

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального и хореографического искусства
Кафедра духовой музыки

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой

_____ 20 ____ г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета

_____ 20 ____ г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

МЕТОДИКА РАБОТЫ С ОРКЕСТРОМ И АНСАМБЛЕМ

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 02 Инструментальная музыка (духовая)

Составитель:

Довжик Е.Н., старший преподаватель кафедры духовой музыки

Рассмотрено и утверждено

на заседании Совета университета 21.06.2022 г.

протокол №12

Минск
2022

Составитель:

Довжик Е.Н., старший преподаватель кафедры духовой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Заслуженный артист Республики Беларусь

Рецензенты:

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

Оводок С.С., доцент кафедры народно-инструментальной музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:
кафедрой духовой музыки

(протокол № _____ от _____);

Советом факультета музыкального и хореографического искусства

(протокол № _____ от _____).

СОДЕРЖАНИЕ

1	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	7
2.1	Конспект лекций	7
3	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	96
3.1	Тематика практических работ	96
3.2	Примерный план анализа музыкального произведения	105
3.3	Примерный перечень произведений для анализа и практических работ	106
3.4	Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов	113
4	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	114
4.1	Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов.....	114
4.2	Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности.....	116
4.3	Требования к зачету. Вопросы к зачету	118
4.4	Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов.....	120
5	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	125
5.1	Учебная программа.....	125
5.2	Учебно-методическая карта учебной дисциплины для дневной формы получения высшего образования	137
5.3	Учебно-методическая карта учебной дисциплины для заочной формы получения высшего образования	139
5.4	Основная литература	141
5.5	Дополнительная литература	141
5.6	Использование технических средств	144
5.7	Методика обучения.....	145

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Методика работы с оркестром и ансамблем» предназначен для научно-методического обеспечения процесса подготовки студентов по 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 02 Инструментальная музыка духовая в соответствии с требованиями Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденным Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 26.07.2011 № 167.

Цель учебно-методического комплекса по дисциплине «Методика работы с оркестром и ансамблем» – подготовка высококвалифицированных специалистов высшего образования, способных осуществлять творческую и исполнительскую деятельность с различными по типу и статусу оркестровыми или ансамблевыми коллективами, с которыми они будут работать самостоятельно (типовые, а также экспериментальные составы оркестров, ансамблей духовых и ударных инструментов).

Основной задачей УМК является обеспечение высокого качества образования и получение студентами теоретических и практических знаний по приемам работы с оркестром или ансамблем духовых и ударных инструментов, глубокое понимание сущности и структуры этих групп, выработке личностных навыков планирования работы с самостоятельным творческим коллективом в области духового искусства, что включает в себя следующие вопросы:

- обобщение знаний в области музыкального исполнительства, психологии и педагогики творчества, полученных в классах специального инструмента, дирижирования, оркестрового класса и др.;
- формирование комплекса дирижерских средств управления оркестром или ансамблем духовых и ударных инструментов;
- овладение теоретическими знаниями в вопросах методики работы с оркестром или ансамблем духовых и ударных инструментов, формирование практических навыков, необходимых для самостоятельной работы с коллективом;
- знание сущности различных видов общеколлективных репетиций с самостоятельным коллективом (ансамбль, оркестр);
- подбор партитур для различных составов ансамблей, оркестров духовых и ударных инструментов с целью эффективного проведения репетиционных занятий с участниками самостоятельных ансамблей, оркестров;
- оптимальное определение тематической направленности партитур в

соответствии с существующими требованиями к организации социально-культурной, музыкально-просветительской и музыкально-эстетической деятельности самодеятельных коллективов (ансамбль, оркестр);

- расшифровка существующей специальной терминологии по методике работы с ансамблем, оркестром духовых и ударных инструментов;
- точное оформление содержания различных планов работы с самодеятельными коллективами (ансамбль, оркестр);
- формирование профессиональной культуры и расширение профессионального кругозора студентов.

Данный УМК ориентирован на оказание студентам высших специализированных учебных заведений помощи в приобретении профессиональных навыков и умений. Разделы, включенные в комплекс, предназначены для оптимального сопровождения образовательного процесса и формирование у студентов знаний, необходимых для решения профессиональных задач в соответствии с современным уровнем развития музыкального творчества.

Программа лекционного курса предусматривает изучение наиболее важных проблем дирижерско-оркестрового исполнительства, рассмотрение вопросов современной методики организации и проведения репетиционного процесса, эффективной учебно-воспитательной и художественно-творческой работы в коллективе.

В результате приобретенных знаний и умений по междисциплинарному курсу «Методика работы с оркестром и ансамблем» студент должен обладать следующими компетенциями:

ПК-27. Делать свои собственные аранжировки, инструментовки, обработки и переложения для коллектива оркестра, ансамбля духовых и ударных инструментов.

ПК-28. Самостоятельно подбирать репертуар, формировать концертную программу для различных составов оркестра, ансамбля духовых и ударных инструментов.

ПК-29. Подготавливать творческие выступления коллективов оркестров, ансамблей духовых и ударных инструментов и вести концертную работу в своем регионе и за его пределами.

Структурирование и подача учебного материала Учебно-методический комплекс по дисциплине «Методика работы с оркестром и ансамблем» содержит следующие разделы:

1. Пояснительная записка (введение):

- цели и задачи УМК, особенности структурирования и подачи учебного

материала.

2. Теоретический раздел:

- текст лекций, основанный на материалах научно-теоретических источников из списка основной и дополнительной литературы, а также информационных интернет ресурсов, в которых раскрываются особенности методики работы с оркестром и ансамблем разных составов.

3. Практический раздел:

- тематика практических работ по изучению методики работы с оркестром и ансамблем;
- примерный план анализа музыкального произведения;
- примерный перечень произведений для практических работ по изучению методики работы с оркестром и ансамблем;
- методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов по учебной дисциплине «Методика работы с оркестром и ансамблем».

4. Раздел контроля знаний:

- задания для самостоятельной работы студентов, способствующие усвоению и закреплению изучаемого материала;
- перечень рекомендуемых средств диагностики;
- программные требования к зачету;
- критерии оценки итогов учебной деятельности студентов.

5. Вспомогательный раздел:

- учебная программа;
- учебно-методические карты;
- список основной и дополнительной литературы;
- список необходимого материально-технического обеспечения аудитории;
- аудиовизуальные документы;
- методические рекомендации педагогам.

В подготовке данного УМК использовались издания из списка основной и дополнительной литературы, а также материалы интернет-источников.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ

Введение.

Учебная дисциплина «Методика работы с оркестром и ансамблем» является одной из составных частей подготовки современного педагога-музыканта в области народно-инструментального искусства (инструментально-духовой сфере). Усвоение студентами теоретического и практического материала дисциплины «Методика работы с оркестром и ансамблем» тесно связано с процессом усвоения соответствующих знаний по музыкально-теоретическим и специальным дисциплинам: «История искусств», «Теория музыки», «Инструментоведение и инструментовка», «Оркестровое исполнительство», «Сольное и камерное инструментальное исполнительство», «Оркестрово-ансамблевая подготовка», «Оркестровая и ансамблевая литература», «Изучение педагогического репертуара», «История, теория дирижерского оркестрового исполнительства», «Дирижирование», «История и теория исполнительства на духовых и ударных инструментах», «Методика преподавания специальных дисциплин», «Чтение оркестровых партитур» и т.д.

Учебная дисциплина «Методика работы с оркестром и ансамблем» является отраслью специальных музыкально-теоретических знаний, практико-творческих навыков и умений будущих руководителей самостоятельных оркестров и ансамблей духовых и ударных инструментов, объединяющей в своем арсенале знания из всех вышеперечисленных дисциплин.

Цель учебной дисциплины – формирование у студентов комплексной системы знаний, умений и творческого опыта в области руководства оркестром и ансамблем духовых и ударных инструментов, предусмотренной учебным планом учреждения высшего образования.

Основными задачами учебной дисциплины является обеспечение высокого качества образования в сфере духовой музыки; глубокое понимание сущности и структуры ансамбля и оркестра, выработка личностных навыков планирования работы с самостоятельным творческим коллективом в области духового искусства, а также следующие вопросы:

- обобщение знаний в области музыкального исполнительства, психологии и педагогики творчества, полученных в классах специального инструмента, дирижирования, оркестрового класса и др.;

- формирование комплекса дирижерских средств управления оркестром или ансамблем духовых и ударных инструментов;
- овладение теоретическими знаниями в вопросах методики работы с оркестром или ансамблем духовых и ударных инструментов, формирование практических навыков, необходимых для самостоятельной работы с коллективом;
- знание сущности различных видов общеколлективных репетиций с самодеятельным коллективом (ансамбль, оркестр);
- подбор партитур для различных составов ансамблей, оркестров духовых и ударных инструментов с целью эффективного проведения репетиционных занятий с участниками самодеятельных ансамблей, оркестров;
- оптимальное определение тематической направленности партитур в соответствии с существующими требованиями к организации социально-культурной, музыкально-просветительской и музыкально-эстетической деятельности самодеятельных коллективов (ансамбль, оркестр);
- расшифровка существующей специальной терминологии по методике работы с ансамблем, оркестром духовых и ударных инструментов;
- точное оформление содержания различных планов работы с самодеятельными коллективами (ансамбль, оркестр);
- формирование профессиональной культуры и расширение профессионального кругозора студентов.

Программа лекционного курса предусматривает изучение наиболее важных проблем дирижерско-оркестрового исполнительства, рассмотрение вопросов современной методики организации и проведения репетиционного процесса, эффективной учебно-воспитательной и художественно-творческой работы в коллективе.

В результате изучения дисциплины «Методика работы с оркестром и ансамблем» студент должен:

знать:

- принципы общего и художественного руководства творческим коллективом;
- основной репертуар для ансамблей различных составов и оркестра духовых и ударных инструментов;
- читать с листа оркестровые (ансамблевые) партии;
- художественно-творческие особенности работы по переделке готовых партитур, а также при написании собственных инструменталок, переложений или аранжировок для коллективов разных составов (ансамблей, оркестров) в которых главенствующее положение занимают духовые инструменты;

иметь практический опыт:

- управления (дирижирования) инструментальным ансамблем, оркестром духовых и ударных инструментов;
- работы с инструментальным ансамблем или оркестром в качестве солиста (или руководителя);
- использования навыков и приемов исполнительской выразительности духовых и ударных инструментов для грамотной интерпретации оркестровых или ансамблевых произведений;
- анализа и подбора оптимальных или партитур для проведения разных типов репетиционной работы с различными составами ансамбля или оркестра с учетом технических возможностей исполнителей;
- создания собственных аранжировок и партитур для инструментальных ансамблей, различных составов оркестра духовых и ударных инструментов;

владеть:

- навыками выбора партитур для различных составов ансамблей, оркестров духовых и ударных инструментов;
- современными прогрессивными информационными и педагогическими технологиями в сфере обучения игре на духовых и ударных инструментах;
- навыками проведения различных видов музыкальной деятельности: исполнительской, педагогической, просветительской.

Сущность термина «методика работы с оркестром и ансамблем» заключается в том наборе теоретических знаний и практических действий, которые приводят к необходимому результату – итоговому концертному исполнению одного или нескольких произведений на высоком художественном и доступном исполнителям профессиональном уровне с обязательной тенденцией к его развитию и улучшению. Если провести его сравнительный анализ с термином «метод работы с музыкальным произведением», можно найти целый ряд полезных общих моментов как объективного характера, так и субъективного порядка:

моменты объективного характера:

- жанр музыкального произведения (песня, вальс, романс, поэма и т.д.);
- образность и характер произведения (радостный, грустный, лирический, героический, юмористический);
- форма музыкального произведения, кульминационные пункты и общая кульминация, цезуры для смены дыхания, темп, тональность;
- стилистические особенности произведения (эпоха, в которую создавалось произведение, стиль данного произведения, мелодический и гармонический язык);
- сложившиеся традиции исполнения (с критическим подходом к ним).

К моментам *субъективного порядка* относятся:

– исполнительский темперамент, склонность к лиризму, романтике, драматизму, патетике и т.д.);

– образность мышления и творческая фантазия исполнителя (умение «домыслить» и воссоздать музыкальный образ).

Приступая к разучиванию художественного произведения прежде всего следует ясно представить себе его, как целостное построение, выражающее определенное содержание, настроение, мысли и чувства.

Начинается это воспитание с овладения малой музыкальной формой – миниатюрой (песня, скерцо, ноктюрн, этюд, прелюдия, вальс, марш) и т.д. Фактура миниатюры, как правило, не сложна, и педагог использует ее как художественный материал, на котором совершенствуются отдельные стороны исполнительского мастерства коллектива музыкантов – их совместная музыкальность, выразительность исполнения, умение «петь» на инструментах, воспитывается способность применять индивидуальные технические навыки исполнителей на конкретном художественном материале.

По мнению С.Диденко, методический процесс работы исполнителя над музыкальным произведением можно разделить на четыре основных этапа:

Первый этап – ознакомление с музыкальным произведением и формирование исполнительского плана.

Второй этап работы над музыкальным произведением относится к реализации исполнительского плана. Это самый ответственный этап, в процессе которого необходимо прежде всего уточнить исполнение нотного текста. Также нужно обратить внимание на штрихи, динамику, агогику, ритм, фразировку, кульминации, темп и др. Следует иметь в виду, что отсутствие авторских указаний в отношении оттенков, не позволяют играть без нюансировки. Необходимо помнить, что исполнение, это творческий процесс и каждый исполнитель привносит в него свое понимание произведения и дополняет авторский замысел.

Третий этап работы над произведением – это исполнение его наизусть по возможности без ошибок и остановок и обязательно в сопровождении аккомпанемента. На первый план выдвигается задача полного раскрытия художественного содержания музыки, достижение максимальной технической точности выразительности, уверенности и ансамблевой слаженности исполнения.

Четвертый, заключительный этап работы над музыкальным произведением направлен на достижение эстрадной готовности для исполнения. На этой стадии проигрывания пьесы должно носить характер репетиции перед воображаемой публикой.

Определение содержания термина «методика работы с оркестром и ансамблем».

Не смотря на огромную важность всех методических элементов при работе с

оркестром и ансамблем важно помнить, что конечная цель развития любой методики – подготовка к исполнению музыкальных произведений. Процесс художественного воспитания, а точнее развитие всех его компонентов – музыкальности, техники, художественного мышления - должен проходить параллельно, в тесной взаимосвязи с методическими принципами.

Раздел I. История развития оркестров и ансамблей духовых и ударных инструментов и управления ими.

*Тема 1. История развития ансамблей и оркестров духовых и ударных инструментов (в контексте белорусской и мировой музыкальной культуры).
Современные исполнительские формы творческой деятельности ансамблей и оркестров духовых и ударных инструментов.*

Ранние формы – прототипы современных духовых оркестров и ансамблей зародились в далеком прошлом. Памятники литературы свидетельствуют, что еще задолго до рождения Христа в древних Египте, Персии, Греции, Китае, Индии во время различных торжественных религиозных обрядов и военных действий применялись своеобразные ансамбли духовых и ударных инструментов. В них были распространены флейты, прямые трубы, рога и барабаны. В IX веке до рождения Христа в Древнем Израиле в торжествах при освящении храма царя Израильско-Иудейского царства Соломона участвовало около 120 трубачей. Вот что записано в Библии во 2-ой книге Паралипоменон, 5 глава, 12-13 стихи: «... и левиты певцы, - все они, [то есть] Асаф, Еман, Идифун и сыновья их, и братья их, - одетые в виссон, с кимвалами и с псалтирями и цитрами стояли на восточной стороне жертвенника, и с ними сто двадцать священников, трубивших трубами, и были, как один, трубящие и поющие, издавая один голос к восхвалению и славословию Господа; и когда загремел звук труб и кимвалов и музыкальных орудий, и восхваляли Господа, ибо Он благ, ибо вовек милость Его;...». Это одно из наиболее ранних письменных свидетельств существования в человеческой истории оркестра в его относительно современном понимании. Позднее, в Древней Греции, обучение игре на духовых инструментах было увязано с канонами так называемого «мусического» искусства». Греки считали, что музыка оказывает воздействие на формирование внутреннего мира человека и выполняет воспитательные функции.

В средние века параллельно с усовершенствованием инструментов расширяется и состав духовых оркестров. В них могут присутствовать дудка, волынка, гобой, сурма, охотничий рожок, натуральная валторна и тромбон простейшей конструкции.

В белорусской истории духовые и ударные инструменты издавна являлись неотъемлемыми участниками разных видов ансамблей или оркестров. Предположительно, первые духовые составы появились на территории Беларуси в военных составах (IX-XIII вв.).

Следующий этап – в XIV веке зародилось профессиональное преподавание игры на духовых инструментах. В городах средневековой Европы были организованы корпорации музыкантов-духовиков (Stadtpfeiferei), где велось обучение игре на флейтах, шалмях, трубах. Духовые инструменты стали применяться в церковной службе, а также в светской, городской жизни (церемониальная функция).

Существует множество упоминаний и свидетельств использования духовых инструментов в церковной, светской или бытовой музыкальной культуре прошлого. Помимо народных духовых инструментов, исполнением на которых, как правило, занимались наиболее талантливые самородки из числа музыкантов-любителей, значительная часть музыки была написана и исполнялась на таких духовых инструментах, усовершенствованные виды которых в настоящее время входят в состав симфонического, духового и эстрадного оркестров.

Очевидно, что развитие духового оркестра всегда шло параллельно с развитием инструментария, оркестровых инструментов, составов оркестров, их количества и востребованности в обществе. Сохранилось достаточно много свидетельств существования духовой (и не только) музыки со времен существования Речи Посполитой, но наибольший интерес вызывает состав таких оркестров, что позволяет говорить о предполагаемом звучании и использовавшихся принципах инструментовки для таких составов.

Важным событием в истории музыкальной культуры и музыкального образования было открытие 1537 г. в Неаполе консерватории. Термин «консерватория» происходит от латинского слова «conservare», что означает «сохранять». Это был приют для сирот и беспризорных детей, в котором велось обучение теологии, разным ремёслам и пению в церкви. С начала XVII века в консерваториях стали обучать игре и на духовых инструментах.

Обучение игре, исполнительство на духовых инструментах продолжает активно развиваться и в последующие годы. В начале XVIII века в Италии были две больших консерватории, где, наряду с другими науками, велось обучение игре на духовых инструментах - флейтах, гобоях, фаготах. Большое влияние на творческую манеру исполнителей-духовиков оказали руководители лучшего в Европе оркестра, созданного в 1748 г. в городе Мангейме. Ширится репертуар духовых, включающий в себя музыку ведущих композиторов (А. Вивальди, Г.Ф. Телеман и др.).

Архивные данные свидетельствуют о том, что в Гродно в 1707 г. была

открыта иезуитская капелла при школьной музыкальной бурсе (ныне территория тюрьмы № 1), а в 1773 г. в ней насчитывалось 11 инструментов: труба, валторна, орган, скрипка, басетля, квартвиола, флейта, барабан, клавикорд, альт и колокола. Среди них, однако, только три духовых и два ударных инструмента, остальные это струнные и клавишные инструменты.

Начиная с XVIII века, на территории Беларуси были созданы военные части по образцу янычар Османской империи. Это было своеобразным заимствованием в результате частых военных конфликтов Речи Посполитой и Турции. Образец янычарского корпуса Турецкой империи повлиял на организацию армий государств, входивших в состав Речи Посполитой – польских и литовских войск. А турецкие янычары имели свои оркестры.

Янычарские оркестры Речи Посполитой также исполняли свою музыку. Состав музыкальных инструментов в них во многом отличался от состава других военных оркестров. Янычарский барабан был в два раза больше, чем в других пехотных полках. Барабанщиками были солдаты по очереди, так как считалось, что для битья в барабан большой науки не нужно, потому что исполнение музыкальных сигналов не требовало специальных навыков. Два раза надо было бить барабанной палкой по одной стороне барабана и один раз тонкой деревянной палкой по другой стороне. Когда не надо было салютовать гетману или другому начальнику или в случае, например, пожара, барабанщик бил в барабан быстрее. Если же происходила смена караула, то в барабаны били медленнее и с паузами.

В янычарских подразделениях (хоругвях) создавались оркестры, которые назывались янычарскими капеллами. Эти военные оркестры состояли из духовых инструментов (сурма, флейта) и множество ударных инструментов – барабанов, тулумбасов (вид литавр), металлических тарелок и колокольчиков.

Типичная янычарская капелла состояла из шести музыкантов – сурмачей, которых называли еще гобоистами. Хотя, принципиально гобой – это совершенно иной инструмент по звукоизвлечению. Иногда количество сурмачей доходило в капелле до восьми. Так, современник-мемуарист Анджей Китович называет их «пищиками», так как они выдавали пронзительные звуки, «пищали». А путешественник Вильгельм Шлемюллер, который в 1752 г. посетил Гродно, писал: «Сразу после полудня, прогуливаясь по городку и с любопытством его осматривая, мы услышали янычарскую музыку великого гетмана Радзивилла, которая играла перед его дворцом. Совершенно варварская и безобразная, она своим громким и резким криком раздирала уши. С обеих сторон бьют в большие барабаны, а другие огромными медными штуками [тарелками] ударяют и помахивают».

В янычарской капелле были также и исполнители музыки на ударных инструментах: 6 барабанщиков, 2 «палкера», которые били палками в медные небольшие котлы, ставившиеся на землю, и два ударника с медными выпуклыми

тарелками. Каждый ударник бил тарелку о тарелку, выдавая мощный звук. «Каждое утро, часов в девять, стоя в ряд на площадке перед окнами пана гетмана на расстоянии 50 шагов, [музыканты] играли ему «добрый день» — две пьесы наподобие симфонии, а две другие наподобие мазурок... Но все это не имело никакой музыкальной гармонии, а только какой-то писк и грохот, издали немного приятный, а вблизи ужасный» - писал мемуарист Анджей Китович.

При этом премьер-капельмейстер начинал мелодию на «пищальце», после чего другие музыканты, «поняв, что это за мелодия», отвечали ему на других инструментах. «При этом пищики так сильно дули в свои дудки, что их щеки раздувались, как буханки хлеба и глаза вылезали наверх». Китович отметил, что все это «не имело никакой музыкальной гармонии, только какой-то писк и грохот, издали даже и приятный, но поблизости ужасный. Заканчивали свой концерт сначала тарелки и барабаны, а потом сразу все писчалки и котлы».

Возможно, такой сильный акустический эффект давали деревянные духовые и разнотипные ударные инструменты. Особенно, видимо, пугало современников звук ударных, так как их использование вообще не было характерно для всех других, даже военных, оркестров того времени. Если, например, обычная воинская капелла, которая была во втором пехотном полку Великой булавы Великого княжества Литовского (Гродно, 1780 г.) объединяла два гобоя, фагот и две трубы, то янычарский оркестр Михала Казимира Огинского (Слоним, 1788 г.) состоял из сурм (труб), флейт, барабанов, тарелок и тулумбасов (разновидность литавр). Богаты были ударными инструментами и капеллы, сведения о которых сохранились в Центральном государственном архиве Республики Литва. Капелла янычарского знамени (хоругви) полевой булавы Великого княжества Литовского (Высокое, 1764 г.) состояла из шести барабанов, трех тулумбасов, двух тарелок и пяти сурм (труб); оркестр янычарской хоругви Великой булавы Великого княжества Литовского (Гродно, 1768 г.) насчитывал шесть барабанов, три тулумбаса, трое тарелок и шесть сурм (труб).

Янычарские капеллы возникли, по мнению исследователей, не ранее XV века в корпусе регулярной пехоты Атаманской армии (Турция). Первые упоминания в Европе относятся к середине XVII века, когда янычарская музыка появилась в Речи Посполитой. В других европейских странах она распространилась позже: в Саксонии – в конце XVII в., в Австрии, Пруссии и Франции – в середине XVIII в, в Англии – в конце XVIII в. В России янычарский оркестр стал известен лишь в первой трети XVIII века. Относительно быстрому проникновению такого типа оркестра на территорию Речи Посполитой способствовал существующий идеологический фон, созданный сарматизмом. Основываясь на постулате о происхождении шляхты от древних сарматов (восточного воинственного народа), это культурно-бытовое направление во многом способствовало ориентации жизни

и вкусов высшего сословия Польско-Литовской державы.

Стоит отметить, что музыканты для янычарских капелл набирались из разных социальных групп. Но все они были местного, белорусского происхождения.

Музыка такого «турецкого» оркестра звучала на приеме участников Люблинского трибунала, устроенном Михал-Казимиром Радзивиллом (1742 г.); во время поездки в Виленское воеводство (1745 г.); в Гродно на гуляниях в резиденции Герани Радзивиллов (1751 г.); в Несвиже на похоронах Николая Фаустина Радзивилла (1746 г.), в Минске (1755 г.) во время великого пира короля Радзивилла, когда посреди драки между гостями ворвались в комнату «янычары... стали бить в барабаны, трубы, свистки».

Репертуар таких оркестров был достаточно разнообразен и включал поздравительные, траурные, застольные, танцевальные произведения.

В 1768 г. в капелле (военном оркестре) Янычарской хоругви Великого княжества Литовского использовались 5 сурм, 6 больших и малых барабанов, 3 тулумбаса, 3 пары медных тарелок, шест с перекладиной, увешанной колокольчиками (современный бунчук), флейты и гобой. Согласно сохранившимся свидетельствам, музыка в нем отличалась диким, резким и шумным характером.

Как известно, в те времена владение любым музыкальным инструментом подразумевало, что исполнитель умеет не только просто на нем играть, но и может подбирать мотив, мелодию, сочинять, если необходимо, то и аккомпанировать, выдерживать нужный стиль, хорошо импровизировать в современном понимании этого слова. Основываясь на вышеприведенных свидетельствах об игре оркестров при отсутствии достаточного количества нотного материала, на основании которого можно было бы говорить о каком-либо постоянном составе инструментов и качестве звучащей музыки, можно представить характер исполнения как фактически импровизационный с некоторыми формообразующими чертами, такими, как вступление, так называемый экспозиционный раздел и окончание.

После раздела Речи Посполитой в конце XVIII в., ставшим важнейшим событием в культурной и социальной жизни, белорусские земли вошли в состав Российской империи. В имениях знати формируются крепостные театры, оркестры, в которых представлены в том числе и духовые инструменты. Примечательным событием в культурной жизни того времени стало появление в наших краях роговых оркестров, впрочем, не снискавших особую популярность.

В ряде стран Европы духовые оркестры появились еще в XVII веке. В их состав входили флейты, дудки, гобои, фаготы, трубы, валторны и барабаны. В России в конце XVII - начале XVIII века во всех полках армии впервые были учреждены штаты военных духовых оркестров. Первые духовые оркестры были

небольшими по составу: в них входили 5 гобоев, 2 трубы и 2 валторны; к концу 1-й четверти XVIII века они насчитывали уже до 20-30 исполнителей. Духовые оркестры появились и при дворах знатных вельмож. Во 2-й половине XVIII века духовые оркестры пополнились поперечными флейтами, кларнетами различных строев, бассетгорнами и инструментами "янычарской" (турецкой) музыки – большим и малым барабанами, тарелками и др. В начале XIX века в ряде стран Европы установилось определенное соотношение инструментов духовых оркестров. Так, в состав духовых оркестров французской армии входили 5 первых кларнетов, 5 вторых кларнетов, 2 малые флейты, 1 труба, 4 валторны, 5 фаготов, 1 тромбон, 1 серпент, 1 пара цимбал (тарелок), 1 большой и 1 малый барабаны. В XIX веке происходят коренные преобразования духовых оркестров, связанные с изобретением клапанного, вентильного и пистонного механизмов ко всем натуральным медным духовым инструментам. Также усовершенствование деревянных духовых существенно расширили исполнительские возможности духовых оркестров и ансамблей.

Новый инструментарий распространяется в это время и на территории Беларуси. Инструментальные составы функционируют как при католических, так и православных культовых учебных заведениях. Функционируют военные духовые оркестры, оркестры пожарных, формируются любительские духовые составы различных учебных заведений. Появляются солисты-музыканты, способные на духовых инструментах исполнять виртуозные, высокохудожественные произведения. Духовые оркестры функционируют как концертные составы, как обслуживающие различные развлекательные мероприятия, продолжая участвовать в церемониальных действиях. Наряду с традиционными танцевальными, маршевыми произведениями активно исполняется музыка русской и зарубежной музыкальной классики.

Постепенно складываются две основные разновидности духового оркестра – оркестр исключительно медного и смешанного состава. Состав исполнителей духовых оркестров по сравнению с XVIII веком увеличивается практически вдвое. К специфике и выразительным средствам духовых оркестров обращаются уже крупные композиторы: Л. Бетховен, Г. Берлиоз, М. И. Глинка, Н. А. Римский-Корсаков, А. А. Алябьев и др. Духовые оркестры стран Европы и Америки постепенно включают в себя все наиболее значительные деревянные и медные духовые инструменты. Средний духовой оркестр уже насчитывает от 35-40 до 70-80 исполнителей. В настоящее время основу зарубежных духовых оркестров составляют группы деревянных и характерных медных инструментов, тогда как состав основной медной группы инструментов (флюгельгорны и саксгорны) является относительно скромным.

В XX веке духовые оркестры (в том числе на территории Беларуси) прошли

большой и сложный путь развития. Постепенно сформировалось три разновидности духового оркестра смешанного типа: малый, средний и большой составы.

Малый духовой оркестр (около 20 музыкантов) в своем чистом виде включает небольшую группу деревянных (флейта и 3 кларнета), традиционно большую часть оркестра составляют инструменты основной группы (корнеты, альты, теноры, баритоны, басы). Теоретически эти инструменты хорошо звучат на открытом воздухе, сохраняя полноту и яркость тембра. Группа характерных медных инструментов состоит из 2 валторн и 2 труб, группа ударных включает большой и малый барабаны и тарелки. Оркестру такого состава вполне доступно исполнение произведений маршевой, танцевальной и эстрадной музыки, а также классических пьес малой и средней степени сложности. По объективным причинам в настоящее время в связи с отсутствием соответствующего инструментария, как правило, партии корнетов исполняются на трубах, партии альтов на валторнах, партии 1 теноров и баритонов могут дублироваться саксофонами-тенорами.

В духовом оркестре среднего состава (около 30 исполнителей), более полно представлена группа деревянных инструментов – в нее входит один гобой и вдвое увеличено число кларнетов. В партитуре основная медная группа остается функционально ведущей, ее состав дополнен партиями 2-го корнета, 3-го тенора и 2-го баса. В группе характерных медных инструментов появляется три тромбона. В настоящее время отсутствие 3-го тенора часто компенсируется добавлением партии 3-ей и 4-ой валторн. Такому составу оркестра доступны произведения практически всех жанров средней степени трудности.

Считается, что духовой оркестр большого состава состоит из 40 – 55 и более исполнителей. Отдельные духовые оркестры могут иметь в своём составе до 80 – 100 исполнителей. Такой духовой оркестр включает в себя практически все современные медные и деревянные духовые инструменты. Группа деревянных инструментов состоит из нескольких флейт, одна из которых флейта-пикколо, альтовой флейты (иногда); нескольких гобоев, может быть английский рожок (альтовый гобой); кларнетов, бассетгорна (альтовый кларнет), бас-кларнета; пары фаготов (иногда и контрафагот). Группа саксофонов состоит из 2-х альтов, 2-х теноров и баритона. Возможно использование саксофона-сопрано. Богатство тембровых красок и техническая подвижность инструментов позволяют стать этой группе одной из ведущих в духовом оркестре. Группу характерных медных инструментов, обладающую слитностью звучания и динамической гибкостью, представляют партии 4-х валторн, 3-х труб и 4-х тромбонов (число исполнителей этих партий может быть, как минимум, удвоено). Группа основных медных инструментов, как правило, увеличена по числу исполнителей партий корнета,

баритона, басов и контрабаса. Группа ударных инструментов включает полный комплект современного инструментария как с определенной, так и без определенной высоты звука. Обязательно присутствует ритм-секция, состоящая из ударной установки, относящейся к сообществу ударных, ритм-гитары, клавишных (нередко 2 исполнителя) и бас гитары (часто вместо контрабаса). Кроме того, в больших составах могут эпизодически использоваться различные струнные инструменты, народные инструменты, арфа, рояль, акустическая гитара (соло), челеста, колокола, там-там, маримба, вибрафон, бонги, том-томы и др. инструменты. Всегда предпринимались шаги к усовершенствованию инструментальных составов духовых оркестров в зависимости от задач, стоящих перед исполнительским коллективом. Например, оркестр из 20 исполнителей часто комплектуется в следующем составе: флейта (с заменой на малую флейту), 3 кларнета (с заменой на саксофоны), 2 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, большой и малый барабаны (ударная установка и мелкие ударные), 3 корнета, тенор (1-й), баритон и 2 баса (один, по возможности, с заменой на бас гитару или смычковый контрабас). Сходным образом комплектуется и оркестр из 30 музыкантов: 2 флейты (одна с заменой на малую флейту), гобой (с заменой на альтовый гобой), 4 кларнета (один с заменой на басовый кларнет), 3 саксофона (2 альты и тенор с желательной заменой на кларнеты), фагот, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, 2 барабана, литавры, 3 корнета, тенор, баритон, 2 баса, бас гитара (смычковый контрабас). Многие военные духовые оркестры комплектуются такими составами, что значительно расширяет их художественные и творческие возможности.

Яркой чертой современных духовых оркестров является разнообразие форм их деятельности. Нередко многие из них участвуют в общественно-массовой работе, в качестве медной банды в постановках оперных, балетных и драматических спектаклей, осуществляемых разными исполнительскими коллективами, выезжают с концертными программами на фестивали, показывают дефиле, плац-концерты, выступают на концертных площадках, осуществляют записи на радио и телевидении. Современные духовые оркестры получили мировое признание, лучшие исполнительские коллективы нередко показывают свое искусство за рубежом своих стран.

Одна из черт современной духовой музыки – жанровое разнообразие и художественное богатство репертуара оркестров духовых и ударных инструментов. В их репертуар входят переложения многих известных произведений классической и современной музыки, общемирового музыкального наследия. Часто исполняются произведения, специально написанных для духового состава оркестра отечественными и зарубежными композиторами. Современный репертуар белорусских духовых инструментов включает в себя лучшие образцы как русских, советских, зарубежных, так и белорусских авторов.

Тема 2.

Дирижирование как особый вид музыкально-исполнительского искусства; этапы его развития. Дирижер оркестра как художественно-творческая личность. Основные функции и задачи дирижера.

Дирижирование – важнейшая область музыкально-исполнительского творчества, в которой наиболее отчетливо и ярко проявляется его сущность. Из всего разнообразия музыкальных профессий деятельность дирижера одна из самых сложных и ответственных. Дирижер поставлен в специфические особые условия: его инструментом является, собственно, оркестр – целый исполнительский коллектив. Настоящий музыкант-исполнитель, преданный своему делу, творчеству, как правило, имеет особое призвание к владению своим инструментом. У дирижера этот инструмент – это оркестр, ансамбль, хор или иной коллектив. По словам А. Пазовского, дирижер должен «...ощущать исполнительский коллектив как единый многокрасочный и многозвучный инструмент, состоящий из живых, индивидуально мыслящих, чувствующих и созидających музыкантов-художников». Подчинить их своей творческой воле, повести за собой и составляет его основную задачу. По мнению многих выдающихся исполнителей, дирижер ответственен перед слушателями не только за себя, но и за тот коллектив, которым он руководит. Кроме этого, задача настоящего дирижера заключается в том, чтобы указывать каждому участнику коллектива, как он должен играть музыкальный материал, чтобы общее коллективное исполнение наиболее полно раскрывало творческие намерения композитора.

Сущность искусства дирижера состоит в его убедительной творческой интерпретации музыкального произведения; свои художественные намерения и требования он должен передавать коллективу исполнителей при помощи дирижерских жестов, выразительной мимики, а также поясняющих слов и замечаний во время репетиционного процесса.

Само дирижирование – это своеобразный перевод музыки на язык жестов и мимики, трактовка звукового образа с помощью дирижерской мануальной техники с целью управления коллективным исполнением. Естественность дирижерского языка, его опора на общепринятые ассоциации и специфические законы музыкального развития делают его понятным как музыкантам-профессионалам, так и недостаточно подготовленным участникам самодеятельных оркестровых коллективов, и весьма часто даже – в определенной мере – слушателям.

Определенная сложность дирижерской профессии состоит в ее полифункциональности. Дирижер формирует свою трактовку музыкального произведения, выбирает свой вариант конкретного звукового воплощения

произведения, сам распределяет время звучания и контролирует качество исполнения. Выражая в музыке замысел композитора, он, тем не менее, передает свое индивидуальное представление об образно-художественном содержании произведения исполнителям и добивается от них точного воплощения своих мыслей и образов перед слушательской аудиторией. Порой, в ходе исполнения в необходимых случаях, дирижер может спонтанно по ходу исполнения корректировать звучание. Настоящий маэстро-дирижер – это и актер, и режиссер исполнения, и своеобразный воспитатель исполнительского коллектива. Чтобы создать условия для осознанного творческого исполнения музыки, необходим постоянный и напряженный психологический контакт дирижера с оркестром и со слушателями. Хорошему дирижеру для этого необходимы способности, и, что не маловажно, особые личностные качества и достоинства и авторитет. «Ваши мысли, ваше восприятие мира должны исходить от вас с такой силой, которая заставила бы оркестр одновременно с вами переживать те же желания и страсти, чтобы музыканты не могли не выразить их в своем исполнении. Вы должны заменить их волю своею», – писал известный французский дирижер Шарль Мюнш.

