

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет Музыкального искусства

Кафедра Народно-инструментального творчества

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой

_____ 20__ г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета

_____ 20__ г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

МЕТОДИКА РАБОТЫ С ОРКЕСТРОМ (АНСАМБЛЕМ)
Раздел II. МЕТОДИКА РАБОТЫ С 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 01 Инструментальная музыка народная

Составитель:
Волосюк Л.К.

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета университета 18 июня 2019 г.
протокол № 10

Составитель

Л. К. Волосюк, доцент кафедры народно-инструментального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент.

Рецензенты:

Кафедра струнных народных щипково-ударных инструментов учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки»;

А.Е. Кремко, солист и дирижёр Национального академического народного оркестра РБ им. И.И. Жиновича, Заслуженный артист РБ.

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой народно-инструментального творчества (протокол от 26.04.2019 № 9);

Советом факультета музыкального искусства (протокол от 27.05.2019 № 9).

СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2.1	Текст лекций.....	6
	Тема 1. История развития ансамблей народных инструментов	6
	Тема 2. Ансамблевое исполнительство на современном этапе	17
	Тема 3. Организационные формы обучения. Основные методы работы в ансамбле	30
	Тема 4. Процесс формирования ансамбля и методика работы с ним	35
	Тема 5. Средства художественной выразительности	44
	Тема 6. Создание художественного образа. Методика овладения средствами музыкальной выразительности	51
	Тема 7. Общие методические принципы отбора и систематизации репертуара (учебного и концертного)	56
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	65
3.1	Тематика семинарского занятия и перечень вопросов.....	765
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	66
4.1	Вопросы для самоконтроля.....	66
4.2	Задания для самостоятельной контролируемой работы студентов.....	69
4.3	Вопросы к экзамену	70
4.4	Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности и рекомендации по организации самостоятельной работы студентов.....	71
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	72
5.1	Учебная программа.....	72
5.2	Учебно-методическая карта для студентов ФМИ	80
5.3	Учебно-методическая карта для студентов ФЗО	81
5.4	Основная литература.....	82
5.5	Дополнительная литература.....	85

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Методика работы с оркестром (ансамблем). Раздел II. Методика работы с ансамблем» предназначен для научно-методического обеспечения процесса подготовки 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 01 Инструментальная музыка народная в соответствии с требованиями Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденным Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 26.07.2011 №167.

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

Современная подготовка руководителей ансамблей требует повышения уровня музыкально-теоретических знаний, расширенного и углубленного изучения проблем развития народно-инструментальной музыки, осведомленности в области репертуара. В процессе изучения методики работы с ансамблем происходит непосредственная подготовка к практической деятельности будущих руководителей коллективов. Поэтому основными *задачами* УМК являются:

- обеспечение высокого качества образования в сфере народного творчества;
- определение средств обучения, направленных на наибольшую реализацию образовательных задач, обозначенных в учебной программе по учебной дисциплине «Методика работы с оркестром (ансамблем)»;
- расширение профессионального кругозора студентов;
- ознакомление студентов с особенностями ансамблей народных инструментов разных составов;
- овладение теоретическими знаниями в вопросах методики работы с ансамблем и углубление практических навыков, необходимых для самостоятельной работы с коллективом;
- научно-методическое сопровождение последовательного усвоения студентами теоретических и практических знаний в области исполнительской, педагогической, организаторской и общественно-

музыкальной деятельности в качестве руководителя ансамбля, методов и средств познания, обучения, самоконтроля для интеллектуального и творческого развития, повышения культурного уровня, профессиональной компетентности.

Система организационных форм обучения включает в себя лекционные, семинарские занятия, а также самостоятельную работу студентов. Структура УМК построена таким образом, чтобы студенты сначала изучили теоретические вопросы, касающиеся организации работы инструментального ансамбля, а затем применили способности к обобщению научно-теоретического материала в подготовке заданий для самостоятельной работы.

Структурными элементами научно-методического обеспечения, объединенными в УМК, являются учебно-программная документация, а также информационно-аналитические материалы, соответствующие требованиям учебной программы учреждения высшего образования.

В *теоретический* раздел УМК включен текст лекций, основанный на материалах научно-теоретических источников из списка основной и дополнительной литературы, а также информационных интернет ресурсов по проблематике учебной дисциплины.

Практический раздел включает в себя список рекомендованной литературы для самоподготовки студентов, структурированный по темам учебной дисциплины, тематику семинарского занятия и перечень вопросов к нему.

Раздел *контроля знаний* представлен материалами для мониторинга результатов учебной деятельности студентов и включает в себя задания для самостоятельной контролируемой работы студентов, вопросы к экзамену, перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности.

Вспомогательный раздел включает учебную программу учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Методика работы с оркестром (ансамблем)» и список рекомендуемой литературы (41 источник).

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Текст лекций

Тема 1. История развития ансамблей народных инструментов¹

Испокон веков средствами музыкальных инструментов народ передавал свои мысли, чаяния, этические и эстетические представления. Важнейшей формой этого вида музицирования являлось ансамблевое исполнительство. Наряду с бытованием монотембровых ансамблей – хоров рожечников, ансамблей кугикл, позднее дуэтов и трио гармонистов уже с глубокой древности широкое распространение получили политембровые смешанные ансамбли народных инструментов.

Первые дошедшие до наших дней свидетельства относятся к XI в. и зафиксированы главным образом в «Повести временных лет». Согласно одному из повествований этого летописного материала, являющегося сводом летописей более раннего времени, игумен Печерского монастыря Феодосий при посещении князя Святослава Ярославовича лицезрел следующую картину: перед ним предстал состав смешанного ансамбля русских народных инструментов. Одни играли на гусях, другие – на духовых инструментах. Возникла зрелищная сцена, когда все играют на инструментах и веселятся! Музицирование средствами смешанного ансамбля русских народных инструментов функционально ориентировано здесь на музыку веселую, скорее всего, связанную с плясовыми жанрами русского фольклора. Важно отметить, что смешанный народно-инструментальный ансамбль XI столетия представлен исключительно в досуговой роли: он предназначен для развлечения крупной сановной особы – великого князя.

Необходимо подчеркнуть, что служителями церкви досуговая функция ансамблей подобного рода отнюдь не поощрялась. Все внимание Святослава Ярославовича, судя по реакции игумена Феодосия, уделяется делам мирским, а когда же думать о душе? Не случайно он подошел к князю со скорбью и укоризной: «Будет ли сиче въ он век будущий?».

¹ При подготовке материалов использованы следующие публикации:

Шарабарин, М. И. Предпосылки появления музыки для смешанных ансамблей русских народных инструментов в народной инструментальной культуре / М. И. Шарабарин. – Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2014. – № 1 (37). – С. 86-90.;

Шарабарин, М. И. Роль политембровых народно-инструментальных ансамблей в коллективном музицировании России XI – XIX столетии / М. И. Шарабарин. – Вестник славянских культур. – 2017. – № 45. – С. 215-221.

Функции смешанных ансамблей народных инструментов в Древней Руси между тем могли быть самыми многообразными – они были, согласно данным летописей, неотъемлемым компонентом воинского дела. К примеру, при наступлении войск князя Святослава Всеволодовича на волжский город Ошель в 1219 г., как гласит «Тверская летопись», князем, после приказа всем вооружиться «и стяги наволочив» (т.е. подняв знамена), было велено играть на разнообразных инструментах, и тогда музыканты древнего войска «ударяша в накры и в органы, и в трубы, и в сурны, и в посвистели».

Но все же преимущественно функция смешанных ансамблей была связана с организацией досуга. В «Повести временных лет» приводится колоритный рассказ об искушении святого Исакия, к которому под видом ангелов и Христа явились бесы: «И сказал один из бесов, которого называли Христом «Взмете сопели, бубны и гусли и ударяйте а т ны Исакий спляшет». И ударяша а сопели и в гусли и в бубны, и начаша им играти».

Из этого повествования следует, что даже при всем своем благочестии Исакий не может устоять против зажигательной музыки смешанного народно-инструментального ансамбля, составленного из русских фольклорных духовых инструментов, гуслей, бубнов. Ритм этих инструментов, яркость их звучания неумолимо, даже гипнотически побуждают благочестивого праведника к неистовой пляске, противодействовать которой ему оказалось не под силу.

Важнейшими представителями национально-фольклорного инструментализма были *музыканты-скоморохи*. На протяжении многих веков они являлись основными носителями древнейших верований в сфере культуры, неукоснительно следующими традициям язычества. Примечательной в этом отношении представляется точка зрения Ю. В. Келдыша: «Так называемое "крещение Руси" не означало коренного переворота в мировоззрении русских людей. Среди некоторых групп населения христианство было известно и до этого события, в широких же народных массах оно прививалось медленно, и они еще долгое время продолжали поклоняться своим старым богам, сохраняя верность исконным языческим обычаям и обрядам».

На одной из многочисленных миниатюр Радзивиловской летописи, принадлежащих к числу первых иллюстрированных рукописей, созданных, в начале XIII в., изображены бесы, играющие на гусях, бубнах, различных духовых инструментах. Если учесть, что под подобным музицированием «бесов» чаще всего ревнителями православного культа понималось музыкальное искусство скоморохов – именно как активных носителей языческих обрядов, то становятся очевидными причины резко

отрицательных характеристик скоморошеских народно-инструментальных ансамблей со стороны православия. Игра скоморохов характеризуется крайне негативными оценками, типа «идолослужения», «богомерзких игр», «играния бесовского», «сатанинской прелести» и т.п. Соответственно, коллективная игра на таких инструментах, как «гусли и скрипели и сопели и бубны и иныя бесовския игры», тем более при которой исполнители в смешанных ансамблях музицируют, «бесяся и скача и скверные песни припевая», теперь становится совершенно недопустимой.

Необходимо акцентировать внимание на том, что любые проявления скоморошеского музицирования есть отражение самого национально-фольклорного русского искусства. В данной связи А. А. Банин подчеркивает: «Не от скоморохов все эти традиции пошли и не ими заведены. Они – лишь участники и желанные гости на тризнах, на игрищах и на других проявлениях этой культуры». Важно подчеркнуть, что создатели исторических свидетельств не могли не отразить в своих повествованиях характерных черт древнего скоморошьяго музицирования. Хотя уже в силу самой бесписьменности музыка не могла сохраняться, есть все основания предположить, что ее жанровый состав составляли плясовые наигрыши, бойкие и необычайно темпераментные «скоморошины», веселые куплеты и прибаутки, жанры, неразрывно связанные с песенным и песенно-плясовым фольклором.

Коллективное музицирование на русских народных инструментах было незаменимо в любой праздничной ситуации и вместе с тем являлось важным компонентом музыкально-эстетического украшения быта крупных сановных особ и самих царей. Документальные свидетельства повествуют о том, что Иван Грозный держал при себе скоморохов и даже нередко плясал под их музыку, а на свадьбе царя Михаила Федоровича «гостей увеселяли так называемые "веселые", попросту скоморохи, гусельники, домрачеи и даже скрыпотчики».

Между тем инструментальный состав таких смешанных ансамблей был очень изменчивым и возникал спонтанно. Сколь быстро ансамбли возникали, столь же быстро свое функционирование и прекращали. Инструментальная традиция в целом в России была менее развита, чем на Западе, в силу неприятия православием инструментализма в литургии (голос, согласно канонам православия, самодостаточен для вознесения молитвы к небесам).

Богоугодными же вне храма инструменты на Руси были лишь тогда, когда находились в руках праведников. Согласно древнерусским лицевым псалтырям, с их каноническим сюжетом «Царь Давид составляет псалтырь», мы нередко встречаем изображение царя, у которого на коленях – гусли. Но

если, согласно другому варианту того же канонического сюжета, вместо гуслей в его руках псалтырь, то музыкальное пространство создается благодаря тому, что вокруг царя собираются музыканты, играющие на разнообразных русских народных инструментах.

