем виде, показаться себе самим и другим даже лучше, чем мы на самом деле. Вы скажете: это суетность, тщеславие, притворство. Так, совершенно так. Только позвольте обратить ваше внимание на два очень симпатичных побуждения.

А посмотрите, как она (боярыня Федосья Прокофьевна Морозова. — *Авт.*), оставшись молодой вдовой, в «мирном образе», по-нашему, в трауре, выезжала из дома: ее сажали в дорогую карету, украшенную серебром и мозаикой, в шесть или двенадцать лошадей, с гремучими цепями; за нею шло слуг, рабов и рабынь человек со сто, а при особенно торжественном поезде с двести и с триста, оберегая честь и здоровье своей государыни-матушки. Царица ассирийская, да и только, скажете вы, — раба суеверного и тщеславного пышного века. Хорошо.

В отрывках В.О. Ключевский мнение аудитории выделяет словами *вы скажете*, а затем формулирует свое отношение к этому: *Так, совершенно так. Хорошо.*

Приемы диалогизации монолога получили распространение в публицистике, ораторской речи, художественной литературе.

Помимо вопросно-ответного приема, нередко применяют так называемый **риторический** вопрос. Особенность его заключается в том, что он не требует ответа, а служит для эмоционального утверждения или отрицания чего-либо. Обращение с вопросом к аудитории — эффективный прием.

Риторический вопрос воспринимается обычно не как вопрос, на который необходимо дать ответ, а как положительное утверждение. Именно такое значение имеет риторический вопрос в заключительной части лекции А.Е. Ферсмана «Зеленые камни России»:

Что может быть интереснее и прекраснее этой тесной связи между глубокими законами распределения химических элементов в земной коре и распространением в ней ее нежных цветов — драгоценного камня?!

Слава русского зеленого камня коренится в глубоких законах геохимии России, и не случайно наша страна сделалась страной зеленого самоцвета.

Риторический вопрос усиливает воздействие речи на слушателей, пробуждает в них соответствующие чувства, несет большую смысловую и эмоциональную нагрузку. вспомните начало произведения А.С. Пушкина «Станционный смотритель». Как блестяще использовал он этот прием, создавая обобщенный образ станционного смотрителя!

Кто не проклинал станционных смотрителей, кто с ними не бранивался? Кто, в минуту гнева, не требовал от них роковой книги, дабы вписать в оную свою бесполезную жалобу на притеснение, грубость и неисправность? Кто не почитает их извергами человеческого рода, равными покойным подьячим или по крайней мере муромским разбойникам? Будем, однако, справедливы, постараемся войти в их положение, и, может быть, станем

судить о них гораздо снисходительнее. Что такое стационарный зритель? Сущий мученик четырнадцатого класса, огражденный своим чином токмо от побоев, и то не всегда (ссылаюсь на совесть моих читателей). Какова должность сего диктатора, как называет его шутливо князь Вяземский? Не настоящая ли каторга? Покою ни днем, ни ночью. Бею досаду, накопленную во время скучной езды, путешественник вымещает на зрителе.

Однако не все вопросы, встречающиеся в тексте, относятся к средствам выразительности. Они могут выполнять и композиционную функцию, т. е. ограничивать одну часть текста от другой» В этом случае вопрос соответствует плану изложения и определяет содержание последующей части. Именно так построил одну из своих радиобесед о воспитании А.С. Макаренки, который, по мнению исследователей, умел говорить с родителями и на языке научных понятий, и на языке художественных образов. Рассматривая проблемы родительского авторитета, он с помощью вопросов выделил ряд моментов: «Откуда берется родительский авторитет и как он организуется?»; «В чем же должен состоять настоящий родительский авторитет?».

Задание 14. Напишите сочинение-рассуждение на тему «Легко ли быть молодым?», используя риторические и композиционные вопросы.

К средствам выразительности относят и **прямую речь**, которую вводят в текст. Эта речь может быть точной или приблизительной, а иногда даже вымышленной. Дословно переданная прямая речь называется **цитатой**. Иногда кажется, что цитирование не требует особого умения. Однако и в этом есть свои особенности, свои положительные и отрицательные стороны, которые приходится учитывать. Например, некоторые свою речь строят на одних цитатах. Такие тексты вызывают недоумение: ведь читатель, слушатель хочет знать мнение самого автора, результат его наблюдений. Кроме того, обилие цитат утомляет, затрудняет восприятие текста. Поэтому прежде чем использовать цитаты, нужно отобрать наиболее интересные, содержательные, оригинальные или наименее известные.

Важно правильно подать цитату, т. е. ввести в текст так, чтобы было понятно, где ее начало и конец. Нужно следить за тем, чтобы не исказилась мысль автора, потому что отдельно взятое предложение или несколько предложений могут иметь иное значение, чем в контексте.

Нельзя произвольно изменять текст, т. е. переставлять слова, вводить вместо одних слов другие, изменять грамматическую форму слов. Цитата должна быть точной.

Необходимо знать, кому принадлежат цитируемые слова, из какого источника взяты, каковы выходные данные источника. Иногда эти сведения приводятся после цитаты, иногда в конце текста в списке использованной литературы.

В устной речи (в беседах на различные темы, в которых приходится обсуждать чужие мысли, поступки, действия, говорить о чувствах людей) в основном применяется приблизительная или вымышленная прямая речь. Она оживляет высказывание, делает его эмоциональным, привлекает внимание

слушателей, Удачно использовал прямую речь в лекции «Научно-технический прогресс и математика» академик Б.В. Гнеденко:

После того как мы продемонстрировали машину и наши гости сами поработали с ней, профессор Иванов, о котором я вам рассказывал, заявил: «Идите работать с нами, мы умеем диагностировать хорошо, с нами вы сумеете создать такую машину, которая будет диагностировать не хуже лучшего диагноста мира».

Врач-терапевт, специалист по диагностике заболеваний пищеварительного тракта, сказал иначе: «Зачем вы взялись за такую трудную задачу, как диагностика сердечных заболеваний? Давайте работать вместе, и мы создадим такую машину, которая будет диагностировать практически без ошибок».

