

**Задания для студентов специальности «Инструментальное
исполнительство» по виду «Инструменты народного оркестра» 4 курса
С 18 по 24 мая 2020 года**

Оглавление

Иностранный язык. Преподаватель Михалёва И.Г.	2
Русский язык и культура речи. Преподаватель Даниленко С.Г.	5
История религий. Преподаватель Шайхет Е.В.	10
Музыкальная литература (отечественная). Преподаватель Дроздецкая Н.К.	12
Музыкальная литература (современная зарубежная). Преподаватель Двинина-Мирошниченко Н.Е.	13
Анализ музыкальных произведений. Преподаватель Боярских Е.А.	15
Методика работы с оркестром. Преподаватель Струговщиков Ю.М.	15
Методика обучения игре на инструменте. Преподаватель Струговщиков Ю.М.	20
Методика обучения игре на инструменте. Преподаватель Спильник В.Н.	24

Иностранный язык. Преподаватель Михалёва И.Г.

Задание по английскому языку

Читать и переводить текст «Английская фортепианная школа» из книги для чтения на английском языке «В мире музыки» под редакцией Воробьевой стр.49-50.

THE ENGLISH VIRGINAL SCHOOL

England was the first country to liberate harpsichord music from organ music and to form a distinct harpsichord style independent of

49

organ technique. For fifty years, approximately the latter half of the sixteenth century, English composers avidly produced secular pieces for keyboard instruments. There are various but not always verifiable reasons for the popularity of virginal music at this time.

The virginal was a great favourite of the English monarchs. Following the royal fashion, English society took up the virginal; William Shakespeare immortalized the instrument in his "Sonnet to a Lady Playing the Virginal" (Sonnet 128).

How oft, when thou, my music, music play'st
Upon that blessed wood whose motion sounds
With thy sweet fingers, when thou gently sway'st
The wiry concord that mine ear confounds,
Do I envy those jacks, that nimble leap ' To kiss the
tender inward of thy hand,

Whilst my poor lips, which should that harvest reap,
At the wood's boldness by thee blushing stand!
To be so tickled, they would change their state
And situation with those dancing chips,
O'er whom thy fingers walk with gentle gait,
Making dead wood more bless'd than living lips.
Since saucy jacks so happy are in this,
Give them thy fingers, me thy lips to kiss.

Едва лишь ты, о музыка моя,
Займешься музыкой, встревожив строй
Ладов и струн искусною игрой, -
Ревнивой завистью терзаюсь я.

Обидно мне, что ласки нежных рук
Ты отдаешь танцующим ладам,
Срывая краткий, мимолетный звук,-
А не моим томящимся устам.

Я весь хотел бы клавишами стать,
Чтоб только пальцы легкие твои
Прошлись по мне, заставив трепетать,
Когда ты струн коснешься в забытьи.

Но если счастье выпало струне
Отдай ты руки ей, а губы - мне!
(Перевод.С. Маршака)

Virginal music collections. The most important manuscripts and collections of English virginal music known to date are listed below.

1. *My Lady Nevells Booke*. This manuscript is dated 1591. It has forty three compositions by William Byrd, who was probably Lady Nevell's music teacher.
2. *Parthenia or the Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginalls* (London: G. Lowe, 1611). This

50

published collection contains twenty-one pieces by John Bull, William Byrd, and Orlando Gibbons.

3. *Fitzwilliam Virginal Book*. All the important composers of the period contributed to this manuscript, dating from about 1621.

4. *Parthenia In-Violata or Mayden-Musicke for the Virginalls and Bass-Viol* It was probably published in 1625. It contains seventeen pieces by Bull, Edmund Hooper, John Coprario, and others.

Virginal music composers. William Byrd (1542-1623)

dominated the first-generation English keyboard composers. He was not only organist at the Chapel Royal, but also a lyric poet expert at writing descriptive music, such as *The Bells*. Byrd's talents as a musician had many facets, one of which, *his* ability to compose superb choral music, earned him the title of the *English Palestrina*. Thomas Tallis (ca. 1505-1585), co-organist at the Chapel Royal, and William Blitheman (d. 1591) belong to Byrd's generation.

Perhaps the most famous names in the English virginal school are counted among the second-generation composers: Peter Philips, John Bull, and Giles Farnaby.

Philip's own compositions are a synthesis of the severity of the *ricercar*, the chromaticism of the madrigal school, and the ornamental *Une* typical of Italian music.

John Bull (1562-1628), onetime organist at the Chapel Royal, left England for religious reasons. He lived in Brussels, then Antwerp. A master of contrapuntal devices, yet endowed with innate musical sensitivity, Bull exercised the full range of his skill and talent to create virginal music. He excelled in the variation, and his reputation in this field is well substantiated by the thirty variations on the theme of *Walsingham*, in which he subjects the melody and its framework to most keyboard devices known at the time.

Giles Farnaby (ca. 1560-1640), a more spontaneous composer than either Philips or Bull, endowed his music with a grace and verve that make it seem to the twentieth-century ear more "modern" than the music of his contemporaries.

The outstanding spokesman for the third-generation composers was *Orlando Gibbons* (1583-1625), court virginalist and a musician sincerely respected by his colleagues. Gibbons possessed a competent technical apparatus, but his keyboard works often appear somewhat rigid and artificial.

From: Five Centuries of Keyboard Music by J. Gillespie

Задание по немецкому языку

Прочитайте текст и ответьте на вопросы.

Jazzmusiker in Deutschland spielen häufig nicht nur Jazz, aber der Jazz stellt für ihr Wirken eine wichtige Grundlage dar. Jazzmusiker spielen im gesellschaftlichen Kulturleben Deutschlands nur eine marginale, untergeordnete Rolle. Anerkennung finden sie heute eher als Lehrer für Nachwuchsmusiker als auf der Bühne. Während hier die berufliche Situation von Jazzmusikern in Deutschland behandelt wird, wird die geschichtliche Entwicklung im Hauptartikel Jazz in Deutschland behandelt.

Bereits in den zwanziger Jahren spielten neben Jazzgruppen aus den USA und England die Bands von Eric Borchard oder Julian Fuhs wie Stefan Weintraubs *Syncopators Jazz*. Zu den *Syncopators* gehörten ebenso Franz Waxman, der später in Hollywood Karriere machen sollte, wie Friedrich Hollaender, der in der Gruppe als Pianist fungierte. „Die wenigsten Musiker ..., die in den 1920er Jahren den Jazz für sich entdeckten, taten dies gezielt. Jazzmusiker war keine Karriereoptionen für einen Musikstudenten jener Zeit.“ Für damalige Tanzmusiker gehörten allerdings Jazztänze und „jazzigere Gigs“ ebenso „zum Handwerkszeug ... wie man Walzer oder Tango spielen können musste.“

Bereits 1925 erschien mit Alfred Baresels *Jazz-Buch* der erste Ratgeber für Tanzmusiker als „Anleitung zum Spielen, Improvisieren und Komponieren moderner Tanzstücke“ im Jazz-Idiom und erreichte innerhalb Jahresfrist vier Auflagen. Ende der 1920er lassen sich erstmals in einem größeren Umfang Musiker in Deutschland feststellen, die jazzig spielen können, auch wenn zunächst die meisten Musiker in den Bands noch ungeübt in der Improvisation waren und nur wenige gute „Hot-Solisten“ zur Verfügung standen. Erst ab Beginn der 1930er Jahre stieg „das Niveau auch der solistischen Parts in den Aufnahmen“. Es begann – auch in Deutschland – die Zeit swingender Tanzorchester. Zunächst spielte sich das Meiste in der Metropole Berlin ab. Doch auch in anderen Großstädten wie Hamburg, München, Köln, Leipzig, Frankfurt oder Essen, aber selbst in Baden-Baden waren Hot-Jazz-Tänze und Swing in Tanzcafés oder in Varietés zu hören. Für junge, jazzbegeisterte Musiker wie Willy Berking oder Freddie Brocksieper ergab sich daraus die Möglichkeit, in den Tanzorchestern auch Jazzimprovisationen zu spielen.

1928 startete Bernhard Sekles die Initiative, eine Jazzklasse am Dr. Hoch's Konservatorium in Frankfurt am Main einzurichten, weltweit die erste an einer Musikhochschule oder Universität. Nicht nur der *Frankfurter Tonkünstlerbund* wandte sich gegen diese Initiative, sondern sie beschäftigte auch die Öffentlichkeit und den Preußischen Landtag. 1928/29 studierten bereits 19 Studenten das neue Fach. Der an der benachbarten Frankfurter Universität lehrende Theodor W. Adorno rechtfertigte die Ausbildung der jungen Musiker, da

diese zum Teil gezwungen seien, sich mit Unterhaltungsmusik den Lebensunterhalt zu verdienen, dabei sei „einer solchen Gebrauchsmusik der Vorzug zu geben [...], die sauber und phantasievoll vorgebracht wird. [Darüber hinaus sei] die Jazzschule zu begrüßen als ein Mittel der Emanzipation der Akzente vom guten Taktteil.“ Ab 1930 gab zudem das Berliner Musikhaus Alberti das *Musik-Echo: Zeitschrift für Melodie und Rhythmus* heraus, das sich vor allem an Musiker, Arrangeure und Bandleader richtete und nützliche Hinweise für die Instrumentierung und Orchestrierung, aber auch zur Improvisation gab.

Упр.19. Ответьте на следующие вопросы:

1. Wie verhalten Sie sich zur Jazzmusik? 2. Wodurch unterscheidet sich die Jazzmusik von üblichen Unterhaltungsmusik? 3. Warum schwärmen viele Jugendliche für Jazzmusik. 4. Was imponiert in dieser Musik? 5. Haben Sie irgendwelche Jazzbands gehört? 6. Warum nennt man Armstrongs Musik eine klassische? 7. Welche Themen besingt Armstrong in seinen Liedern? 8. Gefällt Ihnen die modern Jazzmusik? Was meinen Sie zu der Jazzmusik?

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

Уважаемые студенты!

На предшествующих занятиях вам было предложено много вариантов заданий, среди которых вы могли выбрать подходящие каждому индивидуально и получить соответствующие выполнению отметки. Все задания по дисциплине «Русский язык и культура речи» (для тех, кто ещё не включился в работу) высылайте на эл. почту lingvist1242@yandex.ru и подписывайте следующим образом: фамилия, дисциплина, вид работы.

Устное задание.

1. Познакомьтесь с темой: «Учение о стилях. Жанры деловой устной речи»

2. Познакомьтесь с темой: «Качества научной речи и её языковые особенности. Устная научная речь.»

Сайты:

1. <https://videotutor-rusyaz.ru/uchenikam/teoriya.html>

2. <https://videotutor-rusyaz.ru/uchenikam/teoriya/207-ganryoficialnodelovogostilya>

3. <https://culture.wikireading.ru/62968>

4. <https://nsportal.ru/shkola/russkiy-yazyk/library/2020/04/07/zhanry-delovoy-rechi>

3. Дополнительный материал (устно).

Стили речи

Современный русский литературный язык, как и другие мировые языки, отличается стилистическим многообразием. Традиционно выделяют **книжные стили и разговорный стиль.**

Научный стиль

Научный стиль занимает особое место среди книжных стилей. Главная функция научного стиля – **информативная**. Тексты научного стиля, в основном, имеют монологический характер.

Лексика научного стиля делится на общеупотребительную; общенаучную (*исследовать, дисперсия...*); узкоспециальную, включающую в себя **термины**, относящиеся к конкретной науке (*синхрофазотрон, кварк...*). Определенная часть терминологии становится общеизвестной, таким образом происходит **деспециализация терминов** (*апоптоз, модуль...*). Среди терминов выделяют **ориентирующие термины**, внутренняя форма которых подсказывает значение: *электромагнитные волны, осадочные породы*. По мнению ученых, термин должен объяснять себя. Этому требованию не удовлетворяют иноязычные термины, с трудом запоминающиеся, что является одним из источников **терминологического пуризма** – стремления к изгнанию иноязычных терминов. Еще В.И. Даль, не оставшись в стороне от терминологического пуризма, считал, что некоторые иноязычные слова можно заменить русскими эквивалентами: *гимнастика – ловкосилие, автомат – самосдвиг*.

Для научного стиля характерен отказ от экспрессивно-эмоциональной лексики, так как в научной речи важна **точность и однозначность словоупотребления**.

Научная проза содержит не меньше фразеологических единиц, чем разговорный или публицистический стили: *рациональное зерно, ключ к решению проблемы* и т.п. .

В области **морфологии** научного стиля отмечается: количественное преобладание имен, широкое использование причастий и деепричастий; активное употребление производных предлогов: *в связи с, в течение, в соответствии с, в зависимости от, благодаря, вследствие*; большая частотность глаголов несовершенного вида, так как преобладающими типами речи в научных текстах являются описание и рассуждение.

Синтаксис научного стиля речи отличается ярким своеобразием: **фразы строятся по определенным лексико-синтаксическим моделям: что представляет собой что; что состоит из чего; что заключается в чем** и т.п.; фиксируется обилие описательных предикатов, что **подтверждает номинативный характер научного стиля: колебаться – совершать колебания; решать – принимать решение; исследовать – проводить исследование**; отсутствуют неполные предложения, широко используются союзы и скрепы для связи внутри предложений и в сверхфразовых единствах, сложные и осложненные предложения; отмечается большое количество безличных и неопределенно-личных предложений; преобладают сложноподчиненные предложения с

причинно-следственным значением;; обязателен прямой порядок слов (тема – рема).

Структура научного текста имеет особую композицию: текст обязательно членится на обозримые части: **разделы, главы, параграфы**; четко выделяются **абзацы**, которые объединяют несколько предложений в сверхфразовые единства, помогающие подчеркнуть логическую последовательность; ход логических рассуждений обязательно комментируется.

Существенный признак научного стиля – **стереотипность**, которая дает возможность построить из блоков текст или фразу по определенной схеме, а также способствует ускорению процесса понимания текста при условии его предсказуемости.

Основным источником получения научной информации является **чтение**. Существует несколько **видов чтения**: 1) **изучающее чтение** (это довольно медленное чтение со скоростью 60 слов в минуту); 2) **ознакомительное чтение** (это «чтение про себя» со скоростью 150-200 слов в минуту; процент активного понимания составляет 65-75% от прочитанного; цель – отделить новое от известного, определить ключевые слова); 3) **просмотровое чтение** (это самый быстрый вид чтения, скорость достигает 500 слов в минуту, а понимание – 25%; цель – выяснить степень собственной заинтересованности в более тщательном и подробном ознакомлении с источником); 4) **поисковое чтение** (этот вид чтения очень актуален для научно-исследовательской работы).

Считается, что ученый должен уметь читать текст со скоростью 800 и более слов в минуту.

Официально-деловой стиль (административно-деловая речь)

Для официально-делового стиля характерны следующие особенности: императивность; стандартизованность; строгое соответствие литературной норме; преимущественно письменная форма; бесстрастность изложения фактов, точные логические ударения.

В области **морфологии** отмечается: абсолютное преобладание имен существительных; отсутствие междометий, уменьшительно-ласкательных форм, сравнительной и превосходной степени сравнения прилагательных и наречий; употребление существительных, обозначающих должности, только в мужском роде; большое количество генитивных номинативных словосочетаний (*признание необходимости изменения проекта строительства здания Департамента образования города Москвы*); редкое употребление личных местоимений; высокая частотность различных глаголов-связок; преобладание глаголов несовершенного вида, прежде всего со значением долженствования; широкое использование производных предлогов: *в целях, на основании, в силу, в связи с, в соответствии с, вследствие*.

Для **синтаксиса** официально-делового стиля характерно активное употребление безличных (в том числе инфинитивных) и неопределенно-

личных предложений: *Запрещается. Не курить. Не следует делать. Не рекомендуется. У нас не курят.*

Документы официально-делового стиля обладают **высокой информативной избыточностью**, что вызвано необходимостью максимально точно и полно представить тот или иной вопрос. На уровне построения текста создаются **тексты-матрицы** – стандартизированные, унифицированные тексты, которые заполняются переменной информацией. Официально-деловому стилю присущи **штампы, клише**, которые иногда формируют административно-деловой жаргон: *ходатайствовать за кого перед кем, обратиться с просьбой, предъявить претензии, установить порядок, нанести ущерб, поднять отчетность, снять с баланса, выйти на потребителя.*

Официально-деловой стиль имеет **подстили: дипломатический, законодательный, административно-канцелярский**. Выбор слов и вида предложений зависит от того, какой жанр устной деловой речи взят за основу. Выделяют такие жанры:

- деловое совещание;
- пресс-конференция;
- деловая дискуссия;
- телефонный разговор;
- деловой спор;
- публичная речь.

В пределах каждого жанра можно самостоятельно выбирать речевые конструкции, но все они не должны выходить за пределы официально-делового или научно-делового стиля речи.

Для эффективного делового общения необходимы такие навыки и умения:

- четко объяснить и показать свое мнение;
- аргументировать свою точку зрения с помощью веских доказательств;
- заранее предусмотреть возможные возражения и ответить на них;
- предложить ответ на существующие потребности собеседника;
- построить речь информативно и лаконично;
- заинтересовать собеседника в начале **общения** или выступления;
- удержать главную мысль в течение всей речи.

Правильная деловая речь всегда эффективна. Она не обязательно сразу приносит положительный результат, но заставляет увидеть в говорящем компетентного и заинтересованного партнера, что увеличивает шансы на дальнейший успех.

Источник: <https://womanadvice.ru/ustnaya-delovaya-rech>

Публицистический, или газетно-публицистический, стиль

Публицистический стиль характеризуется двумя основными **функциями** – информационной и воздействующей. Важнейшая черта публицистического стиля – **сочетание экспрессии и стандарта**.

В качестве главного критерия отбора языковых средств выступает **общедоступность**. В публицистическом тексте не должно быть

узкоспециальных терминов, диалектных, жаргонных слов, иноязычной лексики, просторечий. Но современные средства массовой информации весьма свободны в отборе языковых средств, что очевидно сказывается на качестве текстов в СМИ.

Лексика публицистического стиля отличается разнообразием, широкой образностью, соединением **контрастных по стилевой окраске слов**, наличием устойчивых речевых оборотов – **клише**: *коммерческие (силовые) структуры, на данном этапе, на сегодняшний* и т.п.. Набор речевых штампов с годами меняется. Сейчас популярны: *озвучить точку зрения, задействованы все силы, отследить процесс*. Использование речевых стандартов делает публицистический текст в определенной степени предсказуемым.

В области **словообразования** в публицистическом стиле отмечается большая активность иноязычных приставок и суффиксов: *пост-, транс-, гипер-, -изм-, -ациj-*.

В публицистическом тексте повествование обычно ведется **от первого лица**.

Литературно-художественный стиль

Литературно-художественный стиль отличается **ярким своеобразием**. Вряд ли ему можно научить, но каждый человек должен стремиться к созданию оригинальных текстов, изучая в процессе чтения опыт мастеров слова.

Разговорный стиль

Основными функциями разговорного стиля являются **общение и передача информации** в устной форме. Разговорный стиль отличается: **спонтанностью; неупорядоченностью; фрагментарностью речевых форм; эмоциональным стилем выражения**.

Основная **форма**, характерная для данного стиля, – **непринужденная беседа**. Мы говорим не так, как пишем, в отличие от героя сатирической комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»: ведь Чацкий *«и говорит, как пишет»*, поэтому им восхищается Фамусов.

Особую роль в разговорном стиле играет **интонация**.

По звучанию легко различить **академический**, строгий (или полный), **стиль** произношения и **разговорный**. Для разговорного стиля характерны редукция звуков (*Марь Иванна*) и меньшая напряженность органов речи (*чѐ, здрасьте*). Особенно это заметно в нелитературной форме разговорного стиля – просторечии. Между тем высокая культура речи требует от говорящего точности произнесения слов, правильной постановки ударений, выразительности интонационного рисунка.

Лексика разговорного стиля делится на две группы: **общеупотребительная** и **разговорная** (*читалка, картошка*). В разговорном стиле допустимы просторечия, диалектизмы, жаргонизмы, окказионализмы. Снятие цензурных запретов в 80-х годах привело к вспышке жаргонизации в разговорной речи.

В разговорной речи часто слышны **аргоизмы** (арго – это социальный диалект, в переводе с фр. *argo* значит ‘замкнутый’, ‘нелепый’). В разговорном стиле также используются **оказионализмы** – неологизмы, которые придумывают анонимы по известной модели: *усыновить* – *увнучить*, *открывать* – *открывалка*.

Разговорный стиль отличают **языковая игра**. Лексика разговорного стиля весьма подвижна. Разговорный стиль богат **фразеологией**. Фразеологизмы придают разговорной речи образность, но отличаются сниженностью: *вводить в заблуждение* – *вешать лапшу на уши*, *втирать очки*, *водить за нос*.

Для современной разговорной речи характерно такое явление, как **паремиологические трансформации** – искажение пословиц и поговорок: *Чем дальше в лес, тем толще партизаны*. *Язык до киллера доведет*. *На то и теща, чтобы зять не дремал*. *Не всё коту лаптем щи хлебать*. *Бодливой корове насильно мил не будешь*.

В области **морфологии** в разговорном стиле заметно **преобладание глаголов**. Под действием закона экономии речевых усилий и средств допускаются **сочетания вещественных существительных с числительными** (*три кефира, два молока*), отмечается господство форм именительного падежа (*купила шубу – серый каракуль*) и отсутствие склонения у составных имен числительных.

Что касается **синтаксиса**, то в разговорном стиле редко употребляются сложноподчиненные предложения, чаще – бессоюзные: *Уеду – тебе же легче*; используется не прямой (инверсионный) порядок слов по модели **рема – тема**: *Компьютер мне купи. На лекцию иду*.

Вопросы для самоконтроля

1. Назовите характерные черты научного стиля речи.
2. Почему стереотипность считается существенным признаком научного текста?
3. Какие виды чтения Вам известны? Чем они отличаются? Какой вид чтения наиболее эффективен в Вашей профессиональной деятельности?
4. В чем состоит отличие синтаксических норм научного и официально-делового стилей?

История религий. Преподаватель Шайхет Е.В.

Тема для самостоятельного изучения: «Протестантизм».

Реформация (1517-1648гг.) - мощное религиозное движение, направленное на изменение учения и организации христианской церкви, начавшееся в Германии в н.16 века и быстро распространившееся на большей части Европы. В результате, происходит полное размежевание с Римом и формирование Протестантизма.

Протестантизм- совокупность религиозных организаций и вероучений, возникших в ходе и результате глобальных социально-экономических и духовных изменений в жизни европейского общества в н. 16 века.

Теология протестантизма

Теологическая структура протестантизма, созданная реформаторами, опирается на пять фундаментальных принципов (Пять «только»):

1. *Sola Scriptura* («только Писание»)
2. *Sola fide* («только верой»)
3. *Sola gratia* («только благодатью»)
4. *Solus Christus* («только Христос»)
5. *Soli Deo gloria* («только Богу слава»).

Sola Scriptura - Библия является единственным боговдохновенным и аутентичным словом Господа, единственным источником христианских доктрин, ясным и самоинтерпретируемым. Писание содержит Слово Бога, которое обращается непосредственно к душе и совести христианина и является высшим авторитетом в вопросах веры и церковного богослужения, вне зависимости от церковного Предания и любой церковной иерархии. Эта доктрина послужила причиной отказа от таких традиций в христианстве, которые противоречат букве и духу Библии или не имеют чёткого подтверждения в Священном Писании. Кальвинисты зашли дальше в неприятии старых традиций, чем лютеране или англикане, но все они едины в отрицании авторитета Папы, спасения за добрые дела, индульгенций, почитании Девы Марии, святых, мощей, таинств (кроме крещения и евхаристии), чистилища, молитвы за умерших, обета безбрачия духовенства, монашеской системы и использования латинского языка в богослужениях. Эту доктрину иногда называют формальным принципом Реформации, так как она является источником и основой принципа *sola fide*.

Sola fide — прощение можно получить только верой, безотносительно к добрым делам и поступкам. Это не обесценивает добрые дела, но этим отрицается их значение в качестве источника или условия спасения души. Вместе с тем, они являются неизбежными плодами веры и свидетельством прощения. Протестанты: «Вера приносит прощение и добрые дела»; Римокатолики: «Вера и добрые дела приносят прощение». Эту доктрину иногда называют материальным принципом Реформации, потому что эта доктрина была центральным богословским вопросом для Мартина Лютера и других реформаторов. Лютер называл её «статьей, на которой стоит или падает Церковь». Эта доктрина утверждала отсутствие других возможностей для прощения грешника кроме как вера в искупительную жертву Христа.

Sola gratia — спасение приходит только как Божья благодать, как незаслуженная милость, а не как что-то заслуженное грешником. Это значит что спасение — незаслуженный дар от Бога ради Иисуса. Бог является единственным субъектом благодати (другими словами благодать всегда действительна, без каких-либо действий со стороны человека), при этом человек не может какими-либо своими действиями заслужить благодать для себя.

Solus Christus — Христос является единственным посредником между Богом и человеком, и спасение возможно только через веру в Него. Несмотря на отрицание других посредников между Богом и человеком, традиционное Лютеранство чтит память Девы Марии и других святых. Каждый христианин, будучи избранным и крещённым, получает «посвящение» на общение с Богом, право проповедовать и совершать богослужение без посредников (церкви и духовенства). В протестантизме таким образом снимается догматическое различие между священником и мирянином, упраздняется церковная иерархия. Поэтому в протестантизме не обязательна исповедь перед священнослужителем и отсутствует отпущение грехов последним. При этом очень важным является покаяние непосредственно перед Богом. Также протестантизм отверг авторитет папы римского, упразднил монастыри и монашество.

Soli Deo gloria — человек должен поклоняться только Богу, так как спасение даруется только и единственно через Его волю и действия — не только дар Искупления Иисуса на кресте, но также дар веры в это Искупление, созданной в сердцах верующих Святым Духом. Реформисты верят, что человеческое существо — даже святой, канонизированный Римско-католической церковью, Папы или священники не достойны славы и почтения, которая была им воздана. Церковь, которая образует мистическое тело Христа, представляет собой невидимое сообщество избранных христиан, предопределённых к спасению.

Протестантизм представляет собой совокупность достаточно различных по догматическим, культовым и даже морально-этическим направлениям.

Можно выделить:

I Волну протестантизма (формирование вероучения):

- Лютеранство
- Кальвинизм
- Цвингилианство
- Англиканство

II Волна протестантизма:

- Баптизм
- Адвентизм
- Пятидесятники
- Свидетели Иеговы и т.д.

С некоторыми особенностями формирования, вероучения, культа и современного состояния протестантизма знакомимся в наших презентациях.

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

Подготовиться к **ВИКТОРИНЕ** по творчеству С. Прокофьева. О времени ее проведения сообщу дополнительно. Муз. материал по теме я уже помещала (см. прежние задания).

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

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

Дополнительная литература:

1. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
2. Конен В. Этюды о зарубежной музыке М., 1978
3. Нестьев И. На рубеже столетий. М., 1967.
4. Очерки по истории музыки XX века. Сост. Богоявленский С.
5. Теория современной композиции. Ред. Ценова В. – М., 2007
6. Энтелис Л. Силуэты композиторов XX века М., 1975.

Тема 8. Музыкальная культура Польши.

Тематический план урока:

I. Вопросы по пройденной теме:

1. Дать общую характеристику культуры Венгрии: пути общественно-политического развития страны, музыкальный фольклор, композиторские силы.

2. Б. Барток. Характеристика творчества. «Музыка для струнных, ударных и челесты», «Замок герцога Синяя борода», «Микрокосмос». 3. Кодай – творческий портрет.

II. Итоговая викторина по курсу «Современная зарубежная музыка» (в ответе - 10 номеров)

<https://drive.google.com/file/d/1AEBZaz3CJWHmR5HNAkrpjIWxJCp8k2G7U/view?usp=sharing>

1. Б. Барток «Микрокосмос» (№ №146, 149).
2. Б. Бриттен «Военный реквием». (War Requiem, Op. 66). II. Dies Irae. (Dies irae. Lacrimosa).
3. А. Берг «Воцтек» Финал.
4. А. Веберн «Вариации ор. 27 для ф-но»
5. Дж. Гершвин «Рапсодия в стиле блюз».
6. Дж. Гершвин Опера «Порги и Бесс», фрагменты. (Плач Сирины. Колыбельная Клары. Песенка Порги).
7. В. Лютославский «Траурная музыка для струнного оркестра».
8. О. Мессиан 3. Цикл «20 взглядов на младенца Иисуса» № 11 «Первое причастие Девы» (Première communion de la Vierge)
9. О. Мессиан «Квартет на конец времени». (VI. Танец ярости для семи труб. VIII. Хвала бессмертию Иисуса).
10. А. Онеггер «Пасифик — 231».
11. К. Орф «Кармина Бурана» (№№ 1,2,3).

12. К. Пендерецкий «Трен по жертвам Хиросимы» (Threnody to the Victims of Hiroshima)
13. Ф. Пуленк «Лик человеческий» (I. Из прожитых мною вёсен...)
14. А. Шенберг Секстет «Просветленная ночь».
15. К. Штокхаузен. «Stimmung».
16. Р. Штраус «Так говорил Заратустра» (I-II ч.).

III. Музыкальная культура Польши. Творчество К. Пендерецкого, В. Лютославского.

Периодизация культуры. 1. Развитие польской музыкальной культуры на рубеже XIX-XX вв. Художественное течение «Молодая Польша». С. Пшибышевский. Полемика о роли национального композиторского творчества. 2. 30-е гг. Кароль Шимановский. Новые идеи о конструктивности музыкальной формы, отказ от программности и субъективизма, стремление к объективности выражения «художника-ремесленника», освоение архаичного пласта фольклора. 3. Годы войны. Музыкальное движение Сопротивления. Произведения, посвященные патриотической, гуманистической, антивоенной тематике. 4. Послевоенные годы. Творчество К. Пендерецкого, В. Лютославского. Г. Гурецкого.

Витольд Лютославский (1913-1994). Крупнейший польский симфонист. Яркая индивидуальность композиторского письма; автономный стиль, мало поддающийся подражанию или копированию; оригинальность творческого замысла, идейной концепции произведений. «Книга для оркестра», Симфонические вариации. Симфонии № 1, 2. Усвоение и разработка новейших композиторских техник: алеаторики, сонористики, новых приемов звукоизвлечения; обогащение средств артикуляции*.



*Фрагмент виолончельного концерта

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. AD LIB. rit. *Ad libitum* *rit.*

9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. AD LIB. rit. *Ad libitum* *rit.*

П
рослу
шать:
**«Траур
ная
музыка
для
струн
ного
оркест**

ра» <https://www.youtube.com/watch?v=0QI4sS1edPo>

Прослушать: Концерт для виолончели с оркестром
<https://www.youtube.com/watch?v=XMQXewedUds>

Ноты партитуры Концерта <https://primanota.ru/lyutoslavskii-vitold/koncert-dlya-violoncheli-s-orkestrom-sheets.htm>

Кшиштоф Пендерецкий (1933-2020). Выдающийся композитор и дирижер современности. В начале 60-х — видный представитель авангардизма. Исследователи творчества К. Пендерецкого неизменно отмечают интересный факт его биографии: мировая известность пришла к композитору в 26 лет. Молодой автор, имея единственную возможность вырваться за пределы «железного занавеса» и получить стажировку в Западной Европе, представил на конкурс композиторов три произведения под разными девизами («Строфы» для чтеца, голоса и 10 инструментов, «Псалмы Давида» для смешанного хора и ударных и «Эманации» для 2-х струнных оркестров). Все эти произведения были сознательно написаны в совершенно разных композиторских техниках. Тогда мировая музыкальная общественность была потрясена удивительным фактом: все три произведения, получившие награду жюри, оказались принадлежащими перу одного единственного композитора - К. Пендерецкого. В сочинениях отразилась специфика нового композиторского мышления: автор оперирует тембро-фактурными звуковыми комплексами, представляющими собой гипермногоголосную музыкальную ткань («Полиморфия», 1961 г.). Философская лирика. Идеино-образное содержание произведения выражено драматизированной философской притчей («Страсти по Луке», *Dies irae*). Помимо композиторского творчества, яркой страницей современности явилась дирижерская деятельность К. Пендерецкого.



Прослушать: «Трен по жертвам Хиросимы» (*Threnody to the Victims of Hiroshima*) <https://www.youtube.com/watch?v=Pu371CDZ0ws>

Анализ музыкальных произведений. Преподаватель Боярских Е.А.

1. Тема: Рондо-соната. Смотреть и конспектировать лекцию (доступна в курсовой беседе ВКонтакте).
2. Подготовиться к проверочной работе по темам: сонатная форма, рондо-соната.
3. Анализ. Л. Бетховен соната № 2 Финал.

Методика работы с оркестром. Преподаватель Струговщиков Ю.М.
ТЕМА 19.

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАБОТЫ ДИРИЖЕРА НАД ПАРТИТУРОЙ

Методические указания: 1. Составить конспект лекции. 2. Сделать фото первой и последней страницы конспекта.

Еще до встречи с оркестровым коллективом дирижер должен хорошо знать произведение. Первоначальное знакомство с ним включает в себя довольно широкий круг вопросов – это знание эпохи, в которой жил композитор, его творчества, философских взглядов и истории создания произведения. Эти сведения помогут дирижеру глубже разобраться и понять замысел композитора.

Изучают партитуру дирижеры по-разному: исполняют на фортепиано, делают слуховой или зрительный анализ, прослушивают произведение в записи. Такая разница в методах изучения объясняется несколькими причинами: профессиональным уровнем и опытом дирижера, сложностью музыки и степенью предварительного знакомства с ней, временем, отпущенным на подготовку произведения.

Если дирижер располагает временем, рекомендуется начинать изучение музыки с чтения партитуры на фортепиано. Дирижеру, владеющему инструментом, это позволит довольно быстро и основательно познакомиться с произведением. Если же фортепианная подготовка не позволяет ему играть партитуру полностью, то лучше приступать к чтению по группам или партиям, и лишь позже прочитать все произведение целиком.

Исполнение на фортепиано даёт представление об основных музыкальных образах, к тому же, игра на инструменте активизирует внимание дирижёра. Можно играть произведение и на баяне, но этот инструмент, в силу своей конструкции, не может воспроизвести полного звучания партитуры.

После первоначального ознакомления с произведением дирижер приступает к подробному изучению партитуры. Здесь выясняются особенности состава оркестра, определяются средства выразительности: форма, темп, динамика, ритмика, гармония, особенности изложения музыкального материала и тому подобное. Такой анализ даёт возможность понять драматургию произведения.

Форма произведения. Ещё при первом знакомстве с сочинением дирижёр должен в общих чертах охватить его форму, а в дальнейшем сделать тщательный анализ, выяснив, из каких частей оно состоит, и в чём заключаются особенности каждой части. При таком делении произведения на части и подробном анализе каждой из них, не следует упускать из виду логической связи между ними.

Мелодия. Основная идея и образная характеристика каждого эпизода наиболее ярко выражена в мелодии, поэтому подробный анализ её может помочь дирижёру точнее понять замысел композитора. Вначале дирижёр определяет общий характер мелодической линии, её ритмическое и мелодическое своеобразие, кульминацию. Затем продумывает и, если надо

фиксирует в партитуре дальнейшую, уточняющую нюансировку, словесные обозначения, помогающие полнее выразить характер мелодии, обращает внимание на её инструментовку, стремится понять, какую образно-смысловую нагрузку несёт тот или иной тембр.

Полифония. Часто мелодия сопровождается движением других голосов, которые активизируют развитие и помогают главному голосу ярче выразить основную мысль. Применение полифонических средств развития (имитационная и подголосочная полифония) заметно обогащает звучание, придаёт музыке большую напевность, пластичность, широту дыхания.

Встретившись с подобным приёмом изложения материала, дирижёр должен внимательно проанализировать характер движения каждого голоса и соотнести его с мелодией. Это даст возможность наметить дифференцированную нюансировку и впоследствии помочь добиться выразительного исполнения.

Гармония. Анализируя партитуру, дирижер должен обратить внимание на такое важное средство выразительности, как гармония. Изучая ладо - тональные соотношения, гармонический план, дирижёр лучше постигает форму произведения. Иногда, из всех средств выразительности, гармонии отводится доминирующее положение. Это происходит в тех случаях, когда композитор использует её колористические возможности. Дирижёру следует обратить внимание на оркестровые инструменты, занятые в исполнении гармонии, и добиться от них качественного исполнения, связанного чаще всего с динамической и тембровой ровностью звучания.

Однако бывают случаи, когда надо нарушить это равновесие и выделить какой-либо из голосов (чаще это происходит в модуляциях). Иногда выделяют бас, иногда вводный тон. Точный ответ на эти вопросы может дать только анализ партитуры.

Динамика. Одним из главных выразительных элементов в музыке является динамика. Она также, как и гармония, тесно связана с формой произведения и помогает ярче раскрыть его содержание.

Анализируя разные сочинения, дирижёр видит, что композиторы по-разному относятся к возможности обозначения в нотах динамических оттенков. Одни выставляют их очень подробно, другие ограничиваются только основными нюансами, предоставляя возможность дирижёрам проявить свою творческую индивидуальность в составлении более подробной динамической партитуры.

Прежде всего дирижёр должен определить местоположение главной и частных кульминаций, их характер и смысловое значение, точно рассчитать оркестровые средства, необходимые для реализации главной кульминации, которая должна быть итогом динамического развития всего произведения.

Конечно, больше всего трудностей в работе выпадает на долю руководителя начинающего оркестра. Как правило, динамика звучания в таком коллективе элементарна: всё играется в маловыразительной «средней» звучности, динамические оттенки неопределённые, в исполнении нет разницы между пиано и пианиссимо, форте и фортиссимо.

Особо следует обратить внимание на длительные крещендо и диминуэндо. Качественное исполнение этих оркестровых приёмов – камень преткновения для многих коллективов. При выполнении крещендо или диминуэндо нельзя начинать их слишком рано, так как в оркестре может не хватить динамических ресурсов, и волна нарастания или спада окажется короткой.

Выполняя крещендо, следует помнить, что начинать его должен мелодический голос, а остальные голоса добавляются позже. При исполнении диминуэндо наблюдается обратная картина. Первыми начинают уходить побочные голоса, и только потом мелодия. На практике можно часто наблюдать такую картину, когда диминуэндо первой начинает мелодия, оставляя звучать на «поле боя» большую группу второстепенных голосов.

Следует сказать, что эти два приёма исполнительски довольно сложны и требуют от дирижера и оркестра постоянного внимания. Для того, чтобы добиться качественного исполнения этих приёмов, дирижер и оркестр должны всегда отчетливо слышать мелодический голос.

Темп. Одной из самых сложных и противоречивых исполнительских проблем является проблема темпа. Многие музыканты прошлого и настоящего затрагивают её в своих работах. Существует ли «правильный» темп, если да, то как его найти, как относиться к метрономическим обозначениям, к словесным темповым указаниям? Вот лишь несколько вопросов, наиболее часто встающих перед дирижёром.

Шарль Мюнш пишет: «Х. Глюк как-то заметил: «Стоит сыграть лишь чуть-чуть быстрее или же чуть-чуть медленнее, и всё пропало...» и сам добавляет: «Если исполнитель не знает, какой нужно взять темп, то пусть лучше не берёт никакого».

Что же, короче и яснее не скажешь. Здесь знаменитый дирижер имел в виду тот случай, когда в процессе поисков нужный темп так и не был найден. Но как искать этот «правильный» темп? Ответить на этот вопрос может только анализ партитуры, который должен касаться всех её сторон, и, прежде всего – драматургии, формы и мелодического языка.

В результате такого изучения, постижения замысла композитора, понимание целого и отдельных эпизодов и будет постепенно складываться представление о нужном темпе.

В своей работе дирижер встречается с двумя видами партитур: в одних есть метрономические обозначения темпа, в других нет. Если рассматривать первый вид партитур, то, казалось бы, чего проще – поставил метроном на заданное обозначение и получил рекомендованный композитором темп. Однако, такое простое решение не всегда приносит удовлетворительный результат.

Дело в том, что темп – величина не постоянная, особенно если имеешь дело со сложным по содержанию произведением. Каждый новый музыкальный образ, связанный с изменением характера музыки, имеет и свой темповый оттенок. Поэтому «верным темпом всегда будет тот, который путем еле заметных изменений приспособится к изменчивому содержанию

музыки». Это значит, что метрономические обозначения весьма условны и показания метронома нужно принимать как рекомендацию к постижению основного темпа.

На выбор темпа влияет также эмоциональное состояние и индивидуальность дирижёра, который вносит в исполнение даже известного, хрестоматийного произведения свежие темповые нюансы.

Итак, мы видели различные ступени предварительной работы дирижёра по определению нужного темпа: это постижение идейно-эмоционального содержания произведения, анализ формы, движения мелодических контрапунктических голосов, анализ метроритмических и словарных авторских ремарок, учет эмоционального состояния и творческой индивидуальности дирижёра. Сумма этих слагаемых и даст в результате нужный «правильный» темп.

Кроме основного темпа, в произведении встречаются эпизоды, связанные с ускорением или замедлением скорости движения. Техническая сложность исполнения агогических оттенков связана с плавностью перехода от одного темпа к другому. Эту ситуацию дирижер должен контролировать очень внимательно.

Штрихи и аппликатура. Сделав подробный мелодический, динамический и темповый анализ произведения, дирижёр завершает эту работу выставлением штрихов и аппликатуры. Следует иметь в виду, что неправильный штрих может изменить характер, динамику, а значит и содержание музыки. Выбор аппликатуры должен диктоваться не только соображениями удобства исполнения на инструменте, но и стремлением к музыкальной выразительности и естественности фразировки.

Реализовать свои художественные замыслы дирижер может только при условии выразительного звучания оркестра.

Все оркестровые штрихи и приёмы должны быть направлены на достижение наилучшего художественного результата.

Завершение работы над партитурой. После проведённого анализа, во время которого дирижёр скрупулёзно изучил все детали партитуры, он переходит к последнему этапу работы – осмыслению, охвату произведения целиком. Направление движения в работе над партитурой выглядит следующим образом: от общего к частному, с возвращением на более качественный уровень, к общему. Вполне естественно, что в процессе углублённой, детальной работы над произведением, у дирижёра возникают новые идеи, мысли, которые в чём-то меняют первоначальный исполнительский план. В этом процессе неизбежно рождаются различные ассоциации, аналогии, которые развивая творческую фантазию и художественное воображение, помогают лучше почувствовать и понять произведение.

Прослушивание произведения в записи. Когда основная, самая трудоёмкая работа над партитурой завершена, произведение выучено, и сложился исполнительский план, желательно обратиться к прослушиванию музыки в аудиозаписи. Это принесёт дирижёру огромную пользу. Он может

неоднократно, в качественном оркестровом исполнении послушать своё произведение, познакомиться, сравнить и критически оценить трактовки (свою и дирижёра в записи). Однако, пользоваться услугами кассеты в ранний, подготовительный период, это может принести дирижёру вред, прививая пассивность исполнительского мышления.

Знание партитуры наизусть. Итогом всей подготовительной работы дирижёра должно быть выучивание партитуры наизусть. Собственно говоря, в процессе анализа произведения многое уже само хорошо отложится в памяти и останется довести до конца.

Зная произведение наизусть необходимо по нескольким причинам. Чтобы хорошо руководить коллективом, дирижёр должен правильно и активно мыслить, его внимание должно быть сконцентрировано на главных вопросах оркестрового управления, а это возможно лишь при хорошем знании музыкального материала. К тому же дирижёр, не знающий произведения и постоянно прикованный глазами к партитуре, лишен живого контакта с исполнителями, в результате чего сила воздействия на них заметно снижается.

Процесс работы над партитурой даёт возможность дирижёру понять характер, стиль и образный строй произведения. Всё это вместе позволит ему составить правильный план работы и продуктивно провести репетицию с оркестром.

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

Методические указания: 1. Составить конспект лекции. 2. Сделать фото первой и последней страницы конспекта.

Лекция. Работа над музыкальным произведением

1-й этап работы

На первом этапе основной задачей является создание общего представления о произведении, выявление основных трудностей и эмоциональное восприятие его в целом. Содержание работы – знакомство с материалами о произведении и с самим произведением.

Прежде всего, следует рассказать ученику о создателе произведения (будь то композитор или народ); об эпохе, в которую оно возникло; о стиле и требуемой манере исполнения; о его содержании, характере, сюжете; основных темпах; о форме, структуре, композиции. Эту беседу необходимо построить живо, интересно, приводя для иллюстрации произведение в целом и его фрагменты, лучше – в собственном исполнении педагога. Учащимся старших классов можно порекомендовать литературу о композиторе или произведении.

Ознакомившись с произведением, ученик приступает к тщательному

прочтению текста, к его разбору. Грамотный, музыкально – осмысленный разбор создаёт основу для правильной дальнейшей работы, поэтому значение его трудно переоценить. Время, занимаемое разбором, его музыкальный – художественный уровень будут самыми разными для учащихся различной степени музыкального развития и одарённости, но во всех случаях на данной начальной ступени работы не должно быть неряшливости, небрежности.

Знакомство с текстом начинается со зрительного охвата нотной партитуры. Просмотр текста без инструмента даёт возможность, путём устного анализа, сравнивая соразмерить технические сложности со своими возможностями. Чтение текста с помощью инструмента помогает освоить технические вершины, выявить приёмы, способствующие их правильному воспроизведению и художественному осмысливанию.

Нередко особого внимания требует метроритмическая точность исполнения. Сначала проигрывает педагог мелодию по нотам, привлекает его слуховое внимание к ритмическому рисунку мелодии. Далее следует предложить ученику, глядя в ноты, назвать длительности, которые он там видит. После этого ученик вновь слушает в исполнении педагога мелодию или пьесу, а затем, также, глядя в ноты, прохлопывает её ритмический рисунок. В сознании ученика создаётся связь: слышу – вижу – ощущаю – передаю. Затем учащийся с помощью педагога проигрывает “начерно”, по возможности без длительных остановок с начала до конца; если это довольно крупное сочинение, допустимы остановки между большими законченными частями, дольше останавливаясь на более трудных. Ни в коем случае нельзя допускать разучивание произведения по тактам, то есть выучивать один такт за другим.

К тому же начало музыкальной фразы не всегда совпадает с началом такта, а её окончание – с окончанием такта, поэтому, разрывая музыкальную фразу, учащийся теряет ощущение целого.

В особых трудных случаях можно предложить ученику просчитать Большую помощь учащемуся при начальном проигрывании оказывает дирижирование педагога, которое помогает ученику понять характер произведения. Такое же значение имеет совместное исполнение пьесы учащимся и педагогом. Кроме того, эти приёмы не позволяют ученику останавливаться из – за мелких ошибок и, следовательно, способствуют его более цельному восприятию произведения.

Наряду с тщательным разбором текста, важно подобрать хорошую, наиболее подходящую для ученика аппликатуру

Игра ученика должна определяться вслушиванием в музыку и её пониманием, хотя бы в общих чертах, а не представлять собой бессодержательного, пусть и правильного чтения нотных знаков. Необходимо, чтобы учащийся с самого начала обязательно обращал внимание на фразировку, иначе его игра будет лишена всякого смысла.

Итак, в результате первоначального знакомства с произведением учащийся должен как можно больше узнать о нём, понимать предстоящие

технические и художественные задачи, представлять конечное звучание пьесы. Несмотря на всю важность, первый этап работы непродолжителен: 2-4 урока.

2-ой этап работы

Составив художественный план исполнения, наметив своё эмоциональное отношение, исполнитель технически закрепляет музыкальную фактуру. Аппликатуру можно считать правильной, если она способствует реализации художественной задачи, удобна для данного ученика, основана на естественном чередовании пальцев и их нормальной растяжке. Но главное – аппликатура должна способствовать свободному исполнению. Следует использовать только установленную аппликатуру. Прежде чем окончательно установить аппликатуру для данного ученика, можно предварительно испробовать с ним различные её варианты.

Основным достоинством аппликатуры при гаммаобразном движении является то, что она обеспечивает спокойное состояние кисти и равномерное, ритмичное движение пальцев. Необоснованное её нарушение недопустимо. Аппликатура мелких арпеджированных движений целиком зависит от того, как их рассматривать. В одних случаях как элемент длинного, а в других – короткого арпеджио.

Основным принципом в подборе аппликатуры терций является наиболее продолжительное сохранение определённого парного чередования пальцев.

Следующая проблема второго этапа – звучание инструмента.

Работа над звуком должна тесно увязываться с развитием слуховых способностей ученика.

Работа над звуком заключается в освоении тембра, динамики и штрихов.

При исполнении кантиленных произведений необходимо стремиться максимально приблизить звучание баяна к пению, к человеческому голосу: также на этом этапе важно овладеть фразировкой, которая является средством выражения художественного образа произведения.

Особое место в работе над сочинением следует уделять штрихам. Они должны выполнять художественную и техническую сущность.¹

Наибольшую трудность представляет выработка навыков плавной смены меха, главная задача которой – обеспечить логическое продолжение мелодической линии на противоположном движении меха. Основным условием осуществления этой задачи является своевременная плавная передача необходимых усилий с разжима на сжим и, наоборот, при заранее подготовленных точках опоры левой руки.

В ведении меха заключается не только сам навык ведения, но и умение найти наиболее целесообразный момент смены направления в его движении. Использование некоторых особенностей мелодического движения позволяет

¹ Егоров Б. «Баян и баянисты». – М., 1984. – Вып.6.

получить дополнительные возможности смены направления внутри построений.

Важнейший элемент игры на баяне – исполнение Аккомпанемента. Характер аккомпанемента должен полностью соответствовать характеру изложения мелодии, её содержанию, стилю всей пьесы в целом. Так, в пьесах медленного темпа и в мелодии напевного склада басы часто плавно соединяются с аккордами, а аккорды играют полной длительностью, связно

В мелодии, построенной на мелких дробных ритмических длительностях, особенно в быстрых темпах, такое связывание баса с аккордом (“педализация баса”) и выдерживание полной длительности в аккордах сопровождения будет только мешать мелодии, отяжелять и заглушать её.

Большой частью аккорды играют коротко, легко, особенно в пьесах подвижного темпа.

Техническая отделка произведения, усвоение его содержания и выучивание наизусть происходят почти одновременно. Таким образом, к концу данного этапа работы ученик должен вполне овладеть произведением, т.е. понять его

художественное содержание (играть выразительно), преодолеть технические трудности и выучить произведение наизусть.

Результатом второго этапа работы должно быть свободное и уверенное владение учеником всеми средствами выражения художественного содержания произведения.

Третий этап работы над музыкальным произведением.

На третьем этапе синтезируется всё, что сделано ранее: устанавливается смысловое отношение фраз внутри предложений, предложений – внутри периодов и периодов – внутри более крупных построений; выявляется главная кульминация, а отсюда – определяется единая линия развития музыкального материала. Для этого нужно работать над всем произведением либо над его крупными разделами, объединяя их затем в законченное целое.

На заключительном этапе учащийся должен не только представлять исполнительский план произведения в целом, его линию развития, но и знать, какие выразительные детали в том или ином разделе являются главными, на чём должно быть заострено внимание. В этот период вся предварительная работа должна оформляться в законченное целое.

Нужно также окончательно уточнить темп исполнения. Темп произведения не может быть единым для всех исполнителей; однако общее представление о темпе данного сочинения всё же остаётся более или менее устойчивым. Достижение необходимой выразительности, нужного темпа исполнения далеко не всегда позволяет считать произведение выученным. Как принято говорить, ученик должен ещё хорошо в него

“выгратся”: для этого подготовленное произведение следует больше играть целиком и в требуемом темпе.

Вся работа музыканта над произведением направлена на то, чтобы оно звучало в концертном исполнении. Удачное, яркое, эмоционально наполненное и в то же время глубоко продуманное исполнение, завершающее работу над произведением, всегда будет иметь важное значение для учащегося, а иногда может оказаться и крупным достижением, своего рода творческой вехой на определённой ступени его обучения.

Методика обучения игре на инструменте. Преподаватель Спильник В.Н.

См. задание с предыдущего урока.