Особую важность представляет тот факт, что древнерусские художники подписывают их названия или специализацию определенного инструменталиста в коллективном музицировании («лик домер», «лик сурначеев», «лик бубников» и т.д.). Более того, как правило, изображенные в подобных канонических композициях русские народно-инструментальные ансамбли именно смешанные.

До наших дней дошло колоритное описание несохранившейся фрески Грановитой палаты Московского кремля «Пир неправедного судьи». В 1672 г. эта фреска была детально описана выдающимся русским художником С. Ф. Ушаковым совместно с подьячим Н. Клементьевым следующим образом: «Стоит полата, а в полате сидит судия <...>. За местом его поставец, у поставца сидит человек, играет в домру <...> сидят подле стола на скамье людие и играют в гусли и в скрипки и в свирели и в волынки и в домры».

Здесь уже представлен достаточно многочисленный смешанный ансамбль русских народных инструментов, где наряду с инструментами с акцентно-гаснущей природой звукообразования – древними домрами – широко представлены также инструменты с мягко-долгозвучной природой атаки и ведения звука – скрипки, свирели и волынки.

Сама политембровость, идущая от принципиально различных типов звукообразования – с тянущимся и дискретным звуком – обостряет и ярко подчеркивает не только динамическое, но и красочное начало музыки. Именно поэтому столь колоритными предстают в народной русской практике подобные ансамбли в функции темброносителей любого веселья, праздничного действия. Во Пскове XVI в. в канун Рождества святого Иоанна Предтечи жители чуть ли не всего города предаются веселью танцевальной музыки, играя в ансамблях из бубнов, сопелей и струнных щипковых инструментов. «Во святую ту нош, мало не весь град взматется и взбесится, бубны и сопели и гудением струнным, и всякими неподобными играми сотонинскими, плесканием и плясанием <...> стучат бубны, и глас сопелей и гудут струны».

Еще больше красноречивых подтверждений деятельности смешанных ансамблей народных инструментов в фольклорном плясовом музицировании мы находим к середине XIX столетия – они фиксируются в том же издании К. А. Верткова: «Зимою, особенно на рождественских святках, собираются девки и молодые парни к кому-нибудь в избу, играют <.> пляшут под звуки

балалайки, дудки из камышовых дудочек, называемых жалейками», – свидетельствует один из очевидцев народного празднества в Воронежской губернии. Примерно к тому же периоду времени, к 1860 г., относится сообщение из Тверской губернии о том, что в праздничные дни не только водят хороводы, пляшут и поют песни, но «и играют в гармоники и балалайки».

Аналогичные описания можно нередко обнаружить у этнографов, фольклористов середины XIX столетия и во многих других регионах России. К примеру, в Красноярском крае мы находим следующие свидетельства: «Первые дни Рождества проходили во взаимных поздравлениях, но с 4-го дня начинался праздник молодежи, которая могла веселиться всю <.> и с балалайками и гармониками в руках, целой гурьбой отправлялись по знакомым». Колоритно в том же регионе также повествование о святочных посиделках минусинских крестьян: «Вот кто-то шумно с колокольчиками и бубенчиками подъехал к воротам. Через минуту двери в горницу с шумом растворяются, и входят замаскированные <.> С ними даже своя домашняя музыка – балалайка, иногда скрипка и гармония <.> Забрехала балалайка и заиграла гармония».

Таким образом, народные инструменты имеют многовековые традиции в народном быту. Смешанные ансамбли устной, бесписьменной традиции регулярно становились участниками различных обрядов, ритуальных действий, календарных праздников, однако возникали и исчезали они спонтанно. Появление же письменной традиции в русском инструментализме приходится в основном на последнюю четверть XIX в. и связано с подвижнической работой *В. В. Андреева* (в области искусства струнных щипковых инструментов), *Н. И. Белобородова* (искусства хроматических гармоник). Эта деятельность сопряжена с активным переводом фольклорных инструментов на концертно-сценическую основу, в сферу письменной традиции.

В. В. Андреев сыграл основополагающую роль в возрождении, становлении и развитии русских народных инструментов, которые минуя процесс естественной эволюции утратили художественную ценность и дошли до XIX в. в «примитивном» виде. Именно *В. Андреев* модифицировал русские народные инструменты. Так, в 1886 г. мастер *В. Иванов* изготовил первую концертную балалайку, которая позволила *Андрееву* заняться активной концертной деятельностью. Для артиста мастер *Ф. Пасербский* делает новую диатоническую балалайку. В это же время *Андреев* написал первое методическое пособие «Школа для балалайки» под фамилией *П. Селиверстова* (владельца книжно-музыкального магазина и редактора

журнала «Музыка и пение»), который мог помочь быстрому выходу пособия и его широкому распространению. Особая ценность школы в нотном приложении из нескольких русских народных песен, исполнявшихся В. Андреевым с указанием разнообразных исполнительских приемов.

Однако возможности пятиладового инструмента очень ограничены и Ф. Пасербскому был заказан двенадцатиладовый с хроматическим звукорядом инструмент. В 1887 г. В. Андреев начинает играть на хроматической балалайке, занимаясь активной концертной деятельностью и внедрением новой балалайки в художественную практику, что имело основополагающее значение для формирования русской народно-инструментальной культуры. Хроматическая балалайка получила быстрое распространение, на ней стало возможным играть не только народные песни и наигрыши, но и репертуар классической музыки, что позволило ей стать инструментом концертного плана и основой русского народного оркестра.

К настоящему времени прочно закрепилась точка зрения, что уже в период своего зарождения организованный В. В. Андреевым «Кружок любителей игры на балалайках» представлял собой форму миниатюрного балалаечного оркестра, ибо в нем «были соблюдены основные принципы, отличающие оркестр от ансамбля: строго унисонное исполнение одной партии несколькими музыкантами при четко функциональном разделении партий на группы». Но все же нам представляется, что такой инструментальный состав из семи человек перспективнее рассматривать как переходную форму к монотембровому оркестру от однородного балалаечного ансамбля – тем более, что само становление в нем письменной традиции проходило лишь постепенно. В. В. Андреев «выдвигает идею своеобразия однородных тембров русского оркестра, состоящего лишь из одних щипковых. В этом он видел аналогию не столько с каким-либо видом оркестра, сколько со смешанным хором». На однородные составы ориентировались не только В. В. Андреев и его сподвижники, но и Н. И. Белобородов.

А. Фоминцын на рубеже 80-90-х годов XIX в. издает три книги «Скоморохи на Руси», «Гусли. Русский народный инструмент», «Домра и сродные ей инструменты русского народа». Автор рассматривает в своих трудах: разнообразные по инструментарию скоморошьи ансамбли, национальные оркестры во многих странах мира, которые состоят из темброво-контрастных инструментов (особенно щипковых), особую популярность на протяжении нескольких веков гуслей и домры, которая была любимым скоморошьям инструментом (струнным инструментом, на котором играли не только пальцами, но и щеточкой, перышком). Для

В. Андреева в организации оркестра народных инструментов вопрос о существовании домры имел решающее значение, т. к. именно домровая группа явилась основой для передачи тематического материала мелодии и ее полифонического развития.

Введение разнотембровых, контрастных по отношению к щипковым инструментам – важная цель Андреева, но реализация ее была крайне затруднена. Гармоники того времени не являлись совершенными и ориентировались не на акустику академических концертных залов, а на пленэрное функционирование, фольклорные же диатонические духовые инструменты не подходили в силу противоречия с хроматической музыкой и в оригинальных сочинениях Андреева, и в обработках, создававшихся его ближайшими сподвижниками Н. П. Фоминым, Ф. А. Ниманом и др.

На основе изучения научных трудов В. Андреев сделал вывод, что в прошлом существовали многочисленные коллективы народных музыкантов-инструменталистов, которые необходимо возродить. Возле музыканта в это время появились единомышленники в вопросе возрождения старинных русских инструментов (ученые, высококвалифицированные музыканты, методисты, инструментальные мастера). Уникальный мастер-изготовитель (в середине 90-х гг. XIX в.) струнных щипковых народных инструментов С. И. Налимов начинает сотрудничество с андреевским оркестром, которое продолжалось более 20 лет, оно оказалось очень плодотворным. Им изготовлено более 300 домр, балалаек, гуслей, которые по качеству звучания считаются непревзойденными и на современном этапе. Его называли «балалаечным Страдивари». Изготовленные С. Налимовым домры малая и домра альт позволили В. Андрееву переименовать «Кружок любителей игры на балалайках» в Великорусский оркестр.

Основы научной систематизации музыкальных инструментов народов СССР были заложены в 1920-30-х гг. в трудах русского ученого В. Беляева. Его заслуга в разработке теоретических основ включения народных музыкальных инструментов в музыкальную культуру письменной традиции и основных принципов их «академизации» и «европеизации». Его труды явились фундаментом для большой практической деятельности по модификации национальных народных инструментов СССР и народов других стран. Идея коллективного исполнительства и популяризации народных инструментов постепенно охватила не только всю Россию, но и Беларусь, Украину, Закавказье.

Поворотным в развитии ансамблевого музицирования на народных инструментах оказался 1917 г. Демократизация всей общественной жизни после Октябрьской революции, связанная со сформулированным первым

наркомом просвещения А. В. Луначарским тезисом о «превращении всего человечества в своего рода аристократию», не могла не обусловить и перестройку всей системы музыкального образования. После создания при Нарком-просе в июне 1920 г. Чрезвычайной комиссии по ликвидации неграмотности повсюду, аналогично созданию школ ликвидации безграмотности, распространялись ликбезы музыкальные – разнообразные ансамблевые кружки народных инструментов. Образцом для любительства являлись профессиональные коллективы.

Русская музыкальная культура сыграла значительную роль в становлении культуры нового типа в Беларуси, в которой традиции концертного сценического исполнительства на народных инструментах получили распространение уже с конца XIX в. благодаря деятельности таких коллективов, как Ансамбль гдовских гусяров О. Смоленского, Оркестр тульских гармонистов Н. Белобородова, Кружок любителей игры на балалайке В. Андреева. В результате сложного синтеза элементов национального и музыкального фольклора, европейского академического инструментализма и русской концертно-сценической практики конца XIX в. в Беларуси постепенно сформировалось самостоятельное направление инструментального музыкального творчества, история которого насчитывает уже более ста лет.

Белорусская народно-инструментальная культура весьма разнообразна по своим истокам. Важную роль в ее формировании сыграл белорусский инструментальный фольклор. Активизация в начале XX в. движения за национальную независимость и возрождение обусловили интерес к отечественному художественному наследию прогрессивной интеллигенции. Белорусские народные инструменты впервые зазвучали с концертной эстрады. Используя традиционные народные инструменты, тематический материал фольклорного происхождения, а иногда и некоторые характерные стилевые черты исполнительской манеры народных музыкантов, последователи нового движения ориентировались и на эстетические нормы и принципы академического инструментального искусства.

Уже в начале XX в. в Беларуси возникают любительские струнные оркестры и ансамбли (неаполитанского состава с популярными в то время инструментами; мандолина, балалайка, гитара). Распространению домрово-балалаечных оркестров андреевского типа способствовали солдаты русской армии, которых обучали на досуге игре на балалайке, домре (благодаря царскому указу) народно-инструментальное исполнительство стало массовым явлением. В Беларуси в этот период было немало военных гарнизонов, в которых были свои домрово-балалаечные оркестры.

Известный деятель белорусской культуры, режиссер и актер И. Буйницкий впервые использует белорусские народные инструменты на первых белорусских вечерках в Вильно в 1910 г., позже это находит продолжение в спектаклях его театральной труппы, где играют талантливые музыканты: цимбалисты, скрипачи, дудари. На этом этапе складываются основные формы народно-инструментального исполнительства и их разновидности, которые в 1920-е г. будут активно развиваться.