Наконец, психиатры реагировали так: «Ну зачем вы взялись за диагностику сердечных заболеваний? — говорили они. — Вам каждый инженер скажет, что сердце — это простой насос, который гонит жидкость по трубам. А вот человеческую психику не знает никто. Давайте работать с нами. Без математиков здесь дело пойти не может. И любой шаг в области изучения высшей нервной деятельности для человечества будет величайшим благом. С психикой связаны не только заболевания людей. От нее зависит вся повседневная человеческая деятельность. Мы не знаем возможностей человеческой психики, не знаем, насколько мы ее можем загружать. Нам неизвестно, правильно ли мы учим людей, правильно ли мы лечим их.

Желательно не просто ввести в текст прямую речь, но и прокомментировать чужое высказывание, определить к нему свое отношение, а иногда и вступить в полемику с конкретным (или вымышленным) лицом. Приведем пример использования этого приема в лекции «О важнейших предметах воспитания», прочитанной профессором Московского университета П.С. Александровым:

Вчера в мои руки попало высказывание одного из крупнейших современных физиков, старого геттингенского профессора Макса Борна: «Будущее науки зависит от того, удастся ли эту потребность, порыв и стремление к творчеству, согласовать и привести в гармонию с условиями социальной жизни и этики».

К этим словам можно добавить только то, что от этого зависит не только судьба науки, но, может быть, и судьба человечества.

Как форма передачи чужого высказывания в тексте употребляется и косвенная речь, передающая чьи-либо слова от третьего лица. Пример введения косвенной речи находим в уже упомянутой лекции П.С. Александрова:

Чайковский говорил о музыке как об особенном средстве общения людей, которое не может быть заменено никаким другим средством общения. Вспоминаю один концерт в консерватории: давали Первую симфонию Бетховена. Я обратил внимание на выражение лиц наших студентов.

Косвенная речь, по сравнению с прямой речью, менее выразительна и экспрессивна. Хороший эффект дает умелое сочетание в выступлении

прямой и косвенной речи: с одной стороны, это позволяет избежать обильного цитирования, а с другой — делает высказывание более разнообразным и ярким.

Что такое эссе, как творческая письменная работа

По общепринятому определению: эссе – форма текущего контроля знаний студентов, с целью выявления присущих им личностных качеств, знаний, умений и способностей к познавательной активности, самостоятельной работе, научно-творческой и поисковой деятельности.

Эссе — это неструктурированная письменная творческая работа, которая представляет авторское видение проблемы, вопроса или явления. Если реферат предполагает критический анализ чей-то другой позиции, то в эссе студент должен выразить именно свое мнение, что выражается через соответствующие речевые и стилистические конструкции: «Я думаю...», «Я полагаю...», «На мой взгляд...» и т.п.

Объем работы должен быть таким, чтобы позволял в полной мере выполнить задачу, но не менее, чем 2 страницы, и не более, чем 4 страницы текста, отпечатанного на формате А-4, 14 шрифтом полуторного интервала.

Порядок и критерии оценки эссе

Критерии оценки эссе, выполненного студентом:

- соответствие содержания работы поставленной теме, способность ее раскрыть;
- способность находить и освещать убедительные факты и аргументы по теме эссе;
- степень ясности, логичности, последовательности отражения мыслей в тексте эссе, умение проводить анализ фактов и делать на их основе аргументированные выводы;
- наличие в работе собственных размышлений и личностного отношения к проблеме;
- соблюдение требований по оформлению работы.

За написание творческой письменной работы слушателям из числа студентов выставляют оценки по системе, принятой в колледже, к примеру, обычные «отлично», «хорошо», «удовлетворительно» и «неуд...», либо такая оценка выставляется в баллах.

Обычно «отлично» ставится студенту, написавшему эссе, в котором он полностью раскрыл тему; проявляя свои способности к творчеству, пониманию, изложению и применению найденного теоретического или фактического материала, умение находить и освещать убедительные факты и аргументы по теме эссе. Кроме того этому студенту для получения отличной оценки необходимо отразить в тексте тот, что он может ясно и логически, а также последовательно мыслить, анализировать и строить на основе результатов анализа аргументированные выводы. Обычно это сопровождается отражением в эссе собственной точки зрения и личного отношения к проблеме; соблюдением требований к оформлению работы

Оценку «хорошо» получает работа, в которой слушатель в целом раскрыл тему; осветил факты и аргументы по теме эссе; довольно успешно может мыслить, анализировать и делать выводы; проявил собственную точку зрения; придерживался требований по оформлению работы.

Оценку «удовлетворительно» получает работа, в которой слушатель раскрыл тему поверхностно; умеет подбирать факты и аргументы по теме эссе, но не совсем ясно и логично делает выводы; недостаточно проявляет собственную точку зрения; не всегда соблюдает требования по оформлению работы.

Оценка «неудовлетворительно» присваивается работе, в которой слушатель обнаружил значительные пробелы в раскрытии темы; допустил ошибки, нарушающие основные правила написания и оформления работы.

История религий. Преподаватель Шайхет Е.В.

Тема для самостоятельного изучения: «Основные направления буддизма: ламаизм, дзен-буддизм».

Используя дополнительную литературу, изучить направления буддизма:

- время возникновения
- территория распространения
- особенности вероучения и культа.

Задание:

Заполнить таблицу:

п/п	Направление	Время возникн.	Терр-я распр.	Духовный наставник	Догматика (особенн.)	Обрядовость
1	Хинаяна					
2	Махаяна					
3	Ламаизм					
4	Дзен- буддизм					

Музыкальная литература (отечественная). Преподаватель Дроздецкая Н.К.

Готовиться к письменной работе (викторина и тестовый опрос) по творчеству С. Прокофьева.

Подготовка включает в себя:

1. Составление по учебнику «Отечественная муз. литература», вып. 1 краткой хронологической таблицы жизни и творчества С.С. Прокофьева – с обязательным списком основных произведений, включая оперы и балеты;
2. Прослушивание уже пройденных произведений фп. творчества С. Прокофьева (Мимолетности, 2-я фп. соната, Токката, Наваждение, 1-й и 2-й фп. концерты), а также его балета «Ромео и Джульетта».
3. Самостоятельное прослушивание симфоний Прокофьева – 1-й

«Классической» и 7-й.

**Музыкальная литература (современная зарубежная).
Преподаватель Двинина-Мирошниченко Н.Е.**

1. Гивенталь И. Щукина Л. « Музыкальная литература зарубежных стран» Вып. 6, 7. – М., 1994, 2000.
2. Алексеева Л., Григорьев В. Зарубежная музыка XX века. – М., 1986

Дополнительная литература:

1. Друсский М. О западноевропейской музыке XX века М., 1973
2. Екимовский В. Оливье Мессиаан М., 1987
3. Конен В. Этюды о зарубежной музыке М., 1978
4. Сысоева Е. Симфонии Онеггера М., 1975
5. Холопов Ю. Модальная гармония. Модальность как тип гармонической структуры// Музыкальное искусство: общие вопросы теории и эстетики. Проблемы национальных музыкальных культур. Сб. статей. Ташкент, 1982.
6. Холопов Ю. Симметричные лады //Музыкальная энциклопедия. Т.5. М., 1978.

Тема 4. Музыкальная культура Франции XX века.

**Раздел 1. Панорама музыкальной культуры Франции XX века.
Творчество А. Онеггера, Ф. Пуленка.**

Тематический план урока:

I. Вопросы по пройденному материалу:

1. Перечислить направления музыки XX века;
2. Охарактеризовать композиторские техники XX века: тональную, модальную, атональную, додекафонную, пуантилистическую, сериальную;
3. Отметить особенности эстетики и музыкальные средства выразительности основных музыкальных направлений XX века: позднего романтизма, импрессионизма, экспрессионизма, пуантилизма, конструктивизма, неоклассицизма, неофольклоризма;
4. Назвать новые жанры, появившиеся на рубеже XIX-XX вв. в творчестве конкретных композиторов Австрии и Германии.

Задание 1.: **Подготовить доклад** о творчестве одного из композиторов Австрии и Германии XX века.

Задание 2.: **Подготовиться к викторине** по пройденным темам.

1. Г. Малер. Симфония-кантата «Песнь о земле» (I ч.)
2. А. Шенберг. Сюита для фп ор. 25 (1921-23) (№№ 1-4)
3. А. Шенберг. Секстет «Transfigured Night», Op. 4
4. А. Берг «Воцтек» (финальная оркестровая постлюдия перед детским хором)

5. А. Берг Скрипичный концерт (I ч.)
6. А. Веберн «Вариации ор. 27 для ф-но»
7. А. Веберн Три маленькие пьесы для виолончели и фп, ор. 11
8. Р. Штраус «Саломея» (финал).
9. Р. Штраус «Так говорил Заратустра» (Вступление. I-II части).
10. Р. Штраус «Веселые проделки Тиля Уленшпигеля по старым шутовским мотивам в форме рондо»
11. П. Хиндемит «Художник Матис» (1934). (I ч. «Концерт Ангелов»).
12. П. Хиндемит «Гармония мира» (1957). (III ч. «Musica mundana»)
13. П. Хиндемит «Ludus Tonalis» №№ 1, 2.
14. К. Орф «Кармина Бурана» (Пролог №№ 1-2 «О, Фортуна...», «Оплакиваю раны...»)
15. К. Орф Опера «Умница» (Финал)
16. К. Штокхаузен. «Stimmung»

II. 1. Музыкальная культура Франции XX века. Основные эстетические установки, художественные течения и тенденции, творческие группировки. Париж – центр музыкальной жизни. Смена художественных направлений. Влияние тенденций изобразительного искусства: импрессионизм К. Моне, О. Ренуара, К. Писсаро; новаторские поиски Ван Гога, А. Матисса, П. Пикассо, сюрреализм С. Дали. Противоречивые тенденции литературы: символизм П. Валери, экспрессионизм М. Пруста, критический реализм Р. Роллана, экзистенциализм Ж.-П. Сартра и А. Камю. Международные фестивали и конкурсы: Маргарит Лонг и Жак Тибо. Широкое обсуждение проблем музыкального искусства: А. Онеггер «Я — композитор», О. Мессиа́н «Техника моего музыкального языка», Ф. Пуленк «Я и мои друзья».

Периодизация развития музыкальной культуры: I. Искусство рубежа веков (1900-1904). II. Период первой мировой войны и 20-е годы (1914-1929). III. 30-е годы. IV. Соппротивление (1940-1944). V. Послевоенное время. Э. Сати – идейный лидер «Французской шестерки»: А. Онеггер, Д. Мийо, Ф. Пуленк, Ж. Орик, Л. Дюрей, Ж. Тайфер.



Артур Онеггер (1892-1955). *«Если музыка не хочет свести свою роль к роли фона, она должна вновь приобрести большое социальное звучание. ...Она должна помогать людям жить» (А. Онеггер «Я — композитор»).*

Выдающийся композитор, общественный деятель, музыкальный критик, публицист, организатор Народной музыкальной федерации и деятель Сопротивления. Смелый экспериментатор в области синтеза музыкальных, театральных и литературных жанров. I. Период творческого становления. Парижская консерватория, класс контрапункта и фуги у А. Жедальжа, композиции у Ж.-М. Видора, оркестровки у В. д' Энди. Первая мировая война. II. "Шестерка". Создание коллективного спектакля «Новобрачные на Эйфелевой башне». Экспериментальные спектакли «Скейтинг-ринг», «Под водой». «Пасифик — 231». Монументальные музыкальные творения: «Царь Давид», «Юдифь», «Антигона». III. Период творческого расцвета. Оратория-мистерия «Жанна д' Арк на костре» (1935), оратория-поэма «Пляска мертвых» (1938). IV. Годы оккупации, движение Сопротивления, Народный фронт, освобождение. Вторая-Пятая симфонии. Публицистическая деятельность.

Прослушивание *«Пасифик — 231»*.
<https://www.youtube.com/watch?v=7wrI8oeS5SI>

3. Франсис Пуленк (1899-1963). Выдающийся композитор, «французский Шуберт»: композитор удивительного мелодического дарования, воссоздатель традиций французской просодии.



«Пуленк хорош еще и тем, что он сам придумывает народные мелодии» (Морис Равель)

I. Пуленк и «Шестерка». Встреча с Э. Сати. Сотрудничество с русской балетной труппой С. Дягилева. Балеты «Лани», «Утренняя серенада». II. Годы Второй мировой войны. Был призван в армию. Кантата для двойного смешанного хора a capella на стихи Поля Элюара «Лик человеческий» (1943). (Партитуру композитор выставил в окне своего дома рядом с национальным флагом). III. Творчество послевоенного периода. «Stabat Mater» (1950). Опера «Человеческий голос» (1958).

Прослушивание фрагментов *оперы* «*Человеческий голос*».
<https://www.youtube.com/watch?v=9BwbIVd8TXs>

Анализ музыкальных произведений. Преподаватель Боярских Е.А.

1. *Тема: Рондо послебетховенского периода (романтическое, свободное).*

Р. послебетховенского периода характеризуется новыми признаками.

1) *Расширяется сфера применения:* рондо по-прежнему используется как форма финала сонатно-симфонического цикла, однако чаще привлекается как форма самостоятельной пьесы. Форма рондо прочно укореняется в вокальных жанрах – в романсе («Спящая княжна» Бородина), оперной арии (рондо Антонида из оперы «Жизнь за царя»). Нередко рондообразную композицию представляют целые оперные сцены (начало 4-й картины оперы «Садко» Римского-Корсакова, интродукция «Руслана» Глинки). В XX в. рондообразная структура встречается и в отдельных эпизодах балетной музыки (Стравинский «Петрушка», 4 к.) и т.д. Только в таком случае функцию побочных тем могут выполнять структурно и образно замкнутые разделы, а модуляции (ходы) опускаться.

2) *Меняется количественное соотношение разделов формы* в сторону увеличения. Большое регулярное рондо венских классиков содержит 5 разделов, у романтиков их может быть больше.

3) *Разнообразными становятся структуры* главной и побочных тем.

4) Более свободным становится тональный план рондо. Главная тема может менять исходную тональность. В целом, тональный и тематический контраст – главная движущая сила в становлении структуры романтического рондо.

5) *Обогащается внутреннее содержание* формы – если у классиков рондо имеет преимущественно жанрово-танцевальную опору и, как правило, жизнерадостное содержание, то у романтиков этот спектр простирается от лирики до гротеска. Кроме того, *смещается смысловой акцент* с главной темы на многочисленные побочные. Т.о. произведение не выдержано в едином темпе (как это было у классиков), возможны не только темповые, но и метрические перемены при вступлении новой побочной темы. В зависимости от прозвучавшего (принцип «рефлексии») может меняться эмоциональное и, как следствие, внутримызыкальное «состояние» рефрена («Картинки с выставки» Мусоргского).

6) Нарушается *регулярность* рондо. Вместо планомерного чередования главной и побочных тем могут встретиться две и более побочных тем подряд, две главные темы подряд и т.д. Вообще *свобода* формообразования становится главным признаком романтического рондо, особенно в крупных театральных сочинениях (опера, балет), где изобилие тем, обусловленное сценическим действием, скрепляется возвращением главной темы.

Например, в уже указанной сцене на пристани в 4 картине «Садко» Римского-Корсакова, образуется такая форма:

Гл.→1-я побочная→2-я побочная→Гл. →3-я побочная→1-я побочная→2-я побочная→Гл. Кода
ц.144 ц.146 ц.149 ц.152 ц.153 ц.156 ц.158 ц.162 ц.166

7) В целом в романтической литературе возможны два структурных типа рондо: связное (с модуляциями) и сюитное («чистое», в котором отсутствуют связки и чередуются замкнутые разделы с кристаллически ясной формой). Последний тип рондо характерен, в частности, для творчества Р. Шумана, пьесы которого приближаются к сюите миниатюр, скреплёнными проведениями первой из них.

8) Принцип, лежащий в основе рондо, может получать более свободное и гибкое преломление в многочисленных *рондообразных формах*. В их числе – сложная трехчастная с добавочным рефреном (это частный случай многочастной сложной формы): Ф. Шопен Васль №7.

2. Практический анализ:

- 1) Бородин. Романс «Спесь»;
- 2) К.М. фон Вебер. Соната №1 IV ч.

Методика работы с оркестром. Преподаватель Струговщиков Ю.М.

ТЕМА 14.

**ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД ОРКЕСТРОВЫМ
АККОМПАНИМЕНТОМ. ТЕХНИКА ДИРИЖИРОВАНИЯ
АККОМПАНИМЕНТОМ**

Дирижирование оркестровым аккомпанементом выдвигает перед дирижером особые технические трудности. Характерно, например, что неопытные дирижеры, в достаточной мере проявившие себя в оркестровом исполнительстве, испытывают затруднения в аккомпанементе, так как при дирижировании оркестровыми произведениями, технические недочеты, неопытность или неловкость дирижера, если, конечно, они не переходят границ, компенсируются опытом и инициативой исполнителей оркестра. Облегчаются в известном смысле и задачи дирижера. Ритмическая пульсация музыки позволяет сохранить ансамбль, вступать и прекращать звучание, не дожидаясь указания дирижера. При исполнении аккомпанемента оркестранты не могут полностью положиться на свою инициативу и опыт. Сопровождение солиста требует гибкости темпа, чистоты вступлений после многочисленных пауз и естественно, что участники оркестра здесь должны точно следовать указаниям дирижера.

Каждому музыканту, следовательно, и дирижеру на первых порах советуем начать с романсов, небольших и несложных арий, а затем постепенно перейти к инструментальным концертам, кантатам, ораториям и, наконец, операм. Разумеется, при этом партия любого солиста или хора всегда должна быть изучена учащимся не менее подробно и тщательно, чем оркестровое сопровождение.

Еще до начала репетиций, при разборе и анализе произведения, дирижер должен выявить специфические особенности музыкального материала, выработать концепцию дирижирования, спрогнозировать все возможные трудности в аккомпанементе и выбрать способы их преодоления. В партитуре необходимо обратить внимание на мелодические линии, подголоски, гармонию, кульминационные звуки, имеющие особо важное значение для сопровождения.

Нередко, особенно в вокальных произведениях, материал вступления и окончания строится на повторении темы солиста, в таких случаях дирижеру, ещё до встречи с коллективом необходимо проработать оркестровые партии, чтобы штрихи, акцентировка, динамика, метроритм и фразировка оркестрового соло соответствовали аналогичному исполнению солиста. Что же касается имитаций и переключек, образующих с партией солиста единую мелодическую линию, то голоса аккомпанемента должны исполняться так, чтобы в тембровом и динамическом отношениях они как можно больше приближались к звучанию солиста. А передача мелодии от солиста к оркестру и наоборот воспринималась бы как нечто плавное и естественное.

Большое внимание необходимо уделять нюансировке: как правило, звучание голоса, особенно в высоких регистрах «съедают» струнные инструменты и инструменты оркестра, звучащие в том же диапазоне, а в кульминациях ударные и духовые часто глушат солистов. Конечно, есть произведения, в которых необходимо показать максимальную мощь оркестра, но их не так уж и много, и чем меньше в произведении таких мест, тем эффектнее они звучат. Гораздо сильнее впечатляет та кульминация, где

слышны все компоненты исполнения - и солист, и инструменты оркестра.

Аккомпанементы низким голосам всегда должны звучать легче в динамическом отношении, чем высоким, так как нижние диапазоны хуже пробиваются сквозь звучание оркестровых инструментов, которые зачастую играют выше голоса. Рояль, скрипка, духовые, гармоники преодолевают оркестровое звучание легче, а виолончель, домра, балалайка с трудом нередко это влечет за собой и облегчение или изменения в оркестровке, так как интереснее и ярче звучат контрастные регистры.

Дирижеру необходимо найти равновесие в звучании между солистом и аккомпанементом. Инструментальные концерты обычно оркеструются композиторами с таким расчетом, чтобы оркестр не заглушал важные разделы соло. В случае же, когда оркестровка окажется слишком плотной и грузной, может оказаться необходимой некоторая динамическая ретушь. Однако дирижер должен понимать, что иногда более важный музыкальный материал может быть поручен оркестру, а солист аккомпанирует. Конечно, солист должен быть всегда хорошо слышен, но надо помнить, что концерты написаны не для соло с оркестровым аккомпанементом, а для соло и оркестра, в центре внимания, конечно, солист, но и оркестр не просто является его тенью.

Так, например, в концертах роль партии оркестра в разных разделах произведения может иметь как аккомпанирующее, так и ведущее значение, поэтому дирижеру при исполнении концерта надо постоянно сочетать функции как солиста, так и аккомпаниатора. Вообще, этот жанр требует от оркестра более высокого профессионального уровня.

Большого внимания требует оркестровая партия в аккомпанементе, звучащая в унисон с мелодией солиста. Не смотря на кажущуюся легкость, дублирование соло является одним из труднейших видов аккомпанемента: необходимо найти такую звучность, которая по окраске и характеру соответствовала бы звучанию солиста, но при этом была бы значительно меньше по силе и воспринималась как «тень» основной мелодии. В ритмическом же отношении каждый звук такого аккомпанемента должен совпадать с аналогичным звуком в партии солиста, и в этом состоит главная трудность. Эта синхронность не должна достигаться дирижером за счет навязывания своего темпа солисту, когда певец или инструменталист вынужден «поспевать» за оркестром, и, вместе с тем аккомпаниатор не должен уподобляться «гирям на ногах» солиста, оттягивая его движение и мешая свободной фразировке. Для дирижера здесь необходимо иметь особый такт, когда он сливается с солистом, и не только одновременно с ним берет дыхание и делает все мельчайшие оттенки фразировки, но и предугадывает их.

Сложность иногда представляют аккомпанементы с прозрачной фактурой, где как будто «нечего играть», а вместе с тем, именно в силу этой прозрачности и лаконичности средств выразительности эти аккомпанементы также требуют абсолютного слияния с солистом в ритмическом, динамическом, эмоциональном отношениях, в передаче звуковой окраски и

художественного образа в целом. Малейшая неточность в такой прозрачной ткани принимается как грубая «клякса». Солисту для достижения эмоциональности и простоты воплощения своих художественных замыслов необходимо владеть всем арсеналом исполнительских средств. Инструменталисту должно быть подвластно воспроизведение любого нюанса, приема и штриха (например: флажолеты и пиццикато струнных). Если в произведении солисту нужно вступить на пиано, дирижер должен подготовить это вступление еще более активным пиано в оркестре. Но в то же время оркестру нельзя следовать за солистом робкой тенью. В любой пьесе воплощение художественного образа является задачей всех партнёров: и солиста, и дирижера, и оркестра.

Дирижер может испытать трудности в ритмически ровных, но вместе с тем очень гибких аккомпанементах, когда в мелодии много динамических изгибов и связанных с ними небольших агогических отступлений, во фразе ощущаются едва уловимые сдвиги — то тяготение к кульминации, то спады в концах фраз. Аккомпаниатор не должен ни подгонять, ни задерживать солиста, а чувствовать точную меру всех отклонений, он должен отражать в сопровождении агогические оттенки, сохраняя, в то же время основной ритмический стержень произведения. Часто в аккомпанементе движение восьмыми (или другими мелкими длительностями), представляющее гармонические фигурации, совпадает с восьмыми в сольной мелодии, свободной в своем ритмическом движении. Эту свободу, выражающуюся в мельчайших агогических отклонениях, должен ощущать и дирижер, и аккомпанирующая группа оркестра, исполняя гармонические фигурации в полном единении с солистом. Так же и естественное движение вперед должно быть поддержано сопровождением. Солисты - певцы в кульминационных звуках фраз делают небольшую «оттяжку» - tenuto во время равномерного чередования более мелких длительностей (триолей, восьмых). Малоопытные аккомпаниаторы проигрывают подобные такты в том же темпе, что и предыдущие, а в конце делают остановку, дожидаясь, когда певец закончит исполнять этот такт. С точки зрения хорошего ансамбля это неприемлемо. Дирижеру необходимо расширить движение мелких длительностей (замедлением, а иногда и дроблением доли) во время выдержанного звука солиста, чтобы движение не останавливалось, а расширение было органично.

Большое внимание дирижер должен уделять ведению мелодических линий, штрихам и акцентировке в оркестре. Так, например, стаккато в сольных местах оркестра должно быть звонкое, а в сопровождении необходима легкая, «матовая» звучность. Оркестровые проигрыши в виде многоголосия оркестр должен играть очень выразительно, соблюдая голосоведение, звучность должна быть ярче, чем в сопровождении, соло оркестра должно продолжать мелодическую линию солиста и соответствовать характеру звука, его силе и выразительности исполнения.

Мелодические же линии, звучащие в сопровождении солиста

(подголоски, контрапункты, дубли мелодии) должны звучать ненавязчиво, особенно в вокальных произведениях.

Отдельное слово хочется сказать о степени знания партитуры и ее мануального воплощения. Начинаящие дирижеры бывают настолько погружены в сам процесс чтения партитуры, дирижирования и восприятия солиста, что забывают слушать оркестр и не прорабатывают партию аккомпанемента отдельно. Еще во время разбора партитуры руководитель должен выстроить линию баса, так как даже в самом простейшем аккомпанементе не все басы одинаковы по звучанию, некоторые из них должны исполняться более значительно. Например, при отклонении в другие тональности - бас модулирующего аккорда, басы оттеняющие наиболее неожиданные гармонии, которые в данном контексте имеют особое выразительное значение, басы, совпадающие с кульминационными моментами в партии солиста. Вообще, тяготение к опорам во фразах солиста должно отражаться в аккомпанементе, даже если это простое чередование баса с аккордами.

Сопровождение равномерными аккордами является не только пульсацией и гармоническим фоном, но и придает мелодии выпуклость и рельефность. При многократном повторении аккордов (часто у аккомпанирующих балалаек в оркестре народных инструментов) первый из них, показывающий перемену гармонии или начало такта, берется несколько определеннее, чем последующие. Это должно отразиться и в движениях дирижера: когда смена гармонии, а также акцентированные доли должны показываться подчеркнутыми ауфтактами.

В случае, когда оркестр играет только первые доли тактов, дирижеру следует их тактировать, а остальные лишь откладывать. Должно казаться, что дирижер сопровождает солиста, дирижируя лишь начало каждого такта. Тот же прием нужен, когда у оркестра в продолжение двух или более тактов тянется «педаль», что часто встречается в классических концертах.

Большие затруднения может испытывать солист, когда в его партии отсутствуют сильные доли, которые исполняет оркестр. Дирижеру нужно их показывать с максимальной ритмической точностью и большой собранностью, так как сильная доля имеет определяющее значение, она держит основу произведения и как бы дает толчок партии солиста. Малейшее опоздание или, наоборот, суетливость немедленно расшатывают всю структуру произведения. Особенно это важно в музыкальных произведениях, где свободно исполняющаяся партия солиста все время вводится в ритмическое русло строгими аккордами аккомпанемента.

Схожая задача стоит перед дирижером, когда аккомпанемент начинается не с игры оркестра, а с одновременного вступления солиста и оркестра. Здесь важно также очень четко и точно показать начало произведения, особенно если оно активное, яркое, в быстром темпе.

Большого внимания, как со стороны дирижера, так и со стороны солиста требуют очень краткие вступления оркестра (например, несколько восьмых). Перед тем, как начинать такое произведение, дирижер должен

быть уверен, что оркестр и солист готовы к исполнению (для этого нужно получить соответствующий знак от солиста), иначе солист может не вступить вовремя. Вступление должно быть сыграно четко и определенно в ритмическом и звуковом отношениях. Как только солист вступит, звучность сопровождения должна быть сразу уменьшена. Для этого требуется активная реакция дирижера и оркестра.

Когда в произведении вступление отсутствует и начинает один солист - певец, заботой дирижера становится введение в тональность певца перед началом исполнения. Есть несколько способов это сделать: исполнить тонический аккорд в оркестре в положении основного тона или аккорд, верхний звук которого соответствует партии певца; менее опытного певца можно подготовить к вступлению отрывком из его же начальной фразы. В таких произведениях определение темпа и динамики зависит от солиста, на которого сопровождение влиять не может - у него в это время паузы. Задача дирижера и оркестрантов - принять предложенный темп и вступить в, заданном характере.

Во время сольных эпизодов и каденций дирижер прибегает к особому приему тактирования. Если на протяжении всей каденции солиста оркестр выдерживает одну единственную паузу с ферматой, дирижер должен отвести палочку до окончания соло, а затем дать необходимый ауфтакт оркестру. Однако чаще на протяжении соло партия оркестра содержит не один, а несколько тактов пауз. В таких случаях можно поступить двояко: либо дирижер ненавязчиво отмечает одни только первые доли этих тактов ("откладывает" такты), либо он заранее предупреждает оркестр о том, с какого места он возобновит дирижирование. Последний прием предпочтительней в случаях протяженного соло, когда вступлению оркестра предшествует легко запоминающийся эпизод в партии солиста, и, особенно, если момент вступления оркестра совпадает со сменой темпа.

В известных случаях солист должен следить за жестами дирижера. Это бывает не только когда солист и оркестр имеют совместное начало, но и во время одновременного вступления после ферматы. Когда сольная каденция оканчивается трелью, завершение которой ведет к вступлению оркестра солист также должен подождать взмаха дирижера перед тем, как исполнить форшлаг (заключение трели), кроме тех случаев, когда он бывает настолько медленным, что соответствует хотя бы двум долям такта и дирижер имеет достаточно времени для ауфтакта. Вообще, дирижеру лучше всегда иметь исполняемую солистом каденцию перед собой и на репетициях, и на концерте, это позволит все время следить за солистом, не выключаясь, и хорошо связать конец каденции со вступлением.

В отличие от романсов, песен, простых инструментальных пьес, в более сложных номерах: оперных ариях, сценах, развернутых инструментальных произведениях существует большое количество темповых изменений, продиктованных драматургическими задачами, мизансценами.

Особое место занимают речитативы, имеющие различное значение.

Тактирование речитативами в операх и в произведениях ораториально-

кантатного жанра является прекрасной школой для овладения тонкостями аккомпанемента.

Как известно, существует два основных вида речитатива: **secco** и **accompagnato**. Первый из них **secco**, в котором выдержанные или короткие аккорды в сопровождении являются гармонической основой вокальной партии, обычно сопровождается ремарками «colla parte» или «a piacere». Так как речитатив этого типа исполняется певцом сравнительно свободно, то цель дирижера - следовать за ним, предварительно согласовав детали исполнения. В оперной практике сопровождение речитатива этого типа обычно исполняется на фортепиано. В этих случаях дирижер не тактирует, но предварительно исполнение такого речитатива им корректируется и направляется.

Второй тип речитатива – **accompagnato** (аккомпанированный) – отличается более значительным сопровождением, которое подчеркивает выразительность линии вокальной партии. Тактирование этого речитатива производится по принципу обычного аккомпанемента. Каждая фраза, каждый аккорд подобного речитатива имеют большое драматургическое значение.

Можно утверждать, что специфика техники сопровождения проявляется в большей степени при дирижировании оперным речитативом или речитативообразным инструментальным сопровождением. Отсутствие в оркестровой партии речитатива ведущего мелодического или ритмического движения, большое количество пауз, пустых тактов, отдельных аккордов мелодических фрагментов требует от исполнителей оркестра особого внимания, постоянного отсчета долей, а от дирижера — ясности жеста и точности рисунка тактирования. Сольная партия речитатива большей частью исполняется свободно в отношении темпа, вследствие чего дирижер вынужден сокращать или увеличивать длительности пауз. Меняющийся темп, многочисленные паузы заставляют дирижера относиться к каждому вступлению оркестра как к новому и показывать его отчетливым и ясным ауфтактом. Переменность ритма не позволяет исполнителям самостоятельно прекращать звучание и, чтобы все снятия были совместными, необходим определенный жест дирижера.

Наличие в аккомпанементе речитатива аккордов, разбросанных между паузами на различных долях такта, требует ясного разграничения жестов, посредством которых отсчитываются паузы или показываются аккорды. Наконец, необходимость следования за солистом, придающая особую важность своевременному показу вступлений оркестру, заставляет дирижера с особой внимательностью относиться к моменту ауфтакта.

Как правило, паузы обозначаются прямолинейными, схематичными движениями, лишенными основных признаков ауфтакта и напоминающими собой схематические изображения рисунков тактирования. Паузы показываются четкими движениями, преимущественно в одной плоскости тактирования и одной кистью руки.

Вступление оркестра после пауз, нужно показывать обычным

ауфтактом, начало которого должно совпадать с началом предыдущей доли. Для того, чтобы начальный толчок ауфтакта при показе энергичного вступления не был ошибочно принят как знак ко вступлению, требуется максимально нейтрализовать предшествующее ему движение, показывающее паузу.

В речитативе *secco*, где свободная декламация певца перемежается отдельными аккордами, отсчет пауз может быть не связан с темпом исполнения сольной партии: дирижер, быстро отсчитав все паузы в начале такта, останавливает руку в положении последней доли, дожидаясь момента подачи ауфтакта ко вступлению оркестра, так как при свободном исполнении речитатива затруднительно обозначать каждую долю, точно следуя за солистом, кроме того, передвижение руки с одной доли на другую с различными по длительности остановками вне определенного темпа, лишь нервировали бы исполнителей оркестра. Аналогичным образом могут отсчитываться паузы и в мелодическом речитативе, если он исполняется свободно.

Первая доля (независимо от того, показывает ли дирижер звучащую долю или паузу) обозначается достаточно большим и заметным движением сверху вниз.

Большое значение в технике дирижирования речитативом имеет снятие звука. Наличие в сопровождении протяженных аккордов, длительность которых вследствие свободного исполнения может быть увеличена или уменьшена, требует от дирижера постоянной заботы о точном снятии звука. Есть несколько способов выполнения этого технического приема: снятие звука специальным ауфтактом - «срезающим» - для снятия звука по истечении полной длительности счетной доли; снятие звука обычным ауфтактом для снятия звука, прекращающегося после начала следующей доли, а также снятие звука без ауфтакта для прекращения единичных звуков, когда они не столь коротки, чтобы показывать их отрывистым ударом и не столь длинны, чтобы применить полный ауфтакт без риска увеличить их протяженность.

Одним из важнейших условий дирижирования речитативом является своевременность подачи ауфтакта ко вступлению оркестра. От этого зависит как общий темп исполнения, так и его совместность. Между тем дирижер часто либо запаздывает со вступлением, либо дает ауфтакт торопливым движением, как будто «ловит» исполнителя. Поспешные ауфтакты особенно недопустимы, когда дирижер должен определить точный темп. Отрицательное действие оказывают торопливые ауфтакты и на исполнение оркестровых аккордов.

Таким образом, к технике дирижирования речитативом предъявляются следующие требования: заметное различие между жестами, показывающими звучащие доли и отсчитывающие паузы; ясность определения первой доли как важнейшей, по которой исполнители оркестра ведут отсчет такта; точность снятия звука; своевременность подачи ауфтактов, соответственно исполнению солиста.

Дирижирование аккомпанементом требует специальной мануальной техники — техники опережения. В большинстве случаев в аккомпанементе оркестр отстает от солиста. Несмотря на то, что и оркестр, и солист играют по жесту дирижера, для оркестрового звукоизвлечения характерно то, что, несмотря на все требования играть точно с рукой, оркестр, как правило играет чуть сзади. При исполнении оркестрового произведения это почти незаметно. Солист же не может играть все время по руке, он не смотрит на дирижера, кроме некоторых опорных точек (замедление, начало вступления). Извлечение звука у солиста более активно, чем у артиста оркестра - он первичен в интерпретации, а аккомпанемент, несущий в себе пассивное начало, психологически толкает оркестрантов на некоторое опоздание.

Кроме того, по чисто акустическим причинам, если артист оркестра думает, что играет вместе с солистом, то для публики он уже позади него.

Дирижер обязан все это учитывать и обеспечить совместность исполнения, давая оркестру взмах чуть раньше, чем прозвучит данная доля у солиста. Дирижер должен как бы отдельно слушать солиста, следя за его движениями, и параллельно слушать ведомый им оркестр, опережая руками еще не сыгранное солистом. Большинство неопытных дирижеров не умеют аккомпанировать, потому что считают, что солист будет играть по их руке так же, как оркестр. Но такого не бывает, солист играет сам по себе, задача дирижера — превосходить темповые модификации исполнения и приспособить оркестр к движению солиста.

Правильному применению опережающего взмаха помогает хорошее знание фактуры солирующей партии. Именно движение внутри удара, а не следование мелодии, позволяет дирижеру контролировать изменение темпа и степень быстроты аффакта.

Искусство аккомпанемента с древнейших времен и до наших дней является наиболее распространенной и излюбленной формой музицирования. Аккомпанементы исполняются повсеместно: от небольших кружков любителей музыки и участников художественной самодеятельности до артистов-профессионалов самого высокого класса.

Первые же аккомпаниаторы, в современном смысле этого слова, появились в Западной Европе XVIII века. Вскоре сопровождение солисту, тесно связанное с ансамблевой игрой, развивается и в России. В XX веке бурное развитие всех видов и форм искусства повлекло за собой значительный подъем художественного уровня аккомпанементов, крупные художники внесли свой вклад в становление оркестрового репертуара. Все это привело к созданию в музыкальных учебных заведениях классов с целью подготовки профессиональных аккомпаниаторов-инструменталистов дирижеров.

Теоретических же и методических разработок этой темы очень мало. (труды К.П. Кондрашина, И.М. Мусина, М.И. Имханицкого). При изучении вопроса об истории возникновения и развития аккомпанемента и специфических трудностях, возникающих при работе с сопровождением кроме работ исследователей народно-оркестрового исполнительства (А.С.

Каргина) можно обращаться к методическим разработкам пианистов-концертмейстеров, из них хотелось бы отметить труды Е. И. Кубанцевой.

В этих работах отмечается, что помимо общих требований, предъявляемых к дирижерам, аккомпаниатор должен обладать еще и специальными навыками, и умениями. Ему необходимо знать основы вокального исполнительства и специфику солирующего инструмента, необходимо умение создать ансамбль между участниками исполнения, сопереживать замыслу солиста и точно передавать свои намерения оркестру.

В работах перечисленных выше авторов рассматривается множество интересных вопросов. Один из них: от кого все же зависит интерпретация произведения - от солиста или дирижера. Вопрос этот спорный, хотя большинство исследователей все же отводят ведущую роль солисту, особенно в вокальных произведениях, хотя следует отметить, что исполнение аккомпанемента зависит от совместной, слаженной работы всех участников творческого процесса: и солиста, и дирижера, и участников оркестра.

Методика обучения игре на инструменте. Преподаватель Струговщиков Ю.М.

Методика проведения урока.

Вопросы к лекции:

1. В чем заключается подготовка педагога к уроку;
2. Формы уроков;
3. Последовательность работы на уроке;
4. Задание на дом. Оценка;
5. Организация самостоятельной работы ученика.

Урок – одно из составляющих педагогического процесса. Каждый отдельный урок надо рассматривать как одно из звеньев общей цепи учебного процесса.

Подготовка педагога к уроку заключается в следующем:

- изучение всего репертуара ученика
- умение хорошо проигрывать репертуар
- просмотреть различные редакции
- продумать в нужных местах аппликатуру
- иногда полезно наметить план урока, хотя конкретная обстановка вносит изменения в намеченный план и требует от педагога импровизации.

Формы уроков

Формы могут быть разнообразные. Они определяются индивидуальностью педагога, его методическими вкусами, привычками.

1. *Коллективный урок.* Занятия с группой из 2-4 человек. Одна из самых эффективных форм воспитания-обучения на начальном этапе. Целесообразность групповых занятий заключается в следующем:

- в начале обучения главным является не детальная проработка навыков и знаний, а обеспечение максимально широкого поля виденья игры на баяне
- возраст 6-12 лет наиболее социальный. Активность, интерес, инициатива легко проявляются именно в группе.
- группа детей разного возраста (разница не должна превышать 3 года) и разного уровня подготовки позволяет комплексно решать задачи обучения-воспитания. Например для младшего возраста это инициация (я тоже так хочу, могу).

2. *Моно тематические уроки.* Такие уроки представляют собой работу на уроке над одним из видов, например, техники, знакомство с жанром, формой и т.д. Такой урок может содержать разнообразные виды деятельности.

3. *Урок-музицирование.* Дает учащемуся полную свободу, акцент делается на художественную сторону произведения. Исполняются новые произведения с листа, а также любимые. Проводятся беседы о содержании музыки, слушание исполнения в звукозаписи. На таких уроках инициатива детей является ведущей. Это урок-импровизация. Главная его цель дать ребенку возможность эмоциональной реализации в музыке. Проведение такого рода занятий необходимо, когда интерес к учению снижен (в завершении учебных периодов).

4. *Ансамбль.* помимо традиционных задач обучения имеет целью широкое ознакомление с музыкой и накопление репертуара. Вырабатываются навыки совместной игры.

5. *Индивидуальный урок.* Эта традиционная форма урока, на которой остановимся подробнее.

Последовательность работы на уроке

Целесообразно начинать урок с упражнений, этюдов, чтобы дать возможность разыграться. Затем необходимо начинать проверку домашнего задания. При проигрывании домашнего задания нужно давать ученику возможность до конца проиграть все то, что он выучил. Во-первых, педагог составит более ясное представление о проделанной домашней работе, во-вторых, ученик, психологически будет настраиваться на то, что необходимо играть без остановок.

Следует указывать на достоинства и недостатки, важно поощрять и хвалить ученика даже за самые маленькие достижения. Не следует загружать ученика множеством замечаний (обычно это делают молодые преподаватели), в результате главное может остаться без внимания. Лучше обращать внимание

на самое главное (общий характер, важнейшие детали, грубые ошибки). Лишь на следующих занятиях можно переходить к второстепенным деталям. Если при проверке домашнего задания, педагог видит, что ученик дома ничего не делал, можно сразу остановить ученика. Но нужно быть до конца уверенным в недобросовестном отношении ученика к уроку.

На уроке используются различные *методы*, помогающие ученику понять характер исполняемой музыки:

1. *проигрывание* педагогом произведения. Нельзя в полной мере словами передать содержание музыкального произведения. Проигрывание педагогом произведения должно быть безошибочным, с исполнением всех деталей. Но не стоит слишком часто педагогу проигрывать произведение, т.к. это может затормозить инициативу ученика. Иногда педагоги утрируют недостатки в исполнении ученика специально, чтобы сделать эти места более рельефными. Часто этот способ также не следует применять. Часто педагог играет отрывок произведения. Это полезно делать в процессе работы над произведением, на серединном этапе работы.
2. *словесное описание*. педагог должен уметь говорить о музыке как можно образнее, увлекательнее. Пояснения должны быть понятны ученику.
3. *дирижирование* этот метод дает возможность педагогам непосредственно влиять на ученика в процессе исполнения.

Задание на дом. Оценка.

Давая ученику домашнее задание, надо быть до конца уверенным, что ученик ясно представляет себе и объем, и характер работы над домашним заданием. Для этого можно задать ученику соответствующие вопросы. Этой цели служат и записи в дневниках. При работе с маленькими детьми записи лучше делать печатными буквами, чтобы ребенок сам мог прочесть задание, это уже приучает ребенка к самостоятельности.

При постановке оценки за урок, важно чтобы ученик понял, почему получил тот или иной бал.

Организация самостоятельной работы ученика.

Домашняя работа требует постоянного внимания педагога. Необходимо помогать ученику в составлении домашнего расписания и приготовления уроков общеобразовательной школы. Лучше занятиям музыкой отводить утренние часы, или перед работой над уроками общеобразовательной школы. Важная задача – научить ученика распределять свое свободное время!

Важно вести воспитательную работу с родителями, чтобы они помогали музыкальному воспитанию ребенка. родители должны создать ребенку условия, следить за нужным временем занятий, но вмешиваться в процесс работы без особой нужды не следует.