Существенным отличием дирижера от исполнителя-солиста является тот факт, что солист-инструменталист или певец, работая над произведением, имеет возможность многократно проверить свою интерпретацию в процессе подготовки. Дирижер же обычно сильно ограничен репетиционным временем. Он должен начать репетировать с исполнительским коллективом с уже готовым замыслом и исполнительским планом. Дирижер обязан до начала репетиций слышать внутренним слухом музыкальное сочинение так же отчетливо, как слышал эту музыку композитор. Возможность безупречного звучания произведения в сознании должно создать у дирижера правильное представление о музыке. Учиться дирижированию – означает учиться в совершенстве слышать внутренним слухом музыку и воплощать ее в своей интерпретации. Все, что думал и чувствовал композитор, сочиняя музыку, дирижер должен заново переосмыслить, продумать, прочувствовать и уметь воплотить в звуках исполняемого произведения. Поэтому первоосновой дирижерской профессии является способность дирижера тонко чувствовать, детально знать и внутренне слышать все, что будет воспроизведено исполнительским коллективом.

Дирижер должен руководить коллективным исполнением музыкального произведения, ощущая при этом оркестровый коллектив особым единым инструментом. Он должен ясно помнить, какие тембровые краски и диапазон имеет каждый инструмент, какие у них технические и художественные возможности. Хорошо, если дирижер умеет играть на этих инструментах и знает основные принципы звукоизвлечения и элементарные приемы игры на них. На репетиции и в концертном зале ему вменяется в обязанность увлечь оркестр своим

примером творчески работать, в результате убедительной трактовки произведения раскрыть художественные идеи композитора, вызвать у исполнителей сопереживание, установив единый творческий порыв в коллективе – ансамбле или оркестре.

Несомненно, что дирижерское искусство имеет ярко выраженную интерпретационную сущность. Исторически его развитие проходило от хейрономии древнего периода и эпохи средневековья и «шумного» управления ансамблем музыкантов посредством специальной палки – «баттуты» в XVI – XVII веках до высокопрофессиональных мастеров-интерпретаторов дирижерского искусства современности.

В XVII-XVIII веках дирижирование осуществлялось, как правило, исполнителем на клавесине. Это было время господства генерал-баса. Распространена была система «двойного» дирижирования (в опере дирижер-клавесинист управлял певцами, а концертмейстер – оркестром; к этим двум руководителям прибавлялся иногда и третий – первый виолончелист, сидевший рядом с дирижером-клавесинистом и игравший по его нотам басовый голос в оперных речитативах, или хормейстер, управлявший хором). Часто руководящая функция в оркестре принадлежала скрипачу-концертмейстеру. И.Штраус тоже был дирижером-капельмейстером (тактоотбивателем). Стоит отметить «изящное» дирижирование Феликса Мендельсона и Карла-Мари фон Вебера, повернувших лицом к оркестру.

Трактовка дирижера как интерпретатора положила начало новой эпохи в дирижерско-исполнительском искусстве. Основными основоположниками современного дирижерского искусства считаются Гектор Берлиоз и Рихард Вагнер.

В Российской империи становление и развитие руководства духовыми военными оркестрами (капельмейстерами) тесно связано с деятельностью Н.А.Римского-Корсакова на посту инспектора «хоров морского ведомства». Рассматривая советский период истории духовой музыки, нельзя не упомянуть С.А.Чернецкого и других выдающихся композиторов и деятелей того времени. История духового оркестрового исполнительства и его развития в Беларуси в общем виде изучена, но требует еще своего детального рассмотрения и осмысления на основании существующих архивных данных и анализа многочисленных источников о современной белорусской музыкальной культуре.

«Оркестр» – греческое слово, буквально означающее «место для танцев». В Древней Греции так называли ближайшую к публике часть сцены, где помещался хор, а позже и музыканты с инструментами, сопровождающие пение. Так, впоследствии за сравнительно многочисленной группой инструменталистов, совместно исполняющих музыкальное произведение, где бы они уже не

размещались, закрепилось название «оркестр».

По своей сути оркестр, в частности, духовой, – явление интересное и уникальное с точки зрения истории музыки. Он возник как совокупность распространенных духовых и ударных инструментов, использовавшихся в бытовых или военных целях. С течением времени духовые инструменты были значительно усовершенствованы разными мастерами различных эпох таким образом, что все инструменты стали удобными, выразительными и максимально доступными для обучения на них и использования в профессиональном искусстве. Современное положение дел в области состава оркестра духовых и ударных инструментов обусловлено результатами развития духового оркестрового исполнительства в каждой стране отдельно и по всему миру. Развитие состава духового оркестра продолжается, и современный духовой оркестр включает в себя и электронно-музыкальные инструменты, и струнные, и, вообще, все то лучшее, что могло быть создано и нужно для использования в художественно-выразительных целях.

Дирижеру оркестра духовых и ударных инструментов нужно хорошо разбираться в разных вариантах составов оркестра, по большей мере, для того, чтобы уметь инструментовать необходимые пьесы для исполнения своим инструментальным составом. Современные оркестры, как профессиональные, так и самодеятельные, в своем большинстве имеют стандартный инструментарий: деревянно-духовые, медные, различные ударные инструменты и ритм-секцию. В некоторых случаях вводятся дополнительные инструменты – разнообразные по своей природе и классификации – для создания нужного колорита – народного, классического или эстрадно-джазового. Обусловлено это тем, что каждый руководитель, в зависимости от стоящих перед коллективом задач или от инструментария партитуры разучиваемой пьесы, вынужден варьировать состав, переинструментовывать сочинение, вводить необходимые инструменты, возможно, менять их соотношение в основных группах.

Каждый из инструментов оркестра традиционно выполняет какую-либо свою типичную функцию – мелодическую, аккомпанирующую или подголосочную (полифоническую). По мере необходимости, для решения определенных художественных задач отдельным инструментам и их группам периодически могут поручаться и другие функции – в зависимости от типа изложения музыкального материала и его фактуры.

Каждый из инструментов оркестра имеет свою ярко выраженную тембральную окраску, свои технические и художественные возможности, свои более и менее выразительные регистры и максимально удобную тесситуру своего использования.

Знание всех этих исполнительских особенностей поможет дирижеру

успешно решать многие вопросы, которые неминуемо возникают в текущей репетиционной работе.

Являясь во всех отношениях лидером исполнительского коллектива, дирижер должен уделять внимание всем его участникам, направлять в их работе, при необходимости исправлять ошибки, предупреждать и предотвращать неправильное прочтение музыки или неверную исполнительскую манеру игры. Для этого у него должны быть хороший музыкальный вкус, развитая интуиция, наблюдательность и здоровая критика, ведущая к созиданию, а не разрушению. Дирижер обязан не только дирижировать, но и уметь сосредотачивать энергию и внимание, правильно рассчитывать время репетиций, уровень совместных усилий и плодотворности работы всего коллектива.

На практике сам по себе процесс дирижирования достаточно сложен и многогранен. В часто волнительной и непредсказуемой атмосфере концертного выступления руководящая психологическая деятельность дирижера является одной из самых ответственных и многофункциональных в музыкально-исполнительской практике. Осуществляемая дирижером наряду с активной творческой работой сознания, эта деятельность дирижера проходит в условиях жесткой временной необратимости, что создает постоянную стрессовую ситуацию в связи с невозможностью исправления ошибок как музыкантами, так и дирижером и необходимостью принятия срочных правильных решений и мер в непредсказуемых ситуациях живого музыкального выступления при зрителях.

Раздел II. Теоретические аспекты методики работы с ансамблем, оркестром духовых и ударных инструментов

Тема 3. Профессиональные и психолого-педагогические требования к личности дирижера.

Великий французский композитор, концертирующий дирижер Гектор Берлиоз одним из первых сформулировал необходимый для дирижера комплекс важнейших качеств, требования и компетенции того времени: «Дирижер должен видеть и слышать, должен обладать быстрой реакцией и быть решительным, знать искусство композиции, природу и объем инструментов, уметь читать партитуру и, кроме того, обладать особым талантом и иными, почти не поддающимися определению дарованиями, без которых не сможет установиться незримая связь между ним и всеми, кем он управляет...» (энциклопедический словарь, М., 1987).

Дирижерское исполнительство представляет собой сложный комплекс различных видов музыкальной деятельности, включающий в себя действия, протекающие последовательно или одновременно и направленные на разные цели.

Каждое из них выполняется с большим или меньшим усилием, вызывается и мотивируется различными побуждениями, сопровождается соответствующими эмоциями. Многочисленные функции, выполняемые дирижером в момент руководства исполнением, взаимосвязаны, а порой выступают в противоречивых, и даже конфликтных отношениях. Подобного своеобразия не знает ни один из видов исполнительского искусства.

Дирижер – одна из интереснейших и сложных творческих профессий. Слово «дирижер» происходит от французского «diriger» и означает «...ведущий, лицо, руководящее коллективным исполнением музыкального произведения».

Дирижер – это не только руководитель, организатор, интерпретатор, но и педагог.

У педагога и дирижера много общего: доброжелательность, тактичность, умение заинтересовать людей и повести за собой. «Нет необходимости доказывать то бесспорное положение, что руководитель музыкального коллектива является по существу его наставником и учителем. Его обязанность состоит в том, чтобы воспитывать коллектив, повышать его исполнительскую культуру, способность понимать и ощущать образно-эмоциональное содержание музыки», – писал известный педагог и дирижер, профессор Ленинградской консерватории Илья Александрович Мусин.

Каждый музыкант, занимающийся дирижированием, должен отдавать себе отчет в том, что сам процесс дирижирования это не самоцель, а лишь средство общения с коллективом, способ передачи информации, язык, на котором дирижер разговаривает с коллективом.

Дирижер должен обладать целым комплексом различных способностей. Способностями психологи называют такие особенности личности, которые обеспечивают человеку успешное выполнение какой-либо деятельности, подразделяя их на способности общие и специальные. В большинстве случаев способности являются результатом развития. Они формируются и достигают того или иного уровня при условии активного включения человека в строго определенную деятельность.

Для развития музыкальных способностей необходима предрасположенность к занятию искусством – склонность к художественному мышлению, наличие творческой фантазии. Необходимо обладать такими музыкальными способностями, как музыкальность, музыкальный слух и чувство ритма, музыкальная память. Важны также исполнительские способности – игра на инструменте, мануальная техника. Собственно, в структуре музыкальности личности необходимо наличие трех основных музыкальных способностей: ладового чувства, способности произвольно пользоваться слуховыми представлениями, отражающими звуковысотное движение и

музыкально-ритмического чувства. Названные способности составляют ядро музыкальности индивидуума. Музыкальность понимается большинством исследователей как своеобразное сочетание способностей и эмоциональных сторон личности, проявляющихся в музыкальной деятельности. Значение музыкальности велико не только в эстетическом и нравственном воспитании, но и в развитии психологической культуры человека.

Музыкальным следует называть человека, чувствующего красоту и выразительность музыки, способного чувствовать и воспринимать в звуках произведения определенное художественное содержание, а если он исполнитель, то и воспроизводить это содержание. Музыкальность предполагает тонкое дифференцированное восприятие музыки, а вот способность хорошо различать звуки еще не говорит о том, что это есть музыкальное восприятие, и что обладающий ею человек музыкален.

Хорошо известно, что дирижер обязан обладать незаурядным музыкальным слухом. Музыкальный слух – понятие сложное и включает в себя ряд компонентов, важнейшими из которых являются звуковысотный, ладовый (мелодический и гармонический), тембровый и динамический слух. Существует также абсолютный и относительный музыкальный слух. Наличие абсолютного слуха (пассивного или активного) нередко указывает на общую музыкальную одаренность. Чем лучше слух дирижера, тем совершеннее его владение оркестром. Впрочем, обладать абсолютным слухом для дирижера полезно, но не обязательно. Но ему необходимо иметь хороший относительный слух, дающий возможность различать соотношения звуков по высоте, взятых одновременно и последовательно. Сформировавшийся музыкант должен продолжать постоянно тренировать свой слух.

Важнейшим рабочим инструментом для дирижера является высокоразвитый внутренний слух. Под внутренним слухом понимается способность музыканта представлять себе звучание как отдельных тонов и аккордов, так и всей их совокупности в процессе чтения партитуры. Чтение партитуры без инструмента, как и чтение книги без произнесения слов вслух – это вопрос тренировки, и каждый дирижер должен овладеть им в совершенстве.

Основой общения во время репетиции или исполнения, объединяющей в единый процесс деятельность дирижера и оркестра, является обоюдное внимание дирижера-руководителя и коллектива. Дирижер должен уметь установить и постоянно поддерживать контакт с каждым из участников оркестра (ансамбля) и со всем коллективом в целом посредством слухового контроля исполняемой музыки.

Развитие музыкальных способностей идет параллельно с развитием так называемого слухового внимания.

Внимание – это особое свойство человеческой психики, характеризующееся

направленностью и сосредоточенностью сознания человека на определенных объектах при одновременном отвлечении от других. Внимание, как психический процесс относится к познавательным процессам. Формы проявления внимания многообразны. Оно может быть направлено на работу органов чувств (зрительное, слуховое, обонятельное внимание), на процессы запоминания, мышления, на двигательную активность. Окружающий нас мир непрестанно воздействует на человека многими своими сторонами, но только часть происходящего вокруг оказывается в нашем сознании. В этом проявляется избирательный характер нашего познания действительности. Обычно мы стараемся сосредоточиться на чем-то важном для нас, всматриваемся, вслушиваемся, обращаем свое внимание на что-то конкретное. Внимание – особый вид активности человека, который выражается в концентрации сознания на решении задач, возникающих в процессе индивидуальной или совместной деятельности. Внимание способствует успешным поискам путей достижения цели.

И дирижер, и педагог должны иметь способность к распределению своего внимания между множеством объектов или субъектов, будь то оркестровый коллектив или класс.

Направленность или избирательность внимания проявляется в различных формах. Сосредоточенность внимания предполагает такую его организацию, которая обеспечивает глубину, точность и ясность отображения в сознании объектов познания. Сосредоточенность является необходимым условием осмысления и запечатления поступающей в мозг информации. Одним из главных свойств внимания являются его объем (среднее число объектов, которое человек в состоянии удерживать в сфере своего внимания в один и тот же момент времени). Подсчитано, что средний объем внимания взрослого человека составляет от 3 до 7 объектов (звуков, цифр, простых изображений). Одним из важнейших компонентов познавательной деятельности человека является распределение и переключение внимания с одного объекта на другой. Большое значение в деятельности дирижера имеет сосредоточенность внимания. Необходимо умение заинтересовать, ставить задачи, искать и находить новое, сопоставляя со старым.

Изучению внимания уделяли большое время великие ученые, музыканты, деятели различных видов искусства: К. Станиславский, Л. Коган, И. Гофман, Б. Теплов и другие.

Дирижер оркестра чаще всего использует «контролирующее внимание» (внешнее), которое направлено на решение организационных задач: осуществление контроля и регуляции действий оркестра. В то же время внутренние контакты касаются интеллектуальной сферы, связанной с творческим процессом.

Внутренний контакт – это способ постижения внутреннего мира музыканта,

проникновение в его творческое самосознание. Необходимо отметить, что внутренние контакты имеют двойную составляющую слышания дирижера: первая – контроль за действиями оркестра, и вторая – свой виртуальный внутренний звучащий оркестр.

По мнению многих выдающихся дирижеров, таких как Б. Вальтер, Ф. Вейнгартнер, суть общения дирижера и музыкантов заключается во взаимном психическом зарядении друг друга, возникновением особого «духовного тока» между людьми.

Из всех навыков, необходимых дирижеру для его деятельности, на первое место следует поставить слуховое внимание. Слуховое внимание необходимо каждому музыканту-исполнителю. Играя на инструменте, музыкант слышит свое исполнение, сравнивая его со сложившимися в его сознании представлениями.

В деятельности дирижера оба вида слухового внимания – исполнительское и педагогическое – сочетаются в органичном единстве. Слушая свой многоголосный «инструмент», дирижер решает задачи, аналогичные задачам каждого педагога – инструменталиста, занимающегося со своим учеником, – он должен добиться наиболее совершенного воплощения исполняемого произведения.

Большое значение для осуществления исполнительской деятельности дирижера имеет хорошая музыкальная память. Проблему музыкальной памяти можно отнести к одной из наиболее сложных и актуальных проблем музыкального исполнительства.

Существует аксиома, что сохранить приобретенное не менее важно и трудно, чем приобрести новое.

Игра по памяти имеет сравнительно недавнее происхождение. Во времена В. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена лишь немногие исполнители считали это нужным. Память в те времена не считалась необходимой составной частью комплекса музыкальной одаренности. Заучивать наизусть рекомендовалось только сложные эпизоды, или тексты в местах переворачивания страниц. Однако, процесс игры по нотам вносит свои неудобства, связанные с некоторой раздвоенностью внимания.

Исполнение без нот в настоящее время принимается за норму. Игра на память обеспечивает большую свободу выражения, чем игра по нотам, которые не только ограничивают исполнителя, но и мешают ему. Однако, на смену неудобствам, связанным с раздваиванием внимания во время исполнения по нотам, пришли другие – необходимость устойчивого запоминания и текстуально точного воспроизведения.

В музыкальной педагогике давно поставлен вопрос о способах запоминания музыки, о важном значении игры наизусть как основы творческой свободы исполнителя. Эмпирическим путем было найдено немало полезных приемов,

выработаны ценные практические рекомендации, которые составили цель – повысить продуктивность запоминания музыки.

Запоминание музыки – это компонент сложного психологического акта, и его нельзя рассматривать вне индивидуального облика музыканта, вне условий среды и характера его деятельности. Каждый должен определить для себя, в какой мере ему следует полагаться на тот или иной вид памяти.

Под памятью обычно понимают запоминание, сохранение и последующее воспроизведение обстоятельств жизни и деятельности личности, ее прошлого опыта.

Музыкальная память – понятие синтетическое, включающее слуховую, двигательную, логическую, зрительную и другие виды памяти. Как и все способности, она поддается значительному развитию.

У дирижера важно развить слуховую память, служащую основой для успешной работы в любой области музыкального искусства; логическую – связанную с пониманием содержания произведения, закономерностей развития мыслей композитора; двигательную – связанную с мануальной техникой дирижера; зрительную память – в изучении и запоминании партитуры.

Развитие памяти совершенствуется в процессе практической деятельности. В специальной литературе по вопросам психологии указывается на ряд факторов, способствующих скорости, точности и прочности запоминания. В музыкальной деятельности мы можем применить важнейший из них – максимальную активизацию процесса работы над партитурой, в том числе и максимальную активность слуха. Лучше услышать музыку – значит и крепче ее запомнить. Слуховая память может быть значительно развита путем ежедневной тренировки слуха с последующим изучением гармонии за инструментом, что непременно создаст привычку осмысливать музыку в звуковых образах. Направленность на запоминание, воля выучить наизусть способствует успеху всей работы.

Особенности музыкальной памяти связаны со спецификой музыкального мышления, которая обусловлена интонационной сущностью музыкального искусства. Интонация выполняет функции модели, посредством которой в музыке воспроизводится информация – художественный образ. Музыкальную память можно определить как компонент системы музыкального мышления, в котором посредством интонаций фиксируется художественное содержание.

В качестве внешней формы проявления музыкальной памяти выступает музыкальное произведение, в котором фиксируется художественное содержание. Являясь результатом творческой деятельности композитора, исполнителя, музыкальное произведение представляет собой материализованную форму музыкальной памяти человека. Осознание зафиксированного в нем содержания связано с интонационным анализом. Осуществляясь в слушательском восприятии,

он является инструментом сложного процесса познания сущности музыкального произведения.

Неопытному дирижеру рекомендуется знать произведение наизусть и дирижировать, почти не смотря в партитуру. Это требование вызвано несколькими причинами. Отдавая почти все свое внимание партитуре, дирижер лишается возможности живого и непосредственного общения с исполнителями. Маэстро, который не смотрит на музыкантов, ни к кому не обращается – не представляет интереса, так как сила дирижерского воздействия на исполнителей значительно снижается или исчезает полностью. Очень верно говорят, что «у дирижера партитура должна быть в голове, а не голова в партитуре».

У дирижирования наизусть есть свои преимущества. Поступая так, дирижер основывается на дальнейшей звуковой перспективе. Его музыкальный замысел охватывает более обширное известное ему музыкальное пространство, чем то, которое он видит на текущем партитурном листе, и в то же время он более сконцентрирован.

Выучивание наизусть способствует более глубокому освоению произведения, более тщательному пониманию партитуры.

Музыкальная память тесно связана с общей физиологической памятью, привычками, характером. Она во многом зависит от внимания, целеустремленности и других свойств личности.

Дирижер обязан хорошо владеть мануальной техникой и мимикой. Мануальная техника дирижера получила свое название от латинского слова «manus», что значит «рука». Мануальная техника – определенный набор жестов и приемов, позволяющих дирижеру передавать его основные намерения: информацию о темпе, ритме, метре, характере, динамике, исполнительских штрихах; показ основных вступлений инструментам или группам инструментов; свою трактовку произведения. Важнейшим общим свойством дирижерского жеста является то, что дирижерский жест бифункционален. Он обладает удивительной способностью предвосхищать будущее и одновременно фиксировать настоящее.

Дирижер использует систему движений и жестов, воздействующих на сознание музыкантов оркестра. Это воздействие раскрепощает, высвобождает собственные творческие силы исполнителей. Дирижеру следует добиваться желаемого звучания не грозным приказом, не властью, данной ему должностью руководителя, а тактичными педагогическими средствами. Необходимо не безоговорочно требовать, но убеждать, находя самые необходимые, самые верные и точные слова; художественно заинтересовать, убедительно объяснить свое видение музыки, обращаясь к различным сравнениям и образам, стремиться, чтобы исполнители как можно лучше поняли творческий замысел дирижера.

Возможности развития и совершенствования мануальной техники

практически безграничны. Но сама техника принесет пользу, если ею обладает дирижер, прекрасно знающий партитуру, глубоко мыслящий, отлично слышащий и умеющий контролировать звучание всего оркестра и каждого музыканта в отдельности.

Практика показывает, что все выдающиеся дирижеры на определенном этапе профессиональной деятельности значительно сокращают амплитуду движений: среди них такие мастера дирижерского искусства как Густав Малер, Рихард Штраус, Артуро Тосканини, Евгений Мравинский, Евгений Светланов, Герберт фон Караян, Клаудио Аббадо и другие. Приобретая богатейший художественный исполнительский опыт, они начинали понимать, что главное в искусстве дирижера состоит не в простом физическом действии, а в психологических факторах и их изменениях, среди которых внушающее образно-творческое воздействие на музыкантов занимает главенствующее положение.

Эмоционально-волевое воздействие дирижера на оркестр – это способность дирижера воодушевить исполнителей. Наибольшая степень воодушевления – творческое вдохновение. Различные степени воодушевления от увлеченности до подлинного подъема характеризуют истинное состояние любой творческой деятельности.

Сохранять у себя приподнятое настроение, воодушевление – задача не простая для любого дирижера, но она усложняется, когда нужно поддерживать такое же эмоциональное состояние у музыкантов оркестра – людей с разными характерами и темпераментами, которые могут приходить регулярно на работу без обязательного должного творческого подъема. Дирижеру следует уметь воодушевлять исполнителей, вызывать у них такое приподнятое, творчески активное состояние, благодаря которому сильно обостряется внимание, предрасположенность к чуткому реагированию на выразительные жесты дирижера.

Воодушевление, творческое вдохновение и терпеливый труд неразделимы для организации хорошей работы дирижера.

Количество информации, которое приходится перерабатывать дирижеру в процессе выступления за единицу времени, огромно. Сложность состоит в том, что эта психологическая деятельность осуществляется зачастую в ситуации противоречия между процессами управления и творчества.

Основой творческого общения, объединяющего в единое целое деятельность дирижера и оркестра, является взаимозависимое обоюдное внимание руководителя и коллектива. Дирижер должен стараться установить и постоянно поддерживать психологические контакты с каждым из участников оркестра и со всем коллективом в целом.

Индивидуальность каждого человека, его духовные ценности проявляются

через его интеллект, который можно рассматривать как составную часть умственных способностей личности. Каждая из его способностей играет свою роль в успешном овладении человеком какими-либо новыми знаниями. Умственные способности человека имеют свои индивидуальные различия, характерные каждой личности – глубина и гибкость ума, устойчивость, поверхностность, инертность, осознанность, самостоятельность, подражательность.

Многие творческие люди (ученые, педагоги, музыканты) в основе своего интеллекта имеют интуицию, тонкую чувствительность, которая определяет масштабность их мышления и способность формировать нетрадиционные подходы к решению тех или иных проблем.

Деятельность дирижера, естественно, носит творческий характер. Творчество – это объективное и субъективное созидание нового, а творческая деятельность – это форма интуитивно-преобразовательного отношения к миру. Творческий труд – по природе своей, особенностям, специфике – неизбежно, сам по себе, рождает мучительные раздумья, противоречивые ощущения у каждого, кто соприкасается с ним. Сомнения в процессе творчества – одно из самых распространенных явлений.

Профессия музыканта-дирижера всегда выявляет морально-этический склад человека, а творческая работа, особенно в счастливые ее минуты, внутренне просветляет человека.

Дирижер должен обладать богатым чувством воображения. Воображение – это особый дар, оно создает индивидуальные образы, духовные открытия. Творческое воображение – это способность, помогающая нам переходить от замысла к воплощению. У дирижера уже в процессе изучения партитуры возникают исполнительские проблемы, проблемы художественной интерпретации, а значит уже никак не обойтись без художественного воображения, без фантазии. В творческом процессе фантазия, художественное воображение – это один из главных аспектов. Необходимо обогащать свой кругозор и развивать творческое воображение, интуицию.

Все признают, что работа дирижера, прежде всего, начинается с таланта. Но талант – это и есть умение работать. Одна из излюбленных цитат великого русского композитора Петра Ильича Чайковского, приписываемая Томасу Эдисону, гласит, что гениальность – это один процент вдохновения и девяносто девять процентов труда (Genius is one percent inspiration and ninety-nine percent perspiration – в буквальном переводе – «гениальность это один процент вдохновения и девяносто девять процентов потения»). Далее, для дирижера необходимо поразительное понимание образной сущности произведения. Такая творческая способность – подлинный дирижерский интерпретационный талант – достаточная редкость и нуждается в бережном к ней отношении развитии. Она

предполагает умение охватить музыкальное явление в его всеобъемлющем значении – историческом, социальном, культурно-национальном. К сожалению, это присуще далеко не каждому.

Из всех исполнительских профессий профессия дирижера – самая сложная и ответственная. Дирижер является посредником между композитором и слушателями, это большая ответственность.

Константин Абрамович Ольхов (1914 – 1976), профессор хоровой кафедры Ленинградской консерватории, писал: «Сложность дирижерской профессии обуславливается полифункциональностью роли дирижера, который является мыслителем, создающим интерпретацию сочинения, “инженером”, планирующим конкретное звуковое воплощение этой интерпретации, своеобразным “диспетчером”, точно распределяющим время и качество звучания, “контролером” качественной стороны исполнения. Дирижер выступает как “мастер”, который в необходимых случаях “подправляет” детали. Дирижер совмещает в себе функции актера и режиссера, задумывая и ставя “музыкальный спектакль” и одновременно играя в нем главную роль».

Раздел III. Творческо-практические аспекты методики работы с ансамблем, оркестром духовых и ударных инструментов

Тема 4. Репертуар как основа художественной деятельности оркестра или ансамбля. Принципы выбора репертуара дирижером.

Репертуар является важнейшим средством повышения творческого потенциала любого музыкального коллектива. При выборе того или иного произведения дирижер должен учитывать его художественную ценность, возможность освоения пьесы всеми исполнителями, а также заинтересованность участников в работе над ним. Известно, что интерес участников к произведению является существенным фактором его быстрого усвоения. Для профессионального роста исполнителей рекомендуется включать в репертуар произведения западной и русской классики. Конечно, они требуют больших временных и творческих затрат, но такие произведения способствуют формированию высокого художественного вкуса, воспитывают культуру звука. Поэтому необходимо заботиться о том, чтобы в репертуаре оркестра наряду с популярной и эстрадной музыкой были классические произведения.

Правильно подобрать репертуар для ансамбля или оркестра духовых и ударных инструментов – дело не совсем простое. Каждый коллектив располагает своими исполнителями с присущими только им вкусами, техническими и художественными возможностями, в соответствии с которыми руководителю

приходится выбирать произведения. Коллектив должен иметь в своем репертуаре такие пьесы, которые можно было бы исполнять в различной аудитории, на различных мероприятиях. Руководитель каждого оркестра подбирает свой репертуар, который постоянно расширяется и обновляется за счет новых оригинальных произведений, переложений и обработок.

При отборе репертуара необходимо учитывать идейную ценность и художественно-эстетическую направленность произведения; возможность ее художественного и технического прочтения в данном коллективе; интересен ли будет данный музыкальный материал для участников и самого руководителя. Каждое исполняемое произведение должно способствовать совершенствованию технического мастерства и художественного вкуса у оркестрантов, закреплению и развитию навыков ансамблевой игры, развитию эстетических вкусов, пониманию музыки, обогащению духовного мира и нравственной культуры, развитию интереса у исполнителей к духовой инструментальной музыке, к занятиям в коллективе, расширению концертной практики.

Для начальной (учебной) работы в оркестре лучше всего подходят нетрудные переложения для духового состава мелодичного характера в невысокой исполнительской tessiture с разумным числом удвоений (выписок) основного материала, желательно в легкой эстрадной обработке. Таким требованиям отвечают партитуры произведений белорусских композиторов Е. Глебова («Лявониха», «Юмореска» («Клоунада»), парафраз на тему Adagio из балета «Маленький принц»), В. Солтана («Элегия»), более сложные – С. Кортеса («Увертюра к испанской комедии», вальс из оперы «Медведь»), А. Кожурина («Концертный марш», «Магілеўскія краявіды»), Л.Захлевногo (Марш-песня «Победа»); произведения композиторов советского периода – Д. Браславского (Диксиленд «Веселый оркестр»), Г.Сальникова («Торжественная музыка»), М.Вахутинского («Танцы народов мира» и др.). Пьесы, созданные специально для оркестра духовых и ударных инструментов (Concert Band) и известные аранжировки произведений современных зарубежных композиторов, несомненно, также должны быть включены в репертуар коллектива – Markku Johansson («Trumpet Party»), W.C.Handy («St. Louis Blues»), John Williams («The Symphonic Marches») и многие другие.

Эти пьесы способствуют совершенствованию технического мастерства оркестрантов, закрепляют навыки игры в ансамбле, развивают интерес к духовой оркестровой практике, к занятиям в коллективе, обогащают духовный мир, внутреннюю культуру, эстетические вкусы, – все это, безусловно, воспитывает всесторонне развитого музыканта. Программа с интересом исполняется учащимися и не представляет непреодолимых на начальном этапе работы коллектива технических и художественных трудностей.

Концертный репертуар, вместе с требованиями, которым он должен отвечать как учебный, обязан соответствовать еще целому ряду условий. Он становится достоянием как участников оркестра, так и слушателей. С его помощью решаются не только учебно-творческие проблемы, но и художественно-исполнительские задачи.

Рекомендуется иметь в репертуаре духового оркестра или ансамбля достаточно обширный список репертуара, представляющий собой попури из фольклорных обработок или авторских песен белорусских композиторов или на белорусскую тематику, переложений или оригинальных сочинений, созданных на их основе. В определенной мере, классическими для белорусских духовых оркестров можно назвать попури Е.Филиппова на темы ансамбля «Песняры» «Белая Русь», обработки Е.Глебова белорусского танца «Лявониха», народной песни «Перепелочка»; инструментальные версии песен Ю.Семеняки, И.Лученка; песни-марши Л.Захлевногo, В.Раинчика, И.Капланова; «Юбилейный марш» Е.Глебова. Вполне достойны для исполнения известные произведения из репертуара духовых оркестров XIX века – старинные вальсы «Березка» Е.Дрейзена, «Осенний сон» А.Джойса, «Оборванные струны» П.Гапона, «Над волнами» Х.Росаса (Ю.Розаса), «Дунайские волны» И.Ивановича и др.; старинные марши «Радость победы» В.Беккера, «Триумф победителей», «Герой» и многие другие. Эти произведения понятны каждому. Старинные марши и вальсы являются своеобразными историческими памятниками-произведениями, представляя музыкальную культуру эпохи XIX – XX веков, рассказывая о вкусах, предпочтениях и музыкальной культуре того времени. Как правило, такой репертуар встречают с особой теплотой и интересом.

В противовес «старинной духовой» музыке, исполнение попури на белорусские темы, чаще всего, в эстрадной обработке, требуют иного подхода. Трактовка в соответствии с аранжировкой этих пьес должна быть вполне современной, отличаться своеобразием и оригинальностью. Только в этом случае они слушаются с подлинным интересом, производят глубокое и яркое впечатление.

Существенную группу пьес в репертуаре духового оркестра образуют и инструментовки пьес композиторов-классиков П. Чайковского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, Г. Свиридова, Д. Шостаковича, С. Прокофьева и многих других композиторов. «Классика – это проверенная временем, лучшая школа воспитания. В выборе таких произведений дирижеру нужно особенно внимательно изучать характер и качество инструментовки, так как пьеса может потерять свои художественные достоинства. Уровень инструментовки, ее соответствие стилю и характеру первоисточника, сохранение особенностей его языка и голосоведения, ритмических особенностей в оркестровом изложении – первейшее условие при

выборе этих произведений» (М. Канерштейн, Вопросы дирижирования).

Что касается игры оркестра с солистами-инструменталистами и сопровождения пения солистов-вокалистов – репертуар в этой области достаточно обширен и интересен. В настоящее время каждый дирижер стремится иметь свой собственный неповторимый репертуар с солистами, который создается специально для них, учитывая их исполнительские возможности: для вокалистов – вокальные и характерно-темпераментные особенности, для инструменталистов – уровень их технических возможностей и художественных предпочтений. Содержание этих произведений весьма разнообразно и должно подбираться в зависимости от творческих, программно-тематических задач, стоящих перед коллективом. Практика исполнения различных тематических программ подсказывает, что наиболее часто исполняется и пользуется наибольшим спросом легкий эстрадно-джазовый репертуар, что, однако, не исключает исполнения песен, романсов, баллад, оперных и опереточных арий, песен-маршей и других произведений вокально-инструментальных жанров в традиционной манере. Обычно стараются поручить написание инструментовки, переложения или аранжировки для необходимого состава оркестра или ансамбля специально занимающимся аранжировкой музыкантам, но грамотный дирижер может сделать это самостоятельно. В любом случае, он должен, контролируя исполнение любой партитуры, быть в состоянии сам внести необходимые изменения или дополнения в инструментовку партитуры, сделать нужные выписки недостающих оркестровых голосов с целью наиболее рационального использования имеющихся инструментов или их групп в оркестре или ансамбле для его полного, насыщенного звучания.

Работа с оркестром должна быть темпераментной, интересной, дирижер должен стараться заинтересовать и увлечь оркестр, необходимо вызвать у музыкантов желание трудиться и получать эстетическое наслаждение от исполнения в процессе изучения оркестрового произведения.

Тема 5. Основные этапы работы дирижера над партитурой.

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

Текст партитуры дирижер может изучать по-разному: играть на фортепиано, провести зрительный слуховой анализ, прослушать произведение в записи (что в

современных реалиях всеобъемлющего интернета не очень рекомендуется делать, так как слушатель воспринимает уже состоявшуюся, нередко единственно представленную трактовку произведения, сделанную посредственными исполнителями и, к сожалению, не всегда грамотную и убедительную). Такая разница в методах изучения объясняется несколькими причинами: профессиональным уровнем и опытом дирижера, сложностью музыки и степенью предварительного знакомства с ней, временем, отпущенным на подготовку произведения.

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

Приоритет в изучении партитур с использованием фортепиано отдан этому инструменту как обладающему условно-нейтральным тембром во всех его регистрах. Помимо этого, игра на фортепиано дает представление об основных музыкальных образах, что активизирует внимание дирижера. Конечно, можно петь или исполнять различные детали произведения (отдельные партии или голоса, темы, мотивы и проч.) и на любом другом инструменте, но этот другой инструмент, к сожалению, в силу разницы тембра, tessitura, диапазона, строя, технических возможностей и других факторов не может создать полного представления о звучании всей партитуры.

После первоначального ознакомления с произведением дирижер приступает к более подробному изучению партитуры. Выясняются особенности состава оркестра, определяются основные средства выразительности: форма, темп, динамика, ритмика, гармония, особенности изложения музыкального материала и тому подобное. Такой анализ дает возможность понять основное содержание драматургии произведения.

Форма произведения. Еще при первом знакомстве с сочинением дирижер должен в общих чертах разобрать его структуру, форму, в которой оно написано, а в дальнейшем сделать более тщательный анализ, выяснив, из каких частей оно состоит, и в чем заключаются особенности каждой части. При таком делении произведения на части и подробном анализе каждой из них не следует упускать из виду логической связи между ними.

Мелодия. Основная идея и образная характеристика каждого эпизода в произведении наиболее ярко выражена в мелодии, поэтому подробный анализ ее может помочь дирижеру более точно понять замысел композитора. Сначала дирижер определяет общий характер мелодической линии, ее ритмическое и

мелодическое своеобразие, местонахождение кульминации. Затем продумывает и, если необходимо, уточняет в партитуре дальнейшее, развитие нюансировки, словесные обозначения, помогающие полнее выразить характер мелодии, обращает внимание на инструменты, ее исполняющие, стремится понять, какую образно-смысловую нагрузку несет в себе тот или иной тембр.

Полифония. Часто мелодия сопровождается наличием других голосов, которые динамизируют развитие и помогают основному голосу ярче выразить мысль автора. Применение полифонических средств развития (имитационной и (или) подголосочной полифонии) заметно обогащает звучание, придает музыке большую наполненность, гармоничность, ощущение напевности, пластичности, широты дыхания.

Встретившись с подобным приемом изложения материала, дирижер должен внимательно проанализировать характер движения каждого голоса и соотнести его звучание с мелодией. Это дает возможность создать дифференцированную нюансировку и, в дальнейшем, помочь добиться убедительного и выразительного исполнения музыки.

Гармония. Анализируя партитуру, дирижер обязательно должен обратить внимание на такое важное средство выразительности, как гармония. Изучая ладотональные соотношения музыки, гармонический язык композитора или аранжировщика, дирижер намного лучше может постичь структуру и форму произведения. Иногда, из всех средств выразительности именно гармонии отводится главенствующее положение. Это происходит в тех случаях, когда композитор активно использует колористические возможности гармонического языка. Дирижеру следует обратить внимание на оркестровые инструменты, занятые в исполнении гармонических голосов и добиться от них качественного исполнения, связанного с их ролью в общеоркестровой фактуре, создавая звучащим мелодическим инструментам (главный, или первый план) аккомпанемент с динамической и тембровой ровностью звучания (фон, или второй план).

Однако, иногда бывают случаи, когда необходимо изменить существующий баланс звучания и выделить какой-либо из элементов оркестровой фактуры (чаще это происходит на стыках разделов, при модуляции). Иногда выделяют басовый голос, иногда вводный тон. Более детальный ответ на возникающие подобного рода вопросы может дать детальный и творческий подход к анализу исполняемой партитуры.

Динамика. Одним из основных и часто употребляемых выразительных элементов в музыке является динамика. Она, как и гармония, тесно связана с формой произведения и помогает раскрыть его образное содержание.

Анализируя сочинения разных композиторов, дирижер видит, что каждый автор по-разному относится к возможности обозначения в нотах динамических оттенков. Одни выставляют их очень подробно, другие ограничиваются только основными нюансами, предоставляя возможность дирижеру проявить свою творческую индивидуальность в составлении более подробного динамического плана и его развития в партитуре.

Прежде всего, дирижер должен определить местонахождение главной и частных кульминаций, их смысловой характер и формообразующее значение, точно рассчитать оркестровые силы и средства, необходимые для создания полноценной главной кульминации, которая должна быть убедительным итогом всего предшествующего динамического развития в произведении.

Безусловно, что больше всего трудностей в работе выпадает на долю руководителя начинающего оркестра. Как правило, динамика звучания в таком коллективе элементарна и недостаточно выразительна – все произведение играется в маловыразительной «средней» звучности, динамические оттенки неопределенны, в исполнении почти нет никакой разницы между «пиано» и «пианиссимо», «форте» и «фортиссимо».

Следует обратить особое внимание на продолжительные длительные «крещендо» и «диминуэндо». Качественное исполнение этих оркестровых приемов – камень преткновения для многих коллективов. При выполнении крещендо или диминуэндо следует правильно рассчитывать оркестровые силы и средства, нельзя начинать их воплощение слишком рано, так как в оркестре динамические ресурсы ограничены количеством музыкантов и их мастерством, и тогда волна динамического нарастания или спада окажется короткой, нелогичной, не отвечающей принципам грамотного музыкального развития.

Выполняя динамическое крещендо, следует помнить, что начинать его должен мелодический голос, а остальные голоса добавляются позже, как бы идя вслед, несколько запаздывая. При исполнении диминуэндо наблюдается обратная картина. Первыми начинают «уходить» побочные голоса, и только потом мелодия. На практике можно часто наблюдать такую картину, когда исполнение диминуэндо первой начинает мелодия, оставляя звучать на музыкальном «поле боя» большую группу второстепенных голосов. Это создает психологическое ощущение дискомфорта и нелогичности динамического развития, приводит к созданию иной образности в ощущении главного и второстепенного, позволяющее делать вывод о недостаточном профессионализме музыкантов и компетентности их руководителя.

Следует отметить, что эти два приема изменения динамики довольно сложны для грамотной реализации исполнителями и требуют от дирижера и оркестра постоянного внимания. Для того, чтобы добиться качественного исполнения этих

приемов, дирижер и оркестр должны всегда отчетливо слышать мелодический голос.

Темп. Одним из самых сложных и противоречивых исполнительских аспектов является проблема темпа. Музыканты прошлого и настоящего неоднократно рассматривают эту проблематику в своих трудах. Существует ли абстрактно точный, соответствующий указанию метронома «правильный» темп, и, если да, как определить его, как относиться к метрономическим обозначениям, к словесным темповым указаниям? Это лишь некоторые из вопросов, которые наиболее часто возникают у дирижера, особенно, начинающего.

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

Звучит это вполне убедительно. Знаменитый дирижер здесь имел в виду тот случай, когда в процессе поисков нужный темп так и не был найден. Но как искать этот «правильный» темп? Ответить на этот вопрос может только всесторонний анализ партитуры, который должен касаться всех сторон произведения, – технической, выразительной, образной, но, прежде всего – его общей драматургии, структурной формы и мелодического языка.

В результате внимательного изучения, постижения замысла композитора, понимания соотношения целого и отдельных эпизодов произведения и будет постепенно складываться правильное представление о нужном темпе.

В своей работе дирижер нередко встречается с двумя видами партитур: в одних есть конкретные обозначения темпа по метроному, в других их нет. Если рассматривать первый вид партитур, то, на первый взгляд, все просто – заданное обозначение и есть рекомендуемый композитором темп. Однако, такое решение не всегда дает удовлетворительный результат.

Проблема в том, что темп – величина отнюдь не постоянная, особенно если произведение достаточно сложное и многообразное по содержанию. Очередной новый музыкальный образ, связанный с изменением характера музыки, имеет и свой темповый оттенок. Поэтому «верным темпом всегда будет тот, который путем едва заметных изменений приспособится к также меняющемуся содержанию музыки». Это означает, что метрономические обозначения весьма условны, и к показаниям метронома нужно относиться больше как к рекомендации выбора между быстрее – медленнее относительно предыдущего изменения темпа.

На выбор темпа влияет эмоциональное состояние и индивидуальные особенности дирижера, который может привнести в исполнение даже известного хрестоматийного произведения несколько другие, порой неожиданно свежие темповые нюансы. Однако, это скорее исключение, нежели общее правило.

Ниже приведены основные тезисы предварительной работы дирижера по определению правильного темпа произведения:

- постижение идейно-эмоционального содержания произведения,
- анализ формы, движения мелодических и контрапунктических голосов,
- анализ метроритмических и словарных авторских ремарок,
- учет эмоционального состояния и творческой индивидуальности дирижера.

Сумма этих слагаемых помогает в результате найти «правильный» темп.

Кроме основного темпа, в произведении встречаются эпизоды, связанные с ускорением или замедлением скорости метро-ритмического движения. Техническая сложность исполнения таких агогических оттенков связана с плавностью перехода от одного темпа к другому. Возникающие проблемные ситуации дирижер обязан контролировать и вполне ясно дать понимание музыкантам о своих последующих намерениях посредством мануальной техники и выразительной мимики.

Штрихи и аппликатура. Сделав подробный мелодический, динамический и темповый анализ произведения, дирижер завершает эту работу выставлением штрихов и, по необходимости, аппикатуры. Следует иметь в виду, что неправильный штрих может существенно изменить характер, динамику, а значит и содержание музыки не в лучшую сторону. Выбор вспомогательной или дополнительной аппикатуры должен определяться не только соображениями удобства исполнения на инструменте, сколько стремлением к правильному интонированию в ходе исполнения. Следует напоминать музыкантам, особенно не являющимся хорошими профессионалами в своем деле, о том, что все духовые инструменты являются инструментами с полуфиксированной высотой звучания и требуют постоянного контроля со стороны исполнителя за соблюдением правил внутриладового тяготения во время игры.

Реализовать все свои художественные замыслы дирижер сможет только при условии интонационно чистого и выразительного звучания оркестра.

Правильное исполнение оркестровых штрихов и выполнение других приемов должны быть направлены на достижение наилучшего художественного результата.

Завершение работы над партитурой. После проведенного анализа, во время которого дирижеру следует достаточно основательно изучить все особенности и детали партитуры, осуществляется переход к последнему этапу работы – осмыслению, представления звучания всего произведения в целом. Принцип работы над партитурой выглядит следующим образом: от общего к частному, с возвращением на более высокий качественный уровень назад, к общему. Естественно, что в процессе углубленной, детальной работы над произведением, у дирижера возникают новые идеи, мысли, которые в чем-то могут

изменить первоначальный исполнительский план. В этом процессе неизбежно появляются различные ассоциации, аналогии, которые, развивая творческую фантазию и художественное воображение, помогают лучше прочувствовать и осмыслить все произведение в целом.

Прослушивание произведения в записи. Когда основная, самая трудоемкая работа над партитурой завершена, произведение выучено, и сложился исполнительский план, можно обратиться к прослушиванию музыки в аудиозаписи. Это может принести дирижеру определенную пользу, особенно если он сможет в качественном оркестровом исполнении послушать разные варианты исполнения произведения, познакомиться, сравнить и критически оценить разные трактовки (в том числе и свой вариант). Однако, как уже упоминалось выше, пользоваться готовыми вариантами существующих записей, особенно, в ранний, подготовительный период работы над произведением, может причинить дирижеру вред, развивая пассивность творческого и образного исполнительского мышления.

Знание партитуры наизусть. Итогом всей подготовительной работы дирижера должно быть хорошее знание партитуры наизусть. Многое зависит от общей музыкальности дирижера, но уже на этапе анализа произведения многое из музыкального материала само собой хорошо отложится в памяти. Останется только, хорошо зная форму и внутреннюю структуру, доучить его до конца в требуемых для работы подробностях.

Знать произведение наизусть необходимо по нескольким причинам. Чтобы хорошо управлять коллективом, дирижер должен правильно, активно и творчески мыслить, его внимание должно быть сконцентрировано на основных вопросах оркестрового управления, что возможно лишь при хорошем знании музыкального материала. Дирижер, не знающий произведения и постоянно прикованный глазами к партитуре, лишен живого контакта с исполнителями, в результате чего сила воздействия на них заметно снижается.

Процесс работы над партитурой дает возможность дирижеру понять характер, стиль и образный строй произведения. Это позволит ему составить правильный план работы и продуктивно проводить репетиции с оркестром.

Тема 6. Дирижерско-исполнительский анализ партитуры.

Первый этап подготовки руководителя к репетиции начинается с анализа и изучения им партитуры пьесы, которая предназначена для разучивания и исполнения оркестром или ансамблем.

Какой-либо единой для всех дирижеров методики работы над партитурой не существует. Это индивидуальный творческий процесс, который зависит от степени знания дирижером изучаемого произведения, особенности его инструментовки и

инструментального состава, от личного опыта дирижера и т. п. Руководитель прежде, чем разучивать с оркестром новую пьесу, должен тщательно, до мельчайших деталей сделать для себя анализ партитуры. Без этого не рекомендуется ставить партии пьесы на пульта музыкантам и становиться за дирижерский пульт, подменяя глубокое знание партитуры надеждой на свое умение «чтения с листа» или надеясь разучить партитуру на репетиции путем многократного ее повторения в оркестре. Такой руководитель произвольно расходует репетиционное время на выучивание нотного текста, расстановку штрихов, темповых обозначений и тому подобное, то есть на работу, которую он должен был выполнить самостоятельно, путем домашнего анализа партитуры перед репетицией.

Второй этап подготовки руководителя к репетиции – создание плана репетиционной работы на каждое занятие. План может возникнуть только при условии, что анализ партитуры сделан достаточно детально. Действия руководителя на репетиции не должны казаться случайными и непоследовательными. Каждая остановка, каждое замечание должны быть продуманы и обоснованы, должны служить лучшему раскрытию содержания пьесы. Хорошо продуманный репетиционный план работы с оркестром своей обоснованностью будет способствовать логичной завершенности репетиции, решению поставленных педагогических и воспитательных задач.

Аналитическую работу дирижера над партитурой можно условно разбить на несколько основных этапов:

- ознакомление с партитурой;
- детальное изучение партитуры;
- выработка основных принципов интерпретации пьесы, создание системы художественно-исполнительских образов и их логического развития;
- переложение (переинструментовка) партитуры;
- дирижерский анализ партитуры.

На первом этапе работы над партитурой дирижеру важно узнать все, что связано с историей возникновения пьесы, с событиями, фактами, положенными автором в ее основу, узнать о творчестве композитора и основных его произведениях. Можно познакомиться с существующими записями пьесы в исполнении лучших профессиональных оркестров. Партитуры, существующие в электронном виде, можно прослушать в соответствующей версии программы – нотного редактора, в котором она была набрана – Finale или Sibelius. Затем можно приступить к зрительному ознакомлению с партитурой, отмечая особенности инструментовки, голосоведения, смены темпа, размера, звучности, тщательно анализируя терминологические, цифровые и знаковые обозначения.

Второй этап тесно связан с первым. Начинается он с проигрывания

партитуры на инструменте. Играть ее лучше на фортепиано, которое дает возможность выявить полное звучание голосов, гармонии, аккомпанемента. Отдельные же партии по возможности лучше проигрывать на том инструменте, для которого они написаны.

После того, как руководитель ознакомился со звучанием партитуры, он может заняться ее «теоретическим» изучением, детальным анализом текста. Это лучше делать на бумажном носителе, оставляя в партитуре необходимые пометки. Нужно внимательно рассмотреть значение каждой лиги, каждого динамического оттенка. Ни один штрих, акцент не должны быть пропущены. Особенно внимательно следует просмотреть партитуру, можно прослушивать ее электронную версию, чтобы выявить ошибки, опечатки в нотном тексте, а также пропуски обозначений в отдельных партиях. Вызвано это чаще всего небрежностью, торопливостью переписчика (если партитура и партии рукописные) или невнимательностью редактора или нотного наборщика. При наличии разночтений в партиях, чтобы во время репетиции руководителю не приходилось тратить много лишнего времени на устранение разночтений, ему необходимо максимально внимательно и тщательно сделать предварительную проверку соответствия партитуры и голосов. При редактировании электронной партитуры достаточно будет внимательного отношения к записи текста самой партитуры, анализа правильного использования лиг, самой записи нот, привязки текстовых, динамических или других обозначений к соответствующим нотам, отсутствия гармонических противоречий в вертикали аккорда. Партии же будут автоматически созданы из партитурного текста.

Дирижеру необходимо помнить, что на репетициях у музыкантов всегда может возникнуть вопрос – каким звуком, штрихом, в какой динамике или манере сыграть то или иное место. В большинстве пьес, особенно в технически трудных местах, руководителю нужно уметь разбираться в особенностях штриховой техники и приемах игры. В принципе, грамотный дирижер обязан быть ознакомлен со всеми духовыми и ударными инструментами. Еще лучше будет, если он профессионально владеет каким-либо духовым инструментом, чтобы ясно представлять себе сущность исполнительского дыхания и способы звукоизвлечения на разных типах духовых и ударных инструментов в том числе. Разучивание партий на групповых занятиях можно поручить концертмейстеру инструментальной группы, подобный шаг развивает самостоятельность и инициативу у концертмейстеров, возлагает на них дополнительную ответственность за будущее исполнение.

Третий этап аналитической работы дирижера над партитурой связан с поисками решений и логических обоснований собственной интерпретации произведения. Важнейшая задача данного этапа состоит в том, чтобы представить

себе музыку такой, как она задумана автором. В этом процессе можно отдельно выделить четыре последовательных стадии.

Первая из них заключается в том, что, знакомясь с партитурой, дирижер создает определенное представление об исполняемой музыке. Еще до реального воспроизведения партитуры исполнителями в сознании дирижера должна сложиться идеальная модель предстоящего звучания. Эту стадию можно назвать *моделированием*.

Вторая стадия заключается в том, что дирижер передает исполнителям, то есть информирует их о том, как он представляет себе предстоящее звучание. Эту стадию можно назвать *информированием*.

Третья стадия состоит в том, что дирижер воспринимает реальное звучание и сопоставляет его со своей идеальной моделью, то есть, осуществляет слуховой контроль над исполнением. Это *стадия контроля*.

Наконец, четвертая стадия заключается в том, что дирижер сообщает исполнителям дополнительную информацию с целью приблизить реальное звучание к идеальной модели, то есть корректирует исполнение. Это *стадия корректирования*. Чем больше эмоционально-образных ассоциаций возникает у дирижера в процессе слушания музыки, изучения партитуры, тем богаче будет интерпретация, будет убедительнее собственное исполнительское видение произведения.

Итак, дирижер должен выйти к оркестру, уже имея готовую исполнительскую «канву» пьесы, наметив подходы к кульминации, обозначив все технические пути решения сложных мест. Конечно, не только на первых репетициях, но и в дальнейшем дирижер в процессе работы вносит коррективы в трактовку произведения в соответствии с все более глубоким его прочтением.

Следующий этап аналитической работы над партитурой связан с переложением пьесы для конкретного коллектива, с переинструментовкой ее для имеющегося состава. Если инструментарий оркестра, указанный в партитуре шире, чем имеющийся в наличии, руководителю обязательно приходится делать переложение для своего состава. Для этого нужно тщательно проанализировать каждую «лишнюю» партию в партитуре. В случае, если некоторые из них дублируются одним или несколькими инструментами, их можно исключить при условии, что плотность звучания партии не пострадает. Если же партия играет важную самостоятельную роль, то ее нужно передать другому подобному или заменяющему его инструменту.

Прежде чем руководитель приступает к переложению и переинструментовке пьесы, он должен знать основные законы и принципы инструментовки для оркестра или ансамбля духовых и ударных инструментов.

Кроме отличного знания функциональной роли в оркестре, технических и

художественно-выразительных возможностей, правил транспозиции руководитель должен:

1) учитывать техническую подготовленность каждого участника оркестра;
2) знать строй, интервал транспозиции (для транспонирующих инструментов), общий и наиболее употребительный диапазон (с его характеристиками) каждого инструмента, способы звукоизвлечения, штрихи и их обозначения в нотах, правила голосоведения, построения и соединения аккордов, специфику гармонического сопровождения и так далее. Эти знания должны быть твердо усвоены не только теоретически, но и практически – путем постоянного применения их на практике при работе с оркестром;

3) учитывать принятое количественное соотношение инструментов в оркестре и сбалансированность его звучания. Равномерное и плотное звучание оркестрового tutti достигается при определенном соотношении инструментов разных групп деревянных духовых и медных духовых, высоких (мелодических) и низких (басовых) голосов, солирующих и аккомпанирующих групп. В противном случае следует позаботиться о создании искусственного баланса звука за счет разного по силе динамического звучания отдельных инструментов или групп, таким образом компенсируя недостаток или избыток отдельных инструментов или групп. Конечно, в зависимости от художественных особенностей пьесы соотношения инструментов могут незначительно меняться. В качестве эпизодических инструментов вводятся иногда разновидности флейты (флейта пикколо, альтовая флейта in G), кларнета (малый кларнет in Es, бас кларнет in B), саксофона (саксофон сопрано in B) и некоторых других;

4) помнить о том, что инструментовка или переложение пьесы – особый творческий процесс, требующий внимательного, грамотного и осмысленного подхода. Нельзя механически «расписывать» нотный текст произведения без учета характера мелодии, аккомпанемента, гармонического сопровождения, звучания партий на том или другом инструменте. Руководитель должен развивать в себе внутренний слух, уметь представить себе звучание партитуры или определенного сочетания инструментов. Это помогает интереснее, с большей выдумкой и фантазией переложить пьесу для оркестра, заставить ее заиграть новыми гармоническими и тембровыми красками, мелодическими подголосками.

После того как партитура проанализирована, руководитель должен поработать над своей мануальной техникой и мимикой, продумать процесс максимального использования всех выразительных средств дирижирования – это составляет задачу пятого этапа аналитической работы дирижера. Этот этап обязателен как для начинающих, так и для опытных руководителей.

Передавая коллективу исполнителей то звучание, которое мысленно представляется дирижеру во всех деталях, руководитель «изображает» свое

внутреннее слышание, свою мысленную модель через жесты и мимику – слуховая модель превращается в зримую. С этой точки зрения дирижирование можно определить как своеобразный перевод музыки на язык жестов и мимики, как перевод звукового образа в зрительный с целью управления коллективным исполнением. Можно с некоторой натяжкой очень условно разделить функции мимики и рук, отметив, что мимика главным образом передает необходимое эмоциональное состояние, а движения рук управляют техническими деталями исполнения.

Ложно надеяться на то, что он (дирижер), без должной предварительной подготовки, «как-нибудь продирижирует», выглядит не вполне этично по отношению к исполнителям и слушателям и ведет к непредсказуемым результатам. Пропущенные показы вступления и снятия звучания, игнорирование пауз, смены дыхания, лишние или непонятные жесты дирижера, грубые ошибки в метроритмической структуре музыки не только влияют на качество репетиционной работы, но и подрывают авторитет руководителя как дирижера. Вся его предварительная работа над партитурой может стать фактически бесполезной, если он не отработал пьесу в жестах, не выучил, где и кому показать вступление или как убрать звук, показать, где будет замедление (ускорение) и тому подобное. Музыканты сразу чувствуют, что дирижер не знает партитуру, что он может вдруг ошибиться, и учит партитуру в процессе работы, используя оркестр как медиапроигрыватель. После каждого промаха руководитель вынужден останавливать оркестр, делать какие-то замечания (порой небесспорные), на ходу перестраивать свою работу, снижая тем самым эффективность репетиции, порой вызывая недоумение или даже смех, что однозначно не будет способствовать укреплению авторитета дирижера как грамотного профессионала.

Для дирижера важно сразу же определить и установить темп музыки (учебный или настоящий), отработать ясные показы вступлений отдельным инструментам, группам, убрать из дирижирования лишние тактирующие жесты, определить моменты снятия звука, паузы, постепенное или ступенчатое изменение динамики звучания (общее динамическое развитие, подготовка к кульминации, последующий динамический спад), отклонения от темпа, ферматы (продолжительность, на какой доле) и так далее. Выучить фразировку пьесы, точно проследить за проведением мелодических линий, аккомпанемента, отработать художественно-выразительные жесты, которые, возможно, на первых порах будут носить несколько формальный, не отражающий точно характер музыки. Однако, в дальнейшем, по мере все более глубокого освоения в прочтении музыки, движения будут все более органично и естественно выражать сущность образов музыкального произведения. Углубленное его понимание со временем вызовет и соответствующие нужные жесты.

Тема 7. Планирование репетиционной работы с оркестром.

Дирижерский анализ партитуры – дело достаточно сложное, требующее не только времени и желания, но и определенных навыков, знаний. Чем глубже и подробнее сделана дирижерская разметка пьесы, тем легче составить план репетиции, отразить в нем наиболее существенные моменты ее организации, уделить особое внимание местам, требующим тщательной и детальной проработки.

Помимо этого необходимо постоянно обращать внимание оркестрантов не только на исполнение своей партии, но и учить их слушать и соразмерять свою игру со звучанием группы и всего оркестра или ансамбля. Играть произведение нужно в таком темпе, чтобы добиться точного воспроизведения нотного текста и выполнения всех намеченных на групповых репетициях задач.

Если предстоит работа с музыкантами юного возраста, не всегда бывает целесообразно в течение долгого времени работать над одним и тем же произведением. Детская нервная система не всегда способна сохранить концентрацию внимания на каком-либо одном виде работы. У юных музыкантов снижается внимание, притупляется восприимчивость и реакция на замечания руководителя. Количество ошибок не только не уменьшается, но и возрастает и, как следствие этого, пропадает интерес к работе. Тоже, хотя и не в такой острой степени, относится и к взрослым. Если позволяет время репетиционного процесса, необходимо стараться чрезмерно долго не оставаться на каком-то музыкальном отрезке, а в случае неудачи исполнения, по возможности, вернуться к нему позже, спустя некоторое время. Лучше это сделать на следующей репетиции, до начала которой музыкант будет иметь возможность выучить трудное для него место музыки.

Подбор разнохарактерного репертуара в сочетании «легкое – трудное», «быстрое – медленное», позволяет на простых пьесах разыграть оркестр и подготовить его к дальнейшей более серьезной работе, требующей повышенного внимания.

Работая в начальном периоде над сложными в техническом отношении, произведениями или фрагментами таких произведений, руководителю необходимо сразу добиваться от оркестра благородного и качественного звучания. Отсутствие в репетиционной работе такой требовательности часто приводит к стихийному проигрыванию произведения, к работе над лежащими на самой поверхности недостатками, такими, как ошибки в тексте, просчеты тактов во вступлении партий после продолжительных пауз, ансамблевые неточности и т. п.

Руководитель ошибается, если считает, что по мере совершенствования

владения инструментом и приобретением оркестрового опыта музыкантом вопрос качества звучания в оркестре или ансамбле решится постепенно и сам собой. Это не верно. Буквально, с первых репетиций перед оркестром должны быть поставлены достаточно серьезные исполнительские задачи. Только постоянная, целенаправленная работа над решением этих задач явится залогом стабильного творческого роста коллектива.

Существует ряд определенных трудностей при работе с ученическими или студенческими учебными ансамблями или оркестрами. Если в начале нового учебного года в оркестр приходят новые музыканты, то первое время они чувствуют себя скованно, могут допускать много неточностей и ошибок. Особенно это сказывается при ознакомлении с новым произведением. Однако руководителю не следует часто останавливать оркестр. Новым музыкантам необходимо время, чтобы освоиться, привыкнуть к звучанию, познакомиться с произведением. Самая же подробная работа над изучением партий с новичками проводится на групповых репетициях и индивидуальных занятиях. Кроме того, при необходимости начинающих можно прикрепить к более опытным музыкантам. Обычно старшеклассники или старшекурсники с большим удовольствием делятся своим опытом с новичками, получая при этом навыки педагогической работы.

Случается, что на общих и групповых репетициях бывает невозможно решить все музыкальные вопросы. Часто у учащихся возникают сложности исполнения партий, связанные с недостаточной техникой игры на своем инструменте. И здесь большую помощь руководителю ансамбля или оркестра могут и должны оказать его коллеги – преподаватели. При планировании уроков по специальности, сольному и камерному инструментальному исполнительству они должны найти время для изучения партий оркестрового репертуара. На уроках необходимо добиваться устранения технических недостатков и работать над художественной отделкой партии.

Учитывая многообразие ситуаций, возникающих во время репетиции, трудно дать ответы на все вопросы обобщенно. Однако, некоторые наиболее важные моменты требуют отдельного рассмотрения.

1. В начале репетиции оркестр нужно хорошо «разыграть». Для этого существуют специальные школы оркестрового исполнительства, самая известная и практичная, по мнению многих духовых дирижеров, это «Школа оркестрового исполнительства» трех соавторов – Волкова Валентина Константиновича, Диева Бориса Александровича и Лысенко Ивана Федосеевича. Этот партитурный сборник с прилагаемыми оркестровыми партиями был создан как система упражнений по оркестрово-ансамблевой подготовке для оркестров Вооруженных Сил СССР. Его можно найти в библиотеках военных оркестров или в интернете. Также при разыгрывании оркестра можно обратиться к пьесам из готового

репертуара, которые оркестр уже исполняет. После этого можно приступить к разучиванию трудных произведений, требующих максимальной концентрации внимания и сил оркестрантов. Вторая часть репетиции может быть менее напряженной и утомительной, поэтому после возможного перерыва, рекомендуется уделить время чтению с листа новых произведений и работе над художественным совершенствованием ранее выученного репертуара. Для того, чтобы сделать репетицию более разнообразной и интересной, чтобы дольше сохранить свежесть восприятия и эмоциональную активность исполнителей, руководитель может чередовать работу над контрастными по темпу и характеру произведениями.

2. Существенной проблемой на проводимой репетиции являются текущие исполнительские ошибки музыкантов и, как следствие этого, вынужденные остановки звучания оркестра. Дирижеру следует быть внимательным и различать характер ошибок. Если они носят случайный характер или возникают в конце насыщенных репетиций, когда на действиях участников оркестра сказывается усталость, то в этих случаях останавливать оркестр не стоит. В некоторых профессиональных оркестрах принято, когда музыкант случайно ошибается и знает об этом, он поднимает руку, что служит сигналом для слышащего оркестр дирижера о том, что нет необходимости останавливать весь оркестр для исправления услышанной им ошибки. Такой навык помогает сэкономить время репетиционного процесса и сберечь нервные системы дирижера и музыкантов.

В непрофессиональном (самодеятельном, учебном) коллективе руководитель должен понимать и быть готовым к тому, что не все у оркестра получается сразу. Нужно время, чтобы исполнители хорошо почувствовали характер, стиль произведения свою роль и место в том или ином эпизоде, и, наконец, элементарно выучили свои партии. Если же ошибки связаны с непониманием исполнительских задач или неряшливостью исполнения, то в этом случае остановки необходимы. Каждую такую остановку руководитель должен использовать рационально. Необходимо коротко, ясно и, главное, конкретно объяснить суть ошибок и тут же предложить способы их исправления. Из каждой такой остановки дирижер должен извлечь максимум пользы. Так, например, если остановка произошла по причинам неправильного исполнения фразы, штрихов, нюансов, то, можно тут же обратить внимание оркестра на аналогичные эпизоды в дальнейшем. Это ускорит процесс работы и избавит руководителя от множества лишних, дублирующих друг друга, расхолаживающих и утомляющих оркестр остановок. Однако, он должен понимать, что некоторые ошибки, неточности исполнения, ансамблевые и ритмические погрешности могут возникать в оркестре в результате его неумелых или же неправильных действий. В подобной ситуации руководителю нужно самокритично отнестись к своему дирижированию, уметь

признать свою оплошность, а не предъявлять оркестрантам поспешных и необоснованных претензий.

3. Работая над исправлением ошибок, не следует одновременно ставить перед оркестром много исполнительских задач. Музыкантам, особенно начинающим, бывает проблематично охватить и усвоить слишком большой объем информации. Для всех будет удобнее, если руководитель остановит свое внимание на чем-то одном. Нужно стараться, чтобы трудности, с которыми сталкиваются музыканты в оркестре, не превышали бы их исполнительских возможностей. Доступность целей укрепляет заинтересованность оркестрантов, особенно начинающих, в нелегкой оркестровой работе.

4. Не следует злоупотреблять остановками оркестра в завершающей стадии работы, главная цель которой – помочь оркестрантам осознать форму произведения целиком, почувствовать его динамику развития и образное содержание. К.С.Станиславский верно заметил: «Если останавливаться после каждого куска роли..., то внутреннее стремление, хотение, действие не приобретут инерции. А ведь она необходима нам потому, что инерция подхлестывает, разжигает чувство, волю, мысль, воображение и прочее. Накоротке не разойдешься. Нужен простор, перспектива, далекая, манящая к себе цель».

5. Определенные трудности могут возникнуть на репетиции у руководителя, который не в состоянии акцентировать внимание на основных элементах исполняемого произведения. Часто он не замечает тех или иных серьезных ошибок в оркестре не потому, что плохо слышит, а оттого, что его внимание в этот момент было занято чем-то другим. Каждый этап работы на репетиции ставит перед руководителем определенные задачи, успешное решение которых во многом зависит от акцентирования внимания на той или иной проблеме. К примеру, если оркестр только приступает к работе над новым произведением, то внимание дирижера, в основном, должно быть направлено на корректировку нотного текста. Остальные задачи или пока не решаются совсем, или решаются в той степени, в какой позволяет уровень подготовки оркестра. Следующая, новая ступень работы над произведением подразумевает и иную направленность внимания. В работе над штрихами, культурой фразировки, ритмической и динамической точностью звучания, внимание руководителя должно быть направлено уже на эти стороны оркестрового исполнения. В процессе разучивания произведения по мере продвижения вперед количество исполнительских задач увеличивается, а значит и усложняется проблема направленности внимания. Дирижер теперь должен контролировать множество исполнительских линий: мелодию, аккомпанемент, оркестровую педаль, динамику, ритмику и т. д. Однако, при всем многообразии встающих перед ним вопросов, он никогда не должен упускать из вида главной на данный момент исполнительской задачи.

6. Руководителю оркестра, особенно начинающему, необходимо помнить о том, что он становится за пульт только после тщательной предварительной работы над партитурой, и в своем понимании и знании произведения он должен намного опережать оркестр. Поэтому, на первых порах, он должен быть весьма терпимым к исполнителям и не раздражаться по поводу их возможных ошибок. Это неизбежный период знакомства с новой музыкой, период освоения нового текста. Оркестранты тоже должны иметь возможность и время пройти свою часть пути, чтобы приблизиться в понимании произведения к дирижерскому уровню.

7. Руководитель должен стараться спланировать свою работу так, чтобы репетиция носила как можно более завершенный характер. Поэтому в конце репетиции нужно оставлять время для подведения итогов проделанной работы. Это может быть проигрывание в нужном темпе (желательно без остановок) фрагментов или всего разучиваемого произведения.

8. Руководитель должен быть психологом, тонко чувствовать нюансы в поведении оркестра, не допуская пресыщения работой. Лучшим показателем хорошо проведенной репетиции является желание исполнителей сыграть еще раз.

9. Необычайно важным для руководителя является вопрос дисциплины в оркестре. От того, в какой мере удалось его решить, зависит и результат работы коллектива. На репетиции должна быть тишина, царить внимание, сосредоточенность и желание работать совместно с дирижером. Хотелось бы предостеречь руководителей от неправильного понимания термина «дисциплина в оркестре». Имеется в виду не формальная дисциплина, когда все сидят тихо и покорно выполняют приказания «железного» диктатора, а ту дисциплину, которую можно назвать творческой. Она возникает в том случае, если дирижер своей любовью к музыке сумел заразить исполнителей, и они в процессе работы получают эстетическое удовольствие. Когда они заняты интересным делом, то у них нет желания отвлекаться на посторонние интересы. Таким образом, естественно, и, как бы, сам собой решается непростой вопрос наведения тишины и порядка в оркестре.

10. Руководитель оркестра не должен упускать из виду, что он воспитатель. Поэтому, повышенный тон в разговоре с музыкантом, нервозность в работе – недопустимые явления, в таких случаях дирижер должен предъявлять к себе самые строгие требования. Умение организовать коллектив, умело сочетать требовательность и уважительное отношение к исполнителям – вот залог успешной совместной работы дирижера и оркестра.

Завершить рекомендации о проведении репетиции уместно словами выдающегося педагога, Народного артиста России, профессора Санкт – Петербургской консерватории Ильи Александровича Мусина: «Поведение дирижера во время репетиции должно быть примером для исполнителей,

побуждать их с большим рвением выполнять свою задачу. Дирижеру следует быть подтянутым, организованным, собранным. Исполнители не должны видеть в нем проявления человеческих слабостей».

Отношение дирижера к исполнителям всегда должно быть корректным, лишенным грубости. Дирижер не имеет права показывать своей досады, встречаясь с непониманием его замечаний... Делая их, нельзя затрагивать самолюбия музыкантов. Простительна любая строгость и требовательность, но не насмешка.

Не следует нервничать, когда какое-то место в партитуре долго не получается в оркестре. Дирижер поступит более разумно, если будет передавать исполнителям свой оптимизм и уверенность в скором достижении хорошего результата, над которым нужно работать. Это совсем не означает отрицания возможности использования некоторых сложных отрывков из исполняемых произведений в качестве технического музыкального материала в качестве оркестровых упражнений для развития.

Тема 8. Организационно-педагогическая подготовка репетиционной работы с оркестром.

Организация и проведение репетиции.

Руководитель должен появляться на репетиции чуть раньше установленного времени. Проверить наличие дирижерского и оркестровых пультов, партитуры и нотных партий исполняемых или планируемых к работе произведений, а также других необходимых для работы аксессуаров (шнуров для электромзыкальных инструментов, микрофонов, стоек и т.п.). Убедившись в том, что для работы все готово, руководитель избежит многих непосредственно не связанных с творческой работой остановок во время репетиций.

Начать репетицию необходимо вовремя, независимо от того, сколько пришло к назначенному часу участников. Это служит хорошим побудительным примером к тому, чтобы участники не опаздывали, а приходили на репетицию за несколько минут до начала. В противном случае (если участники знают, что руководитель задерживает репетицию из-за опозданий) это время может постоянно увеличиваться. В таких случаях можно наблюдать, как оркестранты постоянно хронически опаздывают на несколько минут.

Перед началом репетиции проводится тщательная настройка инструментов. От настройки зависит чистота их звучания.

В учебном или самодеятельном оркестре настройку лучше делать самому руководителю. Постепенно, по мере овладения инструментами, участников следует обучать настраивать инструменты самим, ориентируясь на звучание

камертона или одного из подготовленных музыкантов с устойчивым звуком.

Выполнив предварительные рекомендации, подготовив все необходимое, дирижер может приступить к репетиции. Регламент работы зависит от плана, составленного руководителем на данную репетицию.

В начальный период работы оркестра необходимо подбирать легкие пьесы, разные по характеру — медленные и быстрые, кантиленные и отрывистые, радостные и грустные и т. д. Такой подход к выбору пьес позволяет разнообразить работу оркестрантов, способствует быстрому усвоению ими различных приемов игры, умение перестраиваться с одного темпа на другой, с одной пьесы на другую.

Очень важно правильно организовать темп репетиции, многократное повторение одной и той же пьесы снижает внимание, чуткость к жестам дирижера, стагнирует творческую мысль у оркестрантов. Занятия превращаются в скучные, назойливые поучения, а ведь принцип интереса и увлеченности один из важнейших для плодотворной работы, особенно с детским коллективом.

Руководитель должен уметь вовремя сделать перерыв в работе, примерно через минут 20 после начала работы, если занятие длится около часа. Вторая часть репетиции может длиться 35-40 минут. Практика показывает, что при таком временном соотношении частей репетиции достигается максимальная активность участников. Если же у руководителя возникает необходимость провести трехчасовую репетицию, то он должен согласовать этот вопрос с оркестрантами, а затем уже планировать работу по особому графику.

Хорошо, когда репетиция имеет законченный характер, а при этом у музыкантов сохраняется желание продолжать игру. Это способствует их дальнейшей самостоятельной творческой работе — выучить партию, поработать отдельно над техническими трудностями. Перенасыщение занятиями часто вызывает обратный эффект — снижение интереса к игре в оркестре.

Дирижеру во время репетиции оркестра в первую очередь рекомендуется заниматься более сложной работой — разучивать сложные места в оркестровых партиях новых произведений, репетировать сложную в техническом и художественном отношении музыку. В начале репетиции все ее участники более работоспособны и обладают хорошей умственной и эмоциональной активностью, к концу же репетиции, в связи с естественным утомлением, начинает снижаться внимание, слабеет эмоциональная отзывчивость, дирижеру становится работать несколько сложнее. В учебном коллективе постоянное повторение пьес необходимо, чтобы у оркестра всегда была в работе определенная программа, с которой он мог бы выступать, не испытывая при этом больших затруднений с подготовкой к возможному концерту.

Для правильной организации работы коллектива на репетиции руководителю необходимо стараться учитывать индивидуальные особенности

каждого музыканта, как личностно-психологические, так и касающиеся музыкальной подготовки. Непедагогично предъявлять одинаковые требования к человеку, только овладевшему инструментом, и к человеку, играющему в оркестре давно.

Вся деятельность руководителя оркестра должна на репетиции иметь творческий характер и строится, исходя из конкретных возникающих ситуаций и условий деятельности коллектива. Без творческой организации репетиции не может быть ни подлинного взаимопонимания между дирижером и оркестром, ни реализации творческих замыслов. «...Не забывайте, – говорил выдающийся английский дирижер Генри Вуд, – что... музыканты нуждаются в моральной поддержке и воодушевлении для того, чтобы в них продолжал гореть внутренний огонь... Встреча на репетиции все с теми же лицами, в том же самом месте располагают к усталости и скуке, и, если дирижер начинает небрежничать, усваивать манеру вольного обращения с партитурой, он охлаждает энтузиазм во всех оркестрантах и может получать от них в ответ то, чего заслуживает, голые ноты».

На репетиции дирижер имеет возможность выразить свою мысль не только пластическими средствами (движение рук, корпуса, мимика), но и словесными пояснениями, которые могут касаться:

- а) исторических событий и фактов, положенных в основу тематики и образов исполняемого произведения; биографии композитора; стилевых и исполнительских особенностей его произведений;
- б) важнейших моментов художественного содержания пьесы и ее интерпретации – собственной или принадлежащей другим музыкантам;
- в) технических исполнительских приемов, с помощью которых лучше раскрывается содержание пьесы.

Для того чтобы все это лаконично и правильно передать исполнителям, руководителю необходимо хорошо владеть, если не ораторским искусством, то хотя бы умением ясно и четко выражать свои мысли. Можно параллельно приводить примеры и аналогии из литературы, живописи, архитектуры, которые способствовали бы более полно раскрыть перед оркестрантами содержание музыки.

К речи руководителя во время репетиции предъявляются особые требования. Необходимо выражать мысли как можно короче – участники приходят на репетицию играть на инструменте, учиться понимать интерпретацию музыки, осваивать оркестровые трудности, а не слушать пространственные разговоры.

Завершает репетиционную работу над произведением генеральная репетиция. Проведение ее имеет свои особенности, определяемые тем, что она является, собственно, репетицией, но в то же время содержит в себе все признаки

концертного выступления. Генеральная репетиция является итоговой для определенного этапа работы коллектива, и поэтому на ней решаются задачи психологической подготовки участников к концерту, происходит окончательное тестирование всей исполняемой программы с максимально точным в образно-интерпретационном плане проигрыванием каждой пьесы, и т. д. На генеральной репетиции не следует часто останавливаться, лишний раз уточнять штрихи, динамику, темпы. Важнее сыграть все пьесы, предназначенные для концертного выступления, без остановки от начала до конца, дать почувствовать оркестрантам замысел всей программы в целом, ее звучание и очередность пьес – и таким образом равномерно распределить силы и эмоциональное напряжение на все предстоящее выступление.

Перечисленные требования и рекомендации, конечно, не могут учитывать всего многообразия встречающихся в репетиционной работе сложностей. Каждый руководитель, исходя из присущих его оркестру специфических особенностей, организует репетицию таким образом, чтобы максимально эффективно и с большей отдачей использовать отведенное на нее время.

Тема 9. Основные этапы репетиционной работы над музыкальным произведением. Педагогические принципы руководства коллективом исполнителей. Формы и методы репетиционной работы.

Репетиция является главной формой учебной и воспитательной работы дирижера с оркестром. Существуют различные варианты общей методики работы с оркестром. Все они зависят от уровня подготовки коллектива, от количества репетиций, от степени сложности исполняемой программы и от дирижерского опыта.

Различное сочетание этих факторов позволяет руководителю оркестра выбирать соответствующие варианты своей методики работы. Опытный дирижер использует приемы работы, наиболее подходящие его творческой индивидуальности. Начинающему же руководителю еще предстоит найти тот единственный верный путь, быстрее приводящий его к цели.

Следует обратить внимание руководителя на ряд существенных организационно-педагогических аспектов, влияющих на качество работы учебного (самодетельного) оркестра. Это проверка технического состояния инструментов на предмет выявления дефектов, связанных с условиями их хранения, а также проведения профилактического обслуживания или возможного ремонта. Из-за отсутствия музыкального мастера чаще всего педагоги-энтузиасты на общественных началах проводят эту большую работу самостоятельно. Безусловно, каждый педагог своей специальности должен уметь произвести мелкий ремонт, но

бывают случаи, когда требуется капитальный ремонт, и тогда без помощи мастера-профессионала не обойтись.

В учебных коллективах к началу учебного года руководитель должен хорошо подготовить оркестровое помещение – обеспечить необходимое количество оркестровых пультов, стульев, проверить освещение, вентиляцию, акустику помещения.

Четкая организация репетиции дисциплинирует оркестрантов, воспитывает чувство ответственности перед коллективом и друг другом.

Перед началом занятий необходимо тщательно настроить инструменты. В начальный период работы, а тем более во вновь сформированном оркестре, настройку лучше производить самому руководителю. В дальнейшем к этой работе следует подключить концертмейстеров или наиболее подготовленных музыкантов.

Производить настройку лучше по тюнеру. В настоящее время нет никаких проблем скачать из интернета соответствующее приложение и установить его на свой телефон. Таким образом, исполнитель сможет время от времени контролировать высоту звучания и корректировать ее в нужный момент, если он имеет сомнения относительно уровня развития собственного музыкального слуха. Проверять строй инструмента необходимо перед началом каждой репетиции и в перерывах между занятиями, а также корректировать строй во время исполнения – так как инструменты (особенно медные) в процессе игры имеют свойство нагреваться и, в результате законов физики, частично изменять строй. Очень важно с самых первых этапов работы приучать оркестрантов к чистоте строя. Очевидно, что фальшиво играющий музыкант – плохой музыкант, разрушающий все основные критерии гармонии и музыкального совершенства, какими бы звуком, выразительностью или техникой он ни владел.

Стоит отметить, что общая методика репетиционной работы своеобразная и наименее подверженная исследованию часть дирижерской деятельности. Можно говорить о методике работы Мравинского Е.А., Рождественского Г.Н., Светланова Е.Ф., Симонова Ю.И. и многих других выдающихся маэстро дирижерского искусства. Это происходит потому, что каждый руководитель находит такие приемы и методы работы, которые наиболее близки его творческой индивидуальности. По этому поводу существует даже шуточная поговорка без всякого ненужного подтекста – «у каждого Додика своя методика, у каждого Абрама своя программа», которую можно и нужно просто воспринимать как положительный пример и исключительно философском контексте.

Такое разнообразие подходов к проблеме методики работы с оркестром или ансамблем несколько усложняет, но не исключает возможности обобщить опыт репетиционной работы и выявить определенные закономерности. Безусловно, что

знание этих закономерностей поможет руководителю, особенно начинающему, выработать свой особый творческий метод работы, свой индивидуальный путь.

Планирование репетиции – важная составная часть подготовительной работы дирижера. Без планирования в его работе неизбежно возникает некоторая неопределенность, стихийность, ему бывает трудно по ходу репетиции правильно уделить внимание основным проблемам и рассчитать время. Заранее продуманный план избавит руководителя от многих ошибок и может придать его работе черты стройности и логической завершенности.

Нередко составляя план работы, руководитель опирается на собственный опыт и исполнительские возможности оркестра. План может быть более или менее развернутым и детализированным. Но необходимо помнить, что невозможно, да и нет необходимости пытаться зафиксировать все детали будущей работы.

Репетиция – дело творческое, живое, и, как в любом живом деле, тут могут быть свои неожиданности. Если дирижер хорошо подготовился к работе по основным ключевым направлениям, то он всегда найдет правильный выход из любой создавшейся ситуации.

Начинающим руководителям оркестров рекомендуется зафиксировать на бумаге намеченный план работы.

*Тема 10. Ансамблевое исполнительство. Искусство звукоизвлечения.
Воспитание чувства ансамбля.*

1. Понятие «ансамбль»

«Ансамбль» (от французского «ensemble» – вместе) группа из двух или более исполнителей (обычно не более восьми), выступающих совместно. Каждый из участников ансамбля исполняет самостоятельную партию, и, как бы, является солистом; однако трактовка произведения должна у всех быть единой. Этим термином называют также любой выступающий, как единый организм, объединенный коллектив артистов оркестра, хора, балета, солистов, например, различные ансамбли песни и пляски и т. п.

Существуют ансамбли во многих явлениях (в архитектуре, в живописи, скульптуре и др. видах искусства).

Ансамблем называют и само музыкальное произведение для небольшого состава исполнителей. Число участников инструментального ансамбля не существенно. Главное его отличие, к примеру, от оркестра, – это фактурная и функциональная индивидуальность исполняемых партий (как правило, в оркестре музыка, написанная в гомофонно-гармонической фактуре, обязательно содержит строгое унисонное дублирование партий при их функциональном разделении на группы – мелодия, бас, аккомпанемент (аккордовое сопровождение) и т. п.).

Поэтому, например, янычарскую музыку великого гетмана Радзивилла, которую исполняла типичная янычарская капелла того времени перед его дворцом, можно отнести, скорее, к ансамблю, нежели к оркестру. Путешественник Вильгельм Шлемюллер, который в 1752 г. посетил Гродно, писал об этой янычарской музыке: «Совершенно варварская и безобразная, она своим громким и резким криком раздирала уши. С обеих сторон бьют в большие барабаны, а другие огромными медными штукаами [тарелками] ударяют и помахивают». При этом премьер-капельмейстер начинал мелодию на «пишчалце», после чего другие музыканты, «поняв, что это за мелодия», отвечали ему на других инструментах. Совешенно очевидно, партия каждого музыканта была индивидуализирована - имела подголосочную ткань, постоянно не звучащую в унисоне ни с какой другой партией.

Сама специфика ансамблевого искусства расширяет возможности художественного воздействия. Полнота и разносторонность впечатления от игры ансамблистов связана не столько с разнообразием тембров, сколько с равноправным выявлением творческой воли одновременно нескольких музыкантов.

Ансамблевое музицирование включает два принципиально разных, но взаимосвязанных аспекта: интерпретационное сотворческое отношение к музыке и друг к другу.

Первый аспект предполагает не только потребность исполнителей в ансамблевой игре, обоюдную симпатию к определенному художественному стилю, творчеству того или иного композитора, но и способность многообразно, а главное, близко к авторскому тексту интерпретировать музыку, обнаруживать единство понимания эмоционально-образного содержания произведения.

Второй аспект – это межличностные отношения. Прежде всего, они характеризуются мерой психологической совместимости исполнителей.

Эти факторы одинаково важны, т. к. общность взглядов создает основу для взаимной симпатии, которая помогает понять творческую позицию партнера. Истинный ансамбль возникает лишь тогда, когда взаимобязательства становятся синонимом взаимопомощи, когда неразрывность контакта не обременяет музыкантов, а служит для них источником силы.

Именно поэтому многим исполнителям намного легче более ярко раскрыться не в сольном, а именно в ансамблевом исполнительстве. Однако, если один из двух факторов отсутствует, продуктивность совместного труда значительно снижается.

Начальная ансамблевая подготовка в учебных заведениях. Очень действенной формой музыкального воспитания является ансамблевая игра.

Освоение первоначальных навыков игры в ансамбле происходит с первых шагов обучения в классе любого инструмента. Сначала педагог аккомпанирует ученику, исполняющему мелодию (в дуэте). Затем простейший аккомпанемент поручается самому ученику, чтобы научить его гибко сопровождать мелодию, исполняемую педагогом. Таким образом, ученик приобретает простейшие ансамблевые навыки: сольного исполнения – когда нужно громче и выразительнее исполнить свою партию, и аккомпанирования – умение подчинить свою волю ведущей мелодии, и динамически отойти на второй план ради создания единой и цельной музыкальной картины. Учащиеся, как правило, с удовольствием воспринимают такую форму ансамблевой игры, несмотря на сложность или простоту исполняемых партий. Результатом всегда является радость совместного музицирования.

Играя в ансамбле, учащиеся наиболее ярко творчески раскрываются во всех отношениях, параллельно при этом происходит работа над устранением недостатков, присутствующих на уроках по специальности. Например, игра в ансамбле помогает ученику держать определенный темп, ритм, соблюдать синхронность исполнения. С начинающими исполнителями ансамбля первые пьесы лучше всего играть в унисон, тогда партию своего партнера можно лучше проконтролировать. У учащихся вырабатываются навыки слушать себя и других во время ансамблевого исполнения.

Важнейшими требованиями совместной игры являются одинаковые ощущения характера и темпа произведения, соответствие штрихов и приемов звукоизвлечения. Умелая педализация в ансамблях с участием фортепиано обеспечивает не только интонационно чистое звучание, но и художественное слияние ансамблевых партий в одно целое. Игра в ансамбле требует от учащегося также умения передавать другому участнику ансамбля мелодию, сопровождение, пассаж, не разрывая при этом музыкальной ткани.

Очень важно в ансамбле добиваться единой динамики звучания, единых штрихов, чувствовать силу звучности своей партии в зависимости от ее значения в общем ансамбле, а также проявлять инициативу. В ансамблевой игре, где изначально заложена возможность творческой импровизации, ученик развивается более гармонично. Быстрее он приобретает и некоторые инструментально-двигательные навыки, так как осознание потребности необходимого звучания помогает ему найти соответствующие органичные движения.

Интересным является наблюдение процесса становления лидера в ансамбле. Нередко хорошо подготовленный и инструментально более подвинутый ученик может неожиданно беспрекословно подчиниться другому, своему более музыкальному товарищу (это, безусловно, зависит от степени их одаренности),

который может задать нужный темп, показать вступление, снятие звучания и т. д. Можно заметить, как в таких случаях преобразуется характер исполнителей – исчезают боязливость, инертность, вялость.

В ансамблевом исполнительстве лучше раскрываются не только ведущий, но и ведомый, возможно, чуть менее одаренный учащийся – он ищет дополнительные ресурсы, чтобы быть на уровне своего товарища. Здесь проявляются принципы здорового соперничества, навыки работы в команде, стремление к самовыражению, что также весьма существенно. И в аналогичной ситуации (при исполнении другого произведения или в новом составе ансамбля) сегодняшний «ведомый» сможет взять инициативу на себя. При игре в ансамбле развиваются такие важные качества, как:

- умение слушать не только собственное исполнение, но и партнера по ансамблю, а также общее звучание всей музыкальной фактуры произведения;
- способность увлечь своим замыслом товарища, но если возникнет необходимость, уметь подчиниться его творческой воле;
- творческая активность фантазии и импровизационное начало;
- острое ощущение звукового и тембрового колорита;
- повышенное чувство ответственности за знание и исполнение своей партии, потому что совместное исполнительство требует свободного владения текстом. Преподаватель должен требовать от учеников изучения своих партий дома для того, чтобы на уроке основное время уделять работе над художественной стороной произведения в ансамблевом исполнении.

Во время занятий необходимо знакомить учащихся с встречающимися музыкальными терминами, поясняя их значение при исполнении произведений.

Успех работы в ансамбле во многом зависит от правильно организованных занятий и дисциплины учащихся. Поэтому нужно своевременно подбирать высокохудожественный и интересный репертуар, правильно продумать распределение партий между музыкантами. Каждый учащийся должен быть обеспечен печатными (по возможности) или переписанными профессиональным переписчиком партиями, заблаговременно тщательно отредактированными педагогом.

Перед началом занятий руководитель должен проверить общий строй всех духовых инструментов (обычно в районе 442 Герц) и помочь подстроить инструменты в случае необходимости по камертону или под фортепиано (если строй фортепиано 440 Герц, нужно подстроить все духовые инструменты под него), параллельно вырабатывая у учащихся музыкантов навыки самостоятельной настройки своего инструмента.

В зависимости от характера произведения, метроритмических особенностей и исполнительских штрихов прочтение музыкального текста может представлять

определенные трудности в исполнении. Существенным в ансамблевой работе является достижение синхронности – совпадения с предельной точностью мельчайших длительностей (звуков и пауз) у всех исполнителей ансамбля.

Синхронности исполнения способствует целый ряд факторов. Вопреки известному мнению баснописца И.А.Крылова, один из них – рациональная посадка участников ансамбля. Оптимальным следует считать размещение исполнителей, которое обеспечивает прочный визуальный и слуховой контакт между ними. Если подобная взаимосвязь найдена, то музыканты будут испытывать ощущение удобства, а слушатель воспринимает звучание в целом, а не отдельные его партии. Варианты размещения коллектива могут быть различными. Важно только, чтобы избранный вариант посадки был стабильным, как во время репетиций, так и на концертных выступлениях.

Каждый из участников ансамбля должен свободно исполнять свою партию и отчетливо представлять партии своих коллег, что позволит органично вписываться в общую звуковую картину, представляя свой музыкальный голос как часть развернутой богатой красками панорамы. Синхронность звучания возникает в результате единого понимания исполнителями темпа, метра, ритмической пульсации, атаки, начала (вступления) и окончания (снятия звучания) каждого звука или аккорда. Музыканты должны найти такой темп, который наиболее точно выражает характер художественных образов произведения и способствует выявлению индивидуальных черт, свойственных данному творческому коллективу. При работе над достижением ритмичного исполнения текста большое значение играет опора на метрическую структуру музыки. Роль метрической опоры в ансамбле нередко выполняет басовый голос, у которого обычно происходит совпадение исполняемых нот с сильными и относительно сильными долями такта. Грамотный исполнитель всегда может активно регулировать общее музыкальное движение в соответствии с фразировкой мелодии.

Для достижения синхронности ансамблевого исполнения, особенно в моменты изменения темпа, музыкантам важно ощущать единую ритмическую пульсацию. Часто ансамблистам в таких случаях приходит на помощь условный язык жестов и мимики. Особенно это заметно в моменты начала и окончания музыкальных построений.

Обычно способы выполнения *accelerando* и *ritardando* должны быть схожими. Тогда любые, даже самые изысканные темпоритмические нюансы, будут не только логичными, но и предсказуемыми. От исполнителей потребуются лишь внимание, послушание и готовность следовать за солистом, который и определяет любые агогические отклонения. Ведь только единое исполнительское чувство способно найти наиболее выразительный и правильный в художественном отношении темп,

метроритмическую пульсацию, вдохнуть в звуки музыки тот образ, который сможет одухотворить исполнение.

Разновидности ансамблей.

По количественному составу ансамбли условно можно разделить на малые, средние и большие.

Каждый из них имеет свои закономерности деятельности – организационного, творческого и психологического характера. Состав малых ансамблей обычно не превышает семи-восьми человек.

Психологи считают, что стабильность отношений, взаимная симпатия, единство взглядов и действий возможны именно в такой группе партнеров. Согласованность действий достигается здесь при психологической совместимости всех участников группы. Подобрать коллектив из семи-восьми максимально совместимых музыкантов гораздо труднее, чем из двух-трех персон. Поэтому в ансамблевой исполнительской практике чаще встречаются дуэты, трио, квартеты, квинтеты. Реже встречаются секстеты, септеты, октеты.

В принципе, ансамбль можно составить из любых инструментов. Желательно только, чтобы они обладали равной силой звука при одинаковой требуемой динамике (пиано, меццо-форте, форте). В противном случае для обеспечения ровности звучания придется достигать искусственного динамического баланса. Рекомендуются также учитывать и тембровые сочетания при выборе инструментов для ансамбля. Самые типичные примеры классических ансамблей – квинтет деревянно-духовых инструментов (флейта, гобой, кларнет, валторна, фагот) и брасс-квинтет из характерных медных (трубы первая и вторая, валторна, тромбон, туба). Валторна, благодаря своей способности тембрально сочетаться как с деревянными, так и с медными, входит в оба инструментальных состава. Вообще, состав разнообразных ансамблей может значительно изменяться в зависимости от наличия или отсутствия тех или иных инструментов, могут заменяться некоторые инструменты другими, вводиться новые инструменты, что обычно вызвано стремлением расширить тембровые границы, обогатить исполнительский репертуар.

Как правило, разделяют ансамбли по группам инструментов – ансамбль деревянных духовых, ансамбль медных, ансамбль саксофонов, ансамбль ударных инструментов и т.д. Возможно также деление по семействам инструментов – ансамбль флейт, ансамбль кларнетов, которые помимо родовых, могут включать в себя и видовые разновидности инструментов. Например, в ансамбле кларнетов нижнюю партию может исполнять бас кларнет, а в ансамбле саксофонов – баритон саксофон и т.д.

О репертуаре. При организации ансамбля в учебных заведениях или в коллективах художественной самодеятельности руководитель (педагог) нередко сталкивается с проблемой исполнительского репертуара.

К сожалению, не всегда можно найти достаточное количество хорошей музыки именно для своего состава ансамбля. Связано это, в первую очередь, с уникальностью состава ансамбля. С другой стороны, не всякий руководитель способен безвозмездно делиться своим репертуаром со своим коллегой, опасаясь, в какой-то мере, конкуренции и также из-за нежелания потерять особое лицо (на основе исполняемого репертуара) своего коллектива. К тому же, в современном коммерциализированном музыкальном мире сочинение, переинструментовка других произведений для ансамблей разных составов представляет собой довольно слабый финансовый интерес.

Существующим ансамблям постоянно приходится сталкиваться с проблемой и трудностью пополнения своего репертуара. Руководителю, нужно уметь грамотно и качественно делать переинструментовки с других партитур, инструментовки с фортепианного клавира, запись партитур по слуху с имеющихся аудиофайлов и другую подобную музыкальную работу.

Решение проблемы репертуара для ансамблей духовых и ударных инструментов часто находится в творческой компетенции руководителя. Подбирая репертуар, руководитель использует различные источники, это и изданные репертуарные сборники, учебные инструментовки студентов, учащихся, и обмен репертуаром между ансамблями. Руководитель должен стараться всегда поддерживать контакты с другими творческими музыкально-исполнительскими коллективами.

Именно ансамбль может стать своеобразной творческой лабораторией по инструментовке для начинающего дирижера. В ансамбле значительно быстрее, чем в оркестре, можно сделать анализ партитуры, внести необходимые поправки, найти приемлемый вариант звучания. Инструментовщику необходимо по-настоящему вникнуть в характер произведения, авторский замысел, его форму, фактуру, учитывать темпы, динамику, штрихи и т. д.

В ансамбле принципы инструментовки могут несколько отличаться от оркестровых; каждый инструмент может исполнять как мелодическую, так и аккомпанирующую функцию, задачи инструментов ансамбля становятся разнообразными и многофункциональными. Отличие состоит еще и в более широком использовании выразительных приемов игры, всяких выдумок, находок, благодаря которым лучше и интереснее раскрываются содержание и образы музыкального произведения.

Репертуар должен быть не только разнообразным и высококачественным в художественном отношении, но и понятным, доступным для

учащихся-исполнителей, а также хорошо инструментованым для данного состава ансамбля.

При подборе репертуара обязательно следует учитывать возможности и сферу применения отобранных ансамблевых произведений в музыкальной практике. Целесообразно составлять репертуарный план из произведений различной тематики, различного творческого практического применения с учетом будущих возможностей деятельности ансамбля.

Целенаправленный отбор репертуара обязательно предполагает постепенное усложнение заданий, расширение основного жанрового содержания музыкальной литературы ансамбля духовых и ударных инструментов.

В основной репертуар ансамбля следует включать произведения белорусских композиторов, различные обработки белорусской народной музыки, лучшие сочинения русских и зарубежных композиторов.

Различные по составу виды ансамблей также позволяют ознакомиться исполнителям с отрывками из симфоний, опер, балетов и других музыкальных произведений разных жанров, тем самым расширяя музыкальный кругозор оркестрантов, готовя их к восприятию этих произведений в концертном зале, в театре, на любой другой эстрадной площадке.

Тема 11. Творческие задачи дирижера оркестра. Работа над темпом, метроритмом и динамикой.

Работа над темпом и метроритмом

Важным условием, дающим стабильность при исполнении музыкального произведения, является точность и отработанность ритма. Неконкретный или неточный ритм, неоправданные замедления или ускорения, невыдерживание пауз, длинных нот — все эти недостатки во время исполнения вызывают естественное недоумение. Спокойствие и самообладание исчезают у всех участников коллектива под влиянием этих метроритмических шероховатостей. Необходимо регулярно развивать темпо-ритмические способности исполнителей, овладевая частными трудностями и реализуя их в работе над произведениями разной степени сложности, опираясь на традиционные исполнительские приемы, популярную методическую литературу и собственный опыт.

Область работы над темпом и метроритмом чрезвычайно обширна. Основным средством сохранения единства темпа служит ясное ощущение счетной единицы. В произведениях с рельефно выраженным метроритмическим началом полезно время от времени подкреплять это ощущение подсчитыванием молча, «про себя». Каждый музыкант сможет осознать характер движения музыки лишь тогда, когда он расслышит биение ритмического пульса произведения и

проникнется этим ощущением. Осознание ритмического пульса важно для исполнения многих сочинений. Единицей пульса служит длительность, заложенная в структуре нотного текста конкретного произведения. Исполняемую музыку необходимо ритмически выровнять полностью, при этом добиться темпового единства. Очень важно сравнивать регулярно темп в определенном построении с начальным, представляя его звучание в сравнении с первой фразой произведения. На заключительном этапе работы над произведением нужно окончательно уточнить темп произведения. Хотя темп указан в тексте, его реальная трактовка, разумеется, не может быть единой для всех дирижеров-исполнителей; однако общее представление о темпе данного сочинения все же остается более или менее устойчивым. Определению темпа способствуют авторские указания, понимание характера произведения, его стиля, технические и музыкальные возможности коллектива. В каждом отдельном случае следует найти темп, позволяющий всему оркестру или ансамблю удобно чувствовать себя при исполнении произведения. Медленное проигрывание с соблюдением всех частных исполнительского замысла позволяет с предельной яркостью осуществлять свои намерения и делает их особенно ясными. Однако такая работа в медленном движении может привести к утрате представления о нужном темпе. Найдя, почувствовав его, дирижер должен его запомнить, чтобы всегда иметь возможность вновь к нему вернуться. Выдающийся пианист Г.Г.Нейгауз настоятельно рекомендовал своим ученикам при изучении произведения и для овладения его важнейшей стороной, ритмической структурой, то есть организацией временного процесса, ставить ноты и сначала продирижировать вещь от начала до конца. Единицу пульса – основную композиционную ячейку в ритмической структуре сочинения не следует смешивать со счетной – исполнительской (дирижерской) единицей. Они могут совпадать, но могут и быть различны.

Свобода музыкально-ритмического движения.

Ритм музыкального произведения часто и не без основания сравнивают с пульсом живого организма. Не с качанием маятника, не с тиканием часов или стучением метронома (все это метр, а не ритм), а с таким явлением, как пульс, дыхание, колыхание колосьев в поле. В музыке ритм и метр более всего становятся тождественными в произведениях, написанных в жанре марша, потому что шаг солдата должен быть зависим от точного чередования равных долей времени. Пульс здорового человека бьется ровно, но ускоряется или замедляется в связи с переживаниями. То же самое и в музыке. Так же, как всякому здоровому организму свойственна ритмическая равномерность, так и при исполнении музыкального произведения ритм в общем должен больше приближаться к метру, чем к аритмии, больше походить на здоровый пульс, чем на запись сейсмографа во время

землетрясения. Однако замечено, что хотя мучительно слушать неритмичное исполнение, но совсем непереносимо становится, когда музыку играют очень механистично.

Сначала текст надо поставить на точные «ритмические рельсы», а потом уже приступать к свободному живому ритму. В начале изучения произведения, конечно, необходимо работать строго метрично, в рамках «метрической сетки». На начальном этапе работы это возможно, и даже принято. Затем, овладев текстовым материалом, можно начинать играть с творческим подходом, несколько иным настроением. Когда текст хорошо выучен, нужно искать выразительность ритма, основываясь на нейтральной ритмической сетке-основе. Отключая сознательным усилием воли агогику, мы, по сути, «выключаем» на время и эмоциональную сторону восприятия. Ведь принимать целенаправленные решения об изменении темпа можно лишь, хорошо зная текст пьесы. Иначе исполнение будет невыразительным, автоматичным. Небольшие замедления и ускорения внутри фраз необходимы уже для рельефного выявления наиболее значительных интонаций мелодии.

Агогика (из музыкального энциклопедического словаря) – отклонение реальной длительности звуков и пауз от указанных в нотах соотношений, применяемых в целях выразительности музыкального исполнения. В нотной записи, как правило, не фиксируются. Эти отклонения не изменяют значения нот, образующих ритмический рисунок, хотя по величине они бывают и очень большими, особенно в музыке эпохи романтизма.

Всем музыкантам хорошо знакомы следующие отклонения от темпа – фермата, *ritenuto*, *accelerando*. Исполнение ферматы требует внимания и почти всегда связано с приемом *ritenuto*. Легче всего установить длительность ферматы после *ritenuto*, продолжая мысленно замедление на выдержанных под ферматой звуках. Фермата, таким образом, является логическим завершением приводящего к ней *ritenuto*. Помимо указанных в нотах *accelerando*, едва заметные темповые ускорения бывают часто уместны в срединных построениях. Эти ускорения не так заметны и нередко имеют менее устойчивый характер. При окончательной отделке формы необходимо лишней раз уточнить развитие основного образа, характер которого, как правило, постепенно меняется. Не лишним будет еще раз переосмыслить темп исполнения.

При исполнении мелодических произведений важно услышать устремленность метроритмического движения, чтобы коллектив приобщался к умению исполнять не «по тактам», а «по фразам», то есть исходя из музыкально-осмысленного прочтения формы произведения. Здесь больше подойдет именно термин не «тактирование», а «дирижирование». При этом важно чувствовать необходимость не ускорить, а чуть-чуть прибавить движение там, где

это нужно, дослушивая паузы, возвращаясь к прежнему движению с помощью *ritenuto*, ферматы, паузы или хорошего дыхания (цезуры).

Свободы ритма требуют и пьесы с явно выраженным танцевальным характером. Исполняя их, важно ощущать метроритмическую периодичность, свойственную данному танцу, то есть определенную последовательность чередований сильных долей, а иногда и синкоп. Ритм и метр – это разные вещи.

Например, в «Итальянской польке» С.В.Рахманинова после легких, бегущих, полетных шестнадцатых так и хочется сыграть ярче блестящие оттяжки на акцентированных восьмых (33 и 41 т.т.) А вот шестнадцатые в последних тактах нужно сыграть четко, ровно, не уклоняясь от метра.

Ференц Лист – один из непревзойденных мастеров исполнения *rubato* характеризует его как «темп уклончивый, прерывистый, размер гибкий, вместе четкий и шаткий колеблющийся как пламя, как верхушки деревьев, качаемых в разные стороны порывами сильного ветра». Основными фундаментальными установками рубато можно назвать естественность ритмического движения, стилистическую достоверность, которая должна быть «созвучна» творческой индивидуальности автора произведения, эстетическому колориту эпохи, особенностям жанра. Но музыку, лишенную ритмического стержня, можно воспринимать только как музыкальный шум, где музыкальная речь исковеркана до неузнаваемости. Постоянные замедления и ускорения, «рубато в кавычках», вызывают впечатление еще большего однообразия и скуки, чем слишком метричное исполнение. В искусном *rubato* должна быть логика, гармония, художественная сбалансированность всех ускорений и замедлений в ходе исполнения. Можно вносить в сочинение что-то свое, но и не уносить авторского. Все лишние переосмысления спорны, они искажают содержание и авторский замысел.

Вот некоторые правила для организации «здорового ритма» в музыке:

1. Скорая и быстрая игра – это не одно и то же.
2. *crescendo* – не всегда сопровождается ускорением, а *diminuendo* замедлением.
3. Изменение темпа должно начинаться со слабой доли, чтобы не превращать *accelerando* в **Piu mosso**, а *ritardando* в **Meno mosso**.
4. Триольный ритм никогда не должен превращаться в пунктированный (и наоборот; за исключением специально помеченных приемов исполнения нот в стиле **Swing** и т.п.).
5. Одно из требований сохранения «здорового» ритма состоит в том, чтобы сумма ускорений и замедлений равнялась некой постоянной, чтобы среднеарифметическое изменений ритма было постоянным и равным

одной метрической длительности.

Динамика.

Динамика в музыке – совокупность понятий и нотных обозначений, связанных с оттенками громкости звучания. Указания на динамические нюансы одним из первых ввел в музыкальную нотацию композитор эпохи Возрождения Джованни Габриели, однако до конца XVIII века подобные обозначения использовались композиторами редко. Бах использовал термины *forte*, *piano*, *più piano* и *pianissimo* (написанные словами), и можно считать, что обозначение *ppp* в тот период означало *pianissimo*. Обозначения динамики носят относительный, а не абсолютный характер. Например, *mp* указывает не на точный уровень громкости, а на то, что играть этот отрывок следует несколько громче, чем *p*, и несколько тише, чем *mf*. У некоторых компьютерных программ записи звука существуют стандартные значения скорости нажатия клавиши, соответствующие тому или иному обозначению громкости, но, как правило, эти значения можно настраивать.

Динамика (от греческого слова δύναμις «сила, мощь») является одним из самых простых и действенных выразительных средств. Умелое пользование динамикой помогает исполнителям раскрыть общий характер музыки, передать ее эмоциональное содержание, показать общие конструктивные особенности формы. Особенно важна динамика в структуре фразировки – по-разному поставленные логические акценты кардинально меняют смысл музыкальных построений, а динамические волны внутри фраз придают музыке экспрессию, архитектурную стройность и соразмерность. В области звукоизвлечения все тончайшие колористические градации светотени в музыке основаны также на микроизменениях силы звука.

Исполнительский ансамбль обладает достаточно широким динамическим диапазоном, который позволяет музыкантам извлекать звучание от *pp* до *ff*. Чтобы понять суть ансамбля, достаточно представить себе, что к играющему *ff* исполнителю присоединяется в точно таком же нюансе его партнер. Совместное звучание всех инструментов будет сильнее, чем каждого в отдельности. В результате естественного, нефорсированного звучания нескольких исполнителей и возникает новое значение нюансов – *fortissimo* ансамбля. Аналогичные замечания касаются и самой малой звучности – *pp*. Между этими двумя нюансами множество градаций, которые фиксируются в нотном тексте лишь в обобщенном виде: *p*, *mp*, *mf*, *f* и т. д.

Играть громко считается проще, чем делать это тихо и проникновенно. По этой причине учебные ансамбли владеют динамикой, как правило, только в зоне *mp*, *mf*. Культуру профессионального ансамбля можно определить по умению добиваться выразительного звучания *pp*. В музыке подвижного, моторного характера – *pp*, *piano* достигается путем постоянной генерации микроимпульсов на

опорные доли такта или ритмических групп.

Умение передать пластику мелодической линии средствами динамики – свидетельство высокого профессионального мастерства. Если ансамбль владеет исполнением музыки в тончайших оттенках тихих звучностей, то ему, без сомнения, будет подвластно и красивое мощное звучание. Ведь пренебрежение динамики *piano* есть нивелирование динамики *forte* и наоборот. Чтобы динамические нюансы были рельефными, впечатляющими, надо создавать для них соответствующий фон.

Проблему динамики в ансамбле следует рассматривать в двух аспектах: горизонтальном – как чередование сменяющих друг друга динамических уровней или ступеней, и вертикальном – как сочетание различных по силе фактурных линий и пластов музыки.

Динамика по горизонтали при всем своем разнообразии может быть представлена несколькими основными типами, например: стабильная; ступенчатая (*pp – p – mp – mf – f*); гибко изменяющаяся (*p, mp, mf, mp, p*); контрастная (*pp – ff; ff – pp*). К этой разновидности динамики относятся акценты (*sf, fz, sfp*). Динамический план модулируется с помощью этих основных типов. Участники ансамбля должны следить за динамическим балансом голосов по вертикали. Различные элементы фактуры должны звучать на разных динамических уровнях. Подобно тому, как в живописи имеются разные степени интенсивности окраски, в музыке существует разнообразие интенсивности звука. Некоторые тона звучат мягко, служа как бы фоном. Другие, более ярко, занимая средний исполнительский план. Третьи (главные фактурные элементы) – выделяются на самом переднем плане.

Тема 12. Акомпанемент и его место в истории музыки. Дирижер оркестра в роли аккомпаниатора. Исполнительские задачи дирижера-аккомпаниатора.

Акомпанемент является одним из важнейших видов деятельности любого музыканта, в том числе участника оркестра и дирижера. В словаре слово «аккомпанемент» (фр. *accompagnement, accompagner* – сопровождать) определяется как вторенье, подголосок, сопровождение, подыгрывание. В середине XX века слово «аккомпанемент» приобретает более четкую формулировку и трактуется несколько по-иному – как сопровождение одним или несколькими инструментами (ансамблем инструментов) или же оркестром сольной партии (певца, инструменталиста, хора и других). Такой человек, если он один, называется аккомпаниатором, если это ансамбль или оркестр, говорят, что он выполняет аккомпанирующую функцию. Акомпанемент значительно углубляет художественное содержание произведения. Обычно аккомпанемент исполняется

на фортепиано, органе, синтезаторе (клавишном инструменте), арфе, гитаре, баяне, аккордеоне, других инструментах, а также ансамблем или оркестром.

В процессе дирижирования аккомпанементом чрезвычайно важно уделять внимание различным его разновидностям. Считать, что умение аккомпанировать якобы доступно не всякому дирижеру, безосновательно. Каждому музыканту, а дирижеру в первую очередь, должно быть присуще чувство ансамбля, способность ощущать солиста, умение вникать в намеченный им план исполнения, то есть все, что нужно для овладения мастерством аккомпанемента. Любому дирижеру приходится когда-то включать в свой концертный репертуар оркестровый аккомпанемент для солиста (вокалиста или инструменталиста).

Безусловно, необходимо выяснить основные трудности, которые могут быть у дирижера в процессе работы и способы решения типичных проблем аккомпанемента применительно к процессу дирижирования.

Аккомпанемент – это все музыкальные элементы в произведении, которые служат гармонической и ритмической опорой основному мелодическому голосу (группе голосов). Разделение музыкального текста на мелодию и аккомпанемент присуще музыке, написанной в гомофонно-гармонической фактуре в противовес монодической (одноголосной), гетерофонной, полифонической или аккордовой фактурам музыкальной ткани. В оркестровой музыке, написанной в гомофонно-гармонической фактуре, основная мелодия нередко переходит от одного инструмента к другому или от группы инструментов к другой группе, и состав аккомпанирующих голосов также часто меняется.

Характер и роль аккомпанемента обычно зависит от эпохи, национальной принадлежности музыки и ее стиля. Хлопанье в ладоши или отбивание ритма ногой, часто сопровождающие исполнение народной песни, могут рассматриваться как простейшие формы аккомпанемента (чисто ритмическим аккомпанементом является и сопровождение одного ударного инструмента).

История аккомпанемента прослеживается с глубокой древности. Естественно, что до нас не могли дойти в звуковом виде какие-либо свидетельства музыкальной культуры далекого прошлого. В те времена еще не существовало звукозаписи. Существуют лишь словесные описания, того, как могла звучать музыка в древности и какое впечатление она оказывала на слушавших ее.

Можно предположить, что ритмические удары, сопровождавшие песни и танцы древних народов, по существу, также являлись примитивным аккомпанементом.

С развитием культуры менялось значение аккомпанемента. Если в древнем мире и в средние века аккомпанемент, по всей вероятности, в основном выполнял метроритмическую функцию и дублировал сольную мелодию, то уже в XV-XVI веках в полифонической музыке практиковалось пение одного голоса, а остальные

голоса исполнялись на инструментах. А в XVII веке с расцветом гомофонии, по сути, начинается и развитие аккомпанемента в его современном понимании.

До XVII века господствующими по части аккомпанемента были струнные инструменты – арфа, лира, кифара, лютня.

В конце XVI - начале XVII веков, в тесной связи с развитием гомофонно-гармонического склада, формируется аккомпанемент в современном понимании, дающий гармоническую опору мелодии. В то время было принято выписывать лишь нижний голос аккомпанемента, намечая гармонию с помощью цифровых обозначений (генерал-бас или цифрованный бас). «Расшифровка» цифрованного баса в виде аккордов, фигураций предоставлялась на усмотрение исполнителя, что требовало от него фантазии, дара импровизации, вкуса и специальных навыков.

Кстати, само возникновение генерал-баса в Италии в конце XVI века связывается с практикой аккомпанемента на органе и клавесине. Генерал-бас существовал до середины XVIII века, им пользовались многие композиторы, в том числе А. Скарлатти, Г. Ф. Гендель и ряд других композиторов стиля барокко.

С развитием гомофонно-гармонического письма возрастает значение аккомпанемента как неотъемлемой части музыкального изложения. Это уже не простое ритмическое или унисонное сопровождение, оно образует органическое единство с мелодией и даже оказывает на нее влияние, раскрывая заложенные в мелодии функционально-гармонические элементы.

Возрастает и роль аккомпаниатора. Органист или клавесинист, аккомпанируя солисту или целому ансамблю певцов или инструменталистов, должен был дополнять недостающие ноты аккордов и импровизировать связи между ними. От аккомпаниатора зависел во многом темп и общий характер игры всего ансамбля. Нередко на заре первых оркестров органист или клавесинист выполнял функцию дирижера.

С середины XVIII века широкое развитие получает жанр камерной музыки. Собственно, этот термин существовал еще с XVI века, но служил для разделения понятий светской и церковной музыки. Вначале камерная музыка предназначалась лишь для домашнего музицирования. В современном значении камерная музыка — это вокальная или инструментальная музыка, написанная для солиста и небольшого ансамбля.

Вокальная камерная музыка нашла свое выражение в жанрах песни и романса. У композиторов Венской классической школы Й. Гайдна, Л. Бетховена, кроме песен на слова различных поэтов есть обработки шотландских, ирландских, валлийских народных песен. Понятие аккомпанемента вступает в дальнейшую фазу своего развития: значительно обогащается гармония и усложняется фактура изложения.

В конце XVIII века и особенно в XIX веке началось интенсивное развитие

романса, который представляет собой сольную песню с обязательным инструментальным сопровождением и отличается большей тонкостью выражения чувств, по сравнению с песней, использованием более сложных средств музыкальной выразительности. И, хотя вокальная мелодия по-прежнему сохраняет свою главенствующую роль, значение аккомпанемента все более возрастает.

После изобретения бельгийским музыкальным мастером Адольфом Саксом хроматических медных духовых инструментов и их усовершенствования, создания целой группы инструментов для военных духовых оркестров под названием «саксгорны», духовое оркестровое исполнительство вышло на новый уровень. Оригинальных сочинений для духового оркестра было пока еще мало, поэтому возникают переложения симфонических и оперных сочинений, героико-патриотические музыкальные произведения таких композиторов, как Ф. Антолини, К. А. Кавос, В. П. Титов, Д. Штейбельт, некоторые образцы военной духовой музыки, написанной на мотивы оперных мелодий и народных песен. Значительным вкладом в расширение исполнительского репертуара для духовых оркестров было четырехтомное издание О. Ж. Дальмасом 208 партитур, которые включали в себя военные марши императорской Российской гвардии, переложения отрывков из опер Л. Керубуни, Р. Крейцера, В. Фиораванти, его собственные сочинения и аранжировки популярного в то время русского композитора и дирижера А. А. Дерфельдта.

В инструментальной и вокальной музыке XIX-XX веков аккомпанемент часто выполняет новые выразительные функции: «договаривает» невысказанное солистом, подчеркивает и углубляет психологическое и драматическое содержание музыки, создает иллюстративный и изобразительный фон. Нередко из простого сопровождения он превращается в равноправную партию ансамбля, например в фортепианных партиях романсов и песен Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса, Х. Вольфа, Э. Грига, П. Чайковского, С. Танеева, Н. Римского – Корсакова, С. Рахманинова и других композиторов.

Особого внимания заслуживает то, что в XIX в. все бывшие на престоле представители династии Романовых играли на различных музыкальных инструментах, в том числе и духовых. Так, известно, что Александр I был обучен игре на кларнете.

На каком именно из духовых инструментов играл император Николай I, сказать трудно, так как он сам называл все свои инструменты просто «трубой». Российский историк Л. В. Выскочков пишет: «Духовой инструмент, на котором играл Николай Павлович, в источниках и литературе называется по-разному... упоминаются флейта, корнет, корнет-а-пистон». Кроме того, император даже пробовал сочинять военные марши для духового оркестра и, как пишет российский историк И. В. Зимин, приобретал у инструментальных мастеров в Пруссии

«духовые инструменты для Саперного и Пионерного батальонов, шефом которых он был».

Своему сыну Александру Николаевичу привить любовь к духовым инструментам он не сумел, зато его внук, будущий император Александр III, был увлечен ими даже больше своего деда, которого он очень уважал. Уже с трех лет он начал играть на детской трубе, сделанной из цинка, а повзрослев, продолжил обучение на корнете-а-пистоне. В возрасте около 20 лет он организовал медный духовой септет, где сам исполнял партию корнета, а через несколько лет по его желанию было создано Общество любителей духовой музыки, при котором был организован целый духовой оркестр медных инструментов любительского уровня. Будущий император даже играл на сцене вместе с оркестром на одном из концертов.

Императоры Александр II и Николай II музыку любили и уважали, но любовь своих родителей к духовым инструментам не разделяли и оба играли только на фортепиано.

Таким образом, духовые оркестры в Российской империи, оставались еще сугубо военным подразделением, но ввиду особенного к ним интереса со стороны правящей династии они становятся неотъемлемой частью государственной жизни страны.

Аккомпанемент занимал важное место в репертуаре духовых оркестров. Так, для развития военной духовой музыки только Н.А.Римский-Корсаков в бытность инспектора духовых хоров (оркестров) Морского ведомства (с 1873 по 1884 год) написал ряд пьес для солирующих валторны, кларнета и гобоя с духовым оркестром. Неся военную службу в Кронштадте, он организовал там регулярные концерты духового оркестра. Наиболее известен, вероятно, его трехчастный тромбоновый концерт с финальным торжественным маршем; много привлекательного в гобойных вариациях на тему Глинки, выдержанных в глинкинском певучем стиле. В репертуаре парковых духовых оркестров того времени были распространены произведения музыкальной классики – пьесы Л.Боккерини, Э.Мегюля, Ф.Госссека, Ф.Шуберта, Р.Шумана, П.Чайковского и многих других популярных композиторов того времени.

Развитие духовой музыки и духовых оркестров продолжалось. XX век стал пиком развития духовых оркестров в Российской империи. В основном в армейской среде уже имелось немало профессиональных по своему художественному уровню коллективов. В первой половине века композиторами создается ряд оригинальных произведений классической музыки для духового оркестра. Первым сочинением подобного рода был «концерт для фортепиано и духового оркестра» 1924 г. Игоря Стравинского. На премьере концерта партию фортепиано исполнил сам композитор.

В советский период значительную роль в формировании духовой военной музыкальной культуры сыграл выдающийся музыкант и композитор С.А.Чернецкий. С резким увеличением количества военных частей возросла и потребность в военных духовых оркестрах. В связи с этим начинают создаваться военно-учебные музыкальные учреждения различного уровня.

Основу репертуара духовых оркестров в военный период составляли различные марши и песни преимущественно советских и российских композиторов. Марш В. И. Агапкина «Прощанье славянки» сопровождал солдат в путь на железнодорожных вокзалах в Первую мировую войну, а впоследствии и в Великую Отечественную войну. Его нередко поют и сейчас под аккомпанемент оркестра. Близость к народным интонациям позволила надолго закрепиться в оркестровом репертуаре таким вальсам, как «Амурские волны» М. А. Кюсса и «На сопках Маньчжурии» И. А. Шатрова, также имеющие вокальные версии для сопровождения оркестром.

В 1945 г. вальс «На сопках Маньчжурии» исполнял вместе с оркестром перед бойцами Дальневосточного фронта известный оперный певец И. С. Козловский.

В духовых оркестрах важную роль играло сопровождение самых разных песен – строевых, маршевых, имевших патриотическое и воспитательное содержание.

Особый интерес представляет деятельность оркестров в первые дни после Победы: «Пройдя по многим освобожденным странам Европы, оркестры Красной Армии дали многочисленные концерты для населения. В сопровождении оркестров слушатели пели Гимн Советского Союза и свои национальные гимны», – писал исследователь духового оркестра П.Апостолов.

К концу века, с приходом новых жанров и направлений в музыке, духовые оркестры начинают отходить на второй план. Их все реже приглашают играть на мероприятиях и часто из-за нехватки финансовых средств расформируют. Оркестры перестали играть в драматических и кинотеатрах, почти не осталось цирковых оркестров, а в провинциальных городах даже в военных частях найти хороший духовой оркестр – редкость.

Но они не исчезли полностью. Еще существуют военные оркестры высокого уровня, звучание и профессионализм которых можно оценить по их участию в обеспечении государственных праздников и на различных международных военно-музыкальных фестивалях. Они участвуют в парадах и шествиях, ездят с концертами, создавая оркестровое сопровождение таким известным певцам, как Л. Долина, Х. Каррерас, И. Кобзон, Е. Образцова, М. Матье, Т. Гвердцители и другим.

В последние десятилетия создано множество аранжировок популярных песен, в том числе в эстрадном и джазовом стилях, которые заняли свое достойное место в современной музыкальной культуре. Этот репертуар нередко исполняется

солистами-вокалистами и инструменталистами под аккомпанемент разных составов духовых и ударных инструментов.

Несомненно, что на протяжении нескольких столетий аккомпанемент занимает важнейшее место в мировой музыкальной культуре, особенно возрастает его роль в наши дни, когда профессиональный исполнительский уровень солистов и аккомпаниаторов достаточно высок.

На концертной эстраде аккомпанемент имеет большее преимущество, горячо принимается публикой, любим оркестрантами и солистами. В репертуаре любого профессионального оркестра есть произведения с солистами-вокалистами или инструменталистами. Дирижирование аккомпанементом солисту в высших музыкальных учебных заведениях является обязательной частью государственного экзамена. Студенты играют аккомпанемент в оркестре, выступают в учебных коллективах в качестве солистов. Аккомпанементы включены в учебные программы начинающих дирижеров. Одним из произведений, исполняемых на конкурсах и фестивалях любых оркестров и дирижеров, является аккомпанемент солисту-инструменталисту или вокалисту.

Работа над любым оркестровым произведением начинается с ознакомления дирижера с партитурой и произведением как таковым.

Когда оркестр аккомпанирует солисту, дирижер перестает быть центром внимания. Однако в этой ситуации успех исполнения целиком и полностью зависит от его техники и музыкальности, а также от умения руководить оркестром, чутко реагируя на действия солиста. Гибкость, чувство стиля, знание технологии солирующего инструмента или вокальных проблем певца – все это необходимые условия для дирижирования аккомпанементом.

Работа над аккомпанементом имеет свои некоторые специфические особенности, о которых нужно знать; одна из них – четкое разграничение обязанностей дирижера-аккомпаниатора и солиста, у которого часто бывает главная ведущая мелодическая роль. Чтобы быть хорошим концертмейстером для практически любого солиста, дирижер должен обладать специальными навыками и умениями. Результатом совместной работы солиста и оркестра должно стать удачное и убедительное исполнение произведения, для чего необходимо хорошо знать о типичных трудностях при работе с сопровождением.

Дирижер обязан проявить максимум внимания и чуткости к исполнительскому замыслу солиста, творческая инициатива которого ставится на первый план. Однако роль дирижера не сводится к слепому подчинению воле солиста. Иногда в результате разнообразия и критического взаимодействия творческих индивидуальностей дирижера и солиста возникают досадные несовпадения по интерпретации исполняемого произведения или просто различное мнение о некоторых деталях исполнения. Иногда дирижер вынужден

выполнять желания солиста, несмотря на то, что они идут вразрез с его собственными идеями. Очевидно, что наиболее убедительным в художественном отношении является исполнение, когда желания солиста благосклонно приняты дирижером и становятся общими в их творческом взаимодействии.

Конечно, различные уровни степени таланта, разнообразие творческих индивидуальностей дирижера и солиста не исключают возможности несовпадения взглядов на интерпретацию образов исполняемого произведения в целом или различного отношения к некоторым нюансам исполнения. Но в большинстве случаев таких ситуаций, как правило, не возникает. Некоторые певцы, например, имеют небесспорную привычку делать ферматы почти на каждой высокой ноте, чтобы «показать свое мастерство», в таком случае дирижер должен попытаться тактично преодолеть это намерение, часто связанное с сомнительным вкусом исполнителя. Однако дирижер, как правило, должен принимать интерпретацию солиста такой, какая она есть.

В случаях, когда исполнитель-солист неопытен, дирижер, предварительно занимаясь с ним, должен добиться необходимого характера, темпа и других сторон исполнения. На репетиции дирижеру следует вести за собой солиста-дебютанта, который в силу неопытности и волнения может отклониться от обусловленной трактовки. С другой стороны, если вследствие нервозности солист упорно держится своего собственного, неожиданно взятого им темпа, дирижер должен следовать за ним, даже если темп кажется ему неверным. Необходимость умения брать непредвиденный темп и подчинять себя солисту требует от дирижера и оркестра определенного навыка; здесь они особенно наглядно демонстрируют свою гибкость.

Даже профессиональным солистам иногда свойственна нервозная привычка ускорять темп во время быстрых пассажей. Чуткий дирижер сразу же заметит эту тенденцию и будет постоянно начеку, предвидя подобные ускорения и приспособлявая к ним свой аккомпанемент. В интересах опрятного исполнения дирижер вынужден подчиняться подобным «прихотям» солиста, хотя они свидетельствуют о нехватке настоящей, серьезной музыкальности.

Немного рекомендаций, касающихся молодых солистов. Иногда начинающего солиста необходимо поправлять в его же интересах, но тут нужно быть осторожным: ведь он долго учил произведение со своим педагогом; делая ему замечание, есть вероятность затронуть и авторитет педагога, который в данном случае должен быть неоспоримым для ученика. После репетиции нужно порекомендовать солисту подумать над определенными вопросами к следующей репетиции, но при этом не стоит отделяться общими словами типа «было быстро», нужно раскрыть психологическую основу, то есть разъяснить, что, по вашему мнению, имел в виду композитор, почему темп был неверен с этих

позиций. Есть и другая сторона, почему опасно навязывать свою волю молодому солисту – нельзя провоцировать его на определенную беспринципность. Если он моментально принимает замечания и резко пересматривает свою трактовку, то он перестает быть самостоятельной творческой личностью. Влияние на начинающих солистов должно быть педагогически обдуманым; необходимо, чтобы он сделал выводы из замечаний дирижера не подражательно, а пропустил их через свою индивидуальность.

Вообще, конечно, дирижеру и солисту необходимо вырабатывать общую, совместную концепцию произведения. Ведь когда дирижер попросту идет за солистом и не согласен с его интерпретацией, отсутствует творчество; это меньше похоже на музицирование, но больше на «ловлю» друг друга. Когда трактовка солиста разнится с представлениями дирижера, то, если она его убеждает, он должен не просто следовать за солистом, а сопереживать его замыслу.

После ознакомления с произведением, партитурой, определения средств выразительности, способствующих раскрытию идейно художественного содержания, дирижер начинает учить и прорабатывать эту партитуру, текст в вокальном произведении, работать с солистом.

При проработке произведения дирижер должен позаботиться, чтобы штрихи и разметка оркестровых партий совпадала с партией солиста для того, чтобы на репетиции не приходилось тратить время на урегулирование подобных моментов. Особо важно дирижеру хорошо знать мелодию и текст вокального произведения. Проникновение в круг образов текста, в его речевые интонации является непременным условием для создания осмысленного аккомпанемента.

Вокальную партию (нотный текст, слова или содержание перевода) дирижер должен не только хорошо знать, но и глубоко прочувствовать. По-настоящему хорошо аккомпанируют те, кому удается полностью слиться с исполнителем в его творческих намерениях, когда то, что делает солист, становится для дирижера и оркестра «своим» во всех мельчайших деталях. Обычно в большинстве случаев между дирижером и солистом не возникает больших расхождений в создании образа.

Не менее важна и предварительная репетиционная работа с оркестром, предшествующая встрече с солистом, в процессе которой дирижер добивается нужного звучания в оркестре, определенного заранее с солистом.

Во время репетиционной работы очень важно правильное размещение солиста на сцене. Аккомпанируя со своим оркестром солисту-инструменталисту или вокалисту, дирижер должен быть как можно ближе к нему, чтобы следить за каждой деталью игры или пения. Для фортепианного концерта лучше всего ставить рояль в середине передней части сцены. Помещать пульт лучше так, чтобы можно было видеть руки пианиста, встречаться с ним взглядом. Важно хорошо

знать исполняемое произведение и самого исполнителя, так как нет двух солистов, которые одинаково играли бы одно и то же произведение. И даже один музыкант может исполнить свое соло совершенно по-разному, так же как и дирижер может повести произведение совсем по-другому.

Искусство аккомпанемента складывается не только из умения создавать ансамбль солиста и оркестра, но и в огромной степени зависит от способности дирижера чувствовать инструмент или голос, а также исполнительские намерения солистов. Конечно же, при этом дирижер должен все время слушать и игру оркестра, так как, увлекаясь партией солиста, он может выйти из рамок хорошего ансамбля, преувеличив силу звучания или изменив скорость движения. Исполнение аккомпанемента должно быть направлено на реализацию следующих требований: достижение верного распределения звучности и соотношения голосов, выразительное исполнение вспомогательных и подголосочных мелодических линий в оркестре. Ощущение гармонической основы басовой и аккомпанирующей группы, дифференцированное звучание гармонических фигурации и педалей. Необходимо достичь точной динамики и тембра звучания оркестра в момент перехода с оркестровых соло к исполнению сопровождения, правильное соотношение темпа, нюансов исполнения партии аккомпанемента с характером звучания солирующей партии.

В процессе совместной работы, в целях экономии времени, дирижеры часто просят сокращать солистов свои сольные эпизоды или не выкладываться полностью, что принципиально неверно. На репетициях дирижер должен главным образом требовать, чтобы солисты исполняли свои партии до мельчайших подробностей точно и корректно. Этим он добьется слаженности между ними и оркестром, то есть добьется безупречного ансамбля – основы всякого хорошего исполнения. Если после того, как произведение окончательно будет выучено, певцы допустят некоторые вольности, дирижер должен следить за тем, чтобы они соответствовали духу произведения и характеру данного эпизода. Известное равновесие между формальной корректностью и творческой свободой является мериллом художественного исполнения, как для певца, так и для дирижера.

Также необходимо хорошо знать сольный инструмент, которому приходится аккомпанировать, способы звукоизвлечения, динамические возможности, приемы игры, штрихи, необходимо разбираться в психологии музыкантов-солистов.

Также в дирижерские обязанности входит подготовка солистов и оркестра к публичному выступлению. Крайне желательно, чтобы накануне концерта состоялась отдельная репетиция с оркестром, и репетиция уже с участием солистов, в день концерта.

Дирижер должен учитывать, что множество разнообразных причин влияет на солиста-инструменталиста или вокалиста в момент исполнения. Плохое

самочувствие, неприятности не должны отражаться на его исполнении, а для этого требуется определенное присутствие духа и напряжение нервов. Даже крупным артистам случается выступать неудачно. Дирижер должен обладать быстрой реакцией и находчивостью, чтобы во время выступления предупредить любую возможную непредсказуемую ситуацию. Во время концертного исполнения дирижер должен контролировать звучание оркестра и звуковой баланс.

Во всех случаях дирижирования аккомпанементом очень важно заставить оркестр внимательно слушать солиста, чтобы каждый оркестрант не только добросовестно исполнял свою партию, следуя во всем требованиям дирижера, но также чутко, как дирижер, прислушивался к партии солиста. Только тогда можно говорить о настоящем творческом единении между всеми исполнителями.

*Тема 13. Особенности работы над оркестровым аккомпанементом.
Техника дирижирования аккомпанементом.*

При дирижировании оркестровым аккомпанементом в работе дирижера появляется ряд специфических технических особенностей. Естественно, что неопытные дирижеры, уже в достаточной мере проявившие себя в оркестровом исполнительстве, могут испытывать затруднения в проведении аккомпанеента, так как при дирижировании просто оркестровыми произведениями возможные дирижерские технические недочеты, неопытность или недостаток дирижерской техники, (если, конечно, они не переходят разумных границ) компенсируются опытом и инициативой музыкантов оркестра. В определенной мере, в таких случаях облегчаются и технические задачи дирижера. Ритмическая пульсация музыки позволяет музыкантам сохранить ансамбль, вступать и прекращать звучание, не дожидаясь указания своего руководителя. При исполнении аккомпанеента оркестранты уже не могут однозначно руководствоваться своей инициативой и опытом. Исполнение сопровождения солисту требует определенной гибкости темпа, понятных вступлений после многочисленных пауз, фермат, и, как следствие, участникам оркестра нужны точные и своевременные указания для их совместной игры. Иногда это вполне понятно жестами может делать и сам солист, но, как правило, хороший дирижер продолжает единолично управлять оркестром, учитывая в то же время пожелания солиста.

В процессе организации нового коллектива дирижеру и музыкантам на первых порах следует начинать работу над несложными миниатюрами – романсами, песнями, небольшими ариями, а затем постепенно перейти к инструментальным концертам, кантатам, ораториям и, возможно, операм. Разумеется, партии солистов или хора дирижером всегда должны быть изучены не менее подробно и тщательно, чем сопутствующее им оркестровое сопровождение.

До начала репетиций при разборе и анализе произведения дирижер должен выявить специфические особенности музыкального материала, выработать техническую концепцию дирижирования, попытаться спрогнозировать все возможные трудности в аккомпанементе и продумать способы их преодоления. В партитуре необходимо обратить внимание на мелодические линии, подголоски, гармонию, кульминационные места (звуки), имеющие смысловое значение для организации сопровождения оркестра.

Нередко, особенно в вокальных произведениях, материал вступления и окончания строится на повторении темы солиста оркестром, в таких случаях дирижеру еще до встречи с коллективом необходимо проработать оркестровые партии, чтобы штрихи, акценты, динамика, метроритм и фразировка оркестрового проведения соответствовали аналогичному исполнению таких же мест солистом. Что касается имитаций и переключек, образующих с партией солиста единый мелодический план, то голоса аккомпанемента должны исполняться так, чтобы по характеру, динамике и, желательно, тембру они как можно ближе приближались к звучанию солиста. Передача мелодии от солиста к оркестру и обратно должно восприниматься как логичное и естественное явление.

Большое внимание необходимо уделять динамическим нюансам – как правило, звучание голоса, особенно в высоком регистре, сильно перекрывают и затевают любые духовые инструменты, особенно, если они звучат в диапазоне, используемом солистом. В кульминациях необдуманное использование ударных и медных духовых также может заглушать солиста, особенно, если он работает без микрофона. Есть, конечно, произведения, в которых необходимо показать максимальную мощь оркестра, но их не так уж и много, и обычно чем меньше в произведении таких мест, тем выигрышнее они звучат. Гораздо сильнее впечатляет та кульминация, где слышны все элементы фактуры и компоненты исполнения – и солист, и инструменты оркестра.

Аккомпанементы низким голосам всегда должны звучать прозрачнее и легче в динамическом отношении, чем высоким, так как нижние диапазоны хуже пробиваются сквозь звучание оркестровых инструментов, которые зачастую играют выше по tessiture, чем у звучащего сольного голоса. Инструменты с тембром, отличным от духовых – рояль, скрипка, волынка, баян, аккордеон, балалайка, цимбалы и другие – пробиваются сквозь оркестровое звучание духового оркестра легче, а духовые, особенно нижнего регистра – с трудом. Это нередко вызвано излишне плотной оркестровкой музыки и требует либо изменений в оркестровке с целью ее облегчения, либо использования звукоусилительной аппаратуры для солиста, что выглядит намного проще и более применимо в сегодняшних условиях концертной деятельности.

Но все же именно дирижеру, а потом уже звукооператору, необходимо найти

равновесие в звучании между солистом и аккомпанементом. Инструментальные концерты должны так инструментроваться композиторами или аранжировщиками, чтобы оркестр не заглушал проведение основных тем солистом. Если оркестровка будет чрезмерно плотной или грузной, может оказаться необходимой некоторая динамическая ретушь, подразумевающая создание искусственного баланса. Дирижер также должен знать, что нередко более важный музыкальный материал может быть поручен оркестру, в то время как солист тогда будет на втором плане. Однако при любых таких изменениях солист должен быть всегда ясно слышен. Еще со времен А. Вивальди в условиях инструментального ансамбля, то есть совместного творчества играющих музыкантов, между солистами и остальными участниками концертного «соствязания» возникали определенные отношения в форме концертного диалога. Неминуемы моменты, в которых солист выступает на первый план, а остальные участники ансамбля ограничиваются его сопровождением. Но такое положение не продолжалось долго – инициативу в свою очередь перехватывали музыканты, противостоявшие солистам (солисту).

В современном аккомпанементе также функция оркестрового сопровождения может меняться с аккомпанирующей на ведущую, поэтому маэстро при дирижировании периодически чередует функции главного создателя и интерпретатора оркестровой музыки и простого аккомпаниатора солисту. Исполнение музыкальных произведений такого рода требует от дирижера и участников оркестра определенного опыта и продвинутого профессионального уровня.

Особого дирижерского внимания требуют оркестровые партии аккомпанеента, звучащие в унисон с мелодией солиста. Несмотря на кажущуюся легкость исполнения, дублирование солиста является одним из видов аккомпанеента, требующим практического опыта – необходимо найти такую звучность, которая по тембру и характеру соответствовала бы звучанию солиста, но при этом была бы немного меньше по силе и воспринималась бы лишь как поддержка основной мелодии солиста. В ритмическом отношении каждый звук аккомпанеента должен совпадать с аналогичным звуком в партии солиста, и в этом есть определенная трудность. Эта синхронность не должна достигаться дирижером за счет навязывания своего темпа солисту, когда певец или инструменталист вынужден «бежать» за оркестром, и, вместе с тем аккомпаниатор не должен уподобляться «грузу, привязанному к ногам солиста», задерживая его движение и мешая свободной фразировке. Дирижеру необходимо обладать особым чувством, когда он сливается с солистом; и не только одновременно с ним брать дыхание, учитывая мельчайшие оттенки фразировки, но и предугадывать их.

Иногда аккомпанементы с прозрачной фактурой могут оказаться и не такими простыми для исполнения. Из-за этой прозрачности и лаконичности средств

выразительности такие аккомпанементы требуют абсолютного слияния с солистом в ритмическом, динамическом, эмоциональном отношениях, в передаче звуковых красок и художественного образа целиком. Неточности в такой прозрачной ткани очень заметны. Солисту для достижения эмоциональности и простоты воплощения своих художественных замыслов необходимо владеть всем набором исполнительских средств. Инструменталист-духовик должен быть способен интонационно точно воспроизвести звуки при любой динамике в пределах тесситуры исполняемого произведения, используя необходимые приемы игры и штрихи. Если в процессе игры солист вступает *p*, дирижер должен подготовить звучание оркестрового фона оркестра *pp*. Но это не означает, что оркестр должен следовать за солистом все время, как тень. Всегда создание художественного образа является общей задачей и солиста, и дирижера, и оркестра.

Дирижер может испытывать трудности в ровном по ритму, но, вместе с тем, очень гибком в динамическом плане аккомпанементе, если в мелодии есть агогические отступления и связанные с ними изменения во фразировке. В музыке в таких случаях ощущается едва уловимое движение – стремление к кульминации или филирование в конце фразы. Аккомпаниатор должен чувствовать точную меру таких отклонений, отражать в сопровождении агогические оттенки, сохраняя основной ритмический стержень произведения. Иногда в аккомпанементе движение восьмыми (или другими мелкими длительностями), представляющее собой гармоническую фигурацию, совпадает с восьмыми в сольной мелодии, более свободной в своем метроритмическом движении. Эту свободу, выражающуюся в мельчайших агогических изменениях, должен ощущать и дирижер, и аккомпанирующая группа оркестра, исполняя гармонические фигурации в полном единении с солистом. Естественное движение вперед также должно быть поддержано сопровождением оркестра. Солисты-певцы в кульминационный момент на высоких по тесситуре звуках могут делать небольшую «оттяжку» – *tenuto* во время равномерного чередования более мелких длительностей (триолей, восьмых). Иногда аккомпаниаторы проигрывают подобные такты в том же темпе, что и предыдущие, а в конце делают остановку, дожидаясь, когда певец закончит исполнять этот такт. С точки зрения хорошего и правильного ансамбля это неприемлемо. Дирижеру необходимо затянуть движение мелких длительностей (замедлением, а иногда и дроблением доли) во время выдержанного звука солиста, чтобы движение не останавливалось внезапно, а постепенно и органично расширялось (замедлялось).

Много внимания дирижер должен уделить ведению мелодических линий, правильному и одинаковому исполнению штрихов и акцентов в оркестре. Так, *staccato* в местах оркестра без участия солиста должно быть звонким, а в сопровождении солисту необходима легкая, но уже более приглушенная звучность

этого штриха. Оркестровые проведения *tutti* оркестр должен играть весьма выразительно, соблюдая правила голосоведения, звучность при этом должна быть ярче, чем в местах сопровождения солиста. *Tutti* оркестра должно продолжать мелодическую линию солиста и соответствовать характеру его звучания, его выразительному исполнению.

Мелодические линии, звучащие параллельно сопровождению солиста (подголоски, контрапункты, дублирование мелодии), должны звучать ненавязчиво, особенно это касается вокальных произведений.

Отдельно нужно сказать о степени знания дирижером партитуры и способах ее мануального воплощения. Некоторые дирижеры бывают настолько заняты только процессами чтения партитуры, дирижирования и восприятия солиста, что фактически не следят за оркестром и не работают отдельно над партиями аккомпанемента. Еще во время разбора партитуры руководитель должен обратить внимание на линию аккомпанирующих голосов, так как даже в самом простом изложении не все аккорды сопровождения одинаково выразительны по звучанию, некоторые из них могут исполняться более ярко. Это может быть в случае отклонения в другие тональности (модулирующий аккорд), внезапное появление неожиданных гармоний, имеющих особое выразительное значение, линия басов, движение которой совпадает с кульминационными местами партии солиста. Вообще, ощущение опоры во фразах солиста должно отражаться в аккомпанементе, даже если это простое чередование баса и аккордов.

Сопровождение темы выдержанными равномерными аккордами свидетельствует не только о гармоническом фоне и пульсации, но также придает мелодии ощущение некоторой выпуклости и рельефности. При остинатном повторении одного ритмического рисунка (часто у валторн в духовом составе) первый из аккордов, показывающий перемену гармонии или начало такта, берется несколько определеннее, чем последующие (аккорд может быть после паузы на сильную долю для взятия дыхания). Это должно отразиться соответственно в движениях дирижера – для показа смены гармонии а также акцентированных долей такта должны быть использованы более активные ауфтакты.

В случае, когда оркестр играет только на первую долю такта, дирижеру следует их протактировать, а остальные доли лишь откладывать (отсчитывать). Внешне должно казаться, что дирижер сопровождает солиста, дирижируя лишь начало каждого такта. Тот же прием нужен, когда у оркестра в продолжение двух или более тактов тянется «педаля», что часто встречается в классической музыке.

Солист может испытывать затруднения, если в его партии отсутствуют сильные доли такта, исполняемые оркестром. Дирижеру следует показывать их с максимальной ритмической точностью и достаточо большой энергией, так как сильные доли, как скелет, составляют ритмическую основу произведения. Для

этого в дирижировании используются так называемые жесты последующей атаки, когда звук возникает после точки в пределах одной счетной метрической доли. Дирижер фактически делает отсчет сильных долей, приходящихся на паузы у солиста. Малейшее опоздание или, наоборот, суетливость могут разрушить метроритмическую структуру исполняемого фрагмента. Особенно это важно в музыкальных произведениях, где свободно исполняющаяся партия солиста периодически поддерживается в ритмическом русле строгими аккордами аккомпанемента.

Аналогичная задача возникает перед дирижером, когда аккомпанемент начинается не со звучания оркестра, а с одновременного вступления солиста и оркестра. Здесь необходимо очень отчетливо и конкретно показать и организовать начало звучания произведения, особенно если его характер активный, яркий, и оно написано в быстром темпе. Некоторые дирижеры, даже прошедшие профессиональную подготовку, делают подсчет 2-3-х пустых долей перед началом звучания; другие заменяют это игрой-подсчетом 1-2-х (в зависимости от метроритмической организации предстоящей музыки) пустых тактов и последующей сбивкой у ударной установки (как правило, при исполнении эстрадной музыки), трети, особо не утруждаясь, просто подсчитывают вслух доли в нужном темпе перед вступлением оркестра, возможно, комбинируя использование всех вышеуказанных приемов. Все это свидетельствует о недостаточной дирижерской подготовке руководителей и недостаточной уверенности в своей мануальной технике при управлении оркестром. Обычно профессиональные дирижеры осуществляют организацию звучания оркестра посредством замаха (ауфтакта), который должен содержать уже всю предварительную информацию о метроритмической организации музыки, нужной величине (скорости) темпа, динамике вступления, исполнительских штрихах и общем характере музыки, которая будет звучать.

Особого внимания со стороны дирижера и солиста требует короткое вступление оркестра перед началом исполнения солистом своей партии. Перед игрой дирижер должен убедиться, что оркестр и солист готовы к работе (нужно удостовериться в готовности солиста); иначе солист может опоздать со своим вступлением. Вступление оркестра должно быть сыграно отчетливо ритмически и определенным хорошим звуком. Сразу после вступления солиста сила звука сопровождения должна быть уменьшена.

Когда в произведении отсутствует инструментальное вступление и оно начинается со вступления одного солиста-вокалиста или хора, дирижеру необходимо дать настройку в нужной тональности певцу или хору перед началом исполнения. Обычно исполняют тонический аккорд нужной тональности в оркестре в положении основного тона или аккорд, верхний звук которого

соответствует началу партии солиста; или можно подготовить к вступлению солиста фрагментом (мотивом) его же начальной фразы. В таких произведениях определение темпа и динамики зависит от солиста, на которого сопровождение влиять не может – у оркестра в это время паузы. Задача дирижера и оркестрантов – вступить в предложенном темпе и продолжить исполнение в заданном характере.

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

Во всех возможных случаях солист обязан следить за дирижерскими жестами. Это необходимо не только в начале произведения, но и во время одновременного вступления после фермы (цезуры). Если каденция солиста заканчивается трелью, после завершения которой вступает оркестр, солист обязательно должен дождаться соответствующего взмаха дирижера перед тем, как исполнить заключение трели. Исключения составляют случаи, когда темп бывает достаточно медленным или у дирижера есть в запасе хотя бы две доли такта для показа аффтакта к вступлению оркестра. Дирижеру лучше всегда иметь перед глазами текст исполняемой солистом каденции и на репетициях, и на концерте; это позволит внимательно следить за исполнением солиста и логично связать конец каденции солиста со вступлением оркестра.

В отличие от простых миниатюр (романс, песня, небольшая инструментальная пьеса) в произведениях более крупных жанров (оперная ария, сцена, развернутое инструментальное произведение) существует большое количество изменений темпа, что является следствием художественно-драматургических задач, сменой мизансцен (размещения солистов в процессе исполнения).

Особого внимания требует проведение речитативов, имеющих различное художественно-смысловое значение в произведении. Как правило, в речитативах отражается драматическое действие, а в ариях – эмоциональная реакция персонажей на него. Речитатив – вокальная музыкальная форма, не выдержанная в строгой метрической сетке, род певучей декламации. Воспроизводит ритмический

и интонационный рисунок естественной речи. Текстовой основой речитатива может быть как поэзия, так и проза. Тактирование речитативами из опер и в произведениях ораториально-кантатного жанра является прекрасной школой для овладения некоторыми тонкостями аккомпанемента.

Как известно, существует несколько основных видов речитативов –

- сухой (*secco*) и аккомпанированный (*accompagnato*),
- размеренный (*a tempo*),
- певучий (то же, что ариозо).

Рассмотрим первые два – *secco* и *accompagnato*, которые использовались в вокальной музыке барокко и венской классики, а уже позже различные виды речитатива нередко смешивались.

Первый из них *secco*, в котором выдержанные или короткие аккорды в сопровождении являются гармонической основой вокальной партии, обычно сопровождается ремарками «*colla parte*» или «*a piacere*». Появился во второй половине XVII века в творчестве композиторов неаполитанской оперной школы. Певец поет под аккомпанемент *basso continuo*, который реализуется обычно как последовательность аккордов (без орнаментики и мелодических фигур) и не выражает настроения, а только служит для указания певцу тональности и для подчеркивания знаков препинания. Аккорды берутся преимущественно там, где в речитативе есть перерыв. Иногда в промежутке между двумя фразами, имеющими перерыв, вставляется короткий ритурнель с фигурой, выражающей настроение. Такой речитатив имеет очень мало мелодического содержания. На каждый слог текста требуется только один звук. Форма такого речитатива неопределенная и находится в полной зависимости от текста. Певцом он исполняется свободно, не в каком-то определенном темпе. В отличие от арии, может передавать эмоции, сложные психические состояния.

Так как речитатив этого типа исполняется певцом сравнительно свободно, то цель дирижера – следовать за ним, предварительно согласовав детали исполнения. В оперной практике сопровождение речитатива этого типа обычно исполняется на фортепиано (клавесине). В этих случаях дирижер не тактирует исполнителям, но предварительно исполнение такого речитатива им корректируется и направляется.

Второй тип речитатива – *accompagnato* (аккомпанированный) – отличается более значительным сопровождением, которое подчеркивает выразительность линии вокальной партии. Сложился также в конце XVII века, как и сухой речитатив. В отличие от сухого речитатива, где певца сопровождает лишь партия *basso continuo* (на органе, клавесине и др.), в речитативе *accompagnato* (итал. *accompagnato*, буквально «с аккомпанементом») заняты инструменты с выписанными партиями (вплоть до целого оркестра). Этот тип речитатива получил

развитие в высоком барокко (пассионы И.С. Баха) и в музыке эпохи классицизма (оперы К.Ф. Глюка, А. Сальери и т.п.).

Тактирование этого речитатива производится по принципу обычного аккомпанемента. Каждая фраза, каждый аккорд подобного речитатива имеют большое драматургическое значение.

Немного информации о других видах речитативов.

Речитатив *размеренный* (a tempo) бывает в различном размере — 4/4, 3/4 и пр. Во время пения речитатива, не особенно богатого мелодией, аккомпанемент идет сплошным потоком, иногда в виде аккордов, выдерживаемых или исполняемых тремоло. Проведенного мотива, то есть рисунка, в таком аккомпанементе, так правило, нет. Форма его неопределенная, чередование тональностей произвольное. На каждый слог приходится одна нота. Исполняется такой речитатив в темпе и дирижируется целиком.

Певучий речитатив (ариозное пение) – наиболее развитая форма речитатива. Вокальная партия отличается мелодическим содержанием. На один слог слова могут приходиться иногда два и более звука. Как и размеренный, этот речитатив не стеснен модуляционным планом. Форма чаще всего свободная. Музыкальное содержание аккомпанемента, в сравнении с предыдущими речитативом, богаче, как в гармоническом, так и в ритмическом отношении; в нем проводится определенная музыкальная фигура (мотив). Эта форма речитатива стала наиболее популярной в XIX веке после вагнеровской оперной реформы.

Не следует смешивать понятия певучего речитатива и ариозо. Ариозо – это пение, имеющее округленность и большую законченность, но лишенное колленного склада.

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

Наличие в аккомпанементе речитатива аккордов, разбросанных между паузами на различных долях такта, требует ясного разграничения жестов, определяющих счетные доли в дирижерской схеме, посредством которых отсчитываются паузы или показываются аккорды. Наконец, необходимость следования за солистом, придающая особую важность своевременному показу вступлений оркестру, заставляет дирижера с особой внимательностью относиться к моментам организации афтакта (замаха).

Как правило, паузы обозначаются прямолинейными, буквально схематичными движениями, лишенными основных признаков афтакта и напоминающие собой схемы рисунков тактирования. Паузы показываются четкими движениями, преимущественно в одной плоскости тактирования и одной кистью руки.

Вступление оркестра после пауз необходимо показывать обычным (вызывающим звучание) афтактом, его начало должно совпадать с точкой схемы тактирования предыдущей доли такта. Для того, чтобы начальная точка отскока афтакта при показе энергичного вступления не была ошибочно принята за начало вступления, требуется максимально нейтрализовать предшествующее ему движение, показывающее паузу, т.е. исключить дополнительный лишний провоцирующий жест перед вступлением оркестра.

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

Первая доля (в не зависимости от того, показывает ли дирижер звучащую долю или паузу) обозначается достаточно большим и заметным движением кисти руки сверху вниз.

Большое значение в мануальной технике дирижирования речитативом помимо начала имеет и снятие звучания. Наличие в сопровождении протяженных аккордов, длительность которых вследствие свободного исполнения может быть увеличена или уменьшена, требует от дирижера постоянной заботы о времени снятия звучания. Существует несколько способов выполнения этого технического дирижерского приема:

- снятие звука специальным «срезающим» или круговым афтактом –

для снятия звука по истечении полной длительности счетной доли;

- снятие звука обычным ауфтактом – для снятия звука, за которым следует начало следующей звучащей доли;
- снятие звука фактически как бы без необходимого ауфтакта (это более присуще хоровой практике дирижирования с показом определенных согласных в тексте и осуществляется с использованием мелкой пальцевой техники) для прекращения единичных звуков, когда они не столь коротки, чтобы показывать их отрывистым ударом и не столь длинны, чтобы применить полный ауфтакт без риска увеличить их протяженность.

Одной из важнейших задач дирижирования речитативом является своевременность показа дирижером ауфтакта к вступлению оркестра. От этого зависит как соблюдение темпа исполнения, так и его ансамбль. Иногда дирижер может опоздать с показом вступления оркестра, может также показать ауфтакт торопливым движением, как бы «не в том темпе», как будто он «ловит» исполнителя. Поспешные ауфтакты, когда замах не равен последующему взмаху по времени, особенно недопустимы, потому что дирижер должен определить точный темп для исполнения музыкантами. Такое же отрицательное действие оказывают несоответствующие ауфтакты и на исполнение оркестром аккордов *tutti*.

Обобщая вышеизложенное, можно сделать выводы, что к технике дирижирования речитативом предъявляются следующие требования –

- заметное различие между жестами, показывающими звучащие доли и жестами, отсчитывающими паузы;
- ясность определения первой доли как важнейшей, по которой исполнители оркестра ведут отсчет такта;
- точность жеста для снятия звучания;
- своевременность показа ауфтактов, в темпе, соответственном исполнению солистом музыки.

Дирижирование аккомпанементом (и не только) требует развития специальной стороны мануальной техники – техники опережения. В большинстве случаев организации сопровождения (аккомпанемент) оркестр отстает от солиста. Парадокс заключается в том, что хотя и оркестр, и солист играют или поют по жесту дирижера, как правило, оркестр играет чуть позади. Эта особенность многих профессиональных оркестров требует определенного дирижерского привыкания. Некоторые объясняют это якобы спецификой оркестрового звукоизвлечения, дублированным руководством со стороны концертмейстеров оркестровых групп, большим расстоянием между музыкантами на разных концах оркестра, физической скоростью звука и другими причинами. Характерно то, что, несмотря

на все требования играть точно с движением руки, опытные музыканты все равно слегка запаздывают, делая определенный звуковой люфт. При исполнении оркестрового произведения это почти незаметно. Солист же не может играть все время по руке, он не всегда смотрит на дирижера, кроме некоторых опорных точек (замедление, начало вступления). Извлечение звука у солиста более активно, чем у музыканта оркестра – и он первичен в интерпретации произведения, в то время, как аккомпанемент, несущий в себе комплекс сопровождения, психологически толкает оркестрантов на некоторое опоздание.

Кроме того, по чисто акустическим и физическим причинам, если артист оркестра думает, что он играет вместе с солистом, то для публики его звук доходит позже, чем солиста, и он оказывается уже позади него.

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

Правильному применению опережающего взмаха помогает хорошее знание текста и фактуры солирующей партии. Именно движение внутри дирижерского жеста (непосредственно взмаха и последующее наличие или отсутствие точки и отражения о нее), а не просто следование мелодии позволяет дирижеру контролировать изменение темпа и степень быстроты последующего афтакта (замаха).

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

Первые аккомпаниаторы, в современном понимании этого слова, появились в западноевропейской музыке XVIII века. Аналогичное сопровождение солистам, тесно связанное с ансамблевой игрой, позже развивается и на территории Российской империи. В XIX и XX веках бурное развитие всех видов и форм искусства повлекло за собой значительный подъем художественного уровня аккомпанементов, крупные композиторы внесли свой вклад в становление оркестрового репертуара. Это привело к созданию в музыкальных учебных заведениях специальных классов с целью подготовки профессиональных

инструменталистов и аккомпаниаторов-дирижеров.

Существующих теоретических и методических трудов по этой теме не так много, как может показаться. При изучении вопроса об истории возникновения и развития аккомпанемента и специфических трудностях, возникающих при работе с сопровождением, можно обратиться к более многочисленным методическим разработкам пианистов-концертмейстеров.

В большей части этих работ отмечается, что, помимо общих требований, предъявляемых к исполнителю (соответственно, и к дирижеру-аккомпаниатору), концертмейстер должен обладать еще и рядом специальных навыков и умений. В частности, ему необходимо знать основы вокального исполнительства и специфику солирующего инструмента, необходимо обладать умением создать ансамбль между участниками исполнения, уметь сопереживать замыслу солиста и точно передавать свои творческие намерения (для дирижера – непосредственно оркестру).

В этих трудах рассматривается также множество интересных философско-творческих вопросов. Один из них – от кого все же зависит интерпретация произведения – от солиста или дирижера? Дать конкретный ответ на этот вопрос достаточно сложно, хотя большинство исследователей все же отводят ведущую роль солисту, особенно в вокальных произведениях. Однако, следует отметить, что исполнение аккомпанемента зависит от совместной слаженной работы всех участников творческого процесса – и солиста, и дирижера, и участников оркестра.

Тема 14. Концерт как публичный художественно-творческий акт. Цели и задачи генеральной репетиции.

Заключительным этапом большой подготовительной работы коллектива является генеральная репетиция. Ее своеобразие заключается в том, что она выполняет две функции – репетиции и, собственно, концертного выступления. Поскольку «концертность» исполнения является здесь доминирующей, то руководителю важно психологически подготовить оркестрантов к предстоящему выступлению и окончательно проверить готовность всей программы. Ее нужно сыграть целиком, желательно без остановок, в том порядке, в каком она будет исполнена на концерте. В результате такого проигрывания у исполнителей должно сложиться целостное художественное впечатление обо всей концертной программе.

Недостатки, ошибки и неточности, которые выявились на генеральной репетиции, должны быть устранены. Для этого необходимо оставить резервное время перед выступлением. Иногда, особенно в случаях подготовки большой

концертной программы, завершающий период работы можно спланировать таким образом, чтобы была возможность отделить три последние репетиции для такой корректурной работы.

Первая репетиция – это так называемый «черновой» прогон программы. Ее проведение дает представление об общей картине готовности оркестра к выступлению и выявляет слабые стороны оркестра и режиссуры концерта при исполнении программы.

Вторая репетиция – нужна для окончательной отделки всех не достаточно хорошо получившихся эпизодов на предыдущей репетиции. Перед тем, как приступить к этой работе, руководителю нужно разобрать итоги прошлой репетиции и выяснить возможные причины выявленных ошибок и недостатков.

Третья репетиция – окончательный концертный прогон программы. На ней происходит подведение итогов всей предварительной подготовительной работы. Эта встреча должна быть достаточно короткой и не очень утомительной. Руководителю следует равномерно распределить силы оркестра и избегать во время исполнения большой эмоциональной отдачи. Духовные и физические силы оркестрантов важно сохранить для самого концерта.

Генеральную репетицию желательно проводить там, где состоится выступление коллектива. Нельзя недооценивать факт возможности проверить исполнение в акустических условиях предстоящего выступления. Дирижер и оркестр должны привыкнуть к условиям концертного помещения и, проводя необходимую в данном случае корректную репетицию, добиться привычных динамических соотношений звучания и хорошего ансамбля с учетом возможного использования звукоусилительной аппаратуры.

В течение долгого периода подготовительной работы, куда входит и генеральная репетиция, руководителю не рекомендуется показывать оркестру всю ту гамму выразительных средств, которыми он намерен воспользоваться на концерте. Для того, чтобы оказать на коллектив еще большее эмоциональное воздействие, в его дирижировании должен присутствовать элемент здоровой творческой неожиданности.

Данные вышеперечисленные рекомендации, разумеется, не могут учитывать весь спектр творческих событий и случаев, встречающихся в практической деятельности дирижера. Каждый руководитель, с учетом собственного дирижерского опыта, знаний и подготовки музыкантов коллектива, которым он управляет, организует свою работу так, чтобы эффективно использовать репетиционные часы, чтобы этот долгий и трудный творческий процесс был для его участников увлекательной и интересной дорогой, ведущей в огромное и прекрасное царство музыки.

Тема 15. Обыгрывание концертной программы. Организация и проведение концертных выступлений оркестра.

КОНЦЕРТ. Организация и проведение выступлений оркестра – ответственный период в творческой жизни коллектива. Каждое новое исполнение произведений в концерте является в своем роде единственным и неповторимым. Особенно важное значение имеет первое выступление. Удачное – рождает уверенность в своих силах, не совсем удачное – приносит огорчение. Поэтому выступать с первым концертом необходимо только в том случае, если оркестр твердо освоил исполняемую программу и в состоянии уверенно преподнести ее слушателям. Этот момент важен еще и потому, что нередко случаи, особенно в деятельности учебных коллективов, когда руководство учебного заведения, в соответствии с учебным планом, торопит руководителя сделать выступление коллектива с недостаточно выученной программой.

Важным условием, влияющим на успешное выступление, является наличие у руководителя коллектива дирижерского самообладания. Концертная практика богата примерами, когда именно самообладание дирижера помогало незаметно и с честью выходить из различных сложных ситуаций.

В момент выхода на сцену руководитель должен быть уже мысленно сосредоточен на произведении, которое будет исполняться. За время предварительных репетиций он должен был достаточно хорошо изучить исполнительские возможности музыкантов и знать, от кого и чего можно ожидать в процессе выступления. Поэтому, опытный дирижер должен заранее морально подготовиться к возможным неожиданным ситуациям и наметить для себя «спасательные» варианты их разрешения.

Концертная сцена – это зона повышенного внимания и, в определенном смысле, даже опасности; то, что на ней происходит – часто становится хорошим или плохим сюрпризом, особенно это касается оркестрантов, не имеющих значительной концертной практики. Начинающие музыканты, особенно юного возраста, нередко не могут правильно рассчитать свое внимание и силы на все время выступления. Возникающие усталость и рассеянность несут с собой возможность совершения незапланированных ошибок. В этих ситуациях самообладание и находчивость дирижера помогают найти нужный выход из возможно создавшегося неудобного положения. Нужно стараться не показывать исполнителям своего недовольства, так как недовольство не способствует разрешению проблем во время концерта. Спокойствие и уравновешенность дирижера помогает сохранить самообладание исполнителей и восстановить нужную творческую атмосферу.

Углубленного дирижерского внимания требует исполнение аккомпанемента.

Иногда от волнения солист-вокалист может забыть или перепутать слова, а инструменталист пропустить целый эпизод или остановиться. Возможны и другие малоприятные ситуации. В подобных случаях дирижеру рекомендуется продолжать исполнение оркестрового аккомпанеента и в ближайшем удобном месте показать очередное вступление запутавшемуся солисту. Главная задача дирижера в такой ситуации – помогая солисту, продолжать дирижировать уверенно, не «отпускать» оркестр.

Успех концерта во многом зависит от условий, в которых приходится оркестру выступать. При плохих акустических условиях необходимо стараться расположить оркестр ближе к слушателям, лучше даже почти на авансцене. Ритм-группу желательно размещать в центре, группы труб и корнетов посадить на подставки, деревянно-духовые и саксофоны располагать впереди всего оркестра. Необходимо помнить, что звучание в пустом зале сильнее, чем в зале, заполненном слушателями, поэтому для усиления звучности желательно убрать со сцены мягкий реквизит, лишние кулисы и т. д.

Немаловажное место в концертном исполнении оркестра занимает внешний вид и образ дирижера-руководителя, эффективность его воздействия, техническая (мануальная) и психологическая стороны дирижирования. Безусловно, на сцене уже не до того, чтобы начать размышлять о том, какой дирижерский прием применить в том или ином случае. Эти вопросы нужно по возможности подробно продумать заранее. В области мануальной техники дирижирования и внешних дирижерских эффектов программа выступления должна быть уже хорошо проработана. Но мануальная техника хорошего дирижера просто обязана быть весьма разнообразной, она не должна быть предсказуемой настолько, чтобы вызывать иронию у музыкантов и слушателей. Дирижеру следует избегать двигательного автоматизма, постоянного параллельного движения рук, частого повторения одних и тех же заученных приемов, просто лишних и ненужных жестов. В любом случае, всегда должно оставаться место для дирижерской импровизации, что каждый раз вызывает неподдельный интерес у всех присутствующих на концерте.

Грамотный и уважающий слушателей дирижер не должен забывать, что дирижирование – это не простой и предсказуемый процесс управления реальным звучанием; на концерте оно вполне может отличаться в лучшую или худшую сторону от того, как дирижер представлял себе его ранее. Если дирижер использует одни мануальные штампы, заученные жесты, то в процессе исполнения ему будет трудно оперативно вмешаться в ситуацию и исправить звучание. К тому же, как уже говорилось ранее, на концерте должна присутствовать некоторая новизна дирижерских приемов. Это поможет более эмоционально воздействовать на исполнителей и вызвать у них ответную творческую реакцию.

Внешняя сторона дирижирования – это еще одна важная деталь концертного выступления. Дирижеру во время исполнения, конечно, если он рассчитывает только на чисто музыкальное воздействие на слушателей, не следует думать о том, как он выглядит со стороны, какой его жест произведет на оркестр и публику большое впечатление; иначе он может перестать управлять исполнением и начать просто «иллюстрировать» исполняемую музыку, часто используя неоправданную преувеличенную жестикуляцию и излишнюю экспрессию.

Из великого множества примеров ситуационного импровизационного дирижерского творчества достаточно интересной и своеобразной является мануальная техника выдающегося советского и российского дирижера, педагога, профессора, Народного артиста СССР, лауреата премии Ленинского комсомола, художественного руководителя и главного дирижера Академического симфонического оркестра Московской филармонии Ю.И.Симонова, записи с репетиций и концертов которого в избытке присутствуют в сети интернет.

Поведение дирижера за пультом будет естественным и логичным, если его действия всегда будут направлены на решение художественных задач, если главной его целью будет воздействие на оркестр, а уже только потом – с помощью оркестра и исполняемой им музыки, на слушателей.

Собственно, само выступление на концерте требует от дирижера больших затрат физической и нервной энергии, поэтому для него так важен определенный режим деятельности в предконцертные дни и в день выступления. На это время рекомендуется отложить все второстепенные текущие дела и сосредоточиться на главном – предстоящем концертном выступлении. Это поможет сохранить силы, бодрость и хорошее настроение, необходимые в этот творческий период.

Руководитель-дирижер и музыканты оркестра к любому выступлению должны относиться с чувством большой ответственности и рассматривать каждый концерт, как самое важное событие и своеобразный итог своей творческой деятельности. Нередко оркестру приходится выступать в небольших и не всегда соответствующих для этих целей залах, перед малым количеством слушателей. Тем не менее, это не должно расхолаживать коллектив и негативно отражаться на предстоящем исполнении. Следует помнить, что главное – это встреча с настоящей музыкой – и это всегда большая ответственность перед любыми слушателями, которая требует мобилизации всех сил дирижера, солистов, музыкантов оркестра и искренней и полной их творческой самоотдачи.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 ТЕМАТИКА ПРАКТИЧЕСКИХ РАБОТ

*Тема 1. История развития ансамблей и оркестров духовых и ударных инструментов (в контексте белорусской и мировой музыкальной культуры)
Современные исполнительские формы творческой деятельности ансамблей и оркестров духовых и ударных инструментов.*

Цель: изучение данных по истории формирования и развития ансамблей и оркестров духовых и ударных инструментов, их исполнительских функций, задач и творческих возможностей.

Задание. Анализ на основании имеющихся источников истории формирования и развития ансамблевой и оркестровой игры на духовых и ударных инструментах с древности по настоящее время.

Выполнение:

1. Изучение истории возникновения и развития ансамблей разных составов как предшествующий этап в формировании оркестров.
2. Анализ развития ансамблевой и оркестровой музыки на территории современной Беларуси.
3. Определение специфики составов духовых оркестров XVIII – XIX в.в. и влияние творческой деятельности композиторов на деятельность существовавших оркестровых и ансамблевых коллективов.
4. Анализ специфики развития оркестров духовых и ударных инструментов в XX столетии.
5. Специфика составов и деятельности современных творческих коллективов духовых и ударных инструментов.

Тема 2. Дирижирование как особый вид музыкально-исполнительского искусства; этапы его развития. Дирижер оркестра как художественно-творческая личность. Основные функции и задачи дирижера.

Цель: формирование знаний и умений по сущности дирижирования оркестром или ансамблем, основным дирижерским функциям и задачам.

Задание. Определение дирижирования и художественно-творческой роли дирижера в управлении оркестром или ансамблем духовых и ударных инструментов.

Выполнение:

1. Анализ интерпретационной сущности дирижирования как вида музыкально-исполнительского искусства.
2. Классификация основных этапов развития дирижерского искусства.
3. Определение специфики содержания и сравнение аспектов творческой деятельности дирижера, исполнителя-солиста и музыканта оркестрового или ансамблевого коллектива.
4. Анализ специфики подготовки дирижера и сфера знаний исполнительских особенностей музыкантов оркестра духовых и ударных инструментов.
5. Специфика психологической деятельности дирижера как организатора и лидера творческого коллектива.

Тема 3. Профессиональные и психолого-педагогические требования к личности дирижера.

Цель: изучение основных профессиональных и психолого-педагогических требований к дирижеру оркестра или ансамбля.

Задание. Изучение комплекса различных видов музыкально-творческой деятельности дирижера и необходимых для этого способностей и навыков.

Выполнение:

1. Рассмотреть виды музыкальных способностей, необходимых дирижеру – музыкальности, музыкального слуха, чувства ритма, музыкальной памяти.
2. Определить направления развития музыкально-исполнительских способностей музыкантов – игра на инструменте, мануальная техника, музыкально-теоретическая подготовка.
3. Сформулировать основные подходы к развитию и распределению слухового внимания.
4. Творческий анализ значения музыкально-исполнительской памяти для дирижера.
5. Проанализировать значение дирижерской мануальной техники и мимики для руководства оркестром или ансамблем.
6. Анализ эмоционально-волевого воздействия дирижера на оркестр – характеристика основных законов творческого общения.
7. Рассмотреть полифункциональность роли дирижера в процессе работы с оркестром или ансамблем.

Тема 4. Репертуар как основа художественной деятельности оркестра или ансамбля. Принципы выбора репертуара дирижером .

Цель: изучение принципов и специфики выбора репертуара в процессе работы с

оркестром или ансамблем.

Задание. Изучение особенностей выбора репертуара для оркестра или ансамбля духовых и ударных инструментов.

Выполнение:

1. Изучение основных принципов выбора оркестрового и ансамблевого репертуара.
2. Рассмотрение ансамблевых и оркестровых партитур разных составов, различной тематической направленности, разных лет выпусков, различных авторов.
3. Учет основных критериев в процессе выбора партитур для начальной работы с оркестром или ансамблем исполнителей на оркестровых духовых и ударных инструментах.
4. Анализ личностных характеристик участников музыкального коллектива как важного фактора формирования репертуара.
5. Практический отбор партитур произведений для оркестра или ансамбля с учетом основных дидактических принципов и жанрово-стилевой направленности музыки.
6. Рассмотрение партитур, представляющих собой сопровождение солисту (вокалисту или инструменталисту).
7. Разделение репертуара на блоки, соответствующие предварительно выделенным задачам, решаемым в процессе освоения партитур с учетом индивидуальных возможностей участников музыкального коллектива.

Тема 5. Основные этапы работы дирижера над партитурой.

Цель: развитие навыков по формированию и практическому применению концепции планомерного и последовательного мышления в процессе дирижерской деятельности.

Задание. Развитие навыков отбора информации, систематизации данных и их использования в процессе изучения партитуры.

Выполнение:

1. Предварительный анализ наследия композитора и основных жанров его творчества. Сведения об исторической эпохе, господствовавших философских взглядах и других аспектах, повлиявших на стиль и характер творчества (знакомство с композиторской стилистикой, жанровые особенности пьесы и т.д.).
2. Изучение текста партитуры как важнейший фактор в процессе работы над партитурой. Методы ознакомления с музыкальной стороной произведения. Приоритет использования фортепиано в практической деятельности.

3. Предварительный анализ партитуры с учетом особенностей инструментального состава, использования средств выразительности, драматургического понимания развития музыкальных образов (форма, темп, динамика, ритмические особенности, гармония, принципы изложения музыкального материала и т.п.).
4. Анализ формы произведения. Систематизация в изложении и развитии основных тем сочинения.
5. Анализ мелодических линий, выявление их своеобразия, местонахождение кульминации (периоды, предложения, фразы, интонации).
6. Изучение применения полифонических средств развития музыкальной ткани.
7. Изучение ладотональных соотношений в музыке, гармонического языка композитора.
8. Анализ динамических оттенков, определение расположения общей и частных кульминаций в произведении.
9. Определение правильного темпа в контексте замысла композитора и понимания соотношения целого и отдельных эпизодов произведения.
10. Анализ вариантов реализации дирижером штриховой техники и других приемов исполнения в соответствии с творческим замыслом композитора или аранжировщика.
11. Осмысление звучания анализируемой партитуры и ее прослушивание в аудиозаписи (в нескольких вариантах).
12. Разучивание наизусть музыкального материала.

Тема 6. Дирижерско-исполнительский анализ партитуры.

Цель: дальнейшее развитие навыков по формированию и практическому применению принципов аналитического мышления в процессе дирижерской деятельности.

Задание. Углубленное развитие навыков отбора информации, поиск необходимых методических рекомендаций для работы в процессе изучения партитуры.

Выполнение.

1. Анализ звучания партитуры с исполнительской точки зрения на основе прослушивания нескольких вариантов аудиозаписей музыкального произведения.
2. Создание тезисного плана и характеристика основных разделов творческой работы дирижера над партитурой с учетом выполненного анализа всего сочинения и количества отведенного на его разучивание времени.
3. Поиск решений и логических обоснований собственной интерпретации произведения. Предварительный анализ возможных способов и средств

мануальной техники дирижирования с учетом необходимости воплощения конкретных исполнительских задач.

4. Специфика необходимой корректировочной деятельности дирижера при разучивании произведений с оркестром или ансамблем.
5. Особенности переложения и переинструментовки музыкального материала в зависимости от состава оркестра и степени подготовленности участников коллектива.
6. Выбор технологии передачи образного содержания музыки, способов и средств мануальной техники дирижирования для убедительного звучания произведения и полного воплощения авторского замысла выбранных произведений концертно репертуара оркестра или ансамбля духовых и ударных оркестровых инструментов.

Тема 7. Планирование репетиционной работы с оркестром.

Цель: развитие навыков по формированию и практическому применению принципов планирования процесса творческой работы с оркестром.

Задание. На практическом примере изучить основные творческие задачи и спланировать тезисы необходимой деятельности дирижера в ходе работы по изучению партитуры произведения с оркестром.

Выполнение.

1. Основные школы, методика и принципы настройки и разыгрывания оркестра.
2. Выявление исполнительских ошибок и работа над ними с учетом выполненного анализа предыдущей работы и количества запланированного ранее времени.
3. Аналитический подход к проблеме направленности внимания дирижера и музыкантов оркестра.
4. Особенности работы дирижера и музыкантов на этапе предварительного знакомства с новой музыкой в процессе освоения нового нотного текста.
5. Сущность анализа проделанной репетиционной работы и воспитательно-дисциплинарные функции руководителя творческого коллектива.

Тема 8. Организационно-педагогическая подготовка репетиционной работы с оркестром.

Цель: Освоение навыков по организационно-педагогической стороне процесса творческой работы с оркестром.

Задание. Развитие навыков организации и проведения репетиции, выполнение

необходимых требований и методических рекомендаций для работы с оркестровым коллективом.

Выполнение.

1. Изучение задач и особенностей предрепетиционной деятельности дирижера оркестра.
2. Характеристика основных аспектов руководящей и организационной деятельности дирижера оркестра с учетом проведения им творческой работы с коллективом.
3. Особенности начального периода работы с музыкальным коллективом.
4. Анализ степени выполнения поставленных задач и специфика распределения времени в процессе оркестровой репетиции.
5. Предварительный анализ эффективности художественно-творческой работы руководителя и количества отведенного на нее времени.

Тема 9. Основные этапы репетиционной работы над музыкальным произведением. Педагогические принципы руководства коллективом исполнителей. Формы и методы репетиционной работы.

Цель: изучение основных этапов репетиционной работы с оркестром над музыкальным произведением, применение педагогических принципов руководства коллективом в процессе работы.

Задание. Развитие навыков использования методической информации, поиск необходимых творческих решений и форм репетиционной работы для целенаправленных действий дирижера в процессе изучения партитуры с оркестром.

Выполнение.

1. Анализ существующих методик работы с оркестром на предмет их соответствия уровню подготовки отдельно взятого музыкального коллектива.
2. Изучение степени настройки оркестра и ее влияние на качественный процесс творческой работы дирижера оркестра.
3. Сравнение существующих авторских методик работы с оркестром на практическом примере с помощью видеозаписей репетиций музыкальных произведений.
4. Анализ методов и средств, применяемых дирижерами в процессе репетиционной работы.
5. Выбор предлагаемых к реализации индивидуальных форм и методов репетиционной работы с учетом подготовленности имеющегося коллектива и поставленных художественно-творческих задач.

*Тема 10. Ансамблевое исполнительство. Искусство звукоизвлечения.
Воспитание чувства ансамбля.*

Цель: формирование правильного представления о сущности ансамблевого исполнительства и практическому применению его принципов в процессе работы с оркестровым коллективом.

Задание. Изучение принципиальных требований ансамблевого исполнительства и основных способов звукоизвлечения на разных инструментах, поиск необходимых методических рекомендаций для воспитания у исполнителей чувства ансамбля.

Выполнение.

1. Анализ специфики ансамблевого искусства и некоторых аспектов его художественного воздействия.
2. Изучение основных требований к начальной ансамблевой подготовке в учебных заведениях.
3. Рассмотрение существующих разновидностей музыкальных ансамблей в жанрах музыки для духовых и ударных инструментов.
4. Изучение проблематики исполнительского репертуара для различных составов оркестров и ансамблей.
5. Сущность специфики подбора и формирования педагогического и исполнительского репертуара для ансамблей и оркестров духовых и ударных инструментов.

Тема 11. Творческие задачи дирижера оркестра. Работа над темпом, метроритмом и динамикой.

Цель: дальнейшее развитие навыков по формированию в оркестровом коллективе принципов ансамблевого исполнения в области темпа, метроритма, динамики в процессе его творческой деятельности.

Задание. Формирование навыков ансамблевого исполнения, поиск необходимых методических рекомендаций для работы с исполнителями музыкальных коллективов.

Выполнение.

1. Анализ специфики работы над метроритмом с целью достижения ансамблевой слаженности исполнителей.
2. Формулировка принципа свободы музыкально-ритмического движения в контексте ансамблевого исполнительства.
3. Определение агогики как одного из основополагающих принципов музыкальной выразительности. Сущность и правила организации правильного ритмического движения в музыке.

4. Объяснение совокупности большинства понятий и нотных обозначений, связанных с оттенками громкости звучания нотного текста.
5. Анализ двух аспектов динамики – горизонтального и вертикального и их значение в формировании и развитии музыкальной ткани.

Тема 12. Акомпанемент и его место в истории музыки. Дирижер оркестра в роли аккомпаниатора. Исполнительские задачи дирижера-аккомпаниатора.

Цель: Формирование навыков по изучению особенностей и практическому применению законов и принципов акомпанемента в процессе дирижерской деятельности.

Задание. Изучение и развитие навыков аккомпанирования, поиск необходимых методических рекомендаций для работы с солистами-инструменталистами, вокалистами, хором.

Выполнение.

1. Анализ акомпанемента с точки зрения солиста, дирижера и музыкантов.
2. Рассмотрение истории возникновения акомпанемента на основе развития гомофонно-гармонического склада (фактуры) музыки.
3. Изучение роли и места акомпанемента в репертуаре духовых оркестров XIX – XX в.в., советского периода музыки.
4. Определение специфических особенностей акомпанемента в контексте совместной работы солиста и дирижера оркестра.
5. Практический анализ требований, выдвигаемых к солисту и дирижеру оркестра на примере анализа исполняемой оркестровой партитуры.

*Тема 13. Особенности работы над оркестровым акомпанементом.
Техника дирижирования акомпанементом.*

Цель: дальнейшее развитие навыков по изучению особенностей и практическому применению техники дирижирования акомпанементом в процессе дирижерской деятельности.

Задание. Изучение техники дирижирования акомпанементом, поиск необходимых методических рекомендаций для работы над оркестровым акомпанементом.

Выполнение.

1. Сущность предварительного анализа партитуры, представляющей собой акомпанемент с исполнительской точки зрения.
2. Характеристика требований современных акомпанементов, выдвигаемых дирижеру при работе над музыкальными произведениями с акомпанементом в

- контексте периодического изменения функций оркестрового сопровождения.
3. Углубленное изучение характерных затруднений, основных ритмических, динамических, штриховых и других особенностей, моментов начала и окончания звучания солиста с аккомпанементом.
 4. Изучение основных видов речитативов и правил их дирижерского тактирования.
 5. Анализ мануальной техники дирижера в процессе дирижирования аккомпанементом. Сущность дирижерской техники опережения.

Тема 14. Концерт как публичный художественно-творческий акт. Цели и задачи генеральной репетиции.

Цель: формирование навыков по определению сущности работы, содержания, целей, задач и практического применения методов репетиционной работы дирижера в музыкально-творческой деятельности.

Задание. Развитие методических навыков планирования в проведении генеральной репетиции оркестра и концерта. Формулировка актуальных целей и задач для работы с коллективом на генеральной репетиции.

Выполнение.

1. Характеристика сущности и принципы корректурной работы на трех последних репетициях перед концертным исполнением произведения.
2. Выбор нестандартных мануальных средств выразительности дирижера для исполнения произведения на концерте со зрителями.
3. Итоговый анализ степени подготовленности музыкантов оркестра и дирижера к концертному выступлению. Организационно-творческие выводы о проделанной совместной работе.

Тема 15. Обыгрывание концертной программы. Организация и проведение концертных выступлений оркестра.

Цель: дальнейшее формирование навыков по определению сущности работы, содержания, целей, задач концертно-исполнительской деятельности дирижера и оркестра.

Задание. Развитие навыков концертно-исполнительской деятельности дирижера и оркестра, поиск необходимых методических и практических рекомендаций ее осуществления.

Выполнение.

1. Анализ особенностей и значение концертного выступления.
2. Сущность дирижерского самообладания и характеристика основных

требований к творческой составляющей работы дирижера на концертном выступлении.

3. Анализ значения дирижерского внимания при исполнении оркестром аккомпанемента солисту на реальных характерных примерах из концертной деятельности музыкальных коллективов.
4. Аналитическая характеристика внешнего поведения дирижера за пультом во время концертного выступления.
5. Итоговый анализ (музыкально-творческий, нравственно-воспитательный, организационный разбор) проведенного концертного выступления.

3.2 ПРИМЕРНЫЙ ПЛАН АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. Сведения о композиторе, его принадлежность к тому или иному стилевому направлению.
2. Сведения об эпохе, времени создания произведения.
3. Основные черты стиля автора, проявляющиеся в выбранном произведении. В случае, если произведение написано для другого состава инструментов оркестра – следует рассматривать оригинал, другие редакции сочинения, также словестный текст в случае оригинала – аккомпанемента вокального произведения.
4. Жанровый анализ произведения.
5. Программный анализ выбранного произведения.
6. Анализ исполняемого фрагмента как части циклического произведения (как части сонаты, концерта и т.д.).
7. Образно-эмоциональный анализ рассматриваемой произведения.
8. Анализ композиторских средств выразительности: формы, метроритмической организации музыки, тонально-гармонического плана и т.д.
9. Анализ исполнительских средств выразительности: фразировки, дыхания, штрихов, диапазона (используемой тесситуры), динамики, темпа и т.д.
10. Методико-педагогический анализ:
 - определение ориентировочной степени трудности произведения с учетом возможностей музыкантов оркестра и уровня их подготовки;
 - выявление цели и задачи изучения выбранного произведения;
 - работа по выявлению образно-художественной и стилевой направленности сочинения;
 - методы работы над исполнительской техникой;
 - определение на начальном этапе возможных технических сложностей в

произведении и формулирование планируемых действий по их преодолению с привлечением системы концертмейстерской работы по группам.

3.3 ПРИМЕРНЫЙ ПЕРЕЧЕНЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ АНАЛИЗА И ПРАКТИЧЕСКИХ РАБОТ

Крупные оркестровые произведения:

- | | |
|---------------------------|--|
| 1. Верди Дж. | Триумфальный марш из оперы «Аида» |
| 2. Глинка М. | Увертюра к опере «Руслан и Людмила» |
| 3. Глебов Е. | «Фландрия» из первой сюиты из балета «Тиль Уленшпигель» |
| 4. Рахманинов С. | Концерт для фортепиано с оркестром № 2, части 2, 3 |
| 5. Римский-Корсаков Н. | Симфоническая сюита «Шехеразада», ч.ч. 1- 4 |
| 6. Россини Дж. | Увертюра к опере «Севильский цирюльник» |
| 7. Смольский Дм. | Симфония № 13, часть 2 |
| 8. Хачатурян А. | Адажио Спартака и Фригии из балета «Спартак» |
| 9. Чайковский П. | Славянский марш |
| 10. Чайковский П. | Торжественная увертюра «1812 год» |
| 11. Шостакович Дм. | Праздничная увертюра |
| 12. Штраус И. | Увертюра к оперетте «Летучая мышь» |
| 13. Currow J. (Кэнау Дж.) | Where Never Lark or Eagle Flew («На высоте полета птиц») |

Оркестровые поурри:

- | | |
|----------------------------|---|
| 1. Баркер У. | Попурри на темы Дж.Гершвина |
| 2. Брагинский Л. | «Беларускія прыгажуні» |
| 3. Лоу Ф. | Попурри на темы мюзикла «Моя прекрасная леди» |
| 4. ар. Машима Т. | «Посвящение оркестру Каунта Бейси»
(Sax. Tenor solo, Trumpet in B solo, Trombone solo) |
| 5. ар. Мохов А. | Попурри на темы ансамбля «Песняры» |
| 6. Нестико С. (Nestico S.) | Посвящение Херри Джеймсу
(A Tribute to Harry James) (B Trumpet solo) |
| 7. обр. Пучков Г. | Лондонское поурри |
| 8. Струев А. | Визитка (фантазия на белорусские темы) |
| 9. Филиппов Е. | Попурри на темы ансамбля «Песняры» |
| 10. Халилов А. | «Русская мозаика», «Ой мороз», «Субботея» |

- | | |
|--|--|
| 11. Blackmore R., J. Lord,
D. Coverdale & Co. | Deep Purple Medley |
| 12. Giraud H., G. Auric
& L. Abel, P. Louiguy,
J. Kosma, H. Betti
(ар. Т. Машина) | Paris Monmartre |
| 13. arr. by McDermott M.
(М. Дермотт) | Sounds Like Sinatra («Посвящение Фрэнку Синатре») |
| 14. Normann Monty
& John Barry | The Music of James Bond |
| 15. arr. Peters M. | Charlie Chaplin |
| 16. arr. Sebregts Ron | Potpourri «ABBA Gold» |
| 17. arr. Sebregts Ron | Classic Music Potpourri («От Баха до Чайковского») |
| 18. Walters Harold | Hootenanny |

Оркестровые миниатюры:

- | | |
|-----------------------------|--|
| 1. Андерссон Л. | «Шутка-пустячок» (Fiddle-Faddle) |
| 2. Брагинский Л. | «Рукопожатие эпохи классицизма»
(парафраз на классические темы) |
| 3. Верди Дж. | Хор пленников из оперы «Набукко» |
| 4. Верди Дж. | Хор цыган из оперы «Трубадур» |
| 5. Глебов Е. | «Лявониха» – № 13 из музыки к кинофильму
«Павлинка» («После ярмарки») |
| 6. Гуно Ш. | Хор солдат из оперы «Фауст» |
| 7. Егоренков С. | Парафраз на темы песен А. Зацепина из кинофильмов
режиссера Л. Гайдая |
| 8. Кортес С. | Увертюра к испанской комедии |
| 9. Кротил З. | Пасодобль «Изабелла» |
| 10. Легран М. | «Шербургские зонтики» |
| 11. Морриконе Э. | Мелодия из к/ф «Профессионал» |
| 12. Некрасов Н. | Парафраз на цыганскую тему |
| 13. Птичкин Е. | Увертюра из музыки к кинофильму «Два капитана» |
| 14. Римский-
Корсаков Н. | Шествие князей из оперы- балета «Млада» |
| 15. Россини Дж. | Финал (Allegro assai) из увертюры к опере
«Вильгельм Телль» |
| 16. Сантеухини Э. | Пасодобль «Рио - Рита» |
| 17. Свиридов Г. | Музыкальные иллюстрации к повести А.С. Пушкина |

- «Метель»
(1.Тройка, 2.Вальс, 3.Романс, 4.Военный марш)
Этюд Op.8 №12
- 18.Скрябин А. Танец с саблями из балета «Гаянэ»
 - 19.Хачатурян А. Лезгинка из балета «Гаянэ»
 - 20.Хачатурян А. Вальс из балета «Спящая красавица»
 - 21.Чайковский П. Па-де-де из балета «Щелкунчик»
 - 22.Чайковский П. Полька «Гром и молния»
 - 23.Штраус И. Полька «На охоте»
 - 24.Штраус И. In the Mood
 - 25.Garland Joe The Jazz Police
 - 26.Goodwin Gordon «OB-LA-DI, OB-LA-DA»
(инстр.А.Мохов)
 - 27.arr. Краеуонк J. Man and Women
 - 28.Lay F. Chattanooga Choo – Choo
 - 29.Miller G. Libertango
 - 30.Piazzola A. The Symphonic Marches
 - 31.Williams John

Марши:

1. Агапкин В. Прощание славянки
2. Альфорд К. Марш из музыки к фильму «Мост через реку Квай»
3. Беккер В. Марш «Радость победы»
4. Берсан М. Марш на тему песни И.Лученка «Письмо из 45-го»
5. Глебов Е. Юбилейный марш
6. Глинка М. Марш 27-го Драгунского Киевского полка
7. инстр. Довжик Е. Старинный марш «Триумф победителей»
8. Захлевный Л. Марш-гротеск
9. Захлевный Л. Марш-песня «Победа»
- 10.Капланов И. Марш «Белая Русь»
- 11.Кожурин А. Концертный марш
- 12.Кожурин А. Марш «Моладзь Беларусі»
- 13.Кожурин А. Марш «Тель-Авив», посвящается 50-летию образования государства Израиль
- 14.Окуджава Б. Марш из музыки к фильму «Белорусский вокзал»
- 15.Оловников В. песня-марш «Мой Минск» («Песня о Минске»)
(обр.Б.Пенчука)
- 16.Пенчук Б. Белорусский марш
- 17.Петров А. Гусарский марш

- | | |
|--|-----------------------------------|
| 18.Пучков Г. | Русский марш |
| 19.Раинчик В. | «Марш Перамогі» |
| 20.Тухманов Д. | Марш «День Победы» |
| 21.Чернецкий С. | Марш гвардейцев-миномётчиков |
| 22.Чернецкий С. | Новый колонный марш |
| 23.инстр.Шепелев В. | Старинный марш Саратовского полка |
| 24.Штраус И. | Радецки марш |
| 25.Lefevre Raimond
(arr.D.Wyckhuys) | Cine-marches |

Вальсы:

- | | |
|------------------|--|
| 1. Дога Е. | Вальс из кинофильма
«Мой ласковый и нежный зверь» |
| 2. Джойс А. | Старинный вальс «Осенний сон» |
| 3. Дрейзен Е. | Старинный вальс «Берёзка» |
| 4. Иванович И. | Вальс «Дунайские волны» |
| 5. Кортес С. | Вальс из оперы «Медведь» |
| 6. Хачатурян А. | Вальс из музыки к драме М.Лермонтова «Маскарад» |
| 7. Шостакович Д. | Вальс №2 из джаз-сюиты №2 |

Аккомпанемент для солиста-инструменталиста (нескольких солистов):

- | | |
|---------------------------------------|---|
| 1. Бах И.С. | Скерцо из оркестровой сюиты № 2 h-moll (Flute solo) |
| 2. Бетховен Л. | Романс F-dur, op.50 (Violino solo) |
| 3. Брагинский Л. | «Пчелиный рой»
(Парафраз на тему Н.Римского-Корсакова)
(Saxi soli, Trumpet in B solo) |
| 4. Гайдн Й.
(инстр. Довжик Е.) | Концерт для фортепиано с оркестром D-dur 3-я часть
(Piano solo) |
| 5. Глебов Е.– Чудаков Б. | Парафраз на темы Адажио из балета «Маленький принц» (A.Sax solo, Trumpet in B solo) |
| 6. Дитель Р. | «Коробейники» (цимбалы solo) |
| 7. Жинович И. | «Белорусские танцы» (цимбалы solo) |
| 8. Игудесман А.
(инстр. Довжик Е.) | «Pig Flu Polka» (Trombone solo) |
| 9. Лученок И. | Мелодия любви (Piano solo) |
| 10.Ля-Рокка Н. | Tiger rag (Trombone solo) |

- | | |
|---------------------------------|---|
| 11.Монти В. | «Чардаш» (Violin solo) |
| 12.ар. Мохов А. | Прелюдия Варгоссо из цикла «Рондо Венециано»
(Oboe solo) |
| 13.муз. Мухамеджанов
Толеген | «Детство» ((кюй) из реперт. Асылбека Енсепова)
(домбра solo) |
| 14.Раду В. | «Весенняя хора» (цимбалы solo) |
| 15.Россини Дж. | Ария Фигаро из оперы «Свадьба Фигаро» (Tuba solo) |
| 16..Сандовал А | «Вечер в Гаване» (Trumpet B solo) |
| 17.Тушла В. (W.Tuschla) | Экспресс-тромбон (Posaunen-express)
(3 Trombones soli) |
| 18.Чайковский П. | Танец пастушков из балета «Щелкунчик»
(3 Flutes soli) |
| 19.Шварц О.М. | «Мыс Горн» (Horn in F solo) |
| 20.Шостакович Д. | Романс из музыки к кинофильму «Овод»
(A.Sax. solo) |
| 21.Eaton William | Winelight Grover Washington (A.Sax.solo) |
| 22.Johansson Markku | Trumpet Party (3 Trumpets soli) |
| 23.Kenny G.
(ар.А.Мохов) | Against Doctor's Orders (A.Sax.solo) |
| 24.Sanborn D.
(ар.А.Мохов) | High Roller Из альбома «Chicago Song» (A.Sax.solo) |

Аккомпанемент для солиста-вокалиста (дуэта, хора):

- | | |
|---|--|
| 1. муз. Аедоницкого П.
сл. Романовского И. | «Нашей юности оркестр» (баритон solo) |
| 2. Ардити Л. | «Поцелуй» (сопрано solo) |
| 3. Бакалейников Р. | «Бубенцы» (сопрано solo) |
| 4. Беллини В. | Каватина Нормы из оперы «Норма» (сопрано solo) |
| 5. Бизе Ж. | Речитатив и Хабанера из оперы «Кармен» |
| 6. Верди Дж. | Ария Эболи из оперы «Дон Карлос» (сопрано solo) |
| 7. Верди Дж. | Застольная песнь Виолетты и Альфреда из оперы
«Травиата» (дуэт сопрано и тенор) |
| 8. Верди Дж. | Сицилиана из оперы «Сицилийская вечерня»
(сопрано solo) |
| 9. муз. Гершова Фаина
сл. Никифоров А. | «Солдат – скрипач» (сопрано solo) |
| 10.Гладков Г. | Прощальная песня из телефильма |

- 11.муз. Глебова Е.
сл. Буравкина Г. «Обыкновенное чудо» (тенор solo и хор)
Баллада памяти (сопрано solo)
- 12.муз. и сл.
Далла Лучио
(ар.А.Юрченко) Памяти Энрико Карузо (Caruso) (тенор solo)
«Заздравная» (сопрано solo)
13. Дунаевский И.
14.муз. Захлеуны Л.
сл. Карызна Ёл. «Азёра дабрыни» (сопрано solo)
- 15.муз. Захлевногo Л.
сл. Некляева В. «Мілавіца» (сопрано solo)
- 16.муз. Захлевногo Л.
сл. Некляева В. «Пехота» (бас solo)
- 17.муз. Зубов В.
сл. Маттизен А. Романс «Под чарующей лаской твоей» (сопрано solo)
- 18.Ипполитов-Иванов М. Вокальный цикл «7 псалмов царя Давида»
Псалом 63, Псалом 99 и Псалом 147 (тенор solo)
- 19.Кальман И. Выходная ария Марицы из оперетты «Марица»
(сопрано solo)
- 20.Кальман И. Выходная ария Сильвы из оперетты «Сильва»
(сопрано solo)
- 21.муз. Капланов И.
сл. Толкачева Т. «Ах, Моцарт!»
(дуэт колоратурное сопрано и баритон)
- 22.муз. Кожурина А.
сл. Пехтерева И. «Я счастлив, что я Родиною болен» (баритон solo)
- 23.Легар Ф. Песенка Джудитты из оперетты «Джудитта»
(сопрано solo)
- 24.муз. Лученка И.
сл. Ставера А. «Журавли» (тенор solo)
- 25.муз Лученка И.,
сл. Купалы Я. «Спадчына» (баритон solo)
- 26.муз. Мартынов Е.
сл. Дементьев А. «Баллада о матери» (сопрано solo)
- 27.муз. Молчанова К.
сл. Симонова Е. Романс Женьки из музыки к фильму
«А зори здесь тихие» (сопрано solo)
- 28.Моцарт В.А. Ария Церлины из оперы «Дон Жуан» (сопрано solo)
- 29.муз. Мулявин В.

- | | |
|---|--|
| сл. народные | «Чырвоная ружа» (тенор solo) |
| 30.муз. Оловников В.
сл. Бачыла Алесь | «Радзіма мая дарагая» (сопрано solo) |
| 31.муз. Оловников В.
сл. Панкевич И. | «Песня о Минске» (сопр. хора) |
| 32.муз. Птичкин Е.
сл. Рождественский Р. | «Эхо любви» (дуэт сопрано и тенор) |
| 33.Пуччини Дж. | Ария Лауретты из оперы «Джанни Скикки»
(сопрано solo) |
| 34.Россини Дж. | Неаполитанская тарантелла (сопрано solo) |
| 35.муз. Семеняко Ю.
сл.Л.Куликова | Концертная ария «Беларуси» (сопрано solo) |
| 36.муз. Терехов А.
сл. Титовец И. | «Радзіма мая, Беларусь» (баритон solo) |
| 37.муз. Чайковский П.
сл. Плещеев А. | «Легенда» (сопрано solo) |
| 38.Чиара В. | «Гордая прелесть осанки» (La Spagnola)
(сопрано solo) |
| 39.Шуберт Ф. | «Ave Maria» (сопрано solo) |
| 40.Lara Agustin | Granada (тенор solo) |
| 41.Mauriat Paul /
Andre Pascal
(ар. А.Мохов) | Dans Ma Rue |
| 42.Newley Antony &
Bricusse Leslie | Feeling Good |
| 43.Sartori F. | Time to say good-bye (Con Te partirò) (сопрано solo) |
| 44.Webber Andrew Lloyd –
Nunn Trevor Robert
(ар.Б.Букаткин) | Memory (from Cats) (сопрано solo) |

Состав Биг-бэнд:

1. У.Хенди (W.C.Handy) «Сент. Луиз - Блюз» (St. Louis Blues)
2. Энтони Р.
(ар.Н.Федоренко) Сыграй им, Пит (Trumpet in B solo)
3. Q.Johnes
(ар.А.Мохов) Soul Bossa (A.Sax. solo)

3.4 МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

Важным фактором подготовки студента к будущей профессиональной деятельности является организация его самостоятельной работы. Самостоятельность проявляется в умении вычлнить трудности, найти рациональные способы их преодоления, осмысленно подойти к решению поставленных задач. В основе самостоятельной работы лежит выбор индивидуальной программы деятельности студента и контроль за ее выполнением. В ходе освоения дисциплины «Изучение педагогического репертуара» студенту необходимо:

- учиться самостоятельно работать с авторским текстом;
- стараться овладевать элементами методики исполнительского анализа музыкальных произведений;
- усваивать программные требования ДМШ и училища, основные репертуарные, художественные и технические задачи;
- учиться составлять различные типы программ: «целевые», «тематические», программы с различной степенью трудности, программы развивающего типа и экзаменационные;
- развивать понимание содержательного контекста произведения;
- усваивать навыки сравнительного анализа интерпретаций;
- овладевать мастерством аргументации, обобщения и изложения методического материала, собственных выводов и предложений в форме статьи, реферата, научно-методической работы.
- стараться понимать диалектический характер взаимодействия общих выводов и индивидуальных принципов работы.

Проявления самостоятельности ученика на занятиях могут быть разнообразны и многоплановы. Это и умение без посторонней помощи сориентироваться в незнакомом музыкальном материале, правильно расшифровать авторский текст, составить убедительную интерпретаторскую гипотезу, готовность самому отыскать эффективные пути в работе, найти нужные приемы и средства воплощения художественного замысла; способность критически оценить результаты своей исполнительской деятельности. При этом главным для педагога становится решение двух взаимосвязанных задач: приобщать ученика к самостоятельной познавательной деятельности и творческому поиску рациональной работы.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

1. Определить основоположников современного дирижерско-исполнительского искусства из числа выдающихся композиторов XIX века. Аргументировать ответ историческими фактами.
2. Объяснить сущность нововведений основоположников современного дирижерско-исполнительского искусства.
3. Охарактеризовать технико-творческие задачи дирижера оркестра. Определить основную функцию дирижера как руководителя музыкального коллектива.
4. Сформулировать и объяснить характер деятельности трех основных психологических типов дирижеров.
5. Назвать автора разработки и объяснить следующую типологию дирижеров – «ремесленник – регулировщик»; «дирижер – иллюстратор»; «дирижер – реставратор»; «дирижер – создатель».
6. Провести сравнительный анализ и расположить в определенном порядке следующие моменты деятельности дирижера:
 - осознание творческих задач;
 - определение художественной цели;
 - разработка методов работы с оркестром;
 - выбор адекватных форм работы с оркестром;
 - анализ партитуры.
7. Объяснить и определить иерархически значимые места в существующем репертуаре оркестра духовых и ударных инструментов следующих видов партитур – инструментовка, переложение, оригинальное сочинение, парафраз, обработка, эстрадная аранжировка, вольная транскрипция.
8. Разработать варианты концертного репертуара учебного студенческого оркестра с учетом тематической направленности концерта. Назвать основные принципы, которыми должен руководствоваться дирижер при выборе репертуара.
9. Провести краткий анализ основных этапов работы дирижера над музыкальным произведением (ознакомление, анализ формы и средств выразительности, изучение художественных образов, формирование исполнительской интерпретации, разработка дирижерско-исполнительских задач).
10. Определить главные аспекты, которыми руководствуется дирижер при составлении плана репетиционной работы с оркестром.
11. Составить список основных дидактических принципов, необходимых для

работы с малоподготовленным или начинающим оркестровую деятельность составом музыкантов.

12. Предложить варианты действий дирижера при организационно-практической подготовке к репетиционной работе с оркестром:

- составление плана репетиций;
- настройка оркестра;
- корректировка оркестровых партий;
- изучение партитуры;
- подготовка помещения для занятий с оркестром.

13. Определить и обосновать выбор трех организационных форм проведения репетиций:

- индивидуальные занятия;
- домашние занятия;
- групповые занятия;
- сводная репетиция;
- генеральная репетиция.

14. Проанализировать, объяснить необходимость и сгруппировать в необходимой последовательности виды и методы словесной и практической работы дирижера на репетиции:

- напевание музыкальной темы;
- объяснение;
- проигрывание (показ оркестровой партии);
- указание;
- замечание.

15. Назвать и охарактеризовать последовательность основных этапов репетиционной работы над музыкальным произведением (работа с нотным текстом, обыгрывание произведения, проигрывание в качестве ознакомления, генеральная репетиция, работа над художественными образами в музыке).

16. Сгруппировать элементарные и более сложные выразительные средства музыки для организации работы над исполнительским ансамблем во время репетиции:

- высота звука;
- мелодия;
- метроритм и темп;
- динамика;
- гармония.

17. Провести анализ выбранного музыкального произведения на предмет наличия

в нем элементов музыки, определяющих фактуру изложения и их соответствия определенным ее типам; рассмотреть динамику развития музыки и соотношение используемых типов фактуры. Понятие оркестровой педали.

18. Провести сравнительный анализ различных штрихов (деташе, легато, стаккато, портато, маркато, мартеле и др.) и приемов звукоизвлечения (тремоло, слэп, фруллато, гроул и др.) с исполнительской точки зрения.
19. Разработать список оркестровых произведений, для которых характерны какие-либо определенные технические сложности (высокая тесситура, большие скачки в партиях, сложный ритмический рисунок и т.д.).
20. Разработать варианты концертного репертуара, совмещающего в себе жанры и стилевые направления музыки со стабильным и гибким темпом музыки в пределах одного произведения (танцевальная музыка, марш, песня, романс, образцы музыки классического и эстрадного типа).
21. Дать объяснение терминам и понятиям: полидинамика, унификация силы звучания в одной оркестровой группе, дифференциация силы звучания в разных оркестровых группах, форсирование звука, динамический ансамбль.
22. Проанализировать особенности работы с аккомпанементом для солиста-инструменталиста и солиста-вокалиста. Определить баланс творческого равновесия в процессе работы над музыкальным произведением.

4.2 ПЕРЕЧЕНЬ РЕКОМЕНДУЕМЫХ СРЕДСТВ ДИАГНОСТИКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Рекомендуемые диагностические инструменты по учебной дисциплине

Для диагностики профессиональных компетенций, выявления уровня усвоения знаний и умений по дисциплине «Методика работы с оркестром и ансамблем» рекомендуются следующие инструменты:

- подготовка письменных контрольных работ (тестовых заданий);
- проведение исполнительского анализа выбранной партитуры для оркестра духовых и ударных инструментов;
- составление вариантов дирижерского плана репетиции с оркестром духовых и ударных инструментов на основе выбранного произведения;
- составление вариантов индивидуальных планов и проведение других возможных форм работы для участников самодеятельного оркестра, детских учебных и студенческих оркестров и ансамблей духовых и ударных инструментов;

- определение возможных методов работы над метроритмическим ансамблем в предложенном произведении для оркестра духовых и ударных инструментов;
- написание рефератов по отдельным разделам дисциплины;
- написание докладов на научных конференциях по отдельным темам дисциплины «Методика работы с оркестром и ансамблем»;
- фронтальный устный опрос студентов на семинарах по теме «Методика работы с оркестром и ансамблем».

Требования к организации и выполнению самостоятельной работы студентов

С целью самостоятельной подготовки студентов к овладению необходимыми знаниями по дисциплине «Методика работы с оркестром и ансамблем» студентам предлагаются следующие практические занятия:

- 1) в процессе выбора музыкального произведения для соответствующей репетиции определять его точный характер в целях распределения художественно-выразительных и технико-исполнительских средств;
- 2) произвести музыковедческий и исполнительский анализ определенного музыкального произведения, составить перечень предполагаемого соответствующего музыкального инструментария с учетом возможной необходимой переинструментовки музыкального произведения и определением оптимальной тональности и тесситуры звучания произведения;
- 3) написать характеристики духовых инструментов оркестра духовых и ударных инструментов с учетом их функциональных и художественно-исполнительских особенностей (лабиальные или флейтовые; или язычковые; амбюшурные или мундштучные);
- 4) написать характеристики ударных инструментов оркестра духовых и ударных инструментов с учетом их функциональных и художественно-исполнительских особенностей (идиофоны; мембранофоны);
- 5) определить интервал транспозиции для транспонирующих инструментов, в целях оперативной работы во время репетиций с оркестром духовых и ударных инструментов;
- 6) составить список основных типовых составов ансамблей духовых или ударных инструментов (одноименные, родственные, смешанные) и написать характеристики их звучания;
- 7) отметить функциональные, художественно-исполнительские особенности ансамблей духовых, ударных инструментов, написать примеры их использования в современной отечественной или мировой исполнительской

практике;

8) отметить функциональные, художественные и исполнительские особенности оркестров духовых и ударных инструментов, написать примеры их использования в современной отечественной или мировой исполнительской практике;

9) написать примеры распределения голосов в ансамблях духовых и ударных инструментов в соответствии с правилами нотно-графического оформления партитур;

10) написать примеры распределения голосов в оркестре духовых и ударных инструментов в соответствии с правилами нотно-графического оформления партитур.

Контроль учебной деятельности студентов по дисциплине «Методика работы с оркестром и ансамблем» может осуществляться при помощи следующих форм диагностики:

- устный опрос во время занятий;
- задания для самостоятельной работы;
- практические задания;
- контроль самостоятельной работы;
- зачет.

4.3 ТРЕБОВАНИЯ К ЗАЧЕТУ

Вопросы к зачету

1. Предмет, цель и задачи курса «Методика работы с оркестром и ансамблем».
2. Исторические сведения о тенденциях развития белорусской духовой музыкальной культуры.
3. Основные этапы развития дирижерского искусства.
4. Специфика дирижерско-оркестрового исполнительства.
5. Выдающиеся отечественные и зарубежные дирижеры симфонических и духовых оркестров, известные руководители ансамблей духовых инструментов и духовых оркестров, музыканты-исполнители на духовых и ударных инструментах, представители белорусской и мировой музыкальной культуры.
6. Дирижер как основная художественно-творческая личность оркестрового коллектива.
7. Основные функции и задачи дирижера оркестра. Художественно-творческая, дидактическая и воспитательная сторона репетиционного процесса.

8. Профессиональные и психолого-педагогические требования к личности дирижера оркестра духовых и ударных инструментов.
9. Сущность дирижерской деятельности в оркестре как организатора, педагога, творческого мастера.
10. Классификация оркестров духовых и ударных инструментов по составу. Специфика и принципы отбора оркестрового репертуара.
11. Характеристика репертуара духовых оркестров. Выбор программной и тематической направленности произведений концертного репертуара.
12. Принципы выбора репертуара дирижером. Технология поиска выбранных произведений концертного репертуара для оркестра духовых и ударных инструментов в доступных электронных ресурсах.
13. Работа дирижера над партитурой. Выбор репертуара, направленного на решение определенной педагогической задачи.
14. Дирижерско-исполнительский анализ партитуры для оркестра духовых и ударных инструментов.
15. Планирование репетиционной работы с оркестром. Репертуар, направленный на одновременное решение нескольких задач.
16. Формы и методы репетиционной работы с оркестром.
17. Работа дирижера оркестра над интонацией звука. Настройка оркестра по группам и целиком.
18. Работа дирижера оркестра над качеством звука и штриховой техникой. Штриховой ансамбль.
19. Работа дирижера оркестра над метроритмическим ансамблем. Проблема исполнения и одновременного окончания звучания выдержанных нот.
20. Работа дирижера оркестра над темпом и динамикой.
21. Сочетание в репертуаре произведений различного уровня сложности как результат основных дидактических принципов отбора музыки для концертного исполнения.
22. Дирижер оркестра как аккомпаниатор солисту.
23. Цели и задачи генеральной репетиции. Ее характерные особенности.
24. Организация и проведение концертных выступлений оркестра. Концерт как публичный художественно-творческий акт.
25. Концертный репертуар как средство эмоционального эстетического воздействия и воспитания исполнителей и слушателей.
26. Место дисциплины «Методика работы с оркестром и ансамблем» в учебном процессе.
27. Дирижерско-исполнительский анализ оркестровых музыкальных произведений.
28. Уровни трудности оркестровых произведений, их роль и место в репертуаре

оркестра.

29. Использование в концертном репертуаре музыки современных композиторов, эстрадных обработок и аранжировок популярной музыки.
30. Поиск необходимых изданий партитур при помощи сети интернет.

На зачете студент обязан выбрать одну из предложенных педагогом оркестровых партитур из предоставляемого к зачету списка и сделать их дирижерско-исполнительский и художественно-творческий анализ, затем провести детальный методический разбор плана работы над выбранным произведением.

4.4 КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ

Разработано на основании критериев оценки результатов учебной деятельности обучающихся Министерства образования Республики Беларусь от 28.05.2013

10 (десять) баллов, зачтено:

систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы по учебной дисциплине, а также по основным вопросам, выходящим за ее пределы;

точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы;

безупречное владение инструментарием учебной дисциплины, умение эффективно использовать его в постановке и решении научных и профессиональных задач;

выраженная способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации;

полное и глубокое усвоение основной, и дополнительной литературы, по изучаемой учебной дисциплине;

умение свободно ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине и давать им аналитическую оценку;

творческая самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, активное творческое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.

9 (девять) баллов, зачтено:

систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной

программы по учебной дисциплине;

точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы;

владение инструментарием учебной дисциплины, умение эффективно его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач;

способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации в рамках учебной программы;

полное усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой по учебной дисциплине;

умение ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине и давать им аналитическую оценку;

систематическая, активная самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, творческое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.

8 (восемь) баллов, зачтено:

систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы по учебной дисциплине;

использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы и обобщения;

владение инструментарием учебной дисциплины (методами комплексного анализа, техникой информационных технологий), умение его использовать в решении научных и профессиональных задач;

способность самостоятельно решать сложные проблемы в рамках учебной программы по учебной дисциплине;

усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой по учебной дисциплине;

умение ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине и давать им аналитическую оценку;

активная самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, систематическое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.

7 (семь) баллов, зачтено:

систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы по учебной дисциплине;

использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать

обоснованные выводы и обобщения;

владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач;

свободное владение типовыми решениями в рамках учебной программы по учебной дисциплине;

усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой по учебной дисциплине;

умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине и давать им аналитическую оценку;

самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.

6 (шесть) баллов, зачтено:

достаточно полные и систематизированные знания в объеме учебной программы по учебной дисциплине;

использование необходимой научной терминологии, грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обобщения и обоснованные выводы;

владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении учебных и профессиональных задач;

способность самостоятельно применять типовые решения в рамках учебной программы по учебной дисциплине;

усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой;

умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им сравнительную оценку;

активная самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, периодическое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.

5 (пять) баллов, зачтено:

достаточные знания в объеме учебной программы по учебной дисциплине;

использование научной терминологии, грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать выводы;

владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении учебных и профессиональных задач;

способность самостоятельно применять типовые решения в рамках учебной программы по учебной дисциплине;

усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой;

умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по

изучаемой учебной дисциплине и давать им сравнительную оценку;
самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, фрагментарное участие в групповых обсуждениях, достаточный уровень культуры исполнения заданий.

4 (четыре) балла, зачтено:

достаточный объем знаний в рамках образовательного стандарта высшего образования;

усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой;
использование научной терминологии, логическое изложение ответа на вопросы, умение делать выводы без существенных ошибок;

владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении стандартных (типовых) задач;

умение под руководством преподавателя решать стандартные (типовые) задачи;

умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине и давать им оценку;

работа под руководством преподавателя на практических, лабораторных занятиях, допустимый уровень культуры исполнения заданий.

3 (три) балла, не зачтено:

недостаточно полный объем знаний в рамках образовательного стандарта высшего образования;

знание части основной литературы, рекомендованной учебной программой по учебной дисциплине;

использование научной терминологии, изложение ответа на вопросы с существенными, логическими ошибками;

слабое владение инструментарием учебной дисциплины, некомпетентность в решении стандартных (типовых) задач;

неумение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях изучаемой учебной дисциплины;

пассивность на практических и лабораторных занятиях, низкий уровень культуры исполнения заданий.

2 (два) балла, не зачтено:

фрагментарные знания в рамках образовательного стандарта высшего образования;

знания отдельных литературных источников, рекомендованных учебной программой по учебной дисциплине;

неумение использовать научную терминологию учебной дисциплины, наличие в ответе грубых, логических ошибок;

пассивность на практических и лабораторных занятиях, низкий уровень культуры исполнения заданий.

1 (один) балл, не зачтено:

отсутствие знаний (и компетенций) в рамках образовательного стандарта высшего образования, отказ от ответа, неявка на аттестацию без уважительной причины.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Учебная программа учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Методика работы с оркестром и ансамблем» для студентов 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 02 Инструментальная музыка духовая*

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Дисциплина «Методика работы с оркестром и ансамблем» является одной из основных теоретико-музыкальных дисциплин в процессе обучения музыкальному искусству, в том числе его разновидности – духовому искусству. Изучение художественно-выразительных, технических и исполнительских особенностей духовых и ударных оркестровых инструментов на лучших образцах музыкального искусства способствует формированию у студентов данной специальности точных знаний о функционировании этих художественных коллективов в современной художественной культуре.

Овладение дисциплиной «Методика работы с оркестром и ансамблем» должно обеспечить формирование следующих групп компетенций:

Инновационно-методическая деятельность

ПК-20. Применять новые инновационные технологии обучения, мультимедийные технологии, электронные учебники, фоновые записи.

ПК-21. Совершенствовать методику работы с творческими коллективами, разрабатывать учебные программы, учебно-методические комплексы и другую учебную литературу по методике работы с оркестром и ансамблем.

ПК-22. Организовывать научно-методические конференции по развитию народного творчества в области духовой оркестровой или ансамблевой музыки.

Творческая деятельность

ПК-27. Делать свои собственные аранжировки, инструментовки, обработки и переложения для коллектива оркестра, ансамбля духовых и ударных инструментов.

ПК-28. Самостоятельно подбирать репертуар, формировать концертную программу для различных составов оркестра, ансамбля духовых и ударных инструментов.

ПК-29. Подготавливать творческие выступления коллективов оркестров, ансамблей духовых и ударных инструментов и вести концертную работу в своем регионе и за его пределами.

На занятиях по дисциплине «Методика работы с оркестром и ансамблем» по выбранной профессии студенты получают теоретические сведения и навыки аналитического мышления в процессе изучения форм и методов работы с оркестровым коллективом, практику составления плана работы с разными составами ансамблей (одноименными, родственными, смешанными) или оркестров духовых и ударных инструментов (малый медный, большой медный, смешанный малый, большой смешанный).

Дисциплина «Методика работы с оркестром и ансамблем» тесно связана с такими дисциплинами, как «История искусств», «Теория музыки», «Инструментоведение и инструментовка», «Оркестровое исполнительство», «Сольное и камерное инструментальное исполнительство», «Оркестрово-ансамблевая подготовка», «Оркестровая и ансамблевая литература», «Изучение педагогического репертуара», «История, теория дирижерского оркестрового исполнительства», «Дирижирование», «История и теория исполнительства на духовых и ударных инструментах», «Методика преподавания специальных дисциплин», «Чтение оркестровых партитур».

Цель учебной дисциплины – подготовка высококвалифицированных специалистов высшего образования, способных осуществлять творческую и исполнительскую деятельность в соответствии с тем составом оркестра или ансамбля, с которым они будут работать самостоятельно (типовые, а также экспериментальные составы оркестров, ансамблей духовых и ударных инструментов).

Основные задачи учебной дисциплины – получение теоретических и практических знаний по приемам работы с оркестром или ансамблем духовых и ударных инструментов, типологии этих групп, выработке личностных навыков планирования работы с самодеятельным творческим коллективом в области духового искусства, что включает в себя следующие вопросы:

- обобщение знаний в области музыкального исполнительства, психологии и педагогики творчества, полученных в классах специального инструмента, дирижирования, оркестрового класса и др.;
- формирование комплекса дирижерских средств управления оркестром или ансамблем духовых и ударных инструментов;
- овладение теоретическими знаниями в вопросах методики работы с оркестром или ансамблем духовых и ударных инструментов, формирование практических навыков, необходимых для самостоятельной работы с коллективом;
- знание сущности различных видов общеколлективных репетиций с самодеятельным коллективом (ансамбль, оркестр);
- подбор партитур для различных составов ансамблей, оркестров духовых и ударных инструментов с целью эффективного проведения

- репетиционных занятий с участниками самодеятельных ансамблей, оркестров;
- оптимальное определение тематической направленности партитур в соответствии с существующими требованиями к организации социально-культурной, музыкально-просветительской и музыкально-эстетической деятельности самодеятельных коллективов (ансамбль, оркестр);
 - расшифровка существующей специальной терминологии по методике работы с ансамблем, оркестром духовых и ударных инструментов;
 - точное оформление содержания различных планов работы с самодеятельными коллективами (ансамбль, оркестр);
 - формирование профессиональной культуры и расширение профессионального кругозора студентов;
 - сущность оркестрово-ансамблевой подготовки при организации общеоркестровой репетиции;
 - социокультурные аспекты, особенности организации концертно-исполнительской деятельности ансамблей, оркестров духовых и ударных инструментов и использование разнообразия художественно-тематических групп музыкальных произведений с учетом социальной и возрастной категории слушателей, на которых рассчитана концертная программа.

Программа лекционного курса предусматривает изучение наиболее важных проблем дирижерско-оркестрового исполнительства, рассмотрение вопросов современной методики организации и проведения репетиционного процесса, эффективной учебно-воспитательной и художественно-творческой работы в коллективе.

В результате изучения дисциплины «Методика работы с оркестром и ансамблем» студент должен:

знать:

- принципы общего и художественного руководства творческим коллективом;
- основной репертуар для ансамблей различных составов и оркестра духовых и ударных инструментов;
- читать с листа оркестровые (ансамблевые) партии;
- художественно-творческие особенности работы по переделке готовых партитур, а также при написании собственных инструменталок, переложений или аранжировок для коллективов разных составов (ансамблей, оркестров) в которых главенствующее положение занимают духовые инструменты;

иметь практический опыт:

- управления (дирижирования) инструментальным ансамблем, оркестром духовых и ударных инструментов;
- работы с инструментальным ансамблем или оркестром в качестве солиста (или руководителя);
- использования навыков и приемов исполнительской выразительности духовых и ударных инструментов для грамотной интерпретации оркестровых или ансамблевых произведений;
- анализа и подбора оптимальных или партитур для проведения разных типов репетиционной работы с различными составами ансамбля или оркестра с учетом технических возможностей исполнителей;
- создания собственных аранжировок и партитур для инструментальных ансамблей, различных составов оркестра духовых и ударных инструментов;

владеть:

- навыками выбора партитур для различных составов ансамблей, оркестров духовых и ударных инструментов;
- современными прогрессивными информационными и педагогическими технологиями в сфере обучения игре на духовых и ударных инструментах;
- навыками проведения различных видов музыкальной деятельности: исполнительской, педагогической, просветительской.

В соответствии с учебным планом на изучение дисциплины «Методика работы с оркестром и ансамблем» предусмотрено 90 часов, из них 48 часов – аудиторные (40 часов – лекции, 8 часов – семинарские) занятия.

Рекомендуемая форма контроля знаний студентов – зачет.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Введение

Основная цель учебной дисциплины «Методика работы с оркестром и ансамблем». Связь и взаимозависимость с другими учебными дисциплинами:

- 1) музыкально-теоретические дисциплины: «История искусства», «Теория музыки» с учетом приобретения знаний по гармонии, полифонии, анализу музыкальных форм;
- 2) специальные дисциплины: «Сольное и камерное инструментальное исполнительство», «Оркестрово-ансамблевая подготовка», «Оркестровая и ансамблевая литература», «Изучение педагогического репертуара», «История, теория дирижерского оркестрового исполнительства», «Дирижирование», «История и теория исполнительства на духовых и ударных инструментах»,

«Методика преподавания специальных дисциплин», «Чтение оркестровых партитур» и т.д.

Учебная дисциплина «Методика работы с оркестром и ансамблем» как отрасль специальных музыкально-теоретических знаний, практическо-творческих навыков и умений будущих руководителей самодеятельных оркестров и ансамблей духовых и ударных инструментов.

Основные задачи и содержание учебной дисциплины «Методика работы с оркестром и ансамблем».

Основные виды занятий, формы текущего и итогового контроля знаний.

Сущность термина «методика работы с оркестром и ансамблем» и его сравнительный анализ с термином «метод работы с музыкальным произведением». Определение содержания термина «методика работы с оркестром и ансамблем».

Место дисциплины «Методика работы с оркестром и ансамблем» в подготовке руководителей оркестров (ансамблей) на современном этапе развития национальной и мировой художественной культуры и духового искусства.

Раздел I. История развития оркестров и ансамблей духовых и ударных инструментов и управления ими.

Тема 1. История развития ансамблей и оркестров духовых и ударных инструментов (в контексте белорусской и мировой музыкальной культуры).

Современные исполнительские формы творческой деятельности ансамблей и оркестров духовых и ударных инструментов.

Особенности формирования ансамблей и оркестров духовых и ударных инструментов в музыкальной культуре древности.

Особенности формирования ансамблей и оркестров духовых и ударных инструментов на территории современной Беларуси.

Периодизация процесса формирования ансамблей и оркестров духовых и ударных инструментов в зарубежных странах, на территории современной Беларуси и его основные этапы.

Особенности состава и типичные исполнительские формы, в которых используются ансамбли и оркестры духовых и ударных инструментов.

Специфика включения ансамблей и оркестров духовых и ударных инструментов в современную исполнительскую практику (сольное исполнение, ансамблевое исполнение, оркестровое исполнение).

Социокультурные особенности современной творческой деятельности ансамблей и оркестров духовых и ударных инструментов.

Тема 2. Дирижирование как особый вид музыкально-исполнительского искусства; этапы его развития. Дирижер оркестра как художественно-творческая личность. Основные функции и задачи дирижера.

Г. Берлиоз и Р. Вагнер – основоположники современного дирижерско-исполнительского искусства. Интерпретационная сущность дирижерского искусства. Хейрономия древнего периода и эпохи средневековья. «Шумное» управление коллективом музыкантов (баттута) в XVI – XVII веках (Ж. Б. Люлли). Генерал-бас и дирижирование за клавесином в XVII–XVIII веках. Система двойного дирижирования. Руководящая функция скрипача-концертмейстера. Дирижер-капельмейстер (тактоотбиватель) – (И. Штраус). «Изящное» дирижирование Ф. Мендельсона и К.-М. Вебера (лицом к оркестру). Дирижер-интерпретатор – новая эпоха в дирижерско-исполнительском искусстве (Г. Берлиоз и Р. Вагнер).

Становление и развитие военно-духовой музыки в Российской империи (деятельность Н.А.Римского-Корсакова, С.А.Чернецкого). Современное состояние духового оркестрового исполнительства в Беларуси.

Раздел II. Теоретические аспекты методики работы с ансамблем, оркестром духовых и ударных инструментов

Тема 3. Профессиональные и психолого-педагогические требования к личности дирижера.

Художественно-технологическое единство процесса дирижирования. Персимфанс (20-е – начало 30-х годов XX столетия) – (рук.Л. М. Цейтлин). Причины исторической несостоятельности первого симфонического оркестра (ансамбля) без дирижера. Современный дирижер как интерпретатор музыки.

Главнейшая функция маэстро – управление художественной стороной оркестрового исполнительства. Традиционная функция – обеспечение исполнительского ансамбля. Соотношение пластики (художественно-образного начала) и тактирования (моторики) в мануальном искусстве дирижирования.

Многофункциональные обязанности руководителя самодеятельного ансамбля или оркестра духовых и ударных инструментов по организации воспитательной и учебно-творческой работы с различными по уровню развития оркестрами. Руководитель самодеятельного ансамбля и оркестра духовых инструментов – организатор исполнительской, воспитательной и учебно-творческой работы оркестрового коллектива.

Общемузыкальные и специфические профессиональные требования, предъявляемые к дирижеру оркестра. Музыкантские, артистические и педагогические способности дирижера. Два уровня художественной подготовки дирижера: как музыканта-инструменталиста и как дирижера-исполнителя.

Психологические качества руководителя оркестра. Организация своеобразного педагогического процесса в творческом взаимодействии с оркестром. Особенности педагогического вмешательства в художественно-исполнительский процесс. Традиционная типология дирижеров:

- а) авторитарный тип (типичный представитель – А. Тосканини);
- б) демократический тип (Г. Н. Рождественский);
- в) либеральный тип (Н. Г. Рахлин).

Типология дирижеров по Г. Л. Ержемскому:

- а) «ремесленник-регулировщик»;
- б) «дирижер-иллюстратор»;
- в) «дирижер-реставратор»;
- г) «дирижер-созидатель».

Раздел III. Творческо- практические аспекты методики работы с ансамблем, оркестром духовых и ударных инструментов

Тема 4. Репертуар как основа художественной деятельности оркестра или ансамбля. Принципы выбора репертуара дирижером.

Репертуар – основа учебно-воспитательной и художественной деятельности дирижера и оркестра. Деление репертуара для духового оркестра:

- а) оригинальные сочинения для духового оркестра академической, эстрадной и прикладной направленности (марш, вальс, танго и др.);
- б) обработки, аранжировки народной песенной и танцевальной музыки; попури;
- в) переложения (инструментовка) музыки для симфонического, народного или эстрадно-джазового оркестра.

Основные принципы выбора репертуара дирижером: а) учет статуса и типа оркестра (воспитательно-педагогическая или художественно-исполнительская направленность репертуара); б) художественный уровень репертуара (гармоничное соотношение лучших художественных образцов и достойной популярной музыки); в) соответствие партитур музыкальных произведений инструментальному составу оркестра (возможность корректировки партитур); г) соответствие репертуара техническому и художественно-исполнительскому уровню оркестра.

Тема 5. Основные этапы работы дирижера над партитурой.

Анализ и синтез как взаимосвязанные мыслительные операции. Формулы: «общее – частное – общее»; «что и как». Сравнение и обобщение.

Три этапа аналитической работы над партитурой:

- а) ознакомление с музыкальным произведением в целом;
- б) структурно-функциональный анализ: композиционной формы, оркестровой фактуры (мелодии, басовой линии, гармонии, контрапункта, оркестровой педали), выразительных средств музыки (лада, тональности, метра, ритма, темпа, динамики, тембров, регистров, штрихов и т.д.);
- в) постижение художественного образа музыкального произведения, формирование исполнительской концепции (трактовки). Определение художественно-исполнительских и дирижерско-технологических задач.

Тема 6. Дирижерско-исполнительский анализ партитуры.

План анализа формы и выразительных средств музыки:

- композиционная структура-форма;
- ладо-тональный план;
- метроритмическая характеристика;
- темповая характеристика;
- динамическое развитие;
- тембрально-регистровая характеристика;
- штрихи и приемы звукоизвлечения;
- характеристика мелодии;
- гармонический анализ;
- характеристика фактуры;

Определение художественно-исполнительских и дирижерско-технологических задач. Выработка конкретной методики репетиционной работы с оркестром.

Тема 7. Планирование репетиционной работы с оркестром.

Анализ партитуры и учет особенностей состава оркестра как отправной точки планирования репетиционной работы с оркестровым коллективом. Три принципиальных вопроса, учитываемых при планировании репетиций:

- а) объем и сложность музыкального произведения;
- б) художественно-исполнительский и технический уровень оркестрантов

(квалификация оркестра);

в) количество репетиций и их продолжительность. Репетиционный план общего характера и детально разработанный план. Учет дидактических принципов. Особенности планирования работы на разных этапах готовности музыкального произведения.

Тема 8. Организационно-педагогическая подготовка репетиционной работы с оркестром.

Подготовка к репетиции помещения, инструментария, оркестровых партий. Санитарно-гигиенические нормы проведения репетиций с оркестром (температурный режим, продолжительность занятий и т.д.).

Настройка отдельных духовых инструментов и всего оркестра в целом. Особенности настройки транспонирующих инструментов. Корректировка оркестровых партий (уточнение штрихов, динамических оттенков и т.д., определение необходимой аппликатуры).

Тема 9. Основные этапы репетиционной работы над музыкальным произведением. Педагогические принципы руководства коллективом исполнителей. Формы и методы репетиционной работы.

Три этапа практической работы над музыкальным произведением:

- а) ознакомление в общих чертах (проигрывание);
- б) тщательная проработка нотного текста;
- в) воссоздание художественного образа музыкального произведения.

Аналогия с этапами работы дирижера над партитурой. Содержание второго этапа работы дирижера с оркестром (рабочий темп, усвоение ритмики и полиритмики, воспроизведение динамических оттенков, установление динамического баланса, осмысление штрихов и приемов исполнения, функций оркестровых партий и так далее).

Художественно-технологическое единство процесса репетиционной работы.

Система дидактических принципов:

- а) индивидуальный подход в обучении;
- б) учет возрастных особенностей обучаемых;
- в) доступность изучаемого материала;
- г) систематичность, последовательность и активность в обучении;
- д) проблемность и осмысленность обучения;
- е) наглядность и прочность усвоения знаний, закрепления навыков;

ж) целостность и системность обучения и др.

Специфика коллективного исполнительства. Особенности репетиционной работы с различными видами и типами оркестров.

Три организационные формы проведения репетиций:

а) общеоркестровая;

б) групповая;

в) индивидуальная.

Соотношение различных форм репетиций в дирижерско-оркестровой практике.

Методы репетиционной работы:

а) словесные (рассказ, беседа, объяснение, инструктаж, указание, замечание);

б) практические (дирижерский показ, напевание мелодии, воспроизведение оркестровой партии на инструменте).

Взаимосвязь словесных и практических методов работы.

Тема 10. Ансамблевое исполнительство. Искусство звукоизвлечения. Воспитание чувства ансамбля.

Четыре свойства звука: высота, громкость, продолжительность, тембр.

Понятие «атака звука». Особенности звукоизвлечения на деревянно-духовых (лабиальных и тростевых), мундштучных инструментах, ударных, клавишных и др. инструментах, входящих в ритм-секцию оркестра. Соотношение регистра и силы звука. Интонирование – осмысленное «произношение» звуков. Штрихи как важнейшее средство музыкальной выразительности. Соотношение понятий «штрихи» и «приемы звукоизвлечения» (сравнить «цель» и «средство»). Артикуляция – четкое «произношение» звуков.

Ансамбль как слаженное и стройное исполнение. Понятие «метро-ритмо-темпа».

Метроритм – фактор ансамблевого единства. «Руководящий» и «подчиняющийся» ритм.

Ритмическая соподчиненность и сквозной пульс – условие исполнительского ансамбля.

Тема 11. Творческие задачи дирижера оркестра. Работа над темпом, метроритмом и динамикой.

Темп и музыкальное время. Темповая терминология. Темп и агогика. Понятие «темповая зона». «Живой» и неизменный темп.

Правило: элемент спокойствия в быстром движении и элемент подвижности в медленном движении. Понятие «рабочий темп». Метроном Мельцеля (М.М.). Порядок определения оптимального темпа.

Динамика как важнейшее выразительное средство музыки. Относительность обозначения динамики. Динамические градации. Динамика и нюансировка. Динамические нюансы и фразировка звука. Порядок выполнения крещендо и диминуэндо. Полидинамика. Агогика.

Правило: унификация силы звучания в одной оркестровой партии и дифференциация силы звучания в разных оркестровых группах. Эстетика звучания и форсированный звук.

Тема 12. Акомпанемент и его место в истории музыки. Дирижер оркестра в роли аккомпаниатора. Исполнительские задачи дирижера-аккомпаниатора.

Солист-дирижер – оркестр: их функции и взаимообусловленность. Соотношение солирующего инструмента (голоса) и оркестра в аккомпаниаторской практике дирижера. Творческое содружество солиста и дирижера как основа художественности исполнения музыки. Проблема ансамблевого единства. Дыхание певца и «дыхание» дирижера.

Проблема звукового баланса системы «солист – оркестр». Проблема инструментовки акомпанемента (контраст красок солирующего инструмента и оркестра; прозрачность инструментовки при сопровождении вокалиста в низком регистре и полнозвучность оркестра в кульминациях – поддержка певца).

Художественная инициатива солиста и дирижера в процессе их творческого взаимодействия. Оркестровый акомпанемент как простое музыкальное сопровождение солисту и как равноправная ансамблевая партия.

Тема 13. Особенности работы над оркестровым акомпанементом. Техника дирижирования акомпанементом.

Специфика работы дирижера над акомпанементом для солистов-инструменталистов, вокалистов и хора. Солист – главный истолкователь художественного замысла композитора. Проблема единства исполнительской трактовки солиста и дирижера. Проблема уравновешенности звучания между солистом и оркестром. Проблема тембральной слитности солиста и оркестра.

Специфика мануальной техники управления акомпанементом (ясность первой доли, точность снятия звука, отсчитывающие (отстраненные) и «звучащие» жесты и т. д.). Особенности мануальной техники дирижирования каденцией (каденция без сопровождения, каденция на гармоническом фоне, каденция с

отдельными аккордами оркестра). Виды оркестровых речитативов. Особенности техники дирижирования речитативом (сухой речитатив – secco, певучий речитатив – *accompanato*).

Тема 14. Концерт как публичный художественно-творческий акт. Цели и задачи генеральной репетиции.

Генеральная репетиция дирижера с оркестром как завершающий этап подготовки к концертному выступлению. Особенности генеральной репетиции, ее цель и задачи (прогон концертного выступления, достижение цельности исполнения программы, определение уязвимых мест и т. д.). Порядок проведения генеральной репетиции (точное следование порядку исполнения номеров и т. д.).

Концерт как публичный художественно-творческий акт. Временная невозвратимость концертного выступления. Проблема «пика» художественной формы оркестра. Психолого-художественные особенности публичного концерта (повышенное эмоционально-творческое волнение дирижера и оркестра, элемент импровизации в исполнении, психологическое влияние слушательской аудитории на исполнителей и т. д.).

Тема 15. Обыгрывание концертной программы. Организация и проведение концертных выступлений оркестра.

Обыгрывание концертной программы как необходимый этап в художественно-творческой деятельности дирижера и оркестра. Цель и задачи обыгрывания программы (накопление «запаса прочности» исполнительства и т. д.). Организационные и художественные особенности обыгрывания концертной программы.

Генеральная репетиция – обыгрывание программы – концертное выступление: общность и различие.

Планирование и организация концертных выступлений оркестра. Подготовка и проведение концерта. Концертная деятельность оркестра как эффективное средство музыкально-эстетического воспитания слушателей и активной пропаганды музыки. Концертно-просветительская деятельность и ее особенности. Организационные формы концертно-исполнительской деятельности оркестра.

Типология слушательской аудитории концертов различных по статусу и уровню подготовленности духовых оркестров и ансамблей. Учет возможного состава публики при подготовке и проведении концертов.

5.2 УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ ДЛЯ ДНЕВНОЙ ФОРМЫ ПОЛУЧЕНИЯ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

Название раздела, тема	Общее количество ауд. часов		УСР	Форма контроля
	лекции	семинар.		
Введение	2			
Раздел I. История развития самодеятельных оркестров, ансамблей и управления ими				
<i>Тема 1.</i> История развития ансамблей и оркестров духовых и ударных инструментов (в контексте белорусской и мировой музыкальной культуры) Современные исполнительские формы творческой деятельности ансамблей и оркестров духовых и ударных инструментов	2		1	тест
<i>Тема 2.</i> Дирижирование как особый вид музыкально - исполнительского искусства; этапы его развития. Дирижер оркестра как художественно-творческая личность. Основные функции и задачи дирижера.	2		1	тест
Раздел II. Теоретические аспекты методики работы с ансамблем, оркестром духовых и ударных инструментов				
<i>Тема 3.</i> Профессиональные и психолого-педагогические требования к личности дирижера.	2		1	фронтальный опрос
Раздел III. Творческо-практические аспекты методики работы с ансамблем, оркестром духовых и ударных инструментов				
<i>Тема 4.</i> Репертуар как основа художественной деятельности оркестра или ансамбля. Принципы выбора репертуара дирижером.	2			

Название раздела, тема	Общее количество ауд. часов		УСР	Форма контроля
	лекции	семинар.		
<i>Тема 5. Основные этапы работы дирижера над партитурой.</i>	2		1	фронтальный опрос
<i>Тема 6. Дирижерско-исполнительский анализ партитуры.</i>	2		1	фронтальный опрос
<i>Тема 7. Планирование репетиционной работы с оркестром.</i>	2			
<i>Тема 8. Организационно-педагогическая подготовка репетиционной работы с оркестром.</i>	2			
<i>Тема 9. Основные этапы репетиционной работы над музыкальным произведением. Педагогические принципы руководства коллективом исполнителей. Формы и методы репетиционной работы.</i>	1			
<i>Тема 10. Ансамблевое исполнительство. Искусство звукоизвлечения. Воспитание чувства ансамбля.</i>	1	1		
<i>Тема 11. Творческие задачи дирижера оркестра. Работа над темпом, метроритмом и динамикой.</i>	2	1		
<i>Тема 12. Акомпанемент и его место в истории музыки. Дирижер оркестра в роли аккомпаниатора. Исполнительские задачи дирижера-аккомпаниатора.</i>	4	1		
<i>Тема 13. Особенности работы над оркестровым аккомпанементом. Техника дирижирования аккомпанементом.</i>	4	1	1	индивидуальн. упражнения
<i>Тема 14. Концерт как публичный художественно-творческий акт. Цели и задачи генеральной репетиции.</i>	2	1	1	индивидуальн. упражнения
<i>Тема 15. Обыгрывание концертной программы. Организация и проведение концертных выступлений оркестра.</i>	2	1	1	индивидуальн. упражнения
Всего...	34	6	8	

5.3 УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ ДЛЯ ЗАОЧНОЙ ФОРМЫ ПОЛУЧЕНИЯ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

Название раздела, тема	Общее количество ауд. часов		УСР
	лекции	семинар.	
Введение	1		
Раздел I. История развития самостоятельных оркестров, ансамблей и управления ими			
<i>Тема 1.</i> История развития ансамблей и оркестров духовых и ударных инструментов (в контексте белорусской и мировой музыкальной культуры) Современные исполнительские формы творческой деятельности ансамблей и оркестров духовых и ударных инструментов <i>Тема 2.</i> Дирижирование как особый вид музыкально - исполнительского искусства; этапы его развития. Дирижер оркестра как художественно-творческая личность. Основные функции и задачи дирижера.	1		2
Раздел II. Теоретические аспекты методики работы с ансамблем, оркестром духовых и ударных инструментов			
<i>Тема 3.</i> Профессиональные и психолого-педагогические требования к личности дирижера.	1		2
Раздел III. Творческо-практические аспекты методики работы с ансамблем, оркестром духовых и ударных инструментов			
<i>Тема 4.</i> Репертуар как основа художественной деятельности оркестра или ансамбля. Принципы выбора репертуара дирижером.	1		2
<i>Тема 5.</i> Основные этапы работы дирижера над партитурой. <i>Тема 6.</i> Дирижерско-исполнительский анализ партитуры.	1	1	4
<i>Тема 7.</i> Планирование репетиционной работы с оркестром. <i>Тема 8.</i> Организационно-педагогическая подготовка репетиционной работы с оркестром.	1		2

Название раздела, тема	Общее количество ауд. часов		УСР
	лекции	семинар.	
<i>Тема 9.</i> Основные этапы репетиционной работы над музыкальным произведением. Педагогические принципы руководства коллективом исполнителей. Формы и методы репетиционной работы.	1		2
<i>Тема 10.</i> Ансамблевое исполнительство. Искусство звукоизвлечения. Воспитание чувства ансамбля. <i>Тема 11.</i> Творческие задачи дирижера оркестра. Работа над темпом, метроритмом и динамикой.	1	1	4
<i>Тема 12.</i> Акомпанемент и его место в истории музыки. Дирижер оркестра в роли аккомпаниатора. Исполнительские задачи дирижера-аккомпаниатора. <i>Тема 13.</i> Особенности работы над оркестровым акомпанементом. Техника дирижирования акомпанементом.	1	1	4
<i>Тема 14.</i> Концерт как публичный художественно-творческий акт. Цели и задачи генеральной репетиции. <i>Тема 15.</i> Обыгрывание концертной программы. Организация и проведение концертных выступлений оркестра.	1	1	4
Всего...	10	4	26

5.4 ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Байбикова, Галина Валентиновна. Основы музыкально-педагогического общения : учебно-методическое пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки "Музыкально-инструментальное искусство" / Г. В. Байбикова. – 3-е изд., стер. – Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2018. – 128, [2] с.
2. Бодина, Елена Андреевна. Музыкальная педагогика и педагогика искусства. Концепции XXI века : учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям / Е. А. Бодина. – Москва : Юрайт, 2021. – 333 с.
3. Дирижирование : методические рекомендации и информационно-аналитические материалы / Белорусский государственный университет культуры и искусств ; сост. В. М. Волоткович. – Минск : БГУКИ, 2019. – 62, [1] с.
4. Евграфов, Юрий Анатольевич. Элементарная теория мануального управления хором : учебное пособие / Ю. А. Евграфов. - Изд. 3-е, стер. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2020. - 43, [2] с.
5. Кофлер, Лео. Искусство дыхания как основа звукоизвлечения : учебное пособие / Лео Кофлер ; пер. с англ. Е. В. Вербицкой. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2019. - 319 с.

5.5 ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Амиров, А. И. Самодеятельный духовой оркестр / А. И. Амиров. – Минск : Беларусь, 1990. – 72 с.
2. Архангельский, И. П. Организация духовых оркестров и обучение игре на духовых инструментах / И.П. Архангельский. – Минск: РНМЦ НТ и КИР, 1981. – 69 с.
3. Асабин, А.М. Методика педагогического руководства художественно-творческим коллективом : учебное пособие / Асабин, А. М., Челяб. гос. акад. культуры и искусств, А.М. Асабин. — Челябинск : ЧГАКИ, 2004. — 152 с.
4. Барсова, И. Книга об оркестре./ И. Барсова – Москва, 1969.
5. Берлиоз, Г. Дирижёр оркестра./ Г. Берлиоз 3-е изд. – Москва, 1912.
6. Благодатов, Г. История симфонического оркестра./ Г. Благодатов – Ленинград, 1969.
7. Вагнер, Р. О дирижировании./ Р. Вагнер – Санкт-Петербург, 1900.
8. Вилковир, Е. Практический курс инструментовки для духового оркестра : учеб. пособие / Е. Вилковир ; ред. Д. Блум. – М., 1963. –С. 18–47, 144–

176, 244–272.

9. Волков, Валентин Константинович. Школа оркестрового исполнительства. Ч. 1. Система упражнений по оркестрово-ансамблевой подготовке : Практик. учебник для оркестров Вооруж. Сил СССР: С предисл. - М., 1975. - 358 с. партит., 25 парт.

10. Волков, В. В. Репертуарно-методическое пособие для руководителей самодеятельных эстрадных оркестров и ансамблей / В. В. Волков. – Минск : РНМЦ НТ и КПП, 1985. – 99 с.

11. Вуд, Г. О дирижировании. / Г. Вуд – Москва, 1958.

12. Глинка, М. Заметки об инструментровке / М. Глинка // Полн. собр. соч. – М., 1973. – Т. I. – С. 47–51.

13. Гончарова, Н. Работа над ансамблями как одна из форм развития интереса в обучении музыке детей со средними природными данными / Н. Гончарова // Музыкальная педагогика. – Ростов н/Д, 2009. – С. 91–100.

14. Гром, У. М. Школа ігры на беларускіх народных духавых інструментах : вучэб.-метад. дапам. / У. М. Гром, А. Я. Крамко, І. А. Мангушаў. – Мінск, 2005. – Ч. 2. Ансамблевае выкананне. – С. 30–32, 48–51, 131–132, 181–212.

15. Грум-Гржимайло, Т. Об искусстве дирижёра./ Т. Грум-Гржимайло – Москва, 1973.

16. Губнелова, Л. Формирование тембрового слуха и развитие навыков оркестрового звучания у учащихся старших классов / Л. Губнелова // Музыкальная педагогика. – Ростов н/Д, 2009. – С. 146–157.

17. Дадиомова О. Янычарские капеллы. Материал отсканирован из журнала «Помнікі гісторыі і культуры Беларусі», 1988. № 2. с. 23-24. Ссылки на другие документы, использованные автором, удалены.

<http://imperiaduhu.by/kultura/mast-muzuch/ianycharskia-kapely.html>

18. Диденко, С.Е. Методы работы над музыкальным произведением и оркестровыми партиями. Опубликовано 20.12.2016 - 1:42 - Диденко Сергей Евгениевич;

<https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2016/12/20/metody-raboty-nad-muzykalnym-proizvedeniem-i>

19. Дунаев, Л. Творческое наследие Н. П. Иванова-Радкевича – новый этап в развитии инструментровки для духового оркестра / Л. Дунаев // В помощь военному дирижеру. – М., 1974. – Вып. XIV. – С. 7–61.

20. Еремин, Н.С. Оркестры духовых музыкальных инструментов в истории России. Текст научной статьи по специальности «Искусствоведение» Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2016.

<https://cyberleninka.ru/article/n/orkestry-duhovyh-muzykalnyh-instrumentov-v-istorii-r>

21. Ержемский, Г. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом. – Москва, 1988.
22. Задачник по инструментовке / сост. Е. Макаров. – М., 1954. – Ч. IV. – С. 3–35.
23. Зудин, Н. Пособие по инструментовке для духового оркестра / Н. Зудин, Б. Кожевников. – М., 1950. – С. 3–6.
24. Из истории дирижирования в России // Сб. тр. / ВДФ при МГК им. . - М., 1980. - Вып. XIX. - С. 5-80.
25. Канерштейн, М. Вопросы дирижирования. / – Москва, 1972.
26. Карс, А. История оркестровки : пер. с англ. / А. Карс. – М., 1989. –С. 168–186.
27. Кондраишн, К. Мир дирижёра: (Технология вдохновения). / – Ленинград, 1976.
28. Кондрашин К.П. О дирижерском искусстве. - Л.; М., 1970.
29. Крюкова, В. Работа с детскими коллективами – важнейшее направление в системе музыкального воспитания / В. Крюкова // Музыкальная педагогика. – Ростов н/Д, 2009. – С. 209–218.
30. Кузнецов, В. Работа с самодеятельными эстрадными оркестрами и ансамблями / В. Г. Кузнецов. – М. : Музыка, 1981. – 131 с.
31. Кузнецов, В. Теория и методика учебно-творческого процесса в любительских эстрадных оркестрах и ансамблях / В. Г. Кузнецов. – М. : Музыка, 2000. – 246 с. : ноты.
32. Лайнсдорф, Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации./ – Москва, 1988.
33. Лисина Екатерина Михайловна. Функции, виды и свойства внимания. <http://ext.spb.ru/2011-03-29-09-03-14/76-psychological/982-2012-02-06-17-27-46.html>
34. Луб, В. Методика обучения в самодеятельности трубачей и корнетистов / В. Луб. – М. : Музыка, 1982. – 80 с.
35. Нежинский, О. Детский духовой оркестр: метод. пособие для руководителей самодеятельных коллективов / О. Нежинский. – М. : ВНИИ ИТ и КИП, 1981. – 117 с.
36. Нежинский, О. Детский духовой оркестр / О. Нежинский. – М.: Музыка, 1989. – 128 с. : ноты. – (Худож. самодеят.).
37. Некрасова, Г. В. Камерная музыка для духовых инструментов с фортепиано (исторический обзор и некоторые вопросы интерпретации) / Г. В. Некрасова // Обучение и воспитание художественно одаренных детей и молодежи: проблемы психологии, педагогики, методики : материалы Междунар. науч. конф.

«Музыкальное воспитание и образование» (9–12 янв. 2001 г., г. Минск). – Минск, 2001. – С. 104–116.

38. Пистон, У. Оркестровка : учеб. пособие / У. Пистон; пер. с англ. К. Иванова. – М., 1990. – С. 112–296.

39. Рацер // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. 10. В. Келдыш - М., 1974. - Т. 2. -Стб. 251-256.

40. Римский-Корсаков, Н. Основы оркестровки / Н. Римский-Корсаков // Полн. собр. соч. – М., 1959. – Т. 3. – С. 37–38.

41. Сагеев, Д. Руководство по духовой оркестрации / Д. Сагеев. – София, 1957. – С. 3–35.

42. Современные дирижёры / Сост. Л. Григорьев и Я. Платек. - М., 1969. - С. 7-20

43. Способин, И. Музыкальная форма./ 3-е изд. – Москва, 1962.

44. Тилес, Б. Дирижёр в оперном театре. / – Ленинград, 1974.

45. Толкачева, И. Навыки чтения нот с листа / И. Толкачева // Музыкальная педагогика. – Ростов н/Д, 2009. – С. 266–272.

46. Хаханян, Х. М. Духовой оркестр / Х. М. Хаханян. – М. : Сов. Россия, 1974. – 112 с. – (Б-ка «В помощь худож. самодеят.». № 22).

47. Хаханян Х. М. Духовой оркестр. <https://www.belcanto.ru/duhovoy.html>

48. Чайковский, П. И. Письмо к Н. Ф. фон Мекк / П. И. Чайковский // Полн. собр. соч. – М., 1962. – Т. 7. – С. 54–55.

49. Suppan, Wolfgang. Wind music research since 1966 / W. Suppan. A bibliodraty. – Tutzing, 2003. – 156 p.

5.6 ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ СРЕДСТВ

В процессе изучения дисциплины «Методика работы с оркестром и ансамблем» используются следующие материалы:

1) музыкальные фонограммы с аудиозаписями звучания отдельных духовых, ударных музыкальных инструментов, различных ансамблей и оркестров духовых, ударных музыкальных инструментов;

2) музыкальные фрагменты с записями звучания отдельных духовых, ударных музыкальных инструментов, различных составов ансамблей и оркестров духовых, ударных музыкальных инструментов на компакт-диске (The Essential Steven Mead – Euphonium. QPRL 095D, 1998 Polyphonic Reproductions Ltd. 77–79 Dudden Hill Lane, London NW 10 1BD, total time: 73,26; ORATION Steven Mead – Euphonium. QPRL 209D, Polyphonic Reproductions Ltd. PO Box 19292, London NW 10 9WP, England, total time: 73,28; B medium, ODDCD42, C & R. Warner / Chappell Music Norway 2000, total time: 71,38; Demo-CD Eine Broschüre mit verkleinerten

Direktions-stimmen informiert über diese und weitere meiner Kompositionen und Bearbeitungen. Musikverlag Bruno Sulzbacher A-4582, total time: 78,58; CD. «Образцовый детский духовой оркестр Поречской детской музыкальной школы», 2006, агульнае гучанне 39,37);

3) видеофильм «Musik in Bewegung. Europas blaskapellen im Steirischen Schilcherland» (ORF-Steiermark, Marburgerstr. 20-8042 Graz. Sendung von 2. Juli 2000; агульнае гучанне 60 хвілін);

4) видеофильм «Фанфары Ялты». Международный фестиваль духовой музыки имени Василия Соколика». O-socolik.info;

5) DVD. Духовой квинтет «New life brass». 3 ноября 2012 года. Ереванская государственная консерватория им. Комитаса. Зал оперной студии им. Л. Сарьяна;

6) DVD. «Оркестр курсантов московской военной консерватории». «The Cadets orchestra of Moscow military conservatoire». P&C 2010 «Капельмейстер». KOP 060/;

7) CD. Dutch civil Engineering band Wegenbouwkapel Nederland by Eurosound Studio's, Dijkstraat 5, 6674 AG Nerveld Holland;

8) CD. Music for Wageningen. Kapel van de Koninklijke Luchtmacht. 66.1030.72;

9) CD. Polskie tance narodowe. Orkiestra Deta OSP w Pruszcze – 2010. Dyrygent Mirosław Kordowski;

10) CD. Концерт нижегородского губернского оркестра, посвященный юбилею директора и художественного руководителя Евгения Петрова. С 2016 ООО «СИТИ-САУНД»;

11) DVD. Телевизионный документальный фильм «Музыка для всех» (ТК «Волга» 2013, 25 ноября);

12) Polskie brzmienia. Dzieła Grzegorza Duchnowskiego na orkiestrę deta. ISBN 978-83-65559-11-1.

13) CD. Образцовый детский духовой оркестр Поречской детской музыкальной школы. Дирижер Валерий Сак. 2006 год;

14) CD. Minsk Brass Quintett. From Bach to Beatles Live. 1999. 001-061999-21261.

5.7 МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ

При обучении по предмету «Методика работы с оркестром и ансамблем» использованы следующие современные педагогические технологии:

- технологии проблемно-модульного обучения;
- технологии учебно-исследовательской деятельности;

- коммуникативные технологии (творческие показы, мастер-классы и т.д.);
- игровые технологии (ролевые игры, имитационные игры).

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