В 1920-е гг. это направление нашло официальную поддержку со стороны государства и стало культивироваться как область демократического массового художественного творчества. За несколько десятилетий народно-инструментальная культура утвердилась как самостоятельное художественное явление в сфере не только любительства и организованной художественной самодеятельности, но и профессионального музыкального искусства. Сложились традиции изготовления народных инструментов, предназначенных для исполнительства на них, оформилась система профессионального обучения исполнителей. Был не только накоплен большой жанрово и стилистически разноплановый концертный и учебный репертуар, но и появилась новая самостоятельная область композиторского творчества – создание музыки для народных инструментов. Это период творческих экспериментов, поисков, художественных открытий, созидательной работы нескольких поколений музыкантов, которыми пройден сложный путь от небольших любительских ансамблей до блестящих выступлений белорусских исполнителей на народных инструментах в лучших концертных залах мира.

Так, в 1920-х гг. была сформирована богатая и разнообразная коллекция музыкальных инструментов белорусского народа, которая в 1923 г. была показана на I-й сельской выставке в Москве, а позже – на научном конгрессе, в 1925 г. на международной выставке в Париже. В 1927 г. во Франкфурте-на-Майне на международной выставке впервые в истории белорусские цимбалы зазвучали как сольный инструмент, благодаря Станиславу Новицкому. Народные музыканты: цимбалисты, лирники, дудари играли на выставках, их приглашали на различные концерты.

В результате активной собирательской и пропагандистской работы у русских музыкантов все больше проявлялся интерес к музыкальному фольклору Беларуси. Так, сподвижник В. Андреева, видный исполнитель на четырехструнной домре Г. Любимов предложил свой вариант модификации белорусских цимбал и создания их разновидностей. При Первом товариществе белорусской драмы и комедии был создан оркестр русских народных инструментов, которым руководил балалаечник-виртуоз, гитарист,

уникальный самородок Д. Захар, он был одним из основоположников сценического народно-инструментального исполнительства в Беларуси, руководил многими любительскими оркестрами. В 1927 г. он основал первый любительский белорусский оркестр народных инструментов, а позднее стал руководителем Государственного ансамбля народных инструментов. Д. Захар делает обработки народных песен и танцев («Перепелочка», «Ой, летели гуси», «Бульба» и др.), аранжировки, инструментовки. Им написан ряд сочинений для балалайки и гитары, для оркестров русских и белорусских народных инструментов, народных ансамблей.

В 1925 г. в республике начала работу республиканская радиостанция, которая до 1937 г. (создание Белгосфилармонии) стала культурным центром страны. Концерты лучших исполнителей, проходившие в зале радиостанции, транслировались по радио. Наряду с музыкантами академического направления (скрипачи, пианисты, вокалисты) в концертах участвовали исполнители на народных инструментах (цимбалисты И. Жинович и С. Новицкий, балалаечники Д. Захар и В. Струневский, баянисты Б. Тышкевич и В. Савицкий и др.)

В результате активной сценической деятельности музыкантов (а она предъявляет высокие требования к качеству исполнения) назрела необходимость специальной подготовки исполнителей на народных инструментах. В системе профессионального образования были открыты классы игры на домре, гитаре, баяне в музыкальных техникумах Минска, Витебска, Гомеля. Были организованы и действовали разнообразные курсы подготовки руководителей оркестров народных инструментов, баянистов-аккомпаниаторов, клубно-инструкторское отделение в Минском музыкальном техникуме, клубно-инструкторская специализация в Белорусской государственной консерватории.

В начале 1930-х гг. был образован первый профессиональный народно-инструментальный коллектив – Ансамбль народных инструментов (в состав вошли выпускники Минского музыкального колледжа, бывшие участники самодеятельного оркестра Д. Захара, он же приглашен в коллектив в качестве дирижера). И. Жинович – солист этого коллектива и руководитель. Ансамбль много гастролировал по Беларуси и других республиках. В 1932 г. В. Семенов (из России) создает при Радиокomiteе секстет четырехструнных домр (по аналогии ансамбля Всесоюзного радиокomiteа), с которым активно сотрудничают белорусские композиторы и солисты Большого театра оперы и балета: Л. Александровская, М. Денисов, М. Востоков. В дальнейшем секстет четырехструнных домр был переименован в камерно-инструментальный ансамбль Белорусского радио и телевидения в связи с

изменением инструментального состава (введения баяна, арфы, цимбал, ударных инструментов). Этот этап в коллективе связан с именем Л. Смелковского.

В довоенный период активна творческая деятельность дуэтов: И. Жинович–С. Новицкий; Х. Шмелькин–С. Новицкий. В 1937 г. на основе ансамбля народных инструментов был организован оркестр народных инструментов, который в 1939 г. перешел в подчинение Белгосфилармонии. Созданные профессиональные народно-инструментальные коллективы, их деятельность привели к развитию композиторского творчества. Известные композиторы того времени пишут для народных инструментов: А. Туренков, Н. Чуркин, С. Полонский и др. Были созданы первые оркестровые сюиты, фантазии, рапсодии, концертные обработки народных песен.

В послевоенный период началась работа по восстановлению материальной базы и воссозданию профессиональных коллективов, возрождению системы самодеятельного инструментального творчества. В Белгосфилармонию были приглашены исполнители-солисты: цимбалист А. Остронецкий и балалаечник Д. Захар. Начал свою деятельность первый профессиональный квартет цимбалистов в составе: И. Жинович, С. Новицкий, Х. Шмелькин, В. Самсонов. По инициативе Г. Жихарева был воссоздан секстет четырехструнных домр Республиканского радиокомитета.

В короткие сроки была восстановлена система профессионального образования, материальная база, кадры, воспитано новое поколение исполнителей и педагогов, написаны сочинения для народных инструментов, которые являются основой национального репертуара. На протяжении второй четверти XX в. народно-инструментальную культуру Беларуси были заложены материальные, теоретические и методические основы формирования белорусского академического народно-инструментального исполнительства.

Вторая половина XX в. – время качественных преобразований белорусской народно-инструментальной культуры. Это период «профессионализации» и «академизации». На новый качественный уровень поднялось самодеятельное народно-инструментальное творчество. Были созданы республиканские и областные научно-методические центры народного творчества, которые организовали проведение смотров, конкурсов, фестивалей художественной самодеятельности. Очень популярной и распространённой формой стало народно-ансамблевое исполнительство. Записи произведений белорусских композиторов на радио и телевидении, гастрольные поездки за рубеж, большая концертная деятельность ансамблевых коллективов связана с именем Я. Волосюка.

Тема 2. Ансамблевое исполнительство на современном этапе

В развитии музыкальной культуры Беларуси важное место занимают различные формы коллективного инструментального исполнительства. В настоящее время белорусская музыкальная исполнительская школа стала важной частью общеевропейской художественной культуры, доказала необходимость освоения и продолжения национальных традиций. Этот процесс основан на общеэстетических принципах академического музыкального искусства в его разнообразных формах и жанрах, функционирующих в тесной связи с профессиональным и традиционно-фольклорным началом.

Ансамблевое исполнительство на народных инструментах является одной из форм коллективного профессионального и любительского музицирования. Данный вид творчества очень распространен на современном этапе, играет важную роль в пропаганде народных инструментов, народной и классической музыки, в музыкально-эстетическом воспитании народа. Профессиональные формы народно-инструментального исполнительства (поскольку с момента своего становления находились в поле зрения государственных учреждений и организаций, средств массовой информации) привлекали внимание общественности и музыкантов-профессионалов, стремящихся осознать новые явления художественной жизни.

Любительское же исполнительство в его неорганизованных бытовых формах изучено недостаточно как в сельской, так и в городской среде. А в самодеятельности, выросшей на базе стихийного любительского движения, наблюдается все усиливающаяся тенденция профессионализма, что по мере развития системы народно-инструментального образования проявлялось и в составе участников, и в репертуаре, и в ориентации коллективов на концертную деятельность. Вследствие этого самодеятельные формы ансамблевого народно-инструментального исполнительства, хотя и имеют некоторую специфику, все же в значительной мере являются повторением распространенных профессиональных форм.

Различие художественных задач и разное общественное предназначение, а также специфика творческой деятельности позволяют дифференцировать народно-инструментальные коллективы на три типа: профессиональные, учебные и самодеятельные.

Основные задачи, стоящие перед профессиональными коллективами – развитие и пропаганда профессиональной народно-инструментальной культуры и музыкально-эстетическое воспитание народа. Эти задачи реализуются в активной концертной деятельности, которая осуществляется в

республике и за ее пределами. Направленность самодеятельных, любительских коллективов несколько иная и состоит в реализации потребностей участников этих коллективов в самовыражении посредством музицирования на народных инструментах.

Перед учебными коллективами в качестве основной выдвигается задача подготовки специалистов – профессионалов и любителей – в области народно-инструментальной культуры. В процессе обучения важными будут знания (в том числе практические) в области менеджмента и маркетинга, которые помогут не только в обеспечении слушательской аудитории, но и в организации концертов и гастрольных поездок, а значит, будут способствовать социальной защищенности исполнителей и, соответственно, дальнейшему поступательному движению народно-инструментального исполнительства в Беларуси.

Самодеятельные и учебные коллективы нередко с успехом помимо основных задач решают и задачи музыкально-эстетического воспитания населения, пропаганды народной и классической музыки, популяризации исполнительства на народных инструментах.

Характерной особенностью развития белорусского концертно-исполнительского искусства игры на народных инструментах явилось его выделение в одну из самых значимых сфер национальной культуры, где главным стало выделение «академической», концертной функции инструментов, преодоление ими границ исторически сложившегося «народного» оркестрового предназначения. Это открывало для концертно-исполнительского творчества новые перспективы. Процесс сопровождался обогащением средств музыкальной выразительности и ростом исполнительского мастерства. В итоге народно-инструментальное искусство было выведено на новый художественный уровень: статус народных инструментов изменился, и они заняли место, равное академическому инструментарию.

Тем не менее, на протяжении XX в. народно-инструментальная музыкальная культура сформировалась в Беларуси как явление самостоятельное и национально-самобытное. О высоком исполнительском уровне музыкантов Беларуси – цимбалистов, домристов, гитаристов, баянистов, аккордеонистов, народно-инструментальных ансамблей и оркестров – свидетельствуют внимание к ним слушательской аудитории, высокие награды, получаемые на престижных конкурсах и фестивалях, официальное признание зарубежных коллег и многих международных организаций.

Музыкальные инструменты, изготовленные белорусскими мастерами В. Крайко, В. Пузыней, В. Кульпиным, звучат не только во многих профессиональных и самодеятельных коллективах, но и хранятся в коллекциях некоторых музеев мира. Произведения, написанные композиторами республики для народных инструментов и белорусского народного оркестра, не уступают по своим художественным достоинствам тем, что написаны для фортепиано, скрипки, симфонического оркестра. Сочинения Д. Каминского, Е. Глебова, Д. Смольского, А. Мдивани, В. Иванова, В. Помозова, В. Войтика, В. Курьяна, А. Клеванца, А. Безенсон для цимбал, баяна, домры, народного оркестра исполняются не только в Беларуси, но нередко включаются в репертуар музыкантов ближнего и дальнего зарубежья.

Активизация концертного ансамблевого исполнительского искусства в последней четверти XX в. – начале XXI в. во многом обусловлена созданием новых творческих коллективов. Среди них лауреат Всесоюзного и международных конкурсов ансамбль балалаечников «Витебские виртуозы» (1973), лауреат международных конкурсов трио «Минск» (1980), ансамбль народной музыки «Бяседа», ансамбль «Брестчане», камерно-инструментальный ансамбль «Лирица», квартет солистов под управлением И. Иванова, этно-трио «Троица», трио «Консонанс» и др. Характерной чертой концертно-исполнительского творчества коллективов, ансамблей и солистов стало расширение концертного репертуара, что было связано с освоением новых для отечественного искусства пластов старинной музыки и новейших направлений XX в., исполнением новых сочинений белорусских композиторов, возрождением неизвестных или забытых произведений музыкального творчества.

Конец XX – начало XXI в. представляет собой период, связанный со сложными и многообразными процессами, происходившими в общественно-политической и социально-экономической жизни страны. Эти процессы не могли не оказать влияния на особенности развития национального исполнительского искусства, обуславливая его специфику. Четко прослеживаемая логика преемственности позволяет рассматривать данный период, как период современности, в котором был продолжен наметившийся в предыдущие десятилетия подъем, плавно перешедший в фазу расцвета.

Помимо эволюции профессионального народно-инструментального исполнительства, в конце XX в. в Беларуси происходит значительный рост любительских коллективов народной музыки. Их количество возросло в несколько раз по сравнению с предыдущим периодом. В эти годы были созданы многие любительские народные ансамбли, которые пользуются

популярностью и до нынешнего времени. В их числе “Крупіцкія музыкі”, “Капыльскія дудары”, “Лявоны”, “Лідскі гармонік”, “Рагнеда”, “Вязынка”, “Церніца” и др. Названные народно-инструментальные ансамбли при многообразии их творческого облика, стремятся сохранить и развить народные традиции, что является насущной задачей в наше время. Для этого важно выработать новые органические формы их существования, создать синтетические формы, сочетая историческое наследие и современные художественные изыскания в области любительского творчества.

Конец XX – начало XXI в. характеризуется высочайшим подъемом и профессионализацией белорусского исполнительского искусства. Об этом свидетельствуют достижения музыкантами высоких результатов – получение звания лауреатов и дипломантов на международных и национальных конкурсах музыкантов-исполнителей, создание национальных концертно-исполнительских школ, ассоциаций белорусских домристов и мандолинистов, цимбалистов, баянистов и аккордеонистов, гитаристов, постоянные приглашения отечественных исполнителей на мастер-классы, конкурсы, фестивали, смотры в странах СНГ и дальнего зарубежья.

Белорусские артисты, исполняя и пропагандируя национальное академическое музыкальное искусство, вывели его на международную арену и создали позитивный имидж, соответствующий духовному потенциалу нации. За годы независимости горизонты творчества во всех сферах белорусского исполнительства значительно расширились: созданы новые коллективы и творческие объединения, появились новые формы конкурсно-фестивального движения, расширилась география гастрольных поездок, активизировался процесс интеграции в мировое культурное сообщество.

Современное белорусское концертно-исполнительское искусство в целом раскрывает широкий спектр художественно-эстетических явлений. Их истоки – в традициях, сформированных основоположниками национальной исполнительской школы и искусства, в усвоении опыта выдающихся европейских музыкантов. Важнейшим фактором обновления и обогащения национального искусства становятся интенсивные и многообразные творческие контакты с представителями европейского музыкального искусства.

В опоре на исполнительское мастерство ведущих инструменталистов был значительно расширен ансамблевый репертуар. Ежегодно в Беларуси стали проводиться международные, республиканские и региональные музыкальные конкурсы и фестивали, во многих из них с успехом принимают участие инструментальные ансамбли. У цимбалистов – «Сярэбраны зван цымбалаў», у домристов и балалаечников Республиканский фестиваль,

посвященный Г. Жихареву, Международный конкурс исполнителей на народных инструментах им. И. Жиновича, Международный фестиваль мандолинно-гитарной музыки, ежегодно проводится международный фестиваль народной музыки «Звіняць цымбалы і гармонік» (г. Поставы), областной фестиваль фольклорно-этнографического искусства (г. Брест), Всебелорусский фестиваль национальных культур (г. Гродно) и др. Их история отражает историю современного белорусского ансамблевого исполнительства на народных инструментах. Фестивали включают в свои программы мастер-классы и конференции. Отметим, что министерство культуры республики ежегодно планирует проведение ряда фольклорных и этнографических фестивалей, смотров самодеятельного творчества.

Таким образом образовалось новое музыкальное, конкурсно-фестивальное пространство, направленное на открытие новых возможностей для реализации музыкантами своего творческого потенциала. Всё это способствовало органичному включению белорусского ансамблевого исполнительства в контекст современного мирового музыкально-исполнительского процесса.

Художественная практика рождает все новые и новые разнообразные типы ансамблей, которые отличаются друг от друга не только инструментальным составом. Отличия проявляются в репертуаре и в исполнительской стилистике, а также в избирательной направленности их деятельности на конкретные социально-возрастные группы слушателей.

Развитие ансамблей народных инструментов идет в двух основных направлениях: фольклорный и академический. Ансамбли фольклорного направления изучают творчество народа, традиционные формы и жанры национальной музыкальной культуры. Основное направление деятельности ансамблей реконструированных народных инструментов – пропаганда произведений, которые пишутся композиторами специально для подобного рода ансамблей на основе народной музыки, переложение произведений композиторов разных эпох и национальностей.

В Беларуси распространены больше ансамбли смешанного состава, включающие как общераспространенные инструменты, так и национально-этнографические. Руководители ансамблей сами делают много аранжировок народных мелодий, переложений различных произведений, обрабатывают местный фольклор, имеют тесные связи с белорусскими композиторами. Для многих коллективов сегодня характерно сочетание инструментальной музыки с пением, танцем, сценическим движением, то есть синтез многожанрового искусства. Это характерно как для любительских, так и для профессиональных коллективов, таких, как ансамбли народной музыки

“Бяседа” (руководитель Л. Захлевный); “Свята” (руководитель В. Кашталапов); фольклорно-хореографический ансамбль “Хорошки” (руководитель В. Гаевая).

Также при областных филармониях существуют ансамбли народных инструментов. В Витебске – единственный в мире октет балалаек «Витебские виртуозы», созданный в 1973 г. заслуженной артисткой РБ Т. А. Шафрановой. Это уникальный коллектив, где есть все разновидности балалаек: от балалайки пикколо до балалайки контрабас. В Бресте – ансамбль народных инструментов (руководитель А. Гарновский); в Гомеле – ансамбль “Лирица”. В Минске – ансамбль солистов Белгосфилармонии п/у И. Иванова. В последнее время мы наблюдаем попытки создания оригинальных ансамблей стилизованного характера. Они в своих составах используют модернизированные инструменты (за счет электроконструкций) и исполняют современный репертуар.

Профессиональные коллективы народно-инструментального искусства традиционно взаимодействуют с самодеятельными и учебными ансамблями и оркестрами, стремящимися достичь их профессионального мастерства, как в плане исполнительском, так и в плане овладения их репертуаром. В профессиональных коллективах он постоянно обновляется. Примером эффективных исполнительских контактов может быть взаимодействие Национального академического оркестра народных инструментов имени И.И.Жиновича; Государственного ансамбля народной музыки «Свята»; народного ансамбля «Бяседа»; государственного хореографического ансамбля «Хорошки» и др. с самодеятельными и учебными инструментальными ансамблями.

Современность требует соответствующих эпохе произведений и новых форм выражения, но безусловно необходимо сохранять и дальнейшее развитие лучших традиций. Каждый коллектив должен сохранять свое направление развития, свой исполнительский стиль, акцентировать основное внимание на репертуар. Ближайшие перспективы народно-инструментального ансамблевого исполнительства на Беларуси видятся в освоении национального инструментария во всем его разнообразии, в дальнейшем совершенствовании модифицированных народных инструментов, изучении стилевой исполнительской манеры народных музыкантов и творческом внедрении ее в практику концертного исполнительства.

Рассмотрим специфику деятельности некоторых коллективов.

«Лирица» – ведущий инструментальный ансамбль гомельской областной филармонии²

Инструментальный ансамбль «Лирица» был создан в сентябре 2000 г. в городе Речица Гомельской области на базе Дворца культуры и техники «Нефтяник» ПО «Беларуснефть». На тот момент в состав коллектива входили: Трофим Антипов – баян (окончил Санкт-Петербургскую консерваторию им. Н.А. Римского-Корсакова и магистратуру при Белорусской государственной академии музыки), Елена Сочнева – цимбалы (окончила Белорусскую государственную академию музыки) и Андрей Сочнев – балалайка-контрабас (окончил Белорусскую государственную академию искусств). С 2004 г. «Лирица» является штатным коллективом ГУ «Гомельская областная филармония». В 2014 г. Трофим Антипов по субъективным причинам покинул ансамбль. Его место занял молодой выпускник Гомельского филиала Белорусской государственной академии музыки Денис Лобачёв.

С момента своего создания инструментальное трио «Лирица» стало широко известно не только в Гомеле, но и далеко за пределами нашей страны. Этому коллективу рукоплескали в лучших залах России, Литвы, Украины, Польши, Болгарии, Германии, Италии, Китая и Японии. Многочисленные победы ансамбля на международных конкурсах самого высокого уровня и приглашения на различные престижные зарубежные фестивали – всё это давно стало нормой жизни для участников ансамбля. Благодаря высокому исполнительскому уровню и мобильности коллектив имеет возможность исполнять музыку различных направлений: классику, джаз, рок-н-ролл, фолк, оригинальные сочинения современных композиторов. Артисты ансамбля являются членами Союза музыкальных деятелей Республики Беларусь, почётными членами Ассоциации музыкальных деятелей культуры Украины и регулярно приглашаются на различные международные конкурсы в качестве почётных гостей с сольными концертами, а также для работы в составе международного жюри.

В 2001 г. коллектив стал победителем международного музыкального фестиваля-конкурса «Петро-Павловские ассамблеи» в г. Санкт-Петербург (1-

² При подготовке материалов использована публикация:

Деденко, А. П. "Лирица" - ведущий инструментальный ансамбль Гомельской областной филармонии [Электронный ресурс] / А. П. Деденко // Национальная культура глазами молодых : сборник материалов ХLI итоговой научной конференции студентов, магистрантов, аспирантов (17 марта 2016 г.) / Белорусский государственный университет культуры и искусств. - Минск, 2016. - С. 376-380.

я премия), выступал на официальном приёме Патриарха Московского и Всея Руси Алексия II, стал лауреатом X Международного фестиваля эстрадной музыки в г. Пшемысль (Польша), (2-я премия). В 2003 г. принимал участие в рамках проведения Дней Республики Беларусь в Москве, стал дипломантом Международного конкурса аккордеонистов в г. Клингенталь (Германия), (4-я премия).

В 2004 г. ансамбль проходит международные курсы интерпретации музыки, которые организовала Ассоциация аккордеонистов Польши и кафедра баяна-аккордеона Варшавской академии музыки. В рамках этих курсов коллектив дал сольный концерт и провёл мастер-класс ансамблевой игры. В 2007 г. «Лирица» становится лауреатом Международного конкурса аккордеонистов в г. Клингенталь (Германия), (3-я премия), выступает с сольным концертом на XI Международном конкурсе аккордеонной музыки в г. Пекин (Китай), а также впервые проводит свой музыкальный проект мастеров инструментальной музыки «Лирица-фэст».

В мае 2008 г. трио принимает участие в VI Международном конкурсе камерных ансамблей в г. Осака (Япония) и попадает в десятку лучших ансамблей мира 2008 года. В 2009 г. коллектив приглашён Португальской концертной ассоциацией для участия в концертах, которые прошли в рамках XIV Международного фестиваля в Лиссабоне, Алькобасо и Сабугале. В 2010 г. ансамблю присуждена специальная премия Президента Республики Беларусь «За значительные достижения в области музыкального искусства, за пропаганду белорусской инструментальной музыки и активную гастрольную деятельность». В 2013 г. трио принимает участие в Республиканском фестивале народно-инструментального искусства, посвящённом Г.И. Жихареву (г. Минск). В 2014 г. коллектив выступал с сольными концертами в г. Лакуилла, г. Санта-Стефано и г. Лугано (Италия).

Отличительной чертой инструментального трио является творческое обновление привычного репертуара, расширение его границ современными композиторскими именами, новыми тембровыми сочетаниями и исполнительскими приёмами. Концерты ансамбля начинаются известными произведениями классики, затем звучат танго и белорусские наигрыши, а во второй половине выступления - интересные музыкальные коллажи, в которых переплетаются знакомые мелодии из песен и кинофильмов, известные отрывки классических произведений. Все шутки обыгрываются музыкантами при помощи театральных действий. В коллективе всего три исполнителя, но зрители в зале слышат полноценный оркестр. Музыканты прекрасно работают с аудиторией и никогда не оставляют ее равнодушной.

За 16 лет своего существования «Лирица» 14 раз побеждала в международных конкурсах, 19 раз выступала на международных фестивалях, 21 раз принимала участие в республиканских проектах. И всё это - не считая многочисленных сольных концертов в различных городах Беларуси и Европы. Коллективом записано 4 собственных аудио диска. Также ансамбль является организатором международного конкурса молодых исполнителей на народных инструментах «Золотая лира Полесья» и международного музыкального проекта «Лира-фэст».

Подводя итог, с уверенностью можно констатировать, что инструментальное трио «Лирица» ведет активный творческий поиск и с каждым годом лишь совершенствуется в своем мастерстве. Именно поэтому число поклонников ансамбля постоянно растет. Благодаря своей харизме и профессионализму коллектив востребован и пользуется большой популярностью не только в пределах Беларуси, но и за рубежом.

Белорусский государственный хореографический ансамбль «Харошкі» и ансамбль народной музыки Национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь «Бяседа»³

На рубеже XX–XXI вв. в разных странах мира значительно активизировалась творческая деятельность коллективов, ориентированных на фольклор. Их подходы к сценическому воплощению фольклора варьируются от минимального сценического приспособления традиционного первоисточника до его кардинальной трансформации. Данное явление определено как исполнительский фольклоризм, под которым мы понимаем самостоятельное направление художественного творчества, предусматривающее сценическое воплощение фольклора исполнительскими средствами музыкального, хореографического и театрального искусства. В Беларуси исполнительский фольклоризм в большей степени характерен для музыкального и хореографического искусства.

Для концертно-сценической практики Беларуси характерны три типа исполнительского фольклоризма: трансляция, адаптация и авторская интерпретация. Они обусловлены разными эстетическими основаниями исполнительской деятельности, направленной на сценическое воплощение

³ При подготовке материалов использована публикация:

Гурченко, А. И. К вопросу сценического воплощения фольклора в деятельности современных фольклорных ансамблей Беларуси / А. И. Гурченко // Актуальные аспекты современной науки : сборник материалов XVII Международной научно-практической конференции, Липецк, 30 ноября 2017 / отв. ред. Е. М. Мосолова. - Липецк, 2017. - С. 52-58.

фольклора, а также различным уровнем познания фольклорного первоисточника и степенью его изменения.

Адаптация – это тип исполнительского фольклоризма, который является «исполнительским» весьма условно, так как в рамках данного типа в самом процессе подготовки сценического воплощения фольклорного первоисточника исполнители не участвуют. Фольклорный материал ими не изучается, а используется только готовый текст (партитура), который затем ретранслируется. Фактическими авторами сценического воплощения фольклора являются композиторы или аранжировщики, которые сочиняют музыкальное произведение или аранжируют народные мелодии. Если на начальном этапе развития исполнителями в области адаптации были в том числе и носители традиционной культуры (народные цимбалисты И. Жинович и С. Новицкий, хор д. Большое Подлесье Ляховичского района и др.), то на современном этапе представителями этого типа исполнительского фольклоризма являются исключительно профессиональные исполнители и любители, имеющие базовое специальное образование хотя бы на уровне детской музыкальной, хореографической или школы искусств.

Принципиальным для понимания специфики адаптации является:

- отношение к фольклору как к «примитиву» и «сырому материалу» для творчества, нуждающемуся в художественной обработке;
- ориентированность системы образования на адаптацию как тип исполнительского фольклоризма;
- подготовка высшими и средними специальными учебными заведениями культуры и искусства руководителей оркестров народных инструментов и народных хоров, тогда как данные типы коллективов не характерны для традиционной народной культуры (за исключением Белорусского государственного университета культуры и искусств, в котором, в том числе ведется подготовка руководителей вокальных и инструментальных ансамблей).

Долгие десятилетия на развитие исполнительского фольклоризма в Беларуси оказывала влияние официальная установка в отношении к фольклору как к «примитиву» и «сырому материалу», требующему обязательного и существенного приспособления к условиям сцены. В итоге ориентированные на адаптацию оркестровые и хоровые коллективы стали монополистами исполнительского фольклоризма. Значительная часть их репертуара составили оригинальные произведения и переложения классической музыки, а обработки народных мелодий приблизились к авторским песням в духе массовости и агитационности. В итоге сложилась

парадоксальная ситуация, когда оркестры народных инструментов и народные хоры стали иметь к фольклору весьма опосредованное отношение.

Значительные стилистические изменения в белорусском исполнительском фольклоризме произошли лишь начиная с 1990-х гг. В частности, в оркестровом и хоровом исполнительстве динамика стала прослеживаться на следующих уровнях:

- изменился принцип работы с традиционным первоисточником, а именно – при создании композиторами произведений работа стала вестись не только по классическим адаптированным расшифровкам народных мелодий 1950–1960-х гг., но и на основе экспедиционных материалов, выполненных на более высоком техническом уровне аудио- и видеозаписи (произведения Е. Глебова, Ю. Мдивани и др.);

- произошла трансформация на уровне формы исполнительства, а именно оркестр и хор стали трактоваться в партитуре, в том числе и как ансамбль солистов, в чем прослеживаются черты традиционной народной исполнительской практики (произведения В. Иванова, В. Помозова и др.);

- наряду с академическими и модифицированными народными инструментами в репертуаре коллективов стал активно использоваться инструментарий, характерный для традиционного народного исполнительства (произведения В. Иванова, В. Кузнецова, В. Помозова и др.).

Значительные изменения произошли в репертуарной политике. Так, долгие десятилетия основу репертуара народных коллективов составляли переложения классики и оригинальные произведения белорусских композиторов. На современном этапе переложения классической музыки в репертуаре, как правило, отсутствуют, а оригинальные произведения, в которых исполнительский коллектив трактуется как оркестр или хор, практически не исполняются. Ядро репертуара народных коллективов составляют обработки народных мелодий, оригинальные произведения с ансамблевой трактовкой фактуры, композиции для малых ансамблей солистов, а также популярная музыка, в чем прослеживаются параллели с традиционным народным исполнительством, для которого заимствование также свойственно (в частности, из культуры письменной традиции и фольклорных традиций других этнических культур). В процессе сценического воплощения фольклора в рамках адаптации как типа исполнительского фольклоризма наметилась тенденция к осознанию и последующему сценическому воплощению синкретизма традиционной культуры.

На адаптацию как тип исполнительского фольклоризма ориентируется и созданный в 1974 г. *Белорусский государственный хореографический ансамбль «Харошкі»* (художественный руководитель – В. Гаевая). Коллектив использует следующие формы исполнительства: вокально-инструментальную, хореографическую и вокально-хореографическую. Материалами для создания композиций служат классические адаптированные расшифровки из сборников традиционной народной музыки. В репертуар коллектива входят обработки, аранжировки и авторские стилизации белорусских народных песен и наигрышей.

У «Харошак» разнообразный инструментарий, который включает инструменты, характерные для сельской традиции (колесная лира, цитра, диатонические цимбалы, жалейки, дудки, дуда, окарины и гармошка), академические (скрипка, контрабас и флейта), модифицированные народные (баян, цимбалы) и эстрадные (бас-гитара, ударные). Вокально-инструментальная группа имеет сольные номера. Выступления коллектива строятся в виде развернутых театрализованных программ: «Тураўская легенда» (по мотивам старинных белорусских обрядов), «Бывай, ХХ стагоддзе!» (на основе городского фольклора), «Беларусы» (по мотивам календарного фольклора), «Поры году» (по мотивам белорусских традиционных народных праздников и обрядов).

Танцевальная, инструментальная и вокальная группы связаны между собой. Так, танцоры играют на музыкальных инструментах, а инструменталисты включаются в пение. В связи с развернутым сценическим действием оформление сцены в программах коллектива практически не используется. Сценические костюмы «Харошак» выполнены на основе стилизации традиционной народной одежды (мастера А. Гаевой, Ю. Пискун и А. Юрьева). Так, для танца «Весялуха» они выполнены на основе калинковичского традиционного народного костюма, а для танца «Каханачка» – по мотивам домашевского традиционного народного костюма. В программах «Харошак» использованы мужские соломенные головные уборы (лирический танец «Падушачка»), шляпы, которые введены как игровой атрибут, а также венки в форме «куста» в женских костюмах.

Следующий коллектив, сценическое воплощение фольклора которым мы рассмотрим, – ансамбль народной музыки *Национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь «Бяседа»* (художественный руководитель – Л. Захлевный). Коллективом используются такие формы исполнительства, как вокальная ансамблевая а cappella и с аккомпанементом ансамбля, инструментальная ансамблевая, вокально-хореографическая. Репертуар коллектива строится на основе классических

адаптированных расшифровок народной музыки. Главная цель, которая ставится при работе над аранжировками и обработками песен, – сохранение мелодической линии музыкального материала, что было характерно для метода сценического воплощения фольклора в предшествующие периоды истории развития исполнительского фольклоризма в Беларуси.

В репертуар коллектива входят стилизации (польки «Вясейская», «Запрашальная», «Развітальная») и обработки народных мелодий («Купалінка», польки «Рам-ся-ся», «Свістуха», вальс «Капітан»). Значительную часть репертуара составляют композиции с ярко выраженной «шлягерной» окраской («Ой, у лузе пры дарозе», «Маруся», «Ой, у зялененькім садочку», «Звіняць, звіняць звончыкі» и др.), выполненные в стилистике сценических обработок 1950–1980-х гг. Коллектив состоит из инструментальной (флейта, скрипка, академические цимбалы, баян, гармошка, дудка, бас-гитара, бубен, синтезатор) и вокальной групп. Инструментальный ансамбль имеет сольные номера. По тембровым соотношениям он стандартизован и однообразен: довольно часто используется *tutti*, практически не представлены малые инструментальные составы, композиции не отличаются поисками новых колористических оттенков. Однако в репертуаре есть и отдельные примеры удачных обработок народных мелодий, которые выполнены в стилистике коллективов, ориентированных на адаптацию как тип исполнительского фольклоризма («Ой, што там за шум» и «Запрагай-ка, бацька»).

Режиссура программ ансамбля представляет собой как тематические блоки композиций, так и отдельные концертные номера. В концертных программах коллектива наблюдается два варианта решения сценического движения. Первый вариант – сценическое движение отсутствует, и исполнители расположены по одной линии. Второй вариант – инструментальная группа статична, а вокальная группа выполняет сценические движения. Оформление сцены в программах коллектива отсутствует. Для программ ансамбля один из вариантов костюмов в технике ручного слущкого ткачества создали М. Романюк и Ю. Пискун.

Тема 3. Организационные формы обучения. Основные методы работы в ансамбле

На современном этапе развития музыкальной культуры преобразования в сфере музыкального искусства требуют значительного качественного улучшения профессиональной подготовки и идейно-эстетического воспитания музыкантов-профессионалов и любителей. Подготовка высококвалифицированных руководителей ансамбля в области народно-инструментального творчества требует множества усилий в овладении навыками профессионального владения специальным инструментом, оркестровым дирижированием, широким художественно-эстетическим кругозором, высокими морально-политическими качествами. В связи с требованиями современной системы образования решающую роль приобретают дисциплины, формирующие знания, навыки и умения, необходимые для его будущей творческой и педагогической деятельности.

В республике создана широкая сеть музыкальных и культурно-просветительных учреждений. Во всех учебных заведениях, начиная с ДМШ и до высших учреждений существуют *учебные ансамбли*. В учебных ансамблях в процессе обучения наиболее часто используются дуэты, трио, как однородные, так и смешанные по составу. Это признанные, определяемые формы, имеющие свои исполнительные традиции, основанные на народно-инструментальном творчестве. Помимо традиционных составов – дуэтов и трио – применяются квартеты, квинтеты, секстеты, октеты и смешанные ансамбли. Уровень музыкальной подготовки исполнителей довольно высок, они хорошо владеют своим основным инструментом, осваивают и другие инструменты, играют на нескольких.

Примером удачного сочетания *основных организационных форм обучения* – индивидуальной, групповой и коллективной – в рамках ансамблевого исполнительства является опыт кафедры народно-инструментального творчества БГУКИ, где с 1991 г. ведется подготовка руководителей ансамблей. Студенты играют в ансамбле самостоятельно инструментованные произведения. В данном ракурсе учебный ансамбль – это творческая лаборатория, где будущий руководитель ансамбля учится практическим навыкам инструментовки. Отметим, что выпускники БГУКИ весьма востребованы. Они высококвалифицированные руководители известных ансамблей народных инструментов, многие из которых имеют звание «Народный», «Образцовый».

Работа кафедры в данном направлении требует от преподавателей постоянно совершенствовать свое профессиональное мастерство и более скрупулезно готовить студентов по выбранной специальности. На кафедре

существуют ансамбли различных составов и направлений, где студенты совершенствуют навыки ансамблевого исполнения, овладевают навыками игры на нескольких музыкальных инструментах. Помогает в этом очень нужная учебная дисциплина «Дополнительный народный инструмент». Работа смешанных составов должна и дальше совершенствоваться, но для более практической подготовки руководителя ансамбля считаем необходимым учить всех студентов и в малых формах ансамблей (дуэтах, трио, квартетах). Безусловно, руководитель ансамбля должен практически усвоить все формы ансамблей.

В целом в отечественной исполнительской практике существуют разные *составы инструментальных ансамблей*, они отличаются: в количественном отношении, по репертуару, манере исполнения. Они складываются как из однородных инструментов, так и смешанных. Отличаются ансамбли и в количественном отношении. Например:

1. Цимбалы I, цимбалы II, цимбалы альт, скрипка, дудка, баян (аккордеон), контрабас, ударные.
2. Домра I, домра II (альтовая), балалайка прима (альт), цимбалы, баян, контрабас, ударные.
3. Домра I, домра альтовая, балалайка прима, домра бас, баян, балалайка альт, контрабас, ударные.
4. Цимбалы I, цимбалы альт, скрипка, дудка, баян, аккордеон, контрабас, ударные.
5. Домра I, домра II, домра альт, домра басовая, балалайка прима, альт, контрабас, цимбалы, баян, ударные.
6. Домра I, домра альт, балалайка прима, цимбалы, баян, контрабас, ударные.

При определении состава ансамбля особое внимание необходимо обращать на профессиональный уровень подготовки музыкантов. Необходимо учитывать также конкретные условия: количество возможных участников ансамбля, разнообразие инструментов.

Основная часть занятий по ансамблю проходит *в форме репетиций*, на которых происходит обучение практическим навыкам коллективной игры. Те или иные теоретические сведения сообщаются участникам коллектива его руководителем во время практических занятий. На первых занятиях комплектуется состав ансамбля, подбирается репертуар в соответствии с индивидуальной подготовкой участников ансамбля и его реальными возможностями. При учитывается, что, как правило, при большем составе ансамбля (6-10 человек) каждый отдельный исполнитель несет меньшую нагрузку (по причине деления фактуры произведения на большее количество

голосов), и, напротив, в малых составах ансамблей исполнительские задачи каждого члена ансамбля возрастают.

На разных этапах формирования художественного коллектива и в процессе работы с ним используются методы индивидуального и группового обучения. Методика проведения занятий включает в себя основные методы, которые применяются в организации работы коллектива – показ, разъяснение, беседа, слуховая иллюстрация, а также индивидуальные, групповые и коллективные формы обучения, которые взаимосвязаны и взаимозависимы между собой.

Индивидуальные занятия предполагают обучение участников ансамбля на другом инструменте, проработку сложных эпизодов, технически трудных мест, выбор аппликатуры, определение штрихов, работу над ритмически сложными фигурациями, работу над фразой, артикуляцией, динамикой, темпом и т.д.

Групповые занятия могут проходить в зависимости от задач, которые стоят в каждом конкретном произведении, то есть могут задействованы инструменты, которые исполняют мелодию или инструменты аккомпанирующей группы. На групповых занятиях выявляются подголоски, контрапункт, уточняются определенные детали, которые необходимо услышать и т.д.

Самостоятельными занятиями обычно руководит исполнитель наиболее сложной партии. Для достижения слаженности звучания каждый исполнитель должен не только уверенно знать свою партию, но и хорошо представлять себе звучание других голосов. Помимо репетиций всего состава ансамбля полезны занятия неполного его состава. Во время самостоятельных занятий ансамбля важна не только реализация указаний руководителя, но и проявление творческой активности самих ансамблистов, от чего зависят художественное своеобразие и исполнительский почерк каждого коллектива.

Специфика ансамблевой игры – функциональное разделение фактуры произведения на отдельные партии – делает доступным изучение самой разнообразной музыкальной литературы: инструментальной, хоровой, оркестровой, что значительно расширяет художественный кругозор, обогащает исполнительский опыт, улучшает навыки в чтении нотного текста.

Одним из решающих факторов в стимулировании художественного и технического роста ансамблевых исполнителей является *подбор репертуара*. Необходимо использовать все богатство композиторских стилей и жанров, включать в репертуар произведения зарубежной, русской, белорусской классики, а также лучшие образцы народной музыки. Желательно включать в репертуар аккомпанемент солистам-инструменталистам, певцам или хору.

Каждый коллектив располагает присущим только ему техническими и художественными возможностями, в соответствии с которыми руководителю приходится подбирать репертуар. С учетом творческой направленности ансамбля и задач (текущих и перспективных) руководитель составляет репертуарные планы коллектива. Это длительная и сложная работа, которая учитывает целый комплекс условий и факторов: репертуар должен соответствовать исполнительскому уровню ансамбля, быть интересным для участников и слушателей, достаточно разнообразным, чтобы с ним можно было выступать в различных культурно-массовых мероприятиях. Каждый концерт требует соответствующих по характеру и содержанию пьес, которыми можно было бы открыть и завершить выступление, создать определенное эмоциональное состояние у слушателей. Важно, чтобы коллектив имел в своем репертуаре разнообразную программу, с которой можно было бы выступать в различных залах, на разных мероприятиях по различному поводу (торжественные заседания, праздничные концерты, смотры-конкурсы, огоньки и т.д.).

Последовательность изучения сочинений концертного репертуара определяется художественным руководителем и техническим уровнем участников ансамбля и перспективами их творческого роста. В процессе работы над музыкальным произведением важно раскрывать перед участниками коллектива богатые возможности ансамблевой игры в постижении классической, народной музыки, воспитывать потребность игры в коллективе.

Разнообразие музыкальных произведений по характеру, стилю, сложности фактуры требует разных методов работы над ними. В процессе работы необходимо вызвать активный интерес ансамбля к изучаемому произведению, объединить их творческую инициативу в желанном направлении. Способствует этому осознанное исполнение партий всеми участниками ансамбля. Процесс разучивания музыкального произведения начинается после доскональной проработки партий всеми участниками ансамбля. Произведение исполняется целиком или по частям, при этом руководитель добивается ритмической и динамической слаженности звучания всех голосов (партий), воспитывает у музыкантов чувство ансамбля. Осознание участниками ансамбля функционального значения исполняемых голосов (мелодии, гармонического сопровождения, контрапункта, баса) в сочетании со слуховым контролем позволяет добиться правильного динамического соотношения голосов, выявить главное в общем звучании, сделать исполнение ярким, рельефным, выразительным.

Особое внимание нужно уделить метроритмической стороне исполнения как одному из важнейших элементов музыки. В коллективной игре отсутствие согласованного музыкального ритма равнозначно отсутствию самого ансамбля. Исполнение произведения ансамблем эпизодически сочетается с индивидуальной проработкой отдельных фрагментов произведения, когда необходимо установить точность нотного текста, определить способы преодоления технических сложностей, в отдельных партиях подкорректировать аппликатуру, уточнить штрихи, фразировку, динамику и т.д.

Во время репетиций руководитель использует дирижерский жест, при необходимости в целях наглядности личным исполнением демонстрирует рисунок проведения какого-либо голоса, временно заменяя исполнителя той или иной партии, работая над раскрытием художественного содержания произведения, в определении закономерностей построения необходимых средств музыкальной выразительности, адекватных художественному содержанию.

Для однородных ансамблей малых форм (баяны, аккордеоны, домры, балалайки, цимбалы) издано достаточно *музыкальной литературы*, которую можно увидеть в изданных сборниках для народных инструментов. Это хрестоматии, сборники педагогического репертуара, сборники популярных произведений, концертных пьес, пьес для ансамблей и т.д. Репертуар этих сборников очень разнообразный: произведения старинной музыки, классические произведения, музыка зарубежных, русских, белорусских произведений, обработки народных песен и танцев, эстрадные и джазовые произведения.

Для ансамблей смешанного состава издательства «Советский композитор», «Музыка», «Киев», «Минск» и др. выпустили серию репертуарных сборников, материал которых можно использовать с адаптацией к своему составу. Так, в российских изданиях для смешанных составов часто присутствует классическая гитара, в партии которой обозначается только гармоническая функция. Это дает нам возможность заменить этот инструмент на тот, функция которого в ансамбле схожа (например, аккомпанемент передать балалайке альт, секунде, домре альт, цимбалам альт, баяну и т.д.). При творческом подходе к инструментовке произведения можно адаптировать этот репертуар в свой состав. Учитывая специфику инструментов и разнообразие репертуара в изданных сборниках, верный методический и творческий подход позволит руководителю ансамбля успешно создавать переложения и инструментовки, что положительно повлияет на вопрос накопления репертуара.

Тема 4. Процесс формирования ансамбля и методика работы с ним

Одна из основных особенностей ансамблевой игры – единое понимание исполнителями содержания произведения, единая трактовка его всеми участниками ансамбля. Это коллективное творчество, что должно учитываться в процессе формирования ансамбля. И вместе с тем, в ансамбле каждая партия имеет свои задачи, свои функции, и, только сочетая их вместе, мы услышим полное звучание партитуры. Навыки ансамблевой игры – это многосоставное понятие, которое включает в себя и воспитание комплексного восприятия нотного материала, и визуальный контакт. Методы развития навыков ансамблевого исполнения – умение слушать все партии в целом и свою партию как часть целого, достижение слитности звучания партий, штрихов, гибкости исполнения.

Очень серьезное и пристальное внимание необходимо уделять формированию навыка коллективного *чтения нот с листа* в ансамбле. Чтение нот заключается в умении правильно (интонационно и ритмически) с первого раза сыграть по нотам пьесу в указанном в партитуре темпе. Чтение не только расширяет музыкальный кругозор музыкантов, знание ими репертуара, но и эффективно развивает чувство ансамбля, быструю ориентацию в нотном тексте, умение самостоятельно работать. Регулярное коллективное чтение нотного текста активизирует музыкальные способности исполнителей: внимание, слуховой контроль; происходит сравнительно быстрое создание необходимой динамической и метроритмической координации всех голосов ансамбля и др. В процессе чтения нот с листа музыкант должен стремиться исполнить произведение в темпе, близком к указанному в тексте, исполнить другие авторские указания, по возможности адекватно передавая характер произведения в целом.

Чтобы суметь сразу воспринимать определенный объем информации и среагировать на нее, необходим достаточный запас прочно усвоенных знаний, навыков и умений. Их накопление – процесс длительный, требующий систематичности, последовательности, умелой организации обучения. Чтение нот с листа нужно начинать с самого простого репертуара – мелодий известных народных песен, легких фортепианных пьес, произведений их кинофильмов, которые были бы в тональностях с малым количеством ключевых и случайных знаков.

По мере развития у музыкантов навыков чтения нот с листа можно постепенно усложнять пьесы как по характеру, так и по темпу, динамике, чтобы каждая из них обогащала участников. От быстрого воспитания этих навыков зависит во многом творческая судьба коллектива. Весь процесс разучивания пьесы от ознакомления с ней до ее исполнения связан с чтением

нот, умением правильно и быстро ориентироваться в тексте. А от этого, в свою очередь, зависит обновление и расширение репертуара, что так важно для успеха коллектива в целом. Чтению нот с листа желательно уделять час на каждых групповых занятиях ансамбля как с руководителем, так и во время самостоятельных занятий.

Примерный список произведений для чтения с листа

1. Бизе, Ж. Дуэт / Переложение В. Викторова // Смешанные ансамбли русских народных инструментов. – М. "Музыка, 1973. – Вып. 4.
2. Блинов, Ю. Протяжная // Репертуар для ансамблей народных инструментов. – М. "Музыка, 1970. – Вып. 13.
3. Борисовская полька. Обр. С. Полонского // Пьесы для ансамблей русских народных инструментов ; сост. Е. П. Гладков. – Минск, 1978.
4. Глазунов, А. Танец детей из балета "Раймонда" / Переложение М. Падовского // Пьесы для ансамблей смешанного состава. – М. "Музыка, 1964. – Вып. 5.
5. Глебов, Е. Веселое интермеццо // Белорусские узоры : Пьесы для ансамблей народных инструментов ; сост. Е. П. Гладков. – Минск, 1979.
6. Глебов, Е. Романс из цикла "Помню" // Пьесы для ансамблей русских народных инструментов ; сост. Е. П. Гладков. – Минск, 1978.
7. Глебов, Е. Юмореска // Пьесы для ансамблей русских народных инструментов ; сост. Е. П. Гладков. – Минск, 1978.
8. Голубь, М. Интермеццо / Пьесы для смешанного состава. – М. "Музыка, 1959. – Вып. 1.
9. Григ, Э. Странник / Переложение В. Викторова // Смешанные ансамбли русских народных инструментов. – М. "Музыка, 1973. – Вып. 4.
10. Две белорусские народные песни. Обр. Л. Саксорского // Пьесы для ансамблей русских народных инструментов ; сост. Е. П. Гладков. – Минск, 1978.
11. Иванов, В. Спеў дубраў // Белорусские узоры : Пьесы для ансамблей народных инструментов ; сост. Е. П. Гладков. – Минск, 1979.
12. Калмадинов, Г. Тарантелла / Пьесы для смешанного состава. – М. "Музыка, 1959. – Вып. 1.
13. Крюковский, С. Обработка русской народной песни "Я с омариком плясала" / Переложение В. Розанова // Русский народный ансамбль. – М. : Музыка, 1972.
14. Куликов, П. Танец // Репертуар для ансамблей русских народных инструментов. – М. "Музыка, 1966. – Вып. 1.

15. Тихомиров, Г. Свадебные найгрыши. – М. : Музыка, 1967.
16. Туренков, А. Лирическая песня // Белорусские узоры : Пьесы для ансамблей народных инструментов ; сост. Е. П. Гладков. – Минск, 1979.

Основная часть занятий в классе ансамбля протекает в форме *репетиций*, на которых происходит обучение практическим навыкам коллективной игры. В методике организации и проведения репетиций в ансамбле важную роль играет скурпулезное планирование репетиций, составление исполнительского плана, режим, продолжительность, интенсивность работы руководителя и участников в процессе репетиции, ее темп. Практическое освоение технических возможностей инструментов, их аппликатурных особенностей, тембрового звучания оказывает большую помощь при создании инструментовок, аранжировок, как для разнообразных ансамблей, так и для оркестров.

В процессе репетиций инструментального ансамбля необходимо решать следующие задачи:

1. Совершенствование исполнительских навыков игры на инструментах.
2. Освоение навыков ансамблевого исполнительства.
3. Развитие навыков чтения нот из письма в условиях ансамблевой игры.
4. Формирование ритмической согласованности в процессе исполнения.
5. Определение необходимых динамических соотношений голосов, овладение всеми специфическими особенностями динамики.
6. Освоение ансамблевого репертуара.
7. Освоение навыков использования различных средств исполнения.

Теоретические сведения сообщаются руководителем в форме собеседования. На первых занятиях руководитель комплекзует состав ансамбля, подбирает репертуар в соответствии с индивидуальной подготовкой участников и реальными возможностями ансамбля в целом. Выбор того или иного вида ансамбля и правильное распределение партий среди исполнителей будут содействовать успешному освоению музыкального текста. Репертуар ансамбля составляется не только с учетом выполненных учебных задач, но и концертных выступлений, стимулирующих творческую работу студентов. Репертуар должен быть разнообразным по форме, стилю и содержанию.

Руководитель должен быть готов к проведению репетиций. Для этого он предварительно знакомится с произведением, над которым будет вестись

работа, составляет план работы над партитурой, проводит аналитическую работу, читает партитуру по вертикали и горизонтали, определяет и осваивает мелодические построения, интонационный и ритмический строй, динамику, агогику, фактуру. Изучает нотный текст, проводит разметку партитуры, творческую корректуру нотного материала партитуры и партий.

Поскольку репетиций является основным звеном всей учебной, организационной, воспитательной работы, каждый руководитель ансамбля должен находиться в постоянном поиске таких приемов и методов работы, которые позволяли бы ансамблю решать творческие и воспитательные задачи, стоящие в разный период времени. У каждого руководителя постепенно вырабатывается своя *методика* построения и *проведения репетиций*, организации работы коллектива вообще. Но при этом следует учитывать следующие факторы: уровень и исполнительские принципы коллектива (техническая и художественная подготовка участников ансамбля), степень трудности избранной для разучивания пьесы, сыгранность музыкантов, условия, время, количество репетиций, отведенных для разучивания пьесы, настрой участников на серьезную работу и т.д. Ряд организационно-педагогических моментов, определяющих качество работы ансамбля, ее результативность, зависит от того, насколько качественно и разносторонне подготовлена репетиция.

Руководитель должен приходить на репетицию раньше установленного времени для решения различных технических задач (наличие партий, корректировка партий новых пьес, выставление нюансов, штрихов и т.д.). Только лично убедившись в том, что для работы все готово, он избежит многих остановок во время репетиций, не связанных с работой над пьесой. Начинать репетицию необходимо во время, независимо от количества участников. Это служит хорошим побудительным примером к тому, что бы участники не опаздывали, а привыкали приходить на репетицию за 10-15 минут до начала.

Перед началом репетиции производится тщательная настройка инструментов. От настройки зависит чистота звучания инструментов и ансамбля в целом. Настраивать или подстраивать инструменты нужно перед каждой репетицией и между первой и второй половинами репетиции. Выполнив все перечисленные условия, подготовив все необходимое, руководитель может приступить к репетиции.

Проведение репетиции зависит от *плана*, составленного руководителем на данную репетицию. У каждого руководителя в процессе работы по мере накопления опыта складывается свой стиль к планированию работы и ее фиксации на бумаге. План может быть более или менее детальным и

развернутым. Знание руководителем своего коллектива, его творческих возможностей позволяет достаточно точно и подробно составлять план каждой репетиции. Это требования относятся как к начинающим, так и к достаточно опытным руководителям. Исходя из плана руководитель перед началом репетиции формулирует задачи, которые нужно решить ансамблю. Задачи эти должны быть понятны и приняты всеми музыкантами.

Организация репетиции во многом зависит от степени сложности игаемого и разучиваемого репертуара. Пьесы лучше брать для работы в сочетании “легкие-трудные”, “медленные-быстрые”. На легких пьесах ансамбль может разыграться или учиться читать с листа. Трудная пьеса требует повышенного внимания, существенных затрат эмоциональной и физической энергии. Она легче играется музыкантами, хорошо настроенными на работу и в то же время не уставшими. Постоянная смена пьес по темпу, характеру, нюансировке и т.п. способствует поддержанию у музыкантов интереса к игре в ансамбле и позволяет избежать чрезмерных нервных и физических нагрузок.

Работу над музыкальным произведением можно поделить в основном на три тесно связанных между собой периода. На протяжении всех трех периодов работы необходимо следить, чтобы у участников коллектива не снижался творческий интерес к изучаемому произведению.

Руководитель вначале знакомит участников ансамбля с выбранной для работы пьесой в оригинальном звучании. На первоначальном этапе разучивания музыкального произведения необходимо точно прочесть его ритмический рисунок, который характеризуется не только чередованием длительностей, но и их выразительным значением (штрихи). Правильное выявление их руководителем и исполнение участниками ансамбля во многом служит раскрытию общего художественного замысла произведения.

Далее необходимо рассказать о форме изучаемого произведения, его составных частях, строении музыкальных фраз, о кульминациях и др. Хорошо усвоенный нотный текст, ритмическая структура, динамические оттенки произведения также помогут глубоко вникнуть в его содержание. Работа над совершенствованием общего темпа музыкального произведения, темповых соотношений отдельных частей – важный фактор второго периода разучивания музыкального произведения. Работая над темпом, необходимо помнить, что подвижность исполнения должна соотноситься с техническими возможностями участников коллектива. Музыкальное произведение, написанное в быстром темпе со сложной фактурой, полезно разучивать в медленном темпе, постепенно ускоряя его. Такой метод разучивания помогает участникам ансамбля осознать разные ритмические сложности

отдельных партий, понять их взаимодействие, способствует овладению исполнительскими навыками.

Важное значение имеет работа над выразительными особенностями отдельных партий, звучанием, динамикой пьесы. Важно определить при этом и звучание каждой партии в аобщем аккорде, уточнить кульминации фраз, частей и всего произведения в целом. Исполнительские навыки на этом этапе работы оттачиваются участниками ансамбля до автоматизма. Это дает возможность в дальнейшем сконцентрировать внимание на художественных задачах.

Работа над исполнительскими навыками, трактовкой музыкального произведения, проведенная в первом и втором периодах его разучивания, в третьем периоде ведется более углубленно и детально. Проигрывая произведение с начала и до конца, необходимо проследить взаимосвязь отдельных музыкальных фраз, частей, обратить внимание на их кульминации, которые подготавливают кульминацию всей пьесы. Все это должно быть соотнесено с темпом произведения. Добиться такой полной слаженности – цель третьего, завершающего периода работы.

Решение вопроса , как разучивать пьесу – по частям, фрагментам или целиком зависит от того, как технически пьеса “выигрывается” музыкантами при первом исполнении. Иначе строится *работа ансамбля с солистами* – вокалистами и инструменталистами. Руководителем должна быть проведена большая репетиционная работа, аналитическая работа над партитурой. Необходимо определить основные функции ансамблевого звучания по партитуре, изучить нотный текст и точно определить художественный замысел автора. Помимо этого, необходимо согласовать интерпретацию произведения с солистом, решить с ним творческие вопросы, связанные с изменением темпа, агогикой, штрихами, динамикой, артикуляцией и т.д. Сложной задачей в аккомпанементах является выработка ансамблевого понимания, достижение исполнительского ансамбля, выработка у музыкантов навыков руководства ансамблем в аккомпанементе. Особую сложность обычно вызывает исполнение в ансамбле пауз, выдержанных аккордов, каденций, речитативов.

Очень важно соблюдать темп репетиции. Не следует многократно проигрывать один и тот же отрывок, даже если исполнение не устраивает руководителя. Возможно, что музыканты не поняли поставленные перед ними задачи или не могут исполнить какой-то сложный пассаж в силу слабой технической подготовки. В такой ситуации необходимы более конкретные объяснения руководителя.

Многократное повторение одной и той же пьесы (фрагмента) снижает внимание, притупляет творческую мысль у музыкантов. Занятия превращаются в скучные, назойливые поучения. Что в таких случаях предпринимать? Иногда нужно сделать в репетиции “незапланированный” перерыв, а затем опять поработать над пьесой. Можно оставить пьесу на две-три репетиции, чтобы, возвратившись к ней, увидеть ее как бы заново. Иногда полезно чередовать несколько пьес на одной репетиции. Какой путь избрать в каждом конкретном случае должен решать руководитель. Все зависит от степени “заигранности” пьесы и предрасположенности музыкантов к ее исполнению. Важно также, чтобы репетиция носила законченный характер, но чтобы при этом у музыкантов сохранилось желание “поиграть” еще. Это настраивает их на дальнейшую самостоятельную творческую работу: поучить партии, поработать отдельно над технически сложными эпизодами. Пресыщение занятиями вызывает снижение интереса к работе.

Руководитель должен уметь вовремя сделать перерыв в работе. Первая часть может длиться 45-50 минут, вторая – 35-40 минут. Практика показывает, что при таком временном соотношении первой и второй частей репетиции достигается максимальная активность участников. Если у руководителя возникает необходимость провести трехчасовую репетицию, он должен согласовать этот вопрос с музыкантами, а затем уже планировать работу по особому графику.

Во время первой части репетиции ансамбль должен заниматься более сложной работой: разучивать партии или сложные места в новых пьесах, проигрывать сложные в техническом и художественном отношении пьесы. Во второй части репетиции целесообразно больше играть уже выученные пьесы. В начале репетиции участники более работоспособны и обладают высокой умственной и эмоциональной активностью, к концу же репетиции в связи с их утомлением, снижается внимание, начинает ослабевать и эмоциональная отзывчивость. Работать становится значительно сложнее. После перерыва в начале второй части репетиции можно почитать с листа пьесы. Это развивает навыки игры в ансамбле, учит понимать требования руководителя оставаться максимально собранными в течение всей репетиционной работы.

Из сказанного следует, что вся деятельность руководителя носит творческий характер и строится в каждом случае исходя из конкретных условий деятельности коллектива. Без творческой организации репетиций не может быть подлинного взаимопонимания между руководителем и ансамблем, ни реализации творческих замыслов.

К речи руководителя во время репетиций предъявляются особые требования. Необходимо выражать мысли как можно короче. Частые словесные пояснения расхолаживают играющих, сбивают темп репетиции, снижают желание у участников самим дойти до сути требуемого. На первых порах добиться образной и лаконичной речи не просто. Для лучшего пояснения мысли можно прибегнуть к помощи личного исполнительского показа на инструменте или голосом. Этот метод “расшифровки” словесного разъяснения желательно использовать только в том случае, если руководитель уверен, что сыграет или пропоет правильно интонационно, ритмически, технически. Особенно осторожно нужно пользоваться голосом.

Завершает репетиционную работу над пьесой генеральная репетиция. Проведение ее имеет свои особенности, определяемые тем, что она является репетицией как таковой, но в то же время содержит в себе приметы концертного выступления. Генеральная репетиция является итоговой для определенного этапа работы коллектива, и потому на ней решаются такие задачи, как психологическая подготовка участников к концерту, окончательная проверка программы, максимально точное, частое и художественно-определенное проигрывание каждой пьесы и т.д. На генеральной репетиции не нужно делать частые остановки, еще и еще раз оговаривать штрихи, звучности, темпы. Важнее сыграть все пьесы, предназначенные для концертного выступления без остановки от начала до конца, дать “почувствовать” музыкантам всю программу в целом, ее звучание и очередность пьес – тем самым как бы равномерно распределить силы и эмоциональное напряжение на всю программу

Генеральную репетицию лучше всего проводить в том зале или помещении, в котором предстоит выступить. Ансамблисты и руководитель должны ощутить акустические особенности зала и в зависимости от них “скорректировать” звучание всех инструментов ансамбля в целом. Однако генеральная репетиция остается репетицией и “не дотягивает” по эмоциональному накалу до концертного выступления. В полной мере этот накал должен присутствовать на концерте. На генеральной репетиции пьесы должны быть сыграны “чисто”, в нужном темпе (или чуть выше), но сдержанно в эмоциональном плане.

В процессе подготовки к ответственному концертному выступлению полезны выступления ансамбля перед аудиторией. Они развивают творческую фантазию, дают возможность ощутить степень завершенности работы над музыкальным произведением, являясь стимулом для исполнительского роста участников ансамбля. Также полезно сделать аудио или видеозапись исполнения ансамбля с последующим его критическим

прослушиванием всеми участниками. Полезно прослушать выученное произведение в исполнении другого ансамбля. По мере совершенствования исполнительских навыков, будут совершенствоваться и художественно-исполнительские задачи, а также репертуар. Ансамбль в конечном результате должен соответствовать высоким требованиям профессионального уровня.

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

Тема 5. Средства художественной выразительности

Расцвет белорусского народно-инструментального искусства связан с повышением интереса современных композиторов к народно-инструментальной культуре. В ансамблевом исполнительстве всегда присутствует активный поиск новых тембровых и выразительных средств, так как произведения требуют от исполнителей не только виртуозного владения техническими приемами и широкой звукоокрасочной палитрой народного инструмента, но и передачей всех образно-эмоциональных тонкостей при раскрытии глубокого художественного замысла композиции. Не утрачивая глубинных связей с традициями коллективного музицирования и благодаря привнесению новаторских технических и выразительных приемов, сформировавшихся в области сольного исполнительства, в настоящее время происходит существенное обновление звукового образа народных инструментов в условиях ансамбля.

Процесс развития отечественного концертно-исполнительского искусства был связан и с естественной сменой поколений, и с новым качеством музицирования, прежде всего в сторону технического совершенствования игры и выразительного исполнения. Расцвет отечественной музыкальной культуры XX–XXI вв., обусловленный сменой общих художественно-эстетических явлений во многом связан с расцветом исполнительства и активизации композиторского творчества: музыка всегда ориентирована и на исполнение, и на исполнителя. Новый круг образов потребовал переосмысления темброво-выразительных возможностей инструмента, поисков новых приемов игры и характерных звучаний. Отсюда – широкое применение разновидностей и подвидов всех инструментов: например, домры, баяны, цимбалы, расширение ударной группы, использование нетрадиционных способов звукоизвлечения. В партиях народных инструментов закрепляются разнообразные приемы игры – *glissando*, *tremolo*, флажолеты, б. и м. дроби и т. д. Тембр народных инструментов становится важной составляющей драматургии музыкального произведения. Все это требует от музыкантов высокого исполнительского уровня, позволяющего не только освоить средства художественной выразительности, но и умело постигать *главные элементы содержания музыкального произведения и средства его построения*.

Разные этапы работы в инструментальном ансамбле требуют различных подходов к запоминанию участниками коллектива своих партий. В данном ракурсе хорошим ориентиром в работе может стать известная *формула* И. Гофмана «*вижу - слышу - играю – анализирую*», относящаяся к

способам разучивания музыкального произведения. В основу данной исполнительской формулы заложены различные способы работы над музыкальным произведением.

1. Работа с текстом произведения без инструмента. На этом этапе процесс ознакомления и первичное заучивания произведения осуществляется на основе внимательного изучения нотного текста и представления звучания при помощи внутреннего слуха. Мысленное музыкальное восприятие может проводиться по направлениям выявления и определения:

- главного настроения произведения;
- средств, при помощи которых оно выражается;
- особенностей развития художественного образа;
- главной идеи произведения;
- понимание позиции автора;
- своего собственного личностного смысла в анализируемом произведении.

Тщательный анализ текста произведения способствует его последующему успешному запоминанию. Увиденное должно быть понято и услышано.

Развитие умения выучивать произведение по нотам без инструмента – один из резервов роста профессионального мастерства музыканта.

2. Работа с текстом произведения за инструментом. Первые проигрывания произведения после мысленного ознакомления с ним по рекомендациям современных методистов должны быть нацелены на схватывание и уяснение общего его художественного смысла. Поэтому на этом этапе говорят об эскизном ознакомлении с произведением, для чего оно должно проигрываться в нужном темпе, при этом можно не заботиться о точности исполнения.

После первого ознакомления начинается детальная проработка произведения – вычленяются смысловые опорные пункты, выявляются трудные места, выставляется удобная аппликатура, в медленном темпе осваиваются непривычные исполнительские движения. На этом этапе продолжается осознание мелодических, гармонических и фактурных особенностей произведения, уясняется его тонально-гармонический план, в рамках которого осуществляется развитие художественного образа. Непрестанная умственная работа, постоянное вдумывание в то, что играется – залог успешного запоминания произведения наизусть. «Хорошо запоминается только то, что хорошо понято» – вот золотое правило дидактики, которое одинаково верно как для учащегося, пытающегося

запомнить различные исторические события, так и для музыканта, который учит произведение наизусть.

Какой вид запоминания – произвольный (т.е. преднамеренный, специально ориентированный) или непроизвольный (т.е. осуществляемый ненамеренно) – является более предпочтительным в выучивании произведения наизусть?

В методике выучивания музыкального произведения на память можно предложить два пути, каждый из которых не исключает другого. Один из этих путей – произвольное запоминание, при котором произведение тщательно анализируется с точки зрения его формы, фактуры, гармонического плана, нахождения опорных звуков. В другом случае запоминание будет происходить с опорой на непроизвольную память в процессе решения конкретных задач, поиска наиболее удовлетворительного воплощения художественного образа. Осуществляя активную деятельность в ходе этого поиска, мы непроизвольно будем запоминать то, что нам необходимо выучить.

Для того, чтобы процесс запоминания протекал более эффективно, необходимо включать в работу деятельность всех анализаторов музыканта, а именно:

- вглядываясь и всматриваясь в ноты, можно запомнить текст зрительно и потом во время игры наизусть представлять его мысленно перед глазами;

- вслушиваясь в мелодию, пропевая ее отдельно голосом без инструмента, можно запомнить мелодию на слух;

- «выгрываясь» пальцами в фактуру произведения, можно запомнить ее моторно-двигательно;

- включая механизмы синестезии можно представлять в своем воображении вкус и запах играемых фрагментов;

- отмечая во время игры опорные ноты произведения, можно подключать логическую память, основанную на запоминании логики развития гармонического плана.

Чем выше чувственная, сенсорная и мыслительная активность в процессе разучивания произведения, тем быстрее оно выучивается наизусть.

Заучивая наизусть, не следует пытаться запомнить все произведения сразу целиком. Лучше сначала попытаться запомнить отдельные небольшие фрагменты, ибо, как мы уже знаем «процент сохранения заученного материала обратно пропорционален объему этого материала». Поэтому разумная дозировка выучиваемого должна соблюдаться. После того, как

музыкальный материал выучен, необходимо дать ему возможность просто «отлежаться».

3. Работа над произведением без текста (игра наизусть). В процессе исполнения произведения наизусть происходит дальнейшее укрепление его в памяти – слуховой, двигательной, логической. Большую помощь в запоминании оказывают и ассоциации, к которым прибегает исполнитель для нахождения большей выразительности исполнения.

Привлечение поэтических ассоциаций для активизации эстетического чувства – давняя традиция в музыкальном исполнительстве. Поэтические образы, картины, ассоциации, взятые как из жизни, так и из других произведений искусства, хорошо активизируются при постановке задач типа: «В этой музыке как будто...». Соединение слышимых звуков с внемузыкальными образами и представлениями, имеющими сходную поэтическую основу, пробуждают эмоциональную память, про которую говорят, что она бывает сильнее памяти рассудка.

Несомненно, произведения, выученные таким методом, при котором содержание музыки увязывается с широким спектром ассоциаций, будет не только более выразительно исполнено, но и более прочно усвоено.

Когда произведение уже выучено наизусть, оно нуждается в постоянных и регулярных повторениях для закрепления в памