

Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»  
Факультет музыкального искусства  
Кафедра народно-инструментального творчества

СОГЛАСОВАНО  
Заведующий кафедрой

\_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

СОГЛАСОВАНО  
Декан факультета

\_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**ОРКЕСТРОВЫЙ КЛАСС**

для специальности

*1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям),  
направления специальности*

*1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка),  
специализации*

*1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная*

Составитель  
Оводок С.С.

Рассмотрено и утверждено  
на заседании Совета университета 20 июня 2017 г.  
протокол № 10

Минск  
2017

Составитель

*Оводок С.С., доцент кафедры народно-инструментального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

Рецензенты:

*кафедра оркестрового дирижирования учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки»;*

*Волоткович В.М., заведующий кафедрой духовой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент кафедры духовой музыки*

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

*Кафедрой народно-инструментального творчества (протокол от 31.03.2017 № 7)*

*Советом факультета музыкального искусства (протокол от 29.05.2017 № 9).*

## СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2.1	Содержание аудиторной работы студентов по материалу учебной дисциплины «Оркестровый класс»: теоретическая часть.....	6
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	40
3.1	Методические рекомендации по организации и проведению занятий по учебной дисциплине «Оркестровый класс» .....	40
3.2	Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов.....	46
3.3	Примерный репертуарный список.....	47
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	48
4.1	Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности .....	48
4.2	Вопросы и требования к аттестации по учебной дисциплине «Оркестровый класс» .....	48
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	50
5.1	Учебная программа.....	50
5.2	Основная литература.....	58
5.3	Дополнительная литература.....	59

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Оркестровый класс» предназначен для научно-методического обеспечения процесса подготовки студентов по специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), направлению специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная в соответствии с требованиями Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденным Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 26.07.2011 №167.

*Целью* издания является формирование у студентов комплексной системы знаний, умений и творческого опыта в области исполнительской деятельности, предусмотренной учебным планом учреждения высшего образования по направлению специальности и требованиями образовательного стандарта Республики Беларусь ОСВО 1-18 01 01 2013 Народное творчество.

Особенность исполнительской деятельности заключается в ее многомерности, предопределяющей необходимость решения разнообразных проблем, связанных с музыкальным исполнительством, педагогическими и творческими формами профессиональной деятельности. Поэтому основными *задачами* УМК являются:

- обеспечение повышения качества получения образования в сфере народного творчества;
- определение дидактических средств обучения, ориентированных на наиболее полную реализацию образовательных задач, сформулированных в учебной программе учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Оркестровый класс»;
- расширение общего и профессионального кругозора студентов;
- научно-методическое сопровождение последовательного усвоения студентами методико-теоретических знаний и практических навыков игры в оркестре.

УМК ориентирован на оказание помощи преподавателям и студентам высших специализированных учебных заведений в приобретении и освоении передовых знаний как теоретического, так и практического характера в области оркестровой практики. Разделы, включенные в комплекс, предназначены для оптимального сопровождения образовательного процесса и формирование у студентов компетенций, необходимых для решения профессиональных задач в соответствии с современным уровнем развития народно-инструментального творчества.

Система организационных форм обучения оркестровому исполнительскому мастерству включает в себя практические занятия, а также самостоятельную работу студентов. Структура УМК построена таким образом, чтобы студенты сначала изучили теоретические вопросы, касающиеся методологии и методики оркестрово-исполнительской деятельности, а затем

применили способности к обобщению теоретического материала и своего исполнительского опыта непосредственно в практической оркестровой практике. Это обеспечит комплексную теоретическую и практическую подготовку выпускника к активной профессиональной деятельности в качестве артиста оркестра.

Структурными элементами научно-методического обеспечения, объединенными в УМК, являются учебно-программная, учебно-методическая документация, а также информационно-аналитические материалы. В *теоретическом* разделе УМК конспективно изложен теоретический материал по материалу учебной дисциплины «Оркестровый класс» (тематика, план), соответствующий требованиям учебной программы учреждения высшего образования. В подготовке данного раздела использовались издания из списка основной и дополнительной литературы, а также интернет-источники.

*Практический* раздел освещает практическую часть работы студентов по материалу учебной дисциплины: методические рекомендации по организации и проведению занятий по учебной дисциплине «Оркестровый класс», методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов, а также примерный репертуарный список.

Раздел *контроля знаний* представлен материалами для мониторинга результатов учебной деятельности студентов и включает в себя перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности, вопросы и требования к аттестации.

*Вспомогательный* раздел включает учебную программу учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Оркестровый класс» и список рекомендуемой литературы.

## **2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**

### **2.1 Содержание аудиторной работы студентов по материалу учебной дисциплины «Оркестровый класс»: теоретическая часть**

#### **Тема 1. Основные компоненты и навыки оркестрового исполнительства, творческие способности участников учебного оркестра**

##### **1.1 Понятие «оркестр». Элементы оркестрового мастерства**

Оркестр (от греч. Orchēstra – площадка перед сценой в древнегреческом театре) – большой коллектив музыкантов, играющих на различных инструментах и совместно исполняющих написанные для данного состава произведения. Грань между оркестром и инструментальным ансамблем не вполне чёткая, однако, если в ансамбле каждая партия исполняется одним музыкантом, для оркестра характерно исполнение хотя бы некоторых партий несколькими однотипными инструментами в унисон. Высшей формой оркестра является симфонический оркестр, в состав которого входят струнные, деревянные и медные духовые, а также ударные инструменты. Распространены и оркестры однородного состава – струнный оркестр, духовой оркестр. Одна из разновидностей оркестра – камерный оркестр, отличающийся от симфонического меньшим числом исполнителей, нередко же и тем, что исполнение каждой партии поручено одному исполнителю. В связи с особым назначением исполнительских коллективов сложились военный оркестр (духовой оркестр, порою расширенного и смешанного состава), эстрадный оркестр. Многообразны формы оркестров народных инструментов.

##### **1.2 Сущность и задачи оркестрового творчества**

Развитие коллективного художественного творчества – объективная потребность и закономерность нашего общества. В современных условиях этому способствует ряд факторов общесоциального значения. Достоянием репертуара стали произведения выдающихся композиторов Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, Д. Кабалевского, а также композиторов, участвующих в создании репертуара для оркестров народных инструментов, – Н. Будашкина, А. Холминова, а также белорусских композиторов Д. Смольского, Е. Глебова, В. Корольчука, Н. Литвина, В. Грушевского, В. Кузнецова и многих других выдающихся мастеров белорусского искусства.

В силу своей массовости, доступности оркестровое искусство занимает важное место в структуре средств, используемых обществом в идеологическом воспитании.

##### **1.3 История развития оркестра**

Зародившись на рубеже XVI – XVII в., симфонический оркестр прошёл длительный путь развития. В составах первых оркестров преобладали струнные

смычковые (семейства скрипок, виол) и щипковые (лютни, арфы) инструменты; клавесин или орган составляли основу т. н. группы континуо (клавишный инструмент, виолончели, контрабас, иногда фагот). Эпизодически появлялись духовые инструменты. Лишь к концу XVIII в. сложился классический оркестр, который называется также малым симфоническим. Обычно в такой оркестр входили 8 – 10 первых и 4 – 6 вторых скрипок, 2 – 4 альты, 3 – 4 виолончели, 2 контрабаса, духовые деревянные инструменты – по 2 флейты, гобоя, кларнета, фагота (так называемый парный состав), 2 валторны, позднее были добавлены 2 трубы и литавры. Для подобного состава написаны поздние симфонии Гайдна и Моцарта, большинство симфоний Бетховена, некоторые симфонические произведения Глинки. Последующее развитие симфонического оркестра в XIX в. долгое время шло по пути расширения его состава и увеличения числа исполнителей. Появился большой симфонический оркестр, который отличается от малого включением 2 – 3 тромбонов и тубы. Важный вклад в развитие оркестра внесли Г. Берлиоз, Р. Вагнер, Р. Штраус, Г. Малер, а также П.И. Чайковский, Н.А. Римский-Корсаков, И.Ф. Стравинский. Ради обогащения колористических возможностей в оркестре стали вводиться дополнительные инструменты, обладающие звучанием особого тембра, – малая, альтовая и басовая флейты, английский рожок, гобой д'амур, геккельфон, малый кларнет, басетгорн, бас-кларнет, саксофон, контрафагот, арфа, челеста, фортепиано, орган и др., различные ударные, народные инструменты. Р. Вагнер ввёл в «Кольцо нибелунга» квартет валторновых (вагнеровских) туб, басовые трубы. Для исполнения многих оркестровых партитур начала XX в., например, некоторых опер Р. Штрауса, предусмотрен оркестр численностью более 100 человек. Ещё больших масштабов оркестр достигает у Г. Малера, одна из симфоний которого (№ 8) прозвана «симфонией тысячи участников» (включает большой симфонический оркестр, солистов и 3 хора). В XX в. развилась противоположная тенденция – к применению скромных оркестровых составов. При этом в связи с дифференциацией партий однородных инструментов партитура зачастую оказывается не менее сложной.

Расположение исполнителей современного симфонического оркестра направлено к достижению слитной звучности. В 50 – 70-е гг. XX в. получила распространение «американская рассадка»: слева от дирижёра помещаются первые и вторые скрипки, справа – альты и виолончели, в глубине – деревянные и медные духовые, контрабасы, слева – ударные.

#### **1.4 История создания оркестра народных инструментов**

Русские и белорусские народные музыкальные инструменты представляют собой самобытное явление в мировой музыкальной культуре. Неразрывно связанные в своём развитии с духовной жизнью, практической деятельностью, бытовым укладом, эстетическими и нравственными устоями широких слоёв русского народа, они выражают богатство его внутреннего мира, неиссякаемый оптимизм, ум, глубину чувств, особые специфические черты нации. Русские музыкальные инструменты располагают большими техническими и художественными возможностями. Им под силу исполнение

самых различных произведений – от простых, бесхитростных попевок, наигрышей и танцев до сложных оригинальных музыкальных сочинений.

Оркестр русских народных инструментов стал явлением уникальным не только в отечественной, но и во всей мировой музыкальной культуре. Он представляет собой особый синтез русского фольклора и европейского академического искусства и обладает при этом неповторимым характерным тембром, ставшим в определенной степени музыкальным символом русской национальной культуры.

Идея создания нового вида музыкального искусства принадлежит В.В. Андрееву. Ее развитие происходило постепенно. Первым этапом стала балалайка, значительно усовершенствованная по сравнению с той, что бытовала в народе. Вместо простой, незвучной березы кузов ее был сделан из гулкого горного клена. На грифе инструмента взамен кишечных перевязок было врезано пять постоянных металлических ладов. На новой пятиладовой балалайке Андреев продолжал совершенствовать свою исполнительскую технику и в целях популяризации инструмента часто выступал на различных домашних вечерах с русскими народными песнями. Позже был создан инструмент с полным хроматическим звукорядом, что расширяло исполнительские возможности. Двенадцатиладовая балалайка и постепенно вводимые Андреевым новые приемы игры, позволили значительно расширить и обогатить репертуар.

Следующим этапом работы явилось создание ансамбля, для чего был изготовлен комплект оркестровых балалаек, различных по размерам и звуковым качествам: дискант, пикколо, прима, тенор, альт, бас, контрабас (балалайка-секунда была сконструирована и введена в оркестр позднее). Эти инструменты стали основой для организации Кружка балалаечников, участники которого с энтузиазмом овладевали техникой игры на своих инструментах. 20 марта 1888 г. впервые состоялось публичное выступление «Кружка любителей игры на балалайках». Эта дата считается исходной в создании Оркестра русских народных инструментов. Концерт имел шумный успех, и этим выступлением Андреев заложил начало возрождению, совершенствованию и развитию русских народных инструментов и народной инструментальной музыки. Впоследствии этот коллектив вошел в историю как родоначальник всех ныне существующих народных оркестров.

Инструментальный состав оркестра, какой нам известен теперь, сложился в 1896 г., когда в него были введены разновидности домр и гусли. Домра была возрождена на основе найденного в Вятской губернии инструмента с круглым кузовом. Воссозданный В.В. Андреевым, Н.П. Фоминым и С.И. Налимовым инструмент, названный домрой малой и его разновидности (домра альтовая и басовая) прекрасно сочетались по тембру с балалайкой и гуслиями. Не менее важно и то, что домра дала Андрееву недостающую в балалаечном ансамбле кантилену. С введением домр и гуслей кружок любителей игры на балалайках был переименован в Великорусский оркестр – первый в России оркестр русских народных инструментов. Была окончательно сформирована



номенклатура инструментов, их роль в оркестре и форма записи партитуры. Репертуар оркестра составляли обработки народных песен, сделанные Н.П. Фоминым, В.Т. Насоновым, а также оригинальные сочинения, созданные В.В. Андреевым.

Дальнейшее преобразование оркестра в многотембровой сопровождалось введением новых инструментов: брелки (жалейки), свирели, расширяется домровая группа за счет басовой домры и домры-пикколо, вводятся прямоугольные гусли, группа ударных инструментов – накры, бубен. К десятилетнему юбилею оркестра в 1899 г. его состав был в основном сформирован. В него вошли все те инструменты и инструментальные группы, которые составляют ядро, основу современного оркестра русских народных инструментов: группа балалаек (прима, секунда, альт, бас, контрабас), группа домр (пикколо, малая, альт, бас), ударные, гусли, духовые.

В 20 – 30-е гг. XX в. процесс возрождения народно-инструментального творчества, запущенный В. Андреевым в России, ассимилировался на новой национальной почве. Оркестры национальных народных инструментов повсеместно возникают в различных республиках Советского союза. Например, такие оркестры появились на Украине, в Армении, Азербайджане, Казахстане, Туркмении, Таджикистане. Общие для страны тенденции стали закономерностью и для Беларуси.

Многие качественные преобразования в творчестве отечественных народных оркестров связаны с деятельностью балалаечника-виртуоза Д. Захара, который совместно с мастером К. Сушкевичем стал инициатором идеи совершенствования белорусских народных инструментов, в частности, лиры, цимбал и создания их тесситурных разновидностей аналогично конструктивному принципу В. Андреева. Одновременно с реконструкцией цимбал Д. Захар ведет работу по созданию ансамбля белорусских народных инструментов, в который помимо цимбал, входят дудки и лиры. Рождением коллектива считается 1928 г., когда состоялся большой концерт «белорусской народной музыки» в Минске в клубе имени К. Маркса. Деятельность ансамбля, получившего в 1930 г. статус Белорусского государственного оркестра народных инструментов, положила начало формированию профессионального народного оркестрового исполнительства в Беларуси.

### **1.5 Инструментальный состав и организация работы народного оркестра**

Современные оркестры русских народных инструментов, как профессиональные, так и любительские, в большинстве своем имеют одинаковый инструментальный состав: семейство трехструнных домр, семейство балалаек, баяны, клавишные гусли, ударные инструменты, деревянные духовые инструменты. В оркестр белорусских народных инструментов входят семейство цимбал, баяны, клавишные гусли, ударные инструменты, деревянные духовые инструменты. В некоторых случаях в

народные оркестры русского и белорусского составов вводятся также аккордеоны и тембровые гармоника.

В процессе обучения необходимо прививать интерес у студентов к коллективному инструментальному музицированию, развивать эмоциональное и осознанное восприятие музыки в процессе игры на музыкальных инструментах, формировать исполнительские умения и навыки, необходимые студентам для совершенствования игры в оркестре. Разнообразие народных инструментов, их тембров и исполнительских возможностей позволяет включать в репертуар практически всю оркестровую литературу. В процессе эволюции народное оркестровое творчество, музыкальные сочинения значительно изменились. В репертуар оркестра стали входить произведения разных стилей.

Специфика работы с оркестром требует занятий по оркестровым группам и партиям. В оркестровой практике существует два способа разучивания репертуара – общеоркестровый и групповой. Их следует умело чередовать и сочетать. Групповые занятия облегчают проведение общих репетиций, помогают быстрому освоению произведений, совершенствованию оркестровых и исполнительских навыков. Для выработки единых приёмов игры и штрихов лучше объединять в группы учащихся, играющих на инструментах одинакового строя и одинакового способа звукоизвлечения. Иногда полезно соединять аккомпанирующую группу с солирующей.

### **1.6 Теоретические аспекты формирования исполнительской культуры средством оркестра народных инструментов**

Народный оркестр является частью национальной музыкальной культуры, представляя одно из направлений академического коллективного исполнительства на народных инструментах. Данное обстоятельство позволяет отнести народные оркестры к числу коллективов, в которых возможно осуществление педагогического процесса в условиях эстетически и нравственно полноценного художественного творчества, что обеспечивает его эффективность и перманентность в рамках онтогенеза личности.

Музыковеды, педагоги и исполнители отмечают эффективность воспитательного воздействия занятий оркестром на участников, обусловленного самой сущностью совместной игры, и сходятся по следующим позициям:

1. Внутреннее согласие в процессе теоретического общения достигается через создание творческой атмосферы и общности музыкального согласия, через «настройку» слухового контроля, позволяющего, «слушая себя, слышать других», ощущать общую звуковую ткань и чувствовать «свой голос» как часть целого.

2. Важнейшим принципом игры в оркестре является овладение художественно-выразительным темпоритмом, в основу которого заложено соблюдение точной ритмической структуры и скорости движения, предложенных композитором.

3. Оркестровое музицирование становится искусством при постоянной опоре на внутренний контакт исполнителей, связанных общностью мыслей, эмоций и художественно-образных представлений (динамическая ясность, соблюдение соотношения между голосами и выполняемой ролью, нюансировка «звукового согласия»).

Коллективное музицирование представляет собой форму деятельности, открывающую самые благоприятные возможности для всестороннего и широкого ознакомления с музыкальной литературой. Именно в процессе оркестровой игры со всей полнотой и отчетливостью выявляют себя основные дидактические признаки современного образовательного процесса, а именно увеличение объема исполняемого в процессе изучения музыкального материала, а также ускорение темпов его прохождения. Таким образом, оркестровая игра – есть не что иное, как усвоение максимума информации в минимум времени.

Игра в оркестре отличается от сольной и ансамблевой, тем самым способствует более интенсивному развитию специфических способностей музыканта: слуха, памяти, ритма. Так, оркестровая игра предоставляет наибольший простор для развития гармонического, мелодического, полифонического, тембро-динамического слуха. За счёт насыщенного, богатого мелодическими и гармоническими красками звучание становится более красочным и живым. Творческий поиск различных тембровых красок, динамических нюансов, штриховых эффектов, постоянное вслушивание в исполняемое произведение, интерпретируя и добиваясь нужного звучания, активизирует все виды слуха и позволяет их развивать на качественно другом уровне.

Оркестровое исполнение имеет свою специфику запоминания произведения наизусть. Память участника оркестра формируется более интенсивно. Процессы понимания выступают в качестве приёмов запоминания. Оркестровое исполнение будет способствовать не механическому запоминанию, а откроет пути для развития аналитической, логической, рациональной памяти (с опорой на фактический анализ). Прежде чем перейти к заучиванию произведения наизусть, участники оркестра должны понять музыкальную форму в целом, осознать её как некое структурное единство; затем переходить к дифференцированному усвоению составляющих её частей, к работе над фразировкой, динамическим планом и т.д.

Видный дирижер А.М. Пазовский пишет об коллективном музицировании: «Талантливый исполнитель, понимающий и любящий искусство ансамбля, всегда заражается творческой мыслью и чувством своих партнеров. Эти чувства вызывают в нем аналогичные эмоции, которым он, в свою очередь, заражает других исполнителей, образуется одновременный процесс излучения и восприятия художественно-эмоционального тока, имеющего драгоценное свойство взаимного сочувствия».

Идея ансамблевого единства в оркестре совсем не обязательно предполагает сходство дарований, темперамента, эмоционально-образного

мышления исполнителей. Скорее, наоборот, это есть сотворчество индивидуальностей, в основе его лежит творческое своеобразие, обогащающее воссоздаваемый музыкальный образ неповторимыми, оригинальными гранями.

Оркестровое творчество – это плод раздумий и фантазий не одного исполнителя, а многих. Интерпретация осуществляется в результате коллективных творческих устремлений, основанных на равноправии его участников. В концентрированном виде оркестр включает в себя все лучшее, что заложено в каждой индивидуальности.

В оркестре у каждой партии определенная функция: мелодическая, гармоническая и ритмическая. Наряду с исполнением самостоятельной партии участнику необходимо соблюдать еще одно важное условие: «вписаться» в совместное звучание, стремясь к единой трактовке музыки.

Как показывает практика, занимаясь в присутствии других членов оркестра, участник достигает цели успешнее, чем в изоляции, т.к. происходит звуковая взаимостимуляция совместных действий. Это явление, известное в психологии под названием реакции взаимного психического заражения, имеет многообразные формы проявления в исполнительской работе. Чувство принадлежности к коллективу, сознание того, что оценки и суждения одного разделяются другими членами оркестра, усиливает его интерес к сообщаемой информации, активизирует мыслительные и игровые процессы, поднимает настроение и эмоционально насыщает. Влияние этих факторов тем заметнее, чем теснее контакт между членами оркестра, чем сплоченнее коллектив. Для точной передачи замысла произведения необходима полная согласованность между участниками по отношению друг к другу и характеру интерпретации. Поэтому в ходе подготовительной работы и репетиций отбрасываются всякие проявления самолюбия, честолюбия и прочих «я» во имя создания консолидированного «мы». Участник оркестра должен уметь мыслить и индивидуально, и коллективно, слышать и вертикально, и горизонтально, ощущать любой темпоритм и чувствовать «сообща».

Важным этапом работы в обучении и воспитании оркестрантов именно является формирование мотивации к дальнейшим занятиям в оркестре народных инструментов, и, кроме первичных умений, эстетической и исполнительской культуры воспитанников. Поэтому руководителю оркестра очень важно в совершенстве владеть не только технологией пошагового обучения студентов на данном этапе, но и обладать высоким уровнем знаний, исполнительского и даже актерского мастерства.

В воспитании эстетической культуры важнейшее место отводится воспитанию художественного вкуса. Композитор М.Ш. Давиташвили подчеркивает в этой связи значение народной музыки: «Знание народной музыки создает своего рода иммунитет против разлагающего влияния пустой и пошлой развлекательной музыки». Ратовал за умелое использование народной музыки в воспитательных целях выдающийся педагог В.А. Сухомлинский. Придавая особую значимость изучения музыки своего народа в воспитательных

целях, он писал: «Человек, который не знает родной музыки, не может быть настоящим патриотом своей Родины».

Таким образом, инструментальному исполнительству, как коллективной музыкальной деятельности, активно влияющей на развитие музыкально-исполнительской и общей культуры студентов, свойственны следующие положительные особенности:

– в коллективной инструментальной деятельности, когда студент на виду у всех, он раскрывается перед руководителем, его легче изучить, обучить и направить;

– участие в общем деле формирует у студента умение общаться, объективно оценивать свои действия, помогает осознать имеющиеся недостатки, как музыкальные (качество слуха и голоса, певческие умения и навыки), так и поведенческие;

– работая на занятиях оркестра, студент формирует положительные личностные качества, необходимые для работы в коллективе, учится применять свои силы, музыкальные способности и умения с пользой для себя и для оркестра;

– инструментально-исполнительская деятельность, активная и социально-ценная, представляет существенный фактор, обеспечивающий становление в сознании ученика необходимости единства слова и дела, полезного намерения и личностных средств его осуществления;

– в процессе коллективного оркестрового творчества развиваются самостоятельность и чувство локтя, инициатива и другие волевые качества, так необходимые студенту; музыкальная деятельность переключает его внимание на полезное дело, значимое и для него, и для остальных участников коллектива; в оркестре согласуются и объединяются разнообразные музыкально-воспитательные средства, положительно воздействующие на студента, что усиливает позитивные влияния и нейтрализует отрицательные.

Известно, что оркестровый звук инструмента отличается от сольного или ансамблевого звука. Тембр – это индивидуальное качество каждого исполнителя на музыкальном инструменте, зависящее от многих субъективных и объективных факторов (физиологии, инструментария, квалификации и т.д.) Генераций оркестрового, ансамблевого или сольного звука предшествуют принципиально схожие артикуляционные действия, способные лишь косвенно влиять на его характер в части, касающейся индивидуального спектра обертонов (качественной характеристики тембра). Отличия же сольного и ансамблевого звука от оркестрового, прежде всего, в его объеме, интенсивности (количественных характеристиках тембра) и, наконец, в характере звуковедения, сознательно лишенного в группе оркестровых инструментов индивидуальных черт, присущих каждому музыканту.

Внутреннее слуховое предслышание оркестрового музыканта направлено не только на высоту интонации, но и на другие количественные и качественные характеристики оркестрового звука. Каждый раз его поиску предшествует формирование предварительного представления о звучании инструмента на

основе восприятия общего звука оркестра, оркестровой группы и группы однородных инструментов. Именно тембровое предслышание способно формировать оркестровый звук инструмента настолько, насколько это позволяют сделать объективные условия.

## **Тема 2. Изучение подготовительных упражнений оркестрового исполнительства**

Подготовительные упражнения являются важной частью обще-оркестровой и индивидуально-оркестровой подготовки, поскольку именно они несут огромный потенциал музыкально-слуховых и технических возможностей, развивающих у студента те необходимые качества, которые присущи коллективному музицированию. Поскольку в оркестрах народных инструментов зачастую на струнных инструментах (альтовой и басовой домрах, аккомпанирующих балалайках, гитаре-бас и др.) играют студенты, обучающиеся на ином специнструменте, то для успешного освоения оркестрового инструмента необходим специальный подход.

Так, помимо самостоятельной работы над изучением оркестровых партий во время групповых занятий и сводных репетиций могут использоваться разнообразные упражнения. Метод коллективной работы над техническими упражнениями и гаммами развивает не только рефлекторно-мышечный аппарат, но и музыкальный интеллект в целом. *Комплекс упражнений* включает в себя:

- 1) знакомство с музыкальными инструментами данного оркестра;
- 2) посадку и постановку рук на грифе инструмента;
- 3) азы звукоизвлечения;
- 4) знакомство с простыми приемами игры на оркестровом инструменте;
- 5) изучение ладов на грифе изучаемого инструмента;
- 6) развитие рефлекторно-мышечного аппарата;
- 7) ежеурочную работу над основными видами исполнительской техники: игра двойными ударами, бряцанием, тремоло;
- 8) знакомство со штриховой исполнительской техникой: legato, staccato;
- и) изучение позиций и аппликатуры;
- 9) тетра хорды;
- 10) гаммы (До-мажор и ля-минор);
- 11) позиционные практические упражнения.

Работа на групповых занятиях над упражнениями и гаммами позволяет студенту быстрее на слух уловить колорит тембра звучащего инструмента, освоить специфику штрихового и динамического исполнения, правильно фразировать и чередовать доли, ориентироваться в разнообразии ритмических рисунков, их сочетании и взаимосвязи между собой. В коллективном музицировании лучше прослеживается синхронность исполнения тех или иных штрихов, кантиленной фразировки, динамического движения.

Если занятия проводятся в группе, то желательно, чтобы инструменты были одного строя. Например, в группе балалаек *очередность упражнений* будет следующей:

- 1) название частей, из которых состоит балалайка (корпус, гриф, лады, струны и их предназначение);
- 2) извлечение звука медиатором и пальцами;
- 3) простые исполнительские приемы: одиночные удары медиатором или их чередование (вниз-вверх), бряцание, арпеджиато, пиццикато, тремоло;
- 4) игра по нотам с последовательным чередованием исполнительских приемов: целыми, половинными, четвертными и восьмыми длительностями в медленном темпе;
- 5) чтение нотных сочетаний в диатоническом ладу (сначала одними длительностями, затем чередуя их);
- 6) чтение легких нотных фраз в безостановочном исполнении, в медленном темпе;
- 7) работа со знаками альтерации на инструменте: их местонахождение и слуховой анализ;
- 8) ежеурочная практика по чтению нот с листа на групповых занятиях с последовательным анализом ладотонального плана;
- 9) знакомство с гаммами диатонического лада: До-мажор и ля-минор (строение и позиционная аппликатура);
- 10) исполнение упражнений изученными видами исполнительской техники, с применением изученных штрихов.

Знакомство с *разбором оркестровой партии* строится по следующему алгоритму:

- 1) анализ конструктивного решения оркестровой партии для данного инструмента (наличие ключевых знаков, мелодическая и гармоническая структура, приемы игры, штрихи, мелизмы, общий тональный план);
- 2) разбор по цифрам оркестровой (оркестровых) партии;
- 3) работа над штрихами, аппликатурой и динамическими оттенками;
- 4) исполнительский ансамбль: требования к синхронности исполнения, силе звучания, точности пунктуации.

Начиная свою работу по изучению подготовительных упражнений, необходимо помнить, что вначале следует объяснить оркестрантам свою цель, задачу и пути ее решения. После объяснения задачи, следует настроить оркестр на тональный план изучаемого произведения. Это, прежде всего, может быть соответствующая гамма, а затем необходимые технические упражнения. *Работа над гаммой* преследует различные цели, главными из которых, на мой взгляд, являются те, которые помогают оркестранту настроиться в тональности. Здесь лучше всего исполнять гамму половинными и четвертными длительностями, в ровном ритме. Преследуя исполнительскую виртуозность, для отработки ее длительности сокращаются до шестнадцатых с необходимым увеличением темпа. В этом случае открывается многообразие штриховых и ритмических рисунков. Здесь можно применять чередование штрихов и ритма,

предварительно их отработав. Очень полезно играть гаммообразные последовательности звуков, тетрахорды с закрытыми глазами, т.е. не глядя на гриф или клавиатуру инструмента. Такая исполнительская практика способствует устойчивости слухового анализа и реакции.

Поработав над гаммой можно приступать к произведению. С настроенным слуховым аппаратом оркестрант уверенно себя чувствует в тональном плане произведения, хорошо слышит себя и других музыкантов, спокойно ориентируется в паузах и ритмических рисунках, соблюдает динамические оттенки. Зная свою оркестровую партию, оркестрант легко реагирует на предлагаемые требования дирижера, понимает артикуляцию жестов, мануальную нюансировку.

Очень полезно уделять внимание исполнительской технике, в так называемом, обратном исполнении. Берется цифра или часть музыкального произведения и прочитывается от последнего такта до первого. В данном случае руководитель решает задачу визуального прочтения нот, отсутствии их мелодической логики. Играя отдельно каждый такт в обратной последовательности, теряется цельная мелодическая структура фразы и, тем более, целого предложения. Остаются только ноты, которые следует правильно прочитать. Такая техника способствует увеличению зрительного контроля и снижает к минимуму опасность заиграть мелодический оборот, пассаж, вариацию.

Следующий вариант подобной исполнительской техники будет способствовать более быстрому запоминанию нотного текста каждой части и произведения в целом. Прочитывая такты в обратном движении, следует их прибавлять друг к другу. То есть, исполнив последний такт цифры, прибавляешь к нему предпоследний и так далее, пока не дойдете до первого такта. Таким образом, студенты несколько раз проигрывают все предыдущие такты, что помогает им лучше их запомнить.

Очень полезно применять такую исполнительскую последовательность к фразам. Это развивает у юного музыканта мышление по фразам. Запоминая структуру каждой фразы, оркестрант уверенно ее исполняет и соединяет в предложения. Исполняя фразы в обратной последовательности и соединяя их между собой, оркестранты, хотя бы они этого или не хотят, начинают анализировать строение каждой фразы и глубже вникают в их логическую последовательность. Таким образом, анализируется композиционная структура всего исполняемого произведения, со всем его динамическим и штриховым разнообразием, технической насыщенностью. Такая репетиционная работа позволяет более качественно и быстрее разучить музыкальное произведение любой технической сложности.

Работа над гаммами, штриховыми или позиционными упражнениями имеет определенные цели и задачи: развитие позиционной и штриховой техники, а также беглости пальцев.

Что подразумевает под собой *позиционная техника*? Это удобная постановка аппликатуры на клавиатуре или грифе музыкального инструмента.



Отрабатывая упражнения в определенных позициях, студент учится правильно подбирать аппликатуру, запоминать движения пальцев и, в целом, руки. Здесь осваивается последовательность движения пальцев и рук, их независимость друг от друга. Обязательно усиливается нагрузка на мышцы более слабых пальцев (обычно это — безымянный и мизинец), вырабатывается рефлекс и реакция рефлекторно-мышечного аппарата. Позиционная техника систематизирует постановку рук на инструменте, что не в малой степени, влияет и на беглость пальцев.

На щипковых музыкальных инструментах при исполнении любой гаммы, в основном, используются две струны, но допускается использование и третьей. Здесь дело в поставленной перед студентами цели. Если отрабатывается классический вариант позиционной техники, т.е. последовательное движение пальцев на ладах: начиная от первого (указательного) и заканчивая четвертым (мизинцем), тогда используется только две струны. Например, при исполнении гаммы До-мажор на домре, используются следующие лады на второй струне: 3-й, 5-й, 7-й, 8-й (до, ре, ми, фа). Затем, начиная с первого пальца, используются: 5-й, 7-й, 9-й, 10-й, 12-й лады. В этом случае охватывается широкий исполнительский диапазон ладового объема на грифе инструмента.

На балалайке же, учитывая ее, в основном, аккомпанирующую роль в оркестре, желательно исполнять ту же гамму в другом позиционном движении, также используя две струны. Но начинать исполнение гаммы надо не со второй струны МИ, а с первой — ЛЯ. На этой струне нота ДО второй октавы находится на третьем ладу. Начиная с данного лада в восходящем движении, вы используете следующие лады: 3-й, 5-й, 7-й, 8-й. Затем первым пальцем переходите на 3-й лад (нота СОЛЬ), вторым на 5-й (ЛЯ), далее третьим и четвертым пальцами заканчиваете на 7-ом и 8-ом ладах. Точно также следует пройти этот путь в обратном направлении. (примеры даны в нотном приложении).

Данный комплекс ладов определяет средний регистр, чаще всего употребляющийся в аккомпаниаторской практике. Конечно же, не следует пренебрегать классической позиционной техникой, которая расширяет ладовый диапазон и открывает музыканту новые возможности оттачивания исполнительского мастерства. В этом случае следует исполнять гамму До-мажор с 8-го лада третьей струны, до ноты ФА на 13-ом ладу, затем первым пальцем перейти на ноту СОЛЬ, которая находится на 10-ом ладу первой струны и дойти до ноты ДО третьей октавы, находящейся на 15 ладу, а потом в последовательном движении, от четвертого до первого пальца, придти к ноте ДО второй октавы на восьмом ладу. Такой подход к исполнению мажорных и минорных гамм предполагает более глубокое усвоение местонахождения нот на ладах и вырабатывает реакцию их прочтения. Учитывая особенности позиционного исполнения, гамма До-мажор является универсальным упражнением в учебной практике для начинающих музыкантов.

Совокупность позиционной и штриховой техники предоставляет учащимся широкий спектр решений дальнейших задач в области исполнительской практики.

### **Тема 3. Штрихи, традиционные и специфические приемы звукоизвлечения в составе оркестра народных инструментов**

К музыкальным приемам игры на народных инструментах относится артикуляционно-штриховой комплекс, который рассматривается не только как способ произношения (И. Браудо), но и как метод формирования музыкальной мысли (Ю. Акимов), включая в себя средства воздействия исполнителя на начало, процесс и прекращение каждого звука в пределах фразы. Штриховая техника – это один из важных компонентов, входящих в исполнительскую практику любого уровня. Владение полным объемом штриховой техники помогает музыканту достигать большой исполнительской виртуозности. Для музыкантов знание определенного количества штрихов, является неотъемлемой частью практического владения инструментом. Музыкант, не понимающий смысл, какого-либо штриха, подобен слепому на дороге. Незнание штрихов приводит к незнанию понятия «культура звука», которое отождествляется с культурой музыкальной речи. Без штрихового исполнения нет никакого исполнения.

Следует отметить, что роль артикуляции и штрихов в оркестровой деятельности музыканта несколько отличается от их роли в ансамблевом исполнительстве. Артикуляционный и штриховой ансамбль в камерном ансамблевом исполнительстве, после «трансплантации» в оркестровую ткань видоизменяется под воздействием иных условий деятельности. Наиболее существенный фактор здесь – количественный (в оркестре количество голосов, играющих сходные в артикуляционном плане партии, значительно больше). Это неизбежно приводит и к качественным изменениям артикуляционного и штрихового ансамбля.

Исполнительская деятельность в группах музыкальных инструментов оркестра поставлена в иные акустические условия и функции голосов также имеют другое смысловое значение. Когда одинаковым штрихом играет, например, вся группа инструментов оркестра (причем, надо еще учесть – в унисон они играют или нет), очевидно, что общие представления об артикуляции и штрихах, в принципе, достаточно близки, но не обладают абсолютной идентичностью. Если в камерном исполнительстве отсутствие артикуляционного и штрихового ансамбля прослушивается очень ясно, независимо от того, ансамбль ли это однородных или неоднородных инструментов, то в оркестре артикуляционный и штриховой ансамбль – это довольно сложное сочетание различных наборов артикуляционных и штриховых выразительных средств, присущих струнным и духовым инструментам. Требуется гораздо большая по объему работа оркестрового музыканта по приведению их к единому оркестровому «знаменателю». Оркестровое музицирование неизбежно приводит к суммированию

одновременно употребляемых артикуляционных приемов и штрихов, которое опирается на усиление общих и ослабление их индивидуальных свойств.

В большом или малом *tutti*, в отдельно звучащем ансамбле какой-либо группы или в оркестровом *solo* характер артикуляции и штрихи не должны заметно меняться при линейном развитии оркестровой фактуры. Артикуляционные и штриховые средства музыкальной выразительности в оркестровом и ансамблевом исполнении оказывают заметное влияние на характер сольной игры в оркестре или ансамбле. Одна и та же сольная фраза духового инструмента в произведении для симфонического оркестра и в его переложении для камерного ансамбля, скорее всего, будет проартикулирована немного по-разному, даже если при переложении штрихи формально будут в точности сохранены в нотном тексте.

Игра различными штрихами особенно полезна на групповых занятиях и сводных репетициях. На щипковых инструментах выбираются ноты на ладах только одной рукой. Таким образом, у музыканта отсутствует возможность сопоставлять друг с другом штрихи и длительности на одном инструменте, как это можно сделать на фортепиано, баяне, аккордеоне. Сопоставление штрихов необходимо прежде всего для развития музыкального и ритмического слуха и это выполнимо только на групповых занятиях. Приступая к развитию подобного рода исполнительской техники, следует выбрать гамму или иное упражнение, отвечающее своим построением изучаемой тональности. Лучше всего для этого подойдет мажорная или минорная гамма. Удобная последовательность звуков позволяет участникам оркестра лучше ориентироваться в требованиях руководителя. Вначале следует играть упражнение целыми, половинными, четвертными и даже восьмыми длительностями приемом тремоло, в определенном темпе (зависит от поставленной задачи). Таким приемом звукоизвлечения выполняется штрих *legato*. Далее восьмые, а затем и шестнадцатые длительности следует играть чередованием двойных ударов медиатора о струну (вниз-вверх) на домровых инструментах и приемом «двойное *pizzicato*» на балалайках, в том же темпе. Убедившись в том, что студенты уже уверенно исполняют упражнение в заданном им темпе, можете увеличивать его, постепенно переходя к быстрому темпу.

Следующий этап – это сочетание штрихов. Одной группе инструментов дается задание по исполнению упражнения ударами и пиццикато, другим – приемом «тремоло», причем разными длительностями. Одна группа или инструмент играет четверти, другая – восьмые, третья – шестнадцатые. Исполнение должно быть синхронным. Затем штрихи и длительности в группах меняются, неизменным остаются – темп и динамические оттенки. Можно сопоставлять между собой и динамические оттенки. Одна группа инструментов играет тихо, другая громко. Вся эта работа делается при необходимости решения поставленных перед оркестрантами определенных задач: отработка рефлекторно-мышечного аппарата или слуховой анализ. Работа над упражнениями должна вестись с учетом динамических требований в

голосоведении, фразировки, пунктуации сильных и слабых долей. Штриховая отточенность и независимая беглость пальцев неизбежно приводят к исполнительской легкости, граничащей с виртуозностью. Беглость пальцев, прежде всего, зависит от реакции музыканта на определенную ноту, штрих, мелизм. Поэтому, теоретическая подкованность и исполнительская свобода, суммированная с психологическим контролем, обязательно даст желаемый результат. Исполняя гаммы и гаммаобразные упражнения четвертными и восьмыми длительностями, очень полезно сольфеджировать, т.е. петь ноты вместе с игрой.

#### **Тема 4. Система настройки инструментов в составе оркестра народных инструментов**

Любой концерт начинается с настройки инструментов. Исполнители строят инструменты по сигналу лидера оркестра – концертмейстера. В симфоническом и духовом оркестре солист-гобоист дает «ля» первой октавы, после чего исполнители проверяют строй своих инструментов в последовательности от тихих инструментов к громким: сначала деревянные, затем медные и, наконец, групповые – струнные. В народных оркестрах принцип сохраняется, однако «ля» первой октавы дает участник оркестра, исполняющий партию первого баяна. Если в программе оркестра содержится аккомпанемент солисту-струннику, то солист также настраивает инструмент по «ля» первого баяна.

В паспортных характеристиках инструментов сообщается, что стандарт их интонации ориентирован на определенную температуру – как правило, это 20 градусов Цельсия. В мире он официально соответствует ноте «ля» первой октавы (440 герцам – колебаниям в секунду), который сегодня соблюдается очень редко. На практике большинство оркестров играют значительно выше, хотя официально этот стандарт никем не отменен. Учитывая это, производители инструментов предлагают заказчику выбор из двух вариантов – 440 или 442. Видимо, потому, что понизить строй намного легче, чем повысить, и инструменты с высокой настройкой намного востребованней. Пока не находится объективного объяснения, почему, несмотря ни на какие указания, строй стабильно повышается.

Опытный исполнитель должен учитывать, что при изменении температуры воздуха строй любого, как струнного, клавишного, так и духового инструмента, меняется, причем в разном направлении и на разные величины. Особенно это заметно при сочетании струнных и баянов, строй которых строго зафиксирован, в отличие от струнных, способных изменить высоту. В осенние дни, когда отопление в концертном зале еще не функционирует и температура в помещении не более 16-18 градусов, преодолеть интонационные проблемы просто невозможно. Металлические струны, остывая, становятся, по законам физики, короче, их натяжение усиливается, строй повышается. В духовом же инструменте всё наоборот: его звучащее тело – это заключённый внутри его корпуса столб воздуха, который состоит из движущихся с определенной

скоростью молекул. При понижении температуры уменьшается расстояние между молекулами, воздух уплотняется, звучащего тела становится больше, и нота понижается (толстая струна всегда звучит ниже). А строй баянов остается неизменным. К концу концерта с повышением температуры в зале струны становятся длиннее, натяжение ослабевает, и цимбалы или же домры звучат ниже, в то время как духовой инструмент, напротив, начинает звучать выше: повышение температуры увеличивает расстояние между движущимися молекулами в столбе воздуха, звучащее тело становится меньшего размера, соответственно нота повышается.

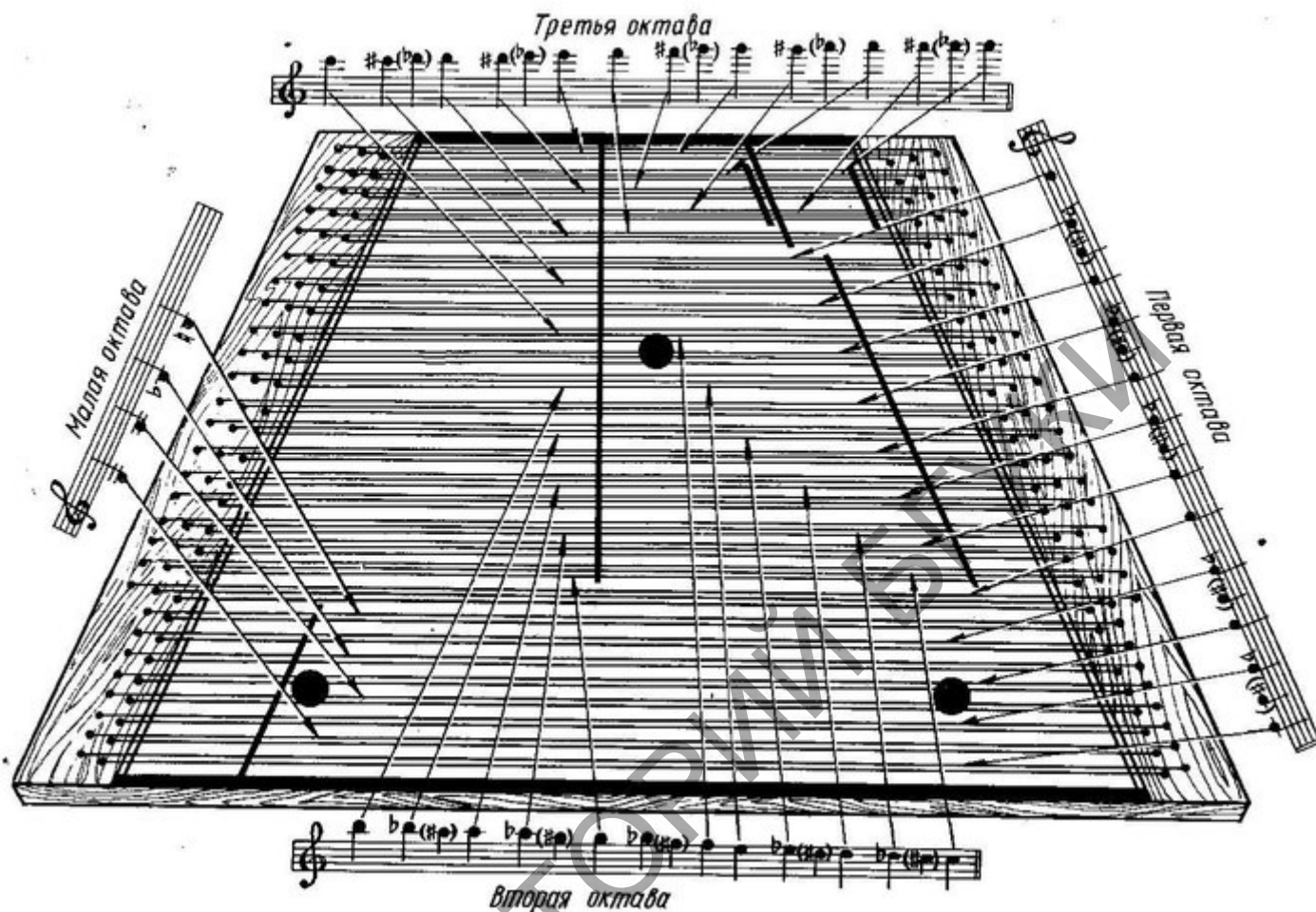
Задача оркестрантов состоит в том, чтобы это повышение не заметил слушатель. В данном ракурсе выручает подстройка оркестра между произведениями программы. Помимо этого, в наши дни многие исполнители во время репетиций и даже на концерте пользуются включенными во время игры электронными камертонами, которые помогают контролировать интонацию. Каждый подобный аппарат имеет корректирующее устройство, позволяющее устанавливать стандарт строя, в котором играет данный коллектив.

Настройку балалаек (прима, альт) нужно начинать с первой струны, предварительно подстроив её под ля первой октавы баяна или по камертону. Затем вторая и третья струны подстраиваются к первой так, чтобы, будучи прижатыми на 5-м ладу, они звучали с ней одинаково. При академическом строе первая струна носит название «Ля», а вторая и третья – «Ми». Балалайка секунда настраивается – d4-a3-a3, балалайка бас – d3-a2-e2, контрабас – d2-a1-e1.

Прежде чем приступать к настройке домры, необходимо проверить правильность положения подставки. Подставка устанавливается на деке в точно определенном месте. Это место должно находиться на одинаковом расстоянии как от верхнего порожка до 12-го металлического порожка, так и от 12-го металлического порожка до подставки. Фигурные наклейки на верхней части подставки служат для выравнивания строя инструмента. Правильность строя открытых струн проверяют по чистоте звучания унисонов и октав. По звучанию октав можно уточнить правильное положение подставки. Для этого звук открытой струны сравнивается со звуком, извлеченном на 12-ом ладу той же струны: если на 12-ом ладу октавный звук повышает, то подставку следует передвинуть ближе к нижнему порожку, а если он понижает – в сторону грифа. Настройка трехструнных домр – квартная (e, a, d). Четырехструнные чаще настраиваются по квинтам (g, d, a, e).



Система настройки белорусских цимбал бала разработана И. Жиновичем и остается неизменной по настоящее время.



Перш чым прыступіць да настройкі, неабходна ўпэўніцца ў правільнасці ўстаноўкі сярэдняй падстаўкі (у прым і альту), паколькі струны, якія ляжаць на сярэдняй падстаўцы і падзелены ў адносінах 3 : 2, даюць два гукі — інтэрвал квінты.

Квінта рэгулюецца перасоўваннем падстаўкі ўлева ці ўправа. Частковае рэгуляванне асобных гукаў (квінт) у прым магчыма перасоўваннем асобных медных пракладак на парожках, калі яны маюцца.

Практычна настройка цымбалаў ажыццяўляецца па квінтах-актавах. Настройваецца гук ля першай актавы ў адпаведнасці з камертонам або строем фартэпіяна (у наш час частата фартэпіянага гуку ля<sup>1</sup> можа складаць ад 438 да 448 герц у секунду, а ля<sup>1</sup> камертона — 440 герц).

Ад ля<sup>1</sup> настройваецца квінта ўверх ( $mi^2$ ), адначасна ад  $mi^2$  — квінта ўверх ( $ci^2$ ),

ад  $ci^2$  — актава ўніз ( $ci^1$ )

ад  $ci^1$  — квінта ўверх ( $фа-дыез^2$ ), адначасна з якой па левы бок падстаўкі настройваецца квінта ( $до-дыез^3$ ) і г. д. да першапачатковага ля<sup>1</sup>. Астатнія гукі настройваюцца ў актаву да ўжо настроеных.

Верхнія струны ( $фа^3$  —  $сі^3$ ) рэгулююцца дадатковымі падстаўкамі.

Дакладная настройка прадугледжвае некалькі этапаў: папярэдняя настройка, рэгуляванне інтэрвалаў, праверка строю па інтэрвалах, абыгрыванне і канчатковая настройка.

Пры канчатковай настройцы трэба пазбягаць зваротных рухаў ключа.

Калкі пры настройцы ключом паварочваюць паступова, без рыўкоў. Струны, якія ляжаць на сярэдняй падстаўцы, пры настройцы амаль заўсёды перацягваюцца нераўнамерна. Таму, каб атрымаць чыстую квінту на сярэдняй падстаўцы, трэба правую частку струны настроіць некалькі вышэй, прыкладна на 1/8 тону, і тут жа яе апусціць да нармальнай вышыні; тады атрымаецца раўнамернае размеркаванне струны, якая дасць чыстую квінту.

## Тема 5. Особенности сохранения и смены темпов

Классическое определение гласит, что темп в музыке – это скорость движения. Но что под этим подразумевается? Дело в том, что в музыке есть своя единица измерения времени. Это не секунды, как в физике, и не часы-минуты, к которым мы привыкли в жизни. Музыкальное время больше всего напоминает биение человеческого сердца, мерные удары пульса. Эти удары и отмеряют время. И как раз от того, какие они – быстрые или медленные, зависит темп, то есть общая скорость движения.

Когда мы слушаем музыку, мы не слышим этой пульсации, если, конечно, она специально не показывается ударными инструментами. Но каждый музыкант скрыто, внутри себя обязательно ощущает эти удары пульса, именно они помогают играть или петь ритмично, не отклоняясь при этом от основного темпа.

Все темпы, какие только есть в музыке, можно поделить на три основные группы: медленные, умеренные (то есть средние) и быстрые. В нотной записи темп принято обозначать специальными терминами, большая часть из которых являются словами итальянского происхождения.

Можно ли измерить музыкальный темп в секундах? Оказывается, можно. Для этого используется специальный прибор – метроном. Изобретателем механического метронома является немецкий физик-механик и музыкант Иоганн Мельцель. Ныне музыканты в своих повседневных репетициях пользуются как механическими метрономами, так и электронными аналогами – в виде отдельного прибора или приложения на телефоне.

Как правило, темп, взятый вначале произведения, сохраняется до его конца. Но нередко в музыке встречаются такие моменты, когда требуется замедление или, наоборот, ускорение движения. Для обозначения таких «оттенков» движения также существуют специальные термины: *accelerando*, *stringendo*, *stretto* и *animando* (это все для ускорения), а также *ritenuto*, *ritardando*, *rallentando* и *allargando* (эти – для замедления).

Чаще употребляются оттенки для замедления в конце произведения, особенно в старинной музыке. Постепенное или внезапное ускорение темпа больше характерно для романтической музыки.

Нередко в нотах рядом с основным обозначением темпа стоит одно или несколько дополнительных слов, которые уточняют характер нужного движения или характер музыкального произведения в целом. Например, *Allegro molto*: аллегро – это просто быстро, а аллегро molto – это очень быстро. Еще примеры: *Allegro ma non troppo* (быстро, но не слишком) или *Allegro con brio* (Быстро, с огнем). Значение таких дополнительных обозначений всегда можно узнать с помощью специальных словарей иностранных музыкальных терминов.

В практике дирижеру приходится постоянно бороться с весьма распространенным недостатком в исполнении: изменения динамики побуждают неопытных исполнителей отклоняться от темпа. При нарастании звука, как правило, темп ускоряется, при спаде – замедляется. Такие же неправомерные нарушения темпа приходится наблюдать при чередовании фраз, резко

отличающихся по характеру музыки, фактуре. Дирижеру необходимо постоянно воспитывать должную ритмическую дисциплину в оркестре.

## **Тема 6. Исполнение фразировки в произведениях для оркестра народных инструментов**

Говоря о фразировке в контексте оркестровой деятельности музыканта, необходимо отметить, что индивидуальная фразировка инструменталиста в оркестре подчиняется общей фразировке элемента оркестровой фактуры. Оркестровый музыкант не должен допустить, прежде всего, стилового диссонанса между исполнительским прочтением нотного текста и дирижерским, между своим ощущением стиля и трактовкой музыки оркестрантами других групп. Также важно попасть в унисон с определенным ожиданием аудитории, которая в подавляющем большинстве также имеет определенные, уже сложившиеся понятия об оркестровых стилях. И эту задачу не следует возлагать только на дирижера оркестра.

Тем не менее, дирижер обязан заранее продумать в деталях всю фразировку произведения, чтобы на репетиции расшифровать исполнителям строение музыкальной фразы. Даже опытные музыканты чувствуют музыку поразному, и задача дирижера – объединить различные индивидуальности, подчинить их единому замыслу. При репетиционной работе над фразировкой можно применять различные методы ее усвоения. Одного лишь жеста бывает недостаточно. Очень полезно разобрать фразу устно, определяя ее опорные точки. Довольно часто приходится сольфеджировать. Для этого необязательно иметь поставленный и красивый голос, но петь надо четко, чисто, выразительно. Оркестранты обеспечат гибкое звучание оркестра лишь в том случае, если единое понимание фразы будет осознано каждым.

Во время оркестровой игры, репетируя новое или уже знакомое произведение, исполняя его на концертной сцене или в студии звукозаписи, при построении фразы оркестровый музыкант оказывается в ситуации, требующей осознанного управления звучанием инструмента на основе выработанной системы критериев принятия исполнительских решений. Музыкальная фраза в сольном исполнении индивидуализирована. Ей весьма близка сольная фраза в ансамбле. Фраза, исполненная в ансамбле хотя бы двумя исполнителями в унисон уже отличается характером выразительности. Она теряет в индивидуальности, но приобретает убедительность и присущее только коллективному исполнению эмоциональное воздействие на слушателя. Музыкальная фраза, исполненная группой инструментов оркестра или в сочетании нескольких групп, приобретает еще большую силу воздействия. Эта фраза – сумма горизонталей, элементов оркестровой фактуры, подчиненных единой музыкальной мысли. Она обладает необыкновенной силой убеждения и неповторимым колоритом. Именно в эмоциональном единстве исполнителей – залог выразительности оркестровой фразы. Если «дыхание» струнной группы оркестра – скорее образная аллегория, то оркестровые духовые инструменты



буквально «одухотворяют» фразу исполнительским дыханием и именно они придают ей живое «теплое» звучание.

### **Тема 7. Динамико-акустический баланс в звучании оркестра**

Среди других вопросов оркестровой деятельности музыканта-оркестранта одно из первостепенных по важности мест занимает вопрос динамики, поскольку инструменты являются динамической основой оркестра. Динамика, в сравнении с тембром, количественная характеристика звучания оркестрового инструмента, поэтому наиболее существенной представляется проблема динамического баланса народных инструментов при оркестровой игре.

Для оркестра известную трудность представляет исполнение длительных нарастаний и спадов звучности. Оркестранты охотно исполняют *crescendo*, которое обычно слишком рано достигает вершины, а в *diminuendo* слишком рано переходят в пианиссимо. Избежать этого, например, при *crescendo*, можно следуя известному приему: начинать нарастание с более тихого звучания, тогда достигается постепенное его усиление. Необходимо помнить, что характер и степень силы каждого нюанса вытекают из особенностей стиля произведения. Желательно, чтобы любые изменения в нюансировке находили отражение в дирижерском жесте. Амплитуда и интенсивность жеста должны быть выверены, четки и понятны оркестрантам на первых же репетициях.

Сложность динамического баланса определяется, прежде всего, акустическими условиями оркестровой деятельности: при существующих вариантах расположения музыкантов оркестра непросто добиться компактного и уравновешенного звучания в целом. С одной стороны, относительно компактная посадка групп, с другой – значительное удаление музыкантов разных групп друг от друга, приводят иногда к нарушениям динамического баланса инструментов оркестра. При игре в большой группе однородных инструментов (например, в группе баянов, состоящей, как правило, из 4 исполнителей, но доходящей иногда и до 6-8 исполнителей) музыканты вынуждены значительно активизировать слуховой контроль над динамическим балансом как внутри группы, так и в составе всего оркестра. Иногда помогают разные варианты посадки для исполнения различных оркестровок. Посадка музыкантов-народников внутри группы может меняться в зависимости от конкретных условий, определяемых преимущественным строением оркестровой фактуры.

Не менее важен вопрос относительности динамики. Наиболее распространенный диалог на репетиции между дирижером и музыкантом-оркестрантом затрагивает как раз этот вопрос: дирижер просит сыграть, например, тише, а музыкант апеллирует к указанному в партии *forte*. В подобных ситуациях необходимо определиться с общей шкалой динамических оттенков, присущей конкретному музыкальному произведению. Существуют различные стороны относительности оркестровой динамики:

– относительна динамика в музыкальных произведениях различных эпох и стилей;

- относительно динамические оттенки в произведениях разных жанров;
- относительно динамические оттенки в различных по драматургическому значению разделах одного и того же музыкального произведения;
- относительна динамика оркестровых групп между собой;
- относительна динамика внутри оркестровых групп и групп однородных инструментов, входящих в их состав.

Высококвалифицированный оркестровый музыкант вряд ли вступит в полемику с дирижером, опирающимся в предъявлении требований к оркестровой динамике на принцип ее относительности.

Еще одно немаловажное обстоятельство – амбивалентность в восприятии динамики звука собственного инструмента и динамики звучания инструментов, расположенных рядом. Очевидно, что себя музыкант-оркестрант слышит немного ярче, чем коллег по группе. Естественным в этой ситуации становится желание несколько уменьшить индивидуальную динамику, в результате – оркестровый голос со стороны слышен динамически слабее, а в ситуации, когда именно по этому голосу определяются тенденции ладовых тяготений при гармоническом интонировании, нарушается еще и интонационный ансамбль. Требуется определенный оркестровый опыт, чтобы это обстоятельство не нарушало общий динамический баланс группы.

## **Тема 8. Особенности работы над метроритмическими трудностями оркестра народных инструментов**

Чувство ритма – это одна из музыкальных способностей, без которой практически невозможна никакая музыкальная деятельность. Ритм – один из центральных, основополагающих элементов музыки, категория не только времяизмерительная, но и эмоционально-выразительная, образно-поэтическая, художественно-смысловая. В многовековой истории европейской музыки параллельно с развитием гармонии, мелодики и всех других элементов шло также и развитие ритмической стороны, иногда приводившее к крутой ломке установившихся, традиционных средств, ритма, к изменению «ритмического мышления», эволюция ритмики побуждала теоретическую мысль описывать новые ритмические явления, устанавливать закономерность ритма, вырабатывать композиционные правила ритма и объяснять его сущность. Следовательно, музыкальный ритм всегда является выражением некоторого эмоционального содержания.

Аналогичные положения можно было бы высказать про любые другие выразительные средства музыки: про мелодию, гармонию и т.д. Своеобразие ритма, однако, заключается в том, что он не только выразительное средство музыки. Ритм является выразительным средством и других искусств. Мало того, ритм встречается и вне искусства, являясь, следовательно, не только художественной категорией. Поэтому наряду с понятием «музыкально-ритмического чувства» выступает понятие «ритмического чувства вообще». Наряду с задачей воспитания «музыкально-ритмического чувства» возникает

задача воспитания «чувства ритма вообще» и не может не стать вопрос о том, в каком отношении друг к другу находятся эти задачи.

Проблема воспитания музыкально-ритмического чувства тем самым усложняется. Возникает соблазн выделить ритмический момент из музыкальной ткани и добиваться адекватного восприятия и воспроизведения его, как такового, вне музыки, а когда эта задача будет решена, присоединить к ритму музыку, заполнить музыкально-ритмические формулы. В более широкой постановке это значит: задачу воспитания музыкально-ритмического чувства свести к задаче воспитать «чувство ритма вообще» и применить результаты этого воспитания к музыке. В ритмической стороне музыкального исполнения особенно ярко сказывается тот издавна известный факт, что искусство не терпит ничего приблизительного, и что вопрос художественного совершенства – это вопрос того «чуть-чуть», о котором не раз говорили великие мастера искусства.

Что является критерием при решении музыкально-ритмических задач? Прежде всего, чувство музыкального ритма. Ритмическое движение отличается от всякого другого тем, что оно и только оно имеет совершенно определенную выразительность. Всякое другое ритмическое движение, отличающееся хотя бы на ничтожные доли секунды, будет «совсем другим», качественно отличным, потому что оно уже не имеет этой выразительности. Вот в чем заключается то «совершенно исключительное вспомогательное средство для оценки времени», которым владеет музыкант.

Нельзя, следовательно, думать, что музыкально-ритмическая задача – это задача на установление временных соотношений, или задача на «ритм вообще», лишь усложненная наличием музыки. С психологической стороны эти задачи качественно различные, они решаются на основе различных критериев. Музыкально-ритмическое чувство характеризуется, как способность активно переживать (отражать в движении) музыку и вследствие этого тонко чувствовать эмоциональную выразительность временного хода музыкального движения. Если человек обладает музыкально-ритмическим чувством, то для него музыкально-ритмическая задача всегда будет легче формально равно трудной задаче на внемusicalный ритм.

Конечно, огромными развивающими возможностями обладает оркестровое музицирование. Все мы знаем, что игра в оркестре как нельзя лучше дисциплинирует ритмику, совершенствует умение читать с листа, помогает выработать технические навыки. Играя в оркестре, музыкант находится в определённых метроритмических рамках. Необходимость «держаться» своего ритма делает усвоение различных ритмических фигур более ограниченным. Не секрет, что иногда студенты исполняют пьесы со значительными темповыми отклонениями, что может деформировать верное ощущение первоначального движения. Оркестровая же игра не только даёт руководителю оркестра возможность диктовать правильный темп, но и формирует у студента верное темпоощущение. Необходимо найти наиболее выразительный ритм, добиться точности и чёткости ритмического рисунка.

Определение темпа зависит от выбранной совместно единой ритмической единицы (формулы общего движения). Эта формула имеет при игре в оркестре большое значение, т.к. подчиняет частное целому и способствует созданию у партнёров единого темпа. Игра в оркестре требует прежде всего синхронности исполнения, метро-ритмической устойчивости, яркости ритмического воображения, умения представить не только свою партию, но и другую, слышать друг друга.

На специфику метроритма в оркестровой деятельности музыканта оказывают значительное влияние ситуации, связанные не столько с одновременным исполнением музыкантами различных оркестровых групп одних и тех же ритмических рисунков, сколько исполнение их последовательно разными группами инструментов, отличающихся способами звукоизвлечения и техническими возможностями. Одновременное исполнение ритмических рисунков, даже сложных, зависит от уровня квалификации каждого конкретного музыканта и общей сыгранности оркестрового коллектива, а точная передача ритмических рисунков от одной группы инструментов другой без ощутимых темповых и ритмических сдвигов, зависит еще и от сознательных, дополнительно предпринятых, довольно значительных встречных усилий оркестровых музыкантов.

Подхватить ритмический рисунок струнной группы или точно передать его другой группе позволяет внутреннее моделирование мышечных исполнительских действий музыкантов других оркестровых групп. Точная передача ритмического рисунка другим инструментам (например, от струнных – баянам) или точное воспроизведение их ритмического рисунка возможно только в случае глубокого понимания механизма работы всего исполнительского аппарата при игре на этих инструментах. В этой ситуации важную роль играет как вертикальный, так и горизонтальный вид преемственности, то есть обращение к информации, заимствованной из смежных исполнительских классов.

К типичным проблемам метроритма и темпа при игре в оркестре на оркестровых инструментах относятся: несинхронное начало и окончание метрических долей, неодинаковая трактовка внутренней структуры ритмов дробления и суммирования, разное прочтение пунктирных ритмов, изменение общего темпового движения в моменты смены метра и ритма, недодерживание длительностей с точкой и залигованных нот, неточное исполнение синкоп, неединовременные *ritenuto*, *rallentando*, *allargando* и *stringendo*. Эти ошибки поддаются предварительному прогнозированию, и опытный музыкант-оркестрант заранее, видя в нотном тексте оркестровой партии поводы для возникновения возможных темповых и метроритмических оркестровых трудностей, намечает пути поиска необходимых исполнительских решений в ходе оркестровой деятельности.

## **Тема 9. Навыки чтения оркестровых партий и исполнение незнакомых произведений с листа**

Об особенностях чтения с листа в оркестре написано немало. Чтение с листа оркестровых партий народных инструментов, бесспорно, имеет свою специфику. Она базируется на том, что уровень ответственности за ошибки воспроизведения нотного текста значительно выше, чем в струнной группе, где на одну оркестровую партию приходится значительное количество исполнителей. Следствием этого довольно сильного психологического прессинга на музыканта могут стать серьезные технологические погрешности в оркестровой игре. Поэтому свободное чтение с листа оркестровых партий – необходимое условие его эффективной оркестровой деятельности. Даже самые простые оркестровые партии инструментов могут содержать скрытые трудности, которые становятся очевидными лишь на общей репетиции оркестра. На качество и скорость чтения с листа оркестровых партий влияет количество встречных знаков альтерации, сложность ритма, наличие купюр, переверотов и даже качество работы копииста или наборщика нотного текста.

Внимание оркестрового музыканта одновременно распределено между жестом дирижера и пюпитром с нотным текстом. Опытный музыкант отличается умением быстро привести свой исполнительский интеллект и психику в состояние готовности к четкому и безошибочному принятию исполнительских решений любой сложности. Его характеризует, прежде всего, умение охватывать опережающим вниманием большие фрагменты нотного текста. Технологический и психологический механизм этого внимания изучен достаточно глубоко при разработке техники скорого чтения. При чтении с листа функциональное мышление профессионального оркестрового музыканта вынуждено постоянно взвешивать художественно-оправданное соотношение главного и второстепенного и, исходя из этого, определять первоочередные исполнительские задачи. Важно быть постоянно в пульсе музыки – лучше пропустить деталь, но не сбиться с ритма.

Чтение с листа профессионального оркестрового музыканта должно быть доведено до автоматизма. Исполнительские действия при чтении с листа в оркестре не контролируются сознанием во всех подробностях, оно лишь поддерживает нужное состояние интеллекта и психики. Все остальное – результат самостоятельной работы, которую музыкант проделывает заранее и в результате которой в его подсознании вырабатываются четкие рефлекторные реакции. За зрительным восприятием должна непосредственно следовать соответствующая двигательная реакция.

Для наиболее успешного чтения с листа оркестровых партий следует делать необходимую для себя предварительную самоподготовку. Начинать её следует с проигрывания инструментальных партий, при котором участник оркестра, играя предназначенный ему голос, привыкает следить за общим содержанием музыкального текста, звучанием партитуры. Другим этапом самоподготовки к чтению оркестровых партий является приобретение навыков исполнения фортепианных фуг, где вырабатывается умение выделять голоса и

развивается независимость пальцев, столь необходимая при исполнении партитур на фортепиано. После этого можно приступать к самостоятельному изучению сначала отрывков, а потом целиком несложной партии. Также рекомендуется изучать каждую партию или группу партий, исполняющих одинаковую оркестровую функцию, в отдельности.

### **Тема 10. Этапы работы над музыкальными произведениями**

Общие репетиции оркестра – одна из основных форм учебной и творческой работы коллектива, во время которых происходит работа над музыкальным произведением. Репетиция начинается с тщательной настройки инструментов, продолжительность репетиций два-три академических часа, после каждых 45 – 50 минут работы – перерыв.

Разбор трудных пьес, отработку технически сложных фрагментов обычно проводят в первой половине репетиций. Заканчивать занятие лучше повторением готового материала, пьесами, особо любимыми оркестром. Подготовка произведения, начиная от первого ознакомления и до исполнения его на публике, – сложный и единый творческий процесс, все этапы которого теснейшим образом взаимосвязаны. Дирижер начинает свою работу задолго до начала репетиций. Сначала он детально и глубоко изучает партитуру произведения, причем круг прорабатываемых вопросов весьма широк. Это и изучение творческой биографии композитора, и времени, когда он творил, и истории создания данного произведения, традиции исполнения.

Необходим целостный теоретический анализ наиболее существенных элементов музыкального языка, гармонии, мелодии, темпов, метроритма, динамики, фразировки. На основе всестороннего изучения и тщательного теоретического осмысления партитуры у дирижера постепенно складывается представление о плане исполнения и способах работы над музыкальным произведением. Изучив все детали партитуры, дирижер вновь переходит к охвату произведения в целом, но на новой, более высокой ступени, объединив все частности в единое стройное представление. Нужно продумать штрихи для каждой оркестровой партии и уточнить их во всех голосах без исключения, выявить все технические трудности и наметить пути их преодоления с учетом исполнительского уровня музыкантов. Иногда в партиях встречается сложное изложение отдельных пассажей, неудобные исполнителям скачки, слишком высокая тесситура и т.п. В таком случае необходима редакционная правка. Разумеется, такую правку необходимо производить очень осторожно, ни в коем случае не нарушая авторского замысла.

Опыт показывает, что плодотворная работа на репетиции невозможна без четко продуманного плана. В общих чертах план репетиционной работы над произведением сводится к следующим этапам: проигрывание произведения целиком (если позволяет технический уровень оркестра), работа над деталями, окончательная отделка пьесы. Последовательность этих этапов, как и в предрепетиционной работе дирижера над партитурой, вытекает из принципа – от общего к частному, с последующим возвратом к общему.

При проигрывании пьесы дирижер имеет возможность обратить внимание исполнителей на трудные оркестровые эпизоды, в общих чертах познакомить оркестр с исполнительским замыслом. Если произведение спокойное по движению, то его прочтение возможно в установленном автором темпе. С технически сложными пьесами необходимо знакомиться в замедленном темпе, чтобы оркестранты могли лучше разобраться в отдельных деталях. Если в пьесе встречаются оркестровые трудности, то полезно начать репетицию именно с них, попросив отдельные группы исполнить сложную партию, а потом сделать необходимые указания. Если фрагмент не получается, его следует наметить для индивидуальной проработки.

Уже с первых же репетиций внимание дирижера должно последовательно направляться от восприятия технической стороны исполнения к художественной. Все технические трудности могут быть преодолены быстрее, если исполнитель понимает, ради какой художественной цели ему надо их преодолеть. Тщательная работа на репетиции должна коснуться всех выразительных средств. Основываясь на тщательном анализе произведения, учитывая требования стиля, дирижер находит верную нюансировку, вытекающую из содержания музыки. При этом важно определить главную кульминацию, к которой стремится все предшествующее развитие, и второстепенные кульминации, подчеркивающие моменты динамического напряжения в отдельных частях и эпизодах.

Достижение хорошего ансамбля исполнения – одна из самых сложных задач в работе с оркестром. Основываясь на фактуре пьесы, дирижер должен помочь оркестрантам ясно представить роль и значение их партии в каждом эпизоде. Часто начинающие оркестранты стремятся исполнить свою партию как можно рельефнее, излишне ее выпячивают, не заботясь о том, как это сказывается на общем звучании. С другой стороны, нередки случаи робкого исполнения из-за ложной боязни. Для преодоления этих недостатков необходимо ясное понимание оркестрантами роли их партии во всей оркестровой фактуре партитуры. Довольно распространенной ошибкой является перегрузка звучности «второго» плана, связанная с потерей баланса между ведущими и аккомпанирующими голосами. Звуковой баланс должен контролироваться не только дирижером, но и самими исполнителями.

В достижении ансамбля исполнения чрезвычайно существенны правильность и точность выполнения штрихов. В выборе штрихов дирижеру иногда представляется свобода: не все штрихи обозначены в партитурах. Поскольку руководитель народного оркестра должен владеть основными инструментами, ему полезно было бы самому или вместе с концертмейстерами группы попробовать несколько вариантов штрихов, найти самый верный и предложить оркестру.

Дирижер должен внимательно следить за хорошим звукоизвлечением, что зависит от правильного угла медиатора по отношению к струне. В работе над ансамблем исполнения надо помнить, если инструмент, ведущий мелодию, плохо слышен, не стоит принуждать играть его форсированно. Это тоже

приведет к появлению некачественного звучания. Выделить нужный инструментальный тембр лучше приглушением инструментов, перекрывающих солирующий голос.

Порой бывает, что оркестранты не сразу понимают указания дирижера или не могут выполнить его требования из-за технической сложности. Тогда дирижер, напомнив об исполнительской задаче, должен повторять музыкальную фразу столько раз, сколько необходимо. В противном случае оркестранты почувствуют, что дирижер не реагирует на то, что качество исполнения осталось прежним. Однако если трудность преодолеть не удастся и необходима самостоятельная проработка партии, дирижер, сделав соответствующее указание, продолжает работу над следующим разделом пьесы. Нет необходимости останавливать исполнение из-за небольших случайных ошибок отдельных исполнителей. Можно жестом или словом привлечь внимание исполнителя и поправить ошибку, не прекращая игры всего оркестра.

После разбора пьесы, тщательной работы над деталями идет завершающий этап. Он заключается в отшлифовке и сведении отдельных частей в единое целое, доведении сочинения до окончательного темпа, выработке необходимой легкости и свободы в исполнении.



## Тема 11. Расшифровка условных обозначений, которые содержатся в оркестровых партиях и партитурах





Для упрощения и сокращения нотного письма применяется ряд знаков:

1. Знак переноса на октаву выше или на октаву ниже написанной музыки, для избежания большого количества добавочных линий, усложняющих чтение нот. Перенос на октаву вверх (или вниз) прекращается там, где кончается пунктир.



2. Реприза:   означает повторение части музыкального материала, заключённого внутри этих знаков.

3. Вольты   указывают, что при повторении некоторые такты нужно пропустить, перейти на второе окончание и продолжать играть дальше.

4. Знаки **сеньо**  и **фонарь**  употребляются при наличии реприз, например, после исполнения второй вольты играем до знака , возвращаемся к такому же знаку, выставленному ранее, далее играем до знака , а затем играем заключительный раздел – коду.



5. Для повторения пользуются следующими знаками:

а) один такт



б) два такта



в) группа нот



г) паузы длиной в несколько тактов



д) звук или аккорд



е) для удвоения звука в октаву



ж) при сплошных удвоениях в октаву пишется: *all'8va* – удвоение вверх и *all'8va bassa* – удвоение вниз.

### Партитурные термины и условные обозначения

*Arco* – смычок;

*coll arco* – играть смычком, т. е. волосами смычка; ставится после *pizz.* и пр.;

*divisi* – разделение; относится к группе инструментов, когда они подразделяются на несколько партий; обозначаются *div. a 2*, *a 3* и т. п., т. е. на 2, на 3 и т. д. партий;

*legno* – дерево, деревянная часть смычка;

*con legno* – играть деревянной частью смычка (не волосами);

*parte* – партия, главный голос;

*colla parte, a parte*, т. е. следить за главным голосом в темпе и нюансировке;

*pizzicato, pizz.* – щипком;

*simile* – подобно, т. е. играть подобно тому, как было раньше; если какая-нибудь мелодическая фигура повторяется долго, то ее штрихи выписывают только однажды, а затем ставят *simile*;

*sopra* – наверху;

*come sopra*, т. е. как выше, – исполнять подобно тому, как уже было в таком же месте раньше;

*solo* – один; ставится там, где инструмент играет один или получает значение солирующего инструмента, хотя бы и с аккомпанементом;

*sordino* – сурдина;

*con sord., c sord.* – с сурдиной;

*senza sord.* – без сурдины;

*sul* – на; *sul G*, *sul D*, *sul A* и т. п. указывает, что на смычковом инструменте данное место нужно играть только на струне G или D, или A и т. п.;

*tacet* – молчит; ставится там, где инструмент должен молчать, если почему-либо в этом может явиться сомнение;

*tutti* – все, полный состав; указание, что играют все инструменты;

*unisono, unis.* – в унисон, т. е. играть в унисон;

*a 2 или a due* – оба; указание, что играют оба инструмента, расположенные на одной и той же нотно-линейной системе.

## **Тема 12. Особенности работы над переложениями музыкальных произведений**

Для создания репертуара можно идти двумя путями. Во-первых, исполнять оригинальные партитуры, а во-вторых, – «приспосабливать», адаптировать музыкальный материал посредством переложений. В выборе таких пьес и произведений для переложений приходится быть особенно внимательным, тщательно изучать возможность их исполнения, качество переложения, инструментовки, трактовки. Случается, к сожалению, что после небрежной или недоброкачественной аранжировки, инструментовки, оригинальные произведения теряют свои художественные достоинства, с трудом узнаются, искажаются их темп, ритм, текст, языковые особенности. Поэтому качество переложения при выборе этих пьес имеет первейшее значение. Естественно, что переложение требует дополнительной обработки, дополнительной «художественной доводки», исходя из конкретных условий и возможностей коллектива. Но этот путь значительно проще, легче, оправдан в идейно-художественном отношении, ибо эти произведения уже заранее издаются с учетом самодеятельного исполнения.

В процессе исполнения переложений участники оркестра должны учитывать первоисточник и приближать по возможности звучание народных инструментов к оригиналу.

## **Тема 13. Работа по освоению жанрово-стилевых особенностей при исполнении произведений старинной, народной и современной музыки**

В музыковедческой литературе к разработке таких понятий, как стиль и жанр, ученые обращаются реже, чем, например, в литературоведении, на что неоднократно указывали многие исследователи. Понятие стиля отражает диалектическую взаимосвязь содержания и формы произведения, общность исторических условий, мировоззрений художников, их творческого метода.

Понятие «стиль» возникло на этапе завершения эпохи Возрождения, в конце XVI в., и включает оно в себя многие аспекты:

- индивидуальные особенности творчества того или иного композитора;
- общие особенности письма группы композиторов (стиль школы);
- особенности творчества композиторов одной страны (национальный стиль);
- особенности произведений, входящих в какую-либо жанровую группу – стиль жанра (это понятие ввел А.Н. Сохор в работе «Эстетическая природа жанра в музыке»).

Широко применяется понятие «стиль» по отношению к исполнительскому аппарату (например, вокальный стиль Мусоргского, фортепианный стиль Шопена, оркестровый стиль Вагнера и т.д.). Музыканты, дирижеры также вносят свою неповторимую трактовку в стиль исполняемого произведения, и особо одаренных и ярких исполнителей мы также можем

узнать по их неповторимой интерпретации, по характеру звучания произведения. Это такие великие музыканты, как Рихтер, Гилельс, Софроницкий, Ойстрах, Коган, Хейфец, дирижеры Мравинский, Светланов, Клемперер, Никиш, Караян и др.

Л.А. Мазель отмечает, что анализ конкретного произведения невозможен без учета общих исторически сложившихся закономерностей данного стиля, и раскрытие содержания произведения невозможно без ясного представления о выразительном значении тех или иных формальных приемов в этом стиле. Исчерпывающий анализ музыкального произведения, претендующий на научную безупречность, по мнению ученого, должен иметь предпосылкой глубокое и всестороннее знакомство с данным стилем, его историческим происхождением и значением, его содержанием и формальными приемами.

Стиль – это свойство (характер) или основные черты, по которым можно отличить сочинения одного композитора от другого или произведение одного исторического периода от другого (Б. Асафьев). Музыкальный стиль – это отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т.д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединенных в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков (Е.В. Назайкинский). Анализ музыкального языка того или иного произведения – особенностей мелодики, гармонии, ритма, формы, фактуры является предпосылкой для характеристики стиля.

В музыковедческой литературе сложилось множество теорий, описывающих отдельные исторические этапы формирования различных стилей – барокко, рококо, классицизма, романтизма, импрессионизма, экспрессионизма и т.д. Содержание этих исследований выявляет ведущие, основополагающие принципы, которые объединяют в рамках одной исторической эпохи музыкальные произведения, созданные в разных странах, разных национальных школах и т.д., что дает представление о эстетике определенного исторического этапа, музыкальном языке и самой эпохе в целом.

Для каждого стиля характерны свои особые черты, которые находят отражение и в оркестровой исполнительской практике. Так, для барокко свойственны монументальность форм, в том числе и крупномасштабные циклические формы, многоплановые контрасты, сопоставление полифонического и гомофонного принципов музыкального письма. Стержень музыки барокко – аффект, понимаемый в ту эпоху как выражение чувства, содержащего в себе идею вечности. Композиторы эпохи барокко большое внимание уделяли интонационному произнесению слова по законам риторики. По Ю. Лотману, «для риторики барочного текста характерно столкновение в пределах целого участков, отмеченных разной мерой семиотичности. В

столкновении языков один из них неизменно выступает как «естественный» (не язык), а другой в качестве подчеркнуто искусственного».

Для стиля рококо характерен мир хрупких, грациозных или скерцозных образов галантного, салонного характера, а музыкальный язык изобилует дробностью мелодического рисунка, мелизмами, прозрачностью фактуры. Композиторы стремятся воплощать не устоявшиеся настроения, а их развитие, не спокойно изливающийся аффект, а чувство с резкими сменами напряжения и разрядок. Для них привычной становится речевая ясность выражения музыкальной мысли. Незыблемые, статичные образы уступают место изменчивости, покою – движению.

Классицизм – по словам академика Д. Лихачева, – один из возможных «больших стилей эпохи». В эстетическом аспекте классического стиля важно подчеркнуть тщательно выверенный баланс чувственно-непосредственного, рационально-логического и идейно-возвышенного, заложенный в произведении, классическое самосознание художника, преодолевающего «власть темных жизненных сил» и обращенное «к свету, чувственной красоте» (Э. Курт), а потому созвучного классическим же образцам искусства прошлого, в первую очередь – античного, активизация интереса к которому является одним из показательных признаков формирования любого классицизма (А.Ю. Кудряшов).

Романтизм – стиль, господствующий в XIX ст. В музыкальном языке исследователи отмечают возрастание экспрессивной и красочной роли гармонии, синтетический тип мелодики, использование свободных форм, стремление к сквозному развитию, новые типы оркестровой фактуры. Важнейшим способом музыкального выражения всеобщей для романтизма идеи становления и изменения становится повышенная распевность, песенность, кантиленность, присутствующая у Шуберта, Шопена, Брамса, Вагнера и др. Программность как феномен музыкального мышления романтической эпохи, влечет за собой и особые средства музыкальной выразительности. Следует иметь в виду сложные взаимоотношения программной и непрограммной музыки, так как, по признанию Шопена, «нет настоящей музыки без скрытого смысла».

В музыке XX в. мы наблюдаем особое многообразие техник музыкальной композиции: свободная атональность, звуковысотно недифференцированная сонористика, тембро-шумовые эффекты, алеаторика, а также двенадцатитоновая система, неомодалность, серийность, сериальность.

Помимо этого, особую популярность приобретают произведения с использованием эстрадно-джазовой стилистики, исполнение которых требует специфического метроритма, интонирования, джазовых эффектов и др. Весь этот массив требует использования технических средств – синтезаторов, компьютерной обработки музыкального материала. Достижение художественных эффектов современного музыкального инструментария оркестра происходит путем соединения с белорусскими народными духовыми и ударными инструментами, с фортепиано, скрипкой, баяном и т.д., а также с

цифровыми современными музыкальными инструментами – разновидностями клавишных инструментов, бас-гитары, ударной установки, перкуссии и другие.

#### **Тема 14. Формирование и освоение концертного репертуара**

Создание репертуара является одной из главных задач деятельности руководителя, определяющей и учебно-воспитательную работу, и творческое лицо коллектива. Формулируя концертный репертуар, руководителю нужно учитывать уровень подготовки музыкантов, планы клубного учреждения, в котором он работает. При создании нового коллектива руководитель часто сталкивается с противоречием творческих устремлений и необученностью оркестрантов. Здесь необходимо терпение: ничто так не компрометирует идею, как неумелое ее воплощение. Основные требования к репертуару можно сформулировать примерно так:

- необходимо отбирать лишь произведения высокохудожественные, способные духовно обогатить участников коллектива;
- репертуар должен отражать самобытность коллектива, точно соответствовать его инструментальному составу и исполнительскому уровню;
- репертуар должен постоянно обновляться. Правильно подобрать репертуар для оркестра народных инструментов – дело непростое. Каждый коллектив располагает присущими только ему техническими и художественными возможностями, в соответствии с которыми руководителю приходится выбирать пьесы.

Для решения поставленных задач руководитель оркестра должен объединить составляющие учебного процесса: формы организации обучения, содержание, методы. Репертуар оркестра должен быть разнообразным, разнохарактерным. Рекомендуется включать произведения различных музыкальных стилей, направлений, жанров. Репертуар определяется уровнем подготовленности оркестрантов. Дирижеру необходимо руководствоваться принципом последовательности и постепенности обучения. Подбор интересного нотного материала, соответствующего степени продвинутой оркестра, является одним из важнейших факторов его успешной работы. Учитывая наличие в оркестре студентов разных курсов и их различную подготовку, руководитель должен подбирать произведения доступные по содержанию и техническим трудностям для каждого участника коллектива. Завышение сложности репертуара ведёт к загрузке студентов утомительной и неинтересной работой. Планирование учебной работы и глубоко продуманный выбор учебного материала – важные факторы, способствующие правильной организации учебного процесса. План должен выстраиваться дифференцированно, в зависимости от исполнительских индивидуальных особенностей студентов, в тесной связи с целями и задачами обучения на конкретном его этапе. При подборе оркестрового репертуара необходимо учитывать музыкальные предпочтения и интересы студентов.

Проблема репертуара для любительских коллективов пользуется повышенным вниманием практиков, общественности, композиторов,

хореографов, драматургов. Стоит вопрос о создании для самостоятельного коллектива такого репертуара, который, не уступая по идейно-эстетическому уровню репертуара профессиональных оркестров, был бы доступен для исполнения в самодеятельности и не копировал по форме, языку, стилю произведение для профессиональных коллективов.

Их основными задачами являются: организация работы по созданию интересного и полноценного репертуара для любительских коллективов, отбор и организация заказов на новые художественные произведения для оркестров, агитационно-художественных бригад, сценариев театрализованных праздников и массовых представлений; осуществление анализа и контроля за составление репертуара художественной самодеятельности, разработке предложений и рекомендаций по повышению его уровня и роли в идеологическом воспитании студентов, формировании их эстетических вкусов, утверждении норм и принципов образа жизни.

Постоянно говорится о тенденции приближения исполнительского уровня самодеятельности к исполнительскому уровню профессиональных коллективов. Это будет способствовать дальнейшему совершенствованию любительского творчества, с другой стороны, вооружить его высокохудожественными произведениями искусства.

Точка зрения сближения художественно-исполнительского уровня любительского и профессионального творчества верна по отношению незначительной части любительского коллективов. Основная же, подавляющая их масса по этому показателю значительно уступает. Поэтому для обеспечения нормальной деятельности необходим свой репертуар, соответствующий специфическим особенностям коллектива и выполняемым им функциям.

В условиях последних лет проблема репертуара приобрела свои особенности. Народно-инструментальное творчество как качественно новое явление в духовной жизни общества претерпело изменения в содержании и формах существования. При этом важно отметить, что народно-инструментальное искусство, с первых шагов ориентируясь на академическую музыку, в подборе репертуара не копировало его, а искало свои специфические подходы в решении этого вопроса. Активно осваивались лучшие образцы фольклора, из классического наследия брались те произведения, что наиболее отвечали духу времени и настроению масс. Эти тенденции, обогащенные и укрепившиеся в ходе развития народной музыки, стали традиционными, получили новую окраску и возможности реализации в современных условиях.

Подбор репертуара в современных реалиях – дело непростое, хотя, конечно, выработаны и приняты единые критерии и принципы его оценки, пополняется он за счет всего лучшего, что имеется в художественной сокровищнице общества. Сложности эти связаны в первую очередь с тем, что каждый коллектив располагает присущим только ему техническими и художественными взаимоотношениями, в соответствии с которыми руководителю приходится выбирать пьесы. Длительная и трудная учебная, репетиционная работа может не дать положительного эффекта –

педагогического, художественного, если было взято произведение завышенной трудности и с ним не справились или наоборот, оно оказалось легким, не требующим напряженных поисков, показа всего, на что способны исполнители.

Пьесы для обучения должны быть интересны участникам и не представлять особенно на первом этапе больших технических и эстетических трудностей. Такой репертуар способствует быстрому совершенствованию мастерства участников, развитию и закреплению навыков игры; развивает у исполнителей интерес к народному творчеству, к занятиям в коллективе, обогащает духовным мир, внутреннюю культуру, эстетические вкусы. В свою очередь концертный репертуар наряду с требованиями, которым он должен отвечать и как учебный, обладает еще и целым рядом качеств. С его помощью решаются широкие художественно-исполнительские и социально-педагогические задачи.

Огромное воспитательное значение имеют произведения патриотической тематики. Они формируют верность традициям нашего славного прошлого, гражданскую зрелость. Ими, как правило, открывает коллектив свое выступление, придавая ему особую торжественность, выражая идейную направленность. Другая группа пьес, вводимая в репертуар народных коллективов, связана с народной песней, народным танцем. Это или интересные обработки, переложения, или оригинальные сочинения, созданные на их основе. Причем, несмотря на то, что современные средства массовой информации нивелируют региональные особенности художественного творчества, с музыкальной новинкой быстро знакомится широкая аудитория. Тем не менее в каждой области Беларуси сохраняются сложившиеся с незапамятных времен местные танцевальные, певческие, музыкальные особенности. Бережное отношение к ним, пропаганда их – одна из важных задач народно-инструментального творчества.

Народные песни, танцы, драмы понятны и просты. Но это не означает упрощенности их содержания. Они являются непреходящим духовным богатством, источником вдохновения. В любой аудитории их встречают с особой теплотой и взыскательностью, поэтому так велика ответственность руководителя за характер трактовки народной песни или народного танца.

Идет ли речь о динамике, темпе, соотношении групп и отдельных исполнителей, о других компонентах, благодаря которым искусство получает реальные формы существования, – все это должно рассматриваться руководителем только с одной позиции – раскрытия художественно-эстетического и социально-педагогического содержания. В трактовке пьесы многое определяется художественным вкусом, мастерством, вдохновением дирижера. Но при этом должно быть соблюдено требование, исключающее любое искажение содержания произведения. Некоторые руководители народных оркестров пошли по пути изменения их темпа, звучности, ритмического рисунка, фактура многих пьес не «ложится» на народные инструменты.

### 3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

#### 3.1 Методические рекомендации по организации и проведению занятий по учебной дисциплине «Оркестровый класс»

Репетиция является основным звеном всей учебной, организационной, воспитательной и образовательной работы руководителя с оркестром. По репетиции можно судить о творческом уровне, эстетической направленности и исполнительских принципах коллектива.

Первый этап подготовки руководителя к репетиции начинается с анализа и изучения им партитуры пьесы, которая предназначается для разучивания и исполнения оркестром. Раскрывая содержание основных вопросов оркестровой деятельности музыканта, следует определить несколько уровней их детального анализа: игра в составе оркестра, игра в оркестровой группе струнных, деревянных духовых инструментов или группе баянов. Представленная структура оркестровой деятельности частично уже раскрывает ее содержание.

На репетиционном этапе происходит предварительная работа над музыкальными произведениями, характер которой зависит от того, сколько репетиций отведено на подготовку программы выступления и насколько новый музыкальный материал вошел в эту программу. В этом контексте требуют внимания общие принципы профессионального мышления в ходе репетиционной работы: особенности слуховой деятельности оркестрового музыканта, специфика чтения нот с листа и работа над оркестровыми трудностями, встречающимися в партиях.

Характеристика отличий концертной исполнительской деятельности от репетиционной включает в себя вопросы технологического и психологического порядка, в том числе технологический и психологический аспекты взаимодействия с коллегами по группе однородных инструментов, с участниками других групп инструментов, с музыкантами других оркестровых групп, с дирижером оркестра.

Основой для формирования уникального в каждом конкретном случае алгоритма слуховой деятельности профессионального оркестрового инструменталиста служит информация о стиле, жанре, эпохе создания музыкального произведения, заключенная уже в имени автора, возможной программе, иногда в названии произведения. Это информация подразумевает определенные представления об артикуляции, штриховой культуре, тембровой и динамической палитре музыкального произведения, его темповой и метроритмической структуре. Зависимость характера звучания оркестра от этих представлений несколько отличается в оркестровых культурах разных стран, но в целом подчинена одним непреложным канонам.

Задачи оркестрового класса определены учебной программой и предусматривают приобретение учебной программой и предусматривают приобретение студентами комплекса знаний и навыков, необходимых как для игры в оркестре, так и для работы с оркестром, закрепление знаний,



полученных в классе специального и дополнительного инструмента, овладение одним из оркестровых инструментов, воспитание творческой инициативы, привитие педагогических и дирижерских навыков, воспитание личностных качеств. Не рассматривая все эти задачи, остановимся на двух последних.

Исходя из этих задач, основные усилия – организационной и методической работе направлены на их решение. Именно, в оркестре формируются многие профессиональные и общественно-нравственные качества студентов. В связи с этим, важное значение имеют музыкально-образовательная и воспитательная работа с оркестром. С одной стороны – это образование и обучение студента, как музыканта-исполнителя, дирижера, с другой – воспитание его как личности будущего педагога, формирование нравственных качеств: ответственности, коллективизма, культуры поведения, элементов трудового воспитания, сознательной дисциплинированности. Оркестровый класс является одной из главных дисциплин в системе подготовки будущих руководителей учебный и самодеятельных оркестров.

Отсюда задачи подготовки студентов, обучение основам оркестрового дирижирования, инструментовке, методике работы с оркестром. Одним из методов обучения является собственная методика работы руководителя оркестра. Следует иметь в виду, что оркестранты внимательно наблюдают за его действиями, чтобы в будущем использовать опыт руководителей в своей работе. Воздействуя практическим показом, постоянной требовательностью, дирижер воспитывает у студентов-оркестрантов стремление к серьезной работе в оркестровом классе. Часть репетиционного времени отводится практическим занятиям, где студенты работают с оркестром. Они решают сложные задачи освоения музыкального материала, отработки дирижерской техники. Но этого недостаточно. Большое значение имеют теоретические занятия, проводимые с определенной методической направленностью. Эти занятия дают студентам необходимые знания и овладение и подготавливают к работе с оркестром.

Занятия проводятся по определенному плану. Он включает:

1. Инструменты оркестра, их технические и художественные возможности.
2. Инструментовка для оркестров народных инструментов:
  - а) анализ оркестровой фактуры;
  - б) инструментовка фортепианных произведений, баянных, симфонических;
  - в) предрепетиционная работа дирижера-руководителя;
  - г) проведение репетиций;
  - д) концертная деятельность дирижера.

Потом студенты выполняют работы по инструментовке произведений, проводят разучивание произведений с оркестром. Во время репетиционной работы на всех стадиях важную роль играют помощь преподавателя. Здесь используя совет, тактическое замечание, практический показ отдельного эпизода, что помогает учащимся получить необходимые навыки к работе. Исполнение работ студентов оркестром развивает интерес к инструментовке как форме творческой работы.

Оркестровая деятельность любого современного музыканта-инструменталиста представляет собой творческий процесс, включающий в себя помимо репетиционной работы и самостоятельных занятий концертную практику. Концертная практика имеет разновидности, накладывающие свой отпечаток на характер оркестровой деятельности: плановые выступления (в том числе и абонементные концерты); внеплановые концерты; гастрольные поездки в составе оркестра; участие в работе над звукозаписями и др. Концертные выступления практикуются как под руководством постоянных дирижеров оркестра, так и с приглашенными дирижерами. Кроме того, имеют свои специфические особенности: работа в симфоническом (концертном и театральном оркестрах), в духовом оркестре (в том числе и в сценическом оркестре оперного театра), в эстрадном оркестре.

Успешность этих видов концертной деятельности, в свою очередь, во многом зависит от:

- организации репетиционной работы оркестра, которая кроме общих репетиций оркестра, включает в себя и групповые занятия, проводимые, как правило, концертмейстерами групп инструментов;
- регулярных самостоятельных занятий каждого музыканта оркестра, направленных на поддержание исполнительского аппарата в постоянной форме и на совершенствование исполнения встречающихся в оркестровых партиях сложных фрагментов нотного текста, оркестровых solo, требующих дополнительной работы.

Таким образом, весь процесс оркестровой деятельности музыканта отражается такой непрерывной последовательностью составляющих:

- самостоятельная работа над исполнительским аппаратом и оркестровыми трудностями;
- работа над оркестровыми трудностями в группе однородных инструментов;
- работа над оркестровыми трудностями в составе оркестровой группы;
- репетиционная практика в составе оркестра;
- концертное выступление (или участие в звукозаписи).

Важное значение имеет организация публичных выступлений оркестра на концертах, смотрах, конкурсах. В нашем оркестре стало традиционным, что в различных выступлениях за дирижерским пультом стоят лучшие студенты. Для них это важное событие вызывает стремление к совершенствованию профессиональных навыков. Публичные выступления обычно приносят студентам творческое удовлетворение и вместе с тем, позволяют сделать анализ качества игры оркестра и его творческого роста.

Значение оркестрового класса не исчерпываются суммой знаний и навыков, необходимых оркестранту как руководителю самодеятельного оркестра. Другая сторона деятельности оркестра – воспитание члена коллектива, педагогических качеств. Эта проблема требует особого внимания, если учесть, что значительная часть музыкальных занятий проводятся индивидуально, и студенты встречаются в едином коллективе, именно в оркестре. Поэтому ответственность каждого перед коллективом –

дисциплинированность, чувство коллективизма. В отличие от занятий по специнструменту, где основным видом является индивидуальная форма занятий, в оркестровом классе, так как это коллектив исполнителей – групповая, коллективная форма обучения и другие методы активизации обучения, направленные на весь коллектив.

Исходя из опыта работы, одним из методов активизации обучения в оркестровом классе – воспитание коллектива, выбор репертуара, методики проведения репетиционной работы. И в этом большую роль играет дирижер, руководитель коллектива. От его профессиональных и личностных качеств во многом зависит процесс учебной, творческой и воспитательной работы в коллективе. Это требует от руководителя, прежде всего, постоянного профессионального и педагогического роста, то есть знания психологии, педагогики, организаторских приемов, специальной музыкальной и дирижерской подготовки. А также таких качеств как, коммуникабельность, готовность прийти на помощь. Все это способствует формированию в коллективе доброжелательной, комфортной и творческой атмосферы. То есть, прежде всего, руководитель должен работать в первую очередь над собой, воспитывать в себе не только музыканта-профессионала, но и педагога-психолога.

Так как в оркестре собираются студенты разных курсов, разного возраста, мировоззрения, каждый из них имеет свой художественный вкус, свое представление о характере произведения, поэтому используются в работе методы объяснения, рассказа и практические методы. Необходимо студентам разъяснить, что игра в оркестре требует подчинения индивидуальности интересам целого, воле дирижера, художественному замыслу произведения. Здесь задача руководителя убрать расхлябанность, разболтанность, необязательность, пустословие. Осуществить постепенную перестройку психологии от индивидуализма к строгой личной ответственности за свою партию и общее коллективное дело, воспитать чувство ответственности за общее дело. Для этого важны и слова, беседы с отдельными студентами, некоторые воспитательные поступки, а также выработка незаметных для слушателя микрожестов, мимических движений, ощущения аффтакта и других мелочей, необходимых для точного и четкого понимания друг друга и сплоченности оркестра.

Концертное выступление оркестра – это праздник для него и вместе с тем – экзамен. Руководитель оркестра должен не только подготовить оркестр к выступлению с чисто художественной точки зрения, но и с психологической: настроить на аудиторию, поддержать словами, создать атмосферу предстоящего успеха. Дисциплина во время исполнения, собранность и пунктуальность студентов, их внешний вид, внимание, взаимовыручка и взаимозаменяемость – вот те звенья, которые проверяются во время выступления. Успех выступления будет в значительной степени зависеть и от дирижера, и не только от его профессиональных качеств и дирижерской техники, но и от силы эмоционального воздействия на оркестрантов его воли,

самообладания в любой ситуации, темперамента, чуткости и взаимопонимания с коллективом.

Форма анализа выступления тоже влияет на развитие творческого потенциала коллектива. Конкретные, точные замечания, в доброжелательном тоне, благодарность отдельным оркестрантам, индивидуальные замечания отдельным студентам, и индивидуальная работа с ними, тоже одна из форм активизации обучения.

Дирижер здесь в еще большей степени выступает не как руководитель, а как воспитатель. Оркестровый класс не только формирует качества, необходимые специалисту, но и воспитывает человека – члена коллектива, помогает познать творческое удовлетворение как результат коллективного труда. Только активное, сознательное учение ведет к желаемым результатам. Активность студента должна быть направлена не только на простое проявление внимания, но и развитие интереса. Только вызвав интерес, любознательность можно возбудить мыслительную активность студента, способствующую желанию познать и научиться. Одной из форм активизации считаю, подбор репертуара. Чтобы вызвать интерес у студентов, необходимо правильно подобрать репертуар, который смог бы заинтересовать, увлечь студентов своим содержанием, характером, интересными приемами исполнения, звукоизвлечения. Однако, репертуар должен соответствовать техническим и художественным возможностям оркестра и в то же время перед коллективом надо ставить цель выше возможной, чтоб достичь настоящих высот и активизировать работу оркестра. Но увлекательность и занимательность не должны стать самоцелью, а должны быть подчинены возбуждению активности студентов, и развитию навыков, позволяющих в последствии самим быть руководителем оркестра. Таким образом, являясь участником музыкального коллектива, студент оркестрового класса на практике познает все тонкости работы с оркестром, овладевает навыками оркестрового дирижирования, необходимыми на практике.

Один из важных вопросов оркестровой деятельности – работа над оркестровыми трудностями. Опытные музыканты имеют в памяти своеобразный запас фрагментов оркестровых партий и solo, представляющих наибольшую сложность. Молодые оркестранты часто также выучивают оркестровые трудности наизусть. Этот набор играет роль профессионального инструментария при решении многих исполнительских задач оркестровой деятельности. Работа над оркестровыми трудностями представляет собой сознательное моделирование наиболее трудных сторон исполнительского процесса. Цель такого моделирования – проделать всю внутреннюю технологическую работу над элементом фактуры вне оркестра, а в ходе оркестровой игры сосредоточится исключительно на его гармоничном сочетании с другими элементами оркестровой фактуры. Музыканты-оркестранты при работе над оркестровыми трудностями наибольшее внимание обращают на точное воспроизведение авторского текста, исполнительское дыхание, технические трудности.

Работа над оркестровыми трудностями более эффективна при занятиях в составе выделенных из оркестра функциональных групп, которые не обязательно совпадают с делением оркестра на оркестровые группы. Определяющим здесь является сам характер оркестровой фактуры. Музыкантами практикуются занятия в группах однородных инструментов, в оркестровых группах инструментов. Занятия проводят концертмейстеры групп, а при необходимости подключается и дирижер оркестра.

Работа над оркестровыми трудностями проводится и индивидуально, в ходе самостоятельной подготовки. Этот вид занятий играет неопределимую роль в обеспечении успешности оркестровой деятельности музыканта в целом. Актуальность самостоятельных занятий обусловлена, прежде всего, необходимостью поддержания исполнительского аппарата в постоянной форме. Особенно внимательного отношения требует состояние исполнительского аппарата. Режим самостоятельных занятий индивидуален, но одинаково важны для всех музыкантов периоды подготовки к концертному выступлению и восстановление исполнительского аппарата после сильных нагрузок. Подготовка к концертным выступлениям должна исходить из индивидуального опыта приведения исполнительского аппарата к пику формы на момент самого выступления. Специфика концертной практики (в том числе, в гастрольных поездках) предъявляет к музыканту-оркестранту особые требования по поддержанию исполнительского аппарата в форме.

Характер репетиционной работы и концертной деятельности требует дифференцированного подхода к ресурсам исполнительского аппарата. Репетиционная работа имеет свою специфику, связанную с возможностью более детальной работы над музыкальным материалом и предварительного согласования исполнительских вопросов с дирижером и музыкантами других групп оркестра. Кроме того, различен режим работы оркестрового музыканта во время проведения корректурных, рабочих и генеральных репетиций. Корректурные репетиции требуют большого внимания и точного отражения в оркестровых партиях особенностей трактовки нотного текста. Во время проведения таких репетиций музыканты тратят много времени на согласование возможных исполнительских разночтений и уточнение текста оркестровых партий. Особенно трудоемким является уточнение артикуляции и штрихов. Но это время окупается более конструктивной и предметной работой над произведением в ходе дальнейших репетиций. Целью генеральных репетиций является создание общего целого из детально проработанных в ходе рабочих репетиций фрагментов музыкальных произведений. В режиме обычного дефицита репетиционного времени именно на генеральной репетиции произведение иногда только и проигрывается целиком.

### **3.2 Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов**

Самостоятельная работа по курсу «Оркестровый класс» включает в себя изучение оркестрового музыкального материала, создание оркестровок и переложений для оркестра народных инструментов, репетиции с оркестром, концертные выступления. Систематизировать данную работу можно путем методического анализа, изучения изданий из перечня основной и дополнительной литературы, хрестоматий и репертуарных сборников. Благоприятно на качестве самостоятельной подготовки студентов скажется просмотр и анализ аудиовизуальных документов, посещение и участие в концертных и конкурсно-фестивальных мероприятиях.

Самостоятельная работа по учебной дисциплине «Оркестровый класс» включает в себя:

- разбор оркестровых партий – самостоятельный или с помощью дирижера;
- выучивание (не наизусть) оркестровой партии;
- выявление технических трудностей в оркестровой партии;
- создание музыкально-художественного образа в оркестре.

Начальный этап работы – это прочтение нотного текста с помощью внутреннего слуха, т.е. зрительный обзор, помогающий установить тональный план, фактуру изложения оркестровой партии, размер, темп, музыкальную форму. Такой анализ дает возможность осознать смысл произведения и отметить особенности нотного и литературного текста. Знакомство с творчеством композитора и историей создания музыкального сочинения способствует пониманию стиля и жанра изучаемого произведения. Очень важно выполнять все указания автора относительно динамических нюансов, темпов, цезур и прочих обозначений.

Существует определенный алгоритм при самостоятельной работе по изучению оркестровых партий:

1. Ознакомительный визуальный анализ: обозначение характера и темпа исполнения.
2. Определение музыкального стиля (композитор, эпоха, жанр; обработки народных тем).
3. Визуальный анализ нотного текста (ключи, знаки альтерации при ключе, тональность; размер, ритмические особенности изложения партии и вокальной мелодии; расположение нотного текста по регистрам инструмента, фактура изложения музыкального материала; обозначения повторов и другие авторские и редакторские указания в записи данного нотного текста).
4. Работа над изучением оркестровой партии (осознание метрической структуры, проработка ритмического рисунка; исполнение нотного материала; работа над фразировкой; определение образно-эмоционального содержания).
5. Работа над технической уверенностью исполнения оркестровой партии.
6. Работа над ансамблем при исполнении оркестровой партии. Выстраивание образного исполнительского плана.

### 3.3 Примерный репертуарный список:

1. А. Глазунов. Фарандола из балета «Барышня-служанка»
2. А. Репников. Огненный танец.
3. А. Хачатурян. Вариации Эгины из балета «Спартак»
4. А. Хачатурян. Серенада из музыки к комедии Лопе де Вега «Валенсианская вдова».
5. А. Хачатурян. Танец с саблями из балета «Спартак»
6. А. Холминов. Думка
7. В. Беллини. Увертюра к опере «Норма»
8. В. Грушевский. Поставская полька.
9. В. Кузнецов. Путешествие в страну чудес. Вакханалия для оркестра
10. В. Купревич. Элегия. Дирижирует Анастасия Орсич.
11. В. Семёнов. Донская рапсодия
12. Г. Ермоченков. Адажио
13. Г. Свиридов. Вальс из иллюстраций к повести Александра Сергеевича Пушкина «Метель».
14. Д. Кабалевский. Увертюра к опере «Кола Бруньон»
15. Д. Россини. Марш из к оперы «Вильгельм Телль».
16. И. Дунаевский. Увертюра из к/ф «Дети капитана Гранта»
17. И. Кальман. Увертюра к оперетте «Марица»
18. К. Сен-Санс. Симфоническая поэма «Пляска смерти»
19. М. Васючков. Юмористический галоп из «Плунда-сюиты».
20. М. Кузнецов. Ирландские эскизы на русскую тему.
21. М. Мусоргский. Увертюра к опере «Сорочинская ярмарка»
22. М. Товпеко. Парафраз на тему «Ой, при лужку»
23. Н. Даутов. Фатима из музыки к спектаклю «Любишь-не любишь».
24. Н. Римский-Корсаков. Литовская пляска.
25. Х. Хименес. Интермедия к сарасуэле «Свадьба Луисо Алонсо»
26. Ш. Гуно. Финал балетной сцены «Вальпургиева ночь» из оперы «Фауст».

## 4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

### 4.1 Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности

Основными формами обучения студентов по учебной дисциплине «Оркестровый класс» являются:

- занятия в форме репетиций;
- самостоятельные занятия студентов по изучению музыкального материала оркестровых партий;
- концертное исполнение программы на концертах, экзамене, зачете.

Контроль учебной деятельности студентов по учебной дисциплине «Оркестровый класс» осуществляется с помощью следующих форм диагностики:

- исполнение оркестровых партий;
- обсуждение исполнения музыкального произведения на занятии;
- видеозапись исполнения музыкального произведения;
- анализ видеозаписи участниками;
- зачет;
- экзамен.

### 4.2 Вопросы и требования к аттестации по учебной дисциплине «Оркестровый класс»

#### 4.2.1 Вопросы

1. Музыкальный инструмент, его понятие и характеристика.
2. Происхождение музыкальных инструментов.
3. Древнерусские и белорусские народные музыкальные инструменты.
4. Классификация музыкальных инструментов.
5. Общая характеристика народных музыкальных инструментов.
6. Духовые народные музыкальные инструменты.
7. Струнные народные инструменты.
8. Язычковые музыкальные инструменты.
9. Мембранные народные музыкальные инструменты.
10. Самозвучащие народные музыкальные инструменты.
11. Ударные музыкальные инструменты.
12. История возникновения, совершенствования и бытования традиционных народных музыкальных инструментов.
13. Скомороший народный инструментарий.
14. Появление и распространение видов народных инструментов в XVII-XIX вв.
15. Бытование народных инструментов в XX веке.
16. Возникновение и развитие оркестрового искусства.
17. Профессиональные оркестры народных музыкальных инструментов.
18. Сольное и ансамблевое музицирование.



19. Современное состояние проблем исследования народной музыкальной культуры.

20. Народная песня в сопровождении народных инструментов.

#### **4.2.2 Требования**

1. Участие в общих и групповых репетициях оркестра (*посещение репетиций, сдача оркестровых партий*).
2. Исполнение оркестровых партий (*из учебного, концертного репертуара оркестра*).
3. Владение основными техническими навыками игры на оркестровом инструменте (*приемы игры, штрихи, культура звука, техника исполнения*).
4. Участие в художественных задачах оркестрового коллектива (*ансамблевое исполнение, баланс звучания, образная характеристика звука*)

## 5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

**5.1 Учебная программа учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Оркестровый класс» для студентов, которые обучаются по специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), направлению специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная**

### ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА

Аркестравае выканальніцтва з'яўляецца складанай формай творчасці, дзе кожны аркестрант павінен падпарадкоўваць свае дзеянні агульным аркестравым задачам, кіраваць сваімі эмоцыямі і настроем. У аркестравым выкананні твора назіраецца жывы дыялог паміж аркестравымі групамі, актыўна і дынамічна разгортваецца драматургія твора. Аркестравы клас мае найважнейшае значэнне для выхавання ў музыкантаў-студэнтаў каштоўнасных прафесійных якасцей: выпрацоўвае псіхалагічную ўпэўненасць, дапамагае набыць выканаўчую стабільнасць, садзейнічае развіццю слыху, выхоўвае дысцыпліну у адносінах рытма, адчування зручнага тэмпу.

Пры выкладанні дысцыпліны «Аркестравы клас» выкладчыкі павінны ўлічваць сувязь дадзенага курса з такімі творча-выканальніцкімі дысцыплінамі, як «Спецінструмент», «Інструментальны ансамбль»; «Дадатковы аркестравы інструмент», «Дырыжыраванне», а таксама з музычна-тэарэтычнымі дысцыплінамі адпаведнай спецыяльнасці: «Методыка выкладання спецыяльнасці», «Методыка работы з аркестрам (ансамблем)», «Аркестровая і ансамблевая літаратура», «Чытанне і аналіз аркестравых партытур», «Інструментазнаўства і інструментоўка» і інш. Прадмет «Аркестравы клас» дае магчымасць студэнту пазнаёміцца з арыгінальнымі творамі беларускіх і замежных кампазітараў, разнастайнымі творамі сімфанічнага рэпертуару перакладзенымі для розных аркестравых саставаў.

Асноўная *мэта курса* – падрыхтоўка будучых спецыялістаў да працы ў творчых калектывах (аркестрах, ансамблях, гуртках і інш.) у якасці артыста і кіраўніка аркестра народных інструментаў. Сучасны выканаўца-музыкант павінен быць высокакваліфікаваным, адукаваным спецыялістам, глыбока разумець грамацкае значэнне сваёй прафесіі, прапагандаваць лепшыя ўзоры музычнага народна-інструментальнага выканальніцкага мастацтва.

Рэалізацыя пастаўленай мэты вызначае *асноўныя задачы курса*:

- набыццё студэнтамі практычнага вопыту ігры у аркестры народных інструментаў і работы з творчым калектывам у якасці кіраўніка (дырыжора) аркестра народных інструментаў;
- развіццё ў студэнтаў каштоўнасных прафесійных якасцей: аркестравага мыслення, меладычнага, поліфанічнага, гарманічнага, тэмбральнага і інтанацыйнага слыху;

- выхавання ансамблевай дысцыпліны ў адносінах мэтра і рытма, тэмпа, фразіроўкі, дынамікі, штрыхоў, і культуры гуку;
- удасканаленне дырыжорскай тэхнікі студэнтаў ва ўмовах практычнай работы з аркестравым калектывам;
- знаёмства з жанрава-стылявой спецыфікай выканання аркестравых твораў;
- падрыхтоўка да канцэртна-выканальніцкай дзейнасці ў складзе аркестра народных інструментаў (дакладнае мастацка-выразнае выконванне асабістых партый ці магчымых *solo* у суправаджэнні калектыва).

У працэсе навучання студэнты павінны атрымаць **веды** па наступным пытанням:

- сутнасць аркестравага выканальніцтва;
- стадыі і формы правядзення рэпетыцыйнага працэса;
- этапы работы над музычнымі творамі;
- патрабаванні да выканання аркестравых партый;
- эмацыянальна-псіхалагічныя асаблівасці ігры у творчым калектыве;
- асабістыя функцыі ўдзельніка аркестра;
- асаблівасці складання рэпертуару аркестраў народных інструментаў розных саставаў;
- паняцце драматургіі музыкальнага твора і яго ўвасабленне ў выкананні аркестра народных інструментаў;
- творчыя падыходы дырыжора да ўвасаблення мастацкіх задач аркестравага выканання;
- прынцыпы фарміравання выканальніцкага замысла дырыжора і састаўлення плана яго рэалізацыі.

Курс прадугледжвае развіццё ў студэнтаў **уменняў**:

- настройкі народных музыкальных аркестравых інструментаў;
- дасягнення дынамічнага балансу ў гучанні аркестравых груп;
- штрыховага яднання ў групах і аркестры народных інструментаў.
- выконваць асабістую аркестравую партыю ў вучэбным калектыве з выкарыстаннем розных прыёмаў выканальніцкай тэхнікі;
- рэалізаваць музыкальна-слыхавыя прадстаўленні ў гучанні аркестра;
- падрыхтаваць сольнае выступленне ці сольны фрагмент музыкальнага твора;

- дакладна выканаць патрабаванні дырыжора аркестра;
- чытаць аркестравыя партыі з ліста ў працэсе аркестравага выканальніцтва.

У працэсе навучання ў аркестравым класе студэнты ўдасканальваюць музыкальна-выканальніцкія **навыкі** ігры у ансамблі, выканання аркестравых партый, чытання нот з ліста, а таксама выкарыстаннем сучасных прыёмаў і штрыхоў, якія характэрны для розных стыляў музыкі.

Паспяховасць навучання залежыць ад суадносін паміж трыма галоўнымі **формамі навучання**:

- групавая рэпетыцыя – дэталёвая работа над штрыхамі, выканальніцкімі прыёмамі, артыкуляцыяй і інш.;

- агульная рэпетыцыя – работа над формай і зместам твора, балансам аркестравых груп, эмацыянальным настроем выканаўцаў і інш.;
- публічнае выступленне – прывіццё студэнтам навыкаў сцэнічнага самавалодання, артыстызма, умення даносіць галоўную мэту твора да слухачоў.

Выкладанне дысцыпліны “Аркестравы клас” ажыццяўляецца шляхам выкарыстання наступных метадаў і тэхналогій навучання:

- ілюстрацыя музычных аркестравых твораў;
- дэманстрацыя лепшых узораў аркестравых твораў;
- метады практычнага паказу;
- практыкаванні па ўдасканалванню выканання асабістых аркестравых партый;
- засваенне аркестравых партый падчас рэпетыцый;
- агульнааркестравае выкананне музычных твораў;

У адпаведнасці з тыповым вучэбным планам на вывучэнне дысцыпліны “Аркестравы клас” усяго адведзена 1342 гадзін, з якіх 786 – аўдыторныя (практычныя) заняткі.

Рэкамендаваныя формы кантролю ведаў – залікі, экзамены.

## ЗМЕСТ ДЫСЦЫПЛІНЫ

### Уводзіны

Змест дысцыпліны “Аркестравы клас”, яе асноўная мэта і задачы.

Месца дысцыпліны “Аркестравы клас” ў сістэме падрыхтоўкі кіраўнікоў аматарскіх аркестраў да самастойнай творча-выканальніцкай дзейнасці ўласных мастацкіх калектываў.

Класіфікацыя тыповых і эксперыментальных саставаў аркестраў народных інструментаў. Іх функцыі, мастацка-выканальніцкія асаблівасці.

Асаблівасці аб’яднання і працэс фарміравання неабходнага склада аркестра народных інструментаў для правядзення заняткаў па дысцыпліне “Аркестравы клас”.

### **Тэма 1. Асноўныя кампаненты і навыкі аркестравага выканаўства, творчыя здольнасці ўдзельнікаў вучэбнага аркестра народных інструментаў.**

Асаблівасці засваення навыкаў сумеснага музіцыравання у складзе аркестра народных інструментаў.

Змест рэпетыцыйнай работы з удзельнікамі розных складаў аркестра народных інструментаў.

Шляхі развіцця навыкаў сумеснага музіцыравання.

Роля аркестравага выканаўства ў працэсе фарміравання мастацкага густу ўдзельнікаў аркестра (выкананне асабістых партый, работа над сольнымі эпізодамі ці solo у суправаджэнні аркестра народных інструментаў).

## **Тэма 2. Вывучэнне папярэдніх практыкаванняў аркестравага выканаўства.**

Мэты, задачы і асаблівасці па вывучэнню папярэдніх практыкаванняў з мэтай развіцця асабістых навыкаў сумеснага музіцыравання ўдзельнікаў аркестра народных інструментаў.

Работа па падрыхтоўцы і вызначэнню вучэбных заданняў па вывучэнню папярэдніх практыкаванняў з мэтай развіцця асабістых навыкаў сумеснага музіцыравання ўдзельнікаў аркестра.

## **Тэма 3. Штрыхі, традыцыйныя і спецыфічныя прыёмы гуказдабывання ў складзе аркестра народных інструментаў.**

Паняцце “штрых” і яго сутнасць. Штрыхі як сродак артыкуляцыі ў музычным выканальніцтве. Разнастайнасці штрыхоў і асаблівасці іх выкарыстання ў працэсе сумеснага музіцыравання выканаўцаў у складзе аркестра народных інструментаў.

Вывучэнне умоўных абазначэнняў штрыхоў і развіццё навыкаў іх выканання ў складзе аркестра народных інструментаў.

Засваенне асноўных элементаў штрыха і іх выкананне: пачатак (атака), гукавядзенне і заканчэнне гучання.

Работа над засваеннем асаблівасцей выканання прыёмаў гуказдабывання. Узаемасувязь гуказдабывання і выканання штрыхоў. Авалоданне тэхналогіяй выканання спецыфічных штрыхоў і прыёмаў гуказдабывання, якія распаўсюджаны ў аркестрава-выканаўчай практыцы.

## **Тэма 4. Сістэма настройкі інструментаў ў складзе аркестра народных інструментаў.**

Выкарыстанне розных спосабаў настройкі інструментаў (меладычная, гарманічная) з мэтай якаснага выканальніцтва аркестра.

Работа над асаблівасцямі карэкціроўкі інтанавання ў працэсе аркестравага выканаўства з улікам прынцыпа ладатанальнага цягання, выкарыстання дадатковай аплікатуры, змяненне параметраў апертуры і амбушура, карэкцыя экспрэсіі выканальніцкага дыхання.

## **Тэма 5. Асаблівасці захоўвання і змены тэмпаў.**

Засваенне асаблівасцей захоўвання розных тэмпаў пры выкананні на народных інструментах. Прыёмы змену тэмпаў. Стылевыя асаблівасці пры выбары тэмпаў.

Узаемаабумоўленасць дакладнага выканання на народных інструментах у складзе адпаведнага складу аркестра.

## **Тэма 6. Выкананне фразіроўкі ў творах для аркестра народных інструментаў.**

Засваенне паняцця “фразіроўка”, яго сутнасці і значнасці ў працэсе сумеснага выканальніцтва ў складзе аркестра народных інструментаў.

Работа над асноўнымі элементамі фразіроўкі сумеснага выканальніцтва ў складзе аркестра:

- матыў;
- перыяд;
- фраза;
- кантрапункт.

Фразіроўка як сродак выразнасці ў адпаведнасці са стылістычнымі асаблівасцямі твораў (арыгінальныя творы ці формы іх адаптацыі для выканання аркестрам народных інструментаў).

### **Тэма 7. Дынаміка-акустычны баланс ў гучанні аркестра.**

Асаблівасці засваення дынамікі як мастацка-выразнага сродка гучання інструментаў.

Засваенне асаблівасцей рэльефа, фона, аб'ёма і балансу агульнага гучання аркестра.

Шляхі дасягнення аб'ёму прасторавага гучання аркестра народных інструментаў.

Развіццё выканальніцкіх навыкаў для дасягнення збалансаванага гучання.

Прынцыпы кантрасту дынамікі гучання аркестра і іх улік падчас агульнааркестравага гучання.

Засваенне асаблівасцей узаемасувязі дынамікі з музычнай фактурай ў працэсе сумеснага выканаўства ўдзельнікаў аркестра.

### **Тэма 8. Асаблівасці работы над метрарытмічнымі цяжкасцямі аркестра народных інструментаў.**

Засваенне паняццяў “метр”, “рытм” і сутнасць іх выканання.

Метрарытм як адзін з галоўных элементаў музычнага выканання. Формайтваральнае значэнне рытму.

Развіццё навыкаў выканання розных метрарытмічных камбінацый. Дасягненне дакладнасці метрарытму ў калектыўнай ігры ўдзельнікаў аркестра народных інструментаў.

### **Тэма 9. Навыкі чытання аркестравых партый і выкананне незнаёмых твораў з ліста.**

Асаблівасці чытання нот з ліста і яго значнасць ў працэсе асабістага і сумеснага выканаўства.

Развіццё выканальніцкіх навыкаў інтэнсіўнага засваення музычнага матэрыялу з мэтай пашырэння і засваення педагагічнага і канцэртнага рэпертуару ўдзельнікаў аркестра народных інструментаў.

Спосабы развіцця навыкаў чытання нот з ліста.

Актывізацыя і развіццё музыкальных здольнасцей выканаўцаў у працэсе чытання незнаёмага нотнага тэксту ўдзельнікамі аркестра народных інструментаў.

### **Тэма 10. Этапы работы над музыкальным творением.**

Сутнасць першапачатковага этапа работы над музыкальным творением – аналіз і знаёмства з музыкальным матэрыялам (партытура; аўдыё -, відэазапіс, кампакт-дыск; праслухоўванне трансляцый музыкальных твораў сродкамі масавых камунікацый).

Дэталёвы музыкальна-выканальніцкі аналіз асаблівасцей вивучаемага твора і задача па стварэнні адпаведных музыкальных вобразаў у працэсе аркестравага ці капэльнага выканальніцтва на духавых інструментах. Работа над асноўнымі эпізодамі музыкальнага твора: развіццё навыкаў сумеснага выканаўства з улікам тэхнічных аркестравых цяжкасцей (дынамічны баланс; штрыхі; фразіроўка; выкананне дробнай тэхнікі; інтанацыя і інш.).

Шляхі вырашэння музыкальна-выканальніцкіх задач па стварэнні музыкальных вобразаў у працэсе канчатковага рэпетыцыйнага этапу аркестравага выканаўства ў адпаведнасці з патрабаваннем твораў (арыгінал ці формы яго адаптацыі для выканання аркестрам народных інструментаў).

### **Тэма 11. Расшыфроўка ўмоўных абазначэнняў, якія адлюстоўваюцца ў аркестравых партыях і партытурах.**

Адбор, аналіз запісаў і расшыфроўка ўмоўных пазначэнняў у нотна-графічным выглядзе лепшых узораў музыкі для выканання аркестрам.

Шляхі дасягнення ўдзельнікамі аркестра адпаведнасці фіксаванага ўзору (музычны запіс, партытура) з улікам адпаведнай манеры гучання аркестравага выканальніцтва.

### **Тэма 12. Асаблівасці работы над перакладамі музыкальных твораў.**

Вывучэнне спецыфікі выканання перакладаў музыкальных твораў для аркестра духавых і ударных інструментаў (работа па вивучэнні рэпертуару ў выглядзе перакладу, апрацоўкі, аранжыроўкі, фантазіі, папуры і інш.).

Развіццё выканальніцкіх здольнасцей удзельнікаў аркестра падчас выканання твораў, якія перакладзены для розных аркестравых саставаў.

Засваенне спецыфікі інструментальнага выканаўства ў межах вивучаемага музыкальнага твора ўдзельнікамі аркестра народных інструментаў.

### **Тэма 13. Работа па засваенні жанрава-стылявых асаблівасцей пры выкананні старадаўняй, народнай і сучаснай музыкі.**

Вывучэнне асноў жанрава-стылявых кірункаў музыкальнага мастацтва. Асаблівасці выканання старадаўняй музыкі ўдзельнікамі аркестра і асаблівасці яе інтэрпрэтацыі. Расшыфроўка знакаў скарачэння нотнага запісу і мелізматыкі.

Асаблівасці выканання ўдзельнікамі аркестра народных, эстрадных і джазавых твораў з улікам спецыфічнай манеры і стылю іх выканання.

Выкарыстанне тэхнічных сродкаў ў працэсе вивучэння жанрава-стылявых асаблівасцей сучасных твораў (выкарыстанне сінтэзатараў і камп'ютэрная апрацоўка музыкальнага матэрыялу).

Дасягненне мастацкіх эфектаў сучаснага музычнага інструментарыя аркестра шляхам злучэння з беларускімі народнымі духавымі і ўдарнымі інструментамі, з фартэпіяна, скрыпкай, баянам і г.д., а таксама з электрафікаванымі сучаснымі музычнымі інструментамі – разнавіднасцямі клавійных інструментаў, бас-гітары, ударнай ўстаноўкі, перкашын і іншыя.

#### **Тэма 14. Фарміраванне і засваенне канцэртнага рэпертуара.**

Сутнасць і асаблівасці работы па падрыхтоўцы ўдзельнікаў аркестра да публічнага выступлення (канцэртна-выканальніцкай дзейнасць, выкананне экзаменацыйнай праграмы, у тым ліку і падчас дзяржайных экзаменаў па дырыжыраванні студэнтаў з аркестрам народных інструментаў).

Шляхі фарміравання і засваення канцэртнага рэпертуара ўдзельнікамі аркестра народных інструментаў.

Жанрава-стылявыя і сацыяльна-ўзроставыя ўмовы (дыферэнцыраваны падыход у складанні выконваемай канцэртнай праграмы, разлічанай на розны музычны густ той ці іншай сацыяльнай групы).

Эстэтыка-сцэнічныя ўмовы (антураж, сцэнічны выгляд і імідж у адпаведнасці са стылем і эпохай выконваемых твораў). Пытанні акустыкі і тэхнічна-інструментальнага забеспячэння выступлення ўдзельнікаў аркестра ў народных інструментаў.

Аркестр як акампаніруючы састаў да вакальна-харавых твораў.

Спецыфіка і асаблівасці падрыхтоўкі ўдзельнікамі аркестра канцэртнага нумара сумесна з харэаграфічным калектывам.



## ВУЧЭБНА-МЕТАДЫЧНАЯ КАРТА ВУЧЭБНАЙ ДЫСЦЫПЛІНЫ

№ Тэмы	Назва раздзела, тэмы	Колькасць аўдыторных гадзін	Форма кантролю ведаў
		Практычныя заняткі	
1	2	3	4
1	Асноўныя кампаненты і навыкі аркестравага выканальніцтва, творчыя здольнасці ўдзельнікаў вучэбнага аркестра	30	
2	Вывучэнне папярэдніх практыкаванняў аркестравага выканальніцтва	38	
3	Штрыхі, традыцыйныя і спецыфічныя прыёмы гуказадабывання	58	
4	Сістэмы настройкі музычных інструментаў	56	
5	Асаблівасці захоўвання і змены тэмпаў	58	
6	Выкананне фразіроўкі ў творах для аркестра	44	
7	Дынаміка-акустычны баланс ў гучанні аркестра	64	
8	Асаблівасці работы над метрарытмічнымі цяжкасцямі аркестры	60	
9	Навыкі чытання аркестравых партый і выкананне незнаёмых твораў з ліста	48	
10	Этапы работы над музычнымі творамі	66	
11	Расшыфроўка ўмоўных абазначэнняў, якія адлюстоўваюцца ў аркестравых партыях і партытурах	60	
12	Асаблівасці работы над перакладамі музычных твораў	58	
13	Работа па засваенні жанрава-стылявых асаблівасцей пры выкананні старадаўняй, народнай і сучаснай музыкі	72	
14	Фарміраванне і засваенне канцэртнага рэпертуара	74	
	<b>Усяго</b>	<b>786</b>	Залікі, экзамены

## 5.2. Основная литература

1. Авадок, С.С. Сучасныя патрабаванні да кіравання аркестрам народных інструментаў / С.С. Авадок // Чалавек і культура: праблемы гармоніі : зборнік навуковых артыкулаў аспірантаў / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2004. – С. 16–18.
2. Асаблівасці дзейнасці аматарскіх духавых, эстрадных аркестраў і ансамбляў на сучасным этапе развіцця мастацкай культуры Беларусі : навука.-метада. дапаможнік. – Мн. : БУК, 1994. – 106 с.
3. Валатковіч, В.М. Дырыжыванне : вучэбна-метадычны дапаможнік для студэнтаў устаноў вышэйшай адукацыі па спецыяльнасці 1-18 01 01 Народная творчасць (па напрамках), напрамку спецыяльнасці 1-18 01 01-02 Інструментальная музыка духавая; спецыяльнасці 1-16 01 06 Духавыя інструменты, напрамку спецыяльнасці 1-16 01 06-11 Духавыя інструменты (народныя) / В.М. Валатковіч. – Мінск : БДУКМ, 2014. – 73 с..
4. Великое искусство управлять оркестром : учебное пособие по дирижированию и методике работы с оркестром : специальность 051100 “Дирижирование” по специализации “Духовой оркестр”. [В 2 ч.] Ч. 1 / Санкт-Петербургская государственная академия культуры. Кафедра духовых оркестров ; [сост: Ф.С. Босенко ; науч. ред. В.А. Ивановский]. – СПб. : [б. и.], 1994. – 83 с.
5. Кан, Э. Элементы дирижирования : Пер. с англ. / Э. Кан. – Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1980. – 216 с.
6. Каргин, А.С. Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов / А.С. Каргин. – М. : Музыка, 1982. – 159 с.
7. Мазаник, О.В. Теоретические и исторические аспекты вузовской системы подготовки профессиональных дирижёров Беларуси (оркестровые коллективы республики) / О.А. Мазаник // Высшая школа: проблемы и перспективы: материалы 7-й Междунар. научн.-метод. конф., Минск, 1-2 ноября 2005 г. – Мн. : РИВШ, 2005. – С. 63–65.
8. Маталаев, Л. Основы дирижерской техники : метод. пособие / Л. Маталаев ; общ. ред. С. Скрипки. – М. : Сов. композитор, 1986. – 208 с.
9. Мусин, И. Техника дирижирования : практ. руководство / И. Мусин. – 2-е изд., доп. – СПб. : Просветит.-изд. Центр “Деан – Адиа – М”, 1995. – 295 с.
10. Мусин, И.А. Язык дирижерского жеста / И.А. Мусин. – М. : Музыка, 2007. – 230 с.
11. Пенчук, Б.М. Дирижеру духового оркестра : учебное пособие / Б.М. Пенчук. – [2-е изд., доп.]. – Минск : БГАМ, 2003. – 113 с.
12. Поздняков А.Б. Дирижер-аккомпаниатор : учеб. пособие / А.Б. Поздняков. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1975. – 65 с.
13. Скоробагатчанка, А.В. Беларускія народныя інструменты XX стагодзя / А.В. Скоробагатчанка. – Мн. : Беларуская навука, 2001. – 398 с.
14. Широкова, В.И. Руководство самодеятельным оркестром народных инструментов: Обзор специальной литературы за 1917–1980 гг. / В.И. Широкова. – Мн. : Минск ин-т культуры, 1988. – 47 с.

### 5.3. Дополнительная литература

1. Анікееў, С.А. Работа над музычным творам у аркестры / С.А. Анікееў // Методыка і практыка работы самадзейнага аркестра народных інструментаў : [вучэбна-метадычны дапаможнік] / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 1992. – С. 63–70.
2. Волоткович, В.М. Основные задачи и содержание оркестрово-дирижерской подготовки (по материалам обучения специалистов духового искусства Беларуси) / В.М. Волоткович // Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай культуры : матэрыялы навуковай канферэнцыі (Мінск, 23-24 лістапада 2011 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2013. – С. 105–108.
3. Карацееў, А.Л. Змест і практычная накіраванасць навучальна-творчага працэсу ў аркестры духавых інструментаў (арганізацыйна-метадычныя, мастацка-выканальніцкія аспекты работы аматарскага і прафесійнага калектыву): вуч.-метад. дапам. /А.Л.Карацееў. – Мн.: Мінск. ін-т культуры, 1993. – 27 с.
4. Коротеев, А.Л. Актуальные проблемы творческой деятельности любительских оркестров духовых инструментов XIX – XX стст. и перспективы функционирования в процессе дальнейшего развития художественной культуры Беларуси / А.Л. Коротеев // Аматарская творчасць: устойлівыя і новыя тэндэнцыі : матэрыялы рэсп. навук.-практ. канф. (Мінск, 22-23 кастрычніка, 1998). – Мн., 1999. – С. 73–78.
5. Короткова, О.В. Принципы работы дирижера с оркестровыми группами : (на примере работы с группой язычковых инструментов духового оркестра) / О.В. Короткова // Беларуская традыцыя ў еўрапейскай культурнай прасторы: 65 гадоў пасля Вялікай Перамогі : даклады, прачытаныя на XXXV выніковай навуковай канферэнцыі студэнтаў і магістрантаў Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў (15–16 красавіка 2010 г.) / Белорусский государственный университет культуры и искусств. - Мінск, 2010. – С. 461–465.
6. Мазанік, В.У. Асаблівасці падрыхтоўкі кіраўнікоў аркестравых калектываў на ФЗН у Беларускім універсітэце культуры / В.У. Мазанік // Выкарыстанне інавацыйных тэхналогій у арганізацыі дыстанцыйнага навучання студэнтаў-завочнікаў : матэрыялы навукова-метадычнай канферэнцыі (2–3 лютага 1998 г.) / Беларускі ўніверсітэт культуры. - Мінск, 1998. – С. 95–100.
7. Мусин, И. О воспитании дирижера / И. Мусин. – Л. : Музыка, 1987. – 248 с.
8. Таирова, Л.С. Адаптация начинающих дирижеров в оркестре / Л.С. Таирова // Использование активных методов обучения будущих специалистов в области культуры : сборник тезисов докладов на XI Итоговой научно-методической конференции профессорско-преподавательского состава / Минский институт культуры. – Минск, 1990. – С. 35–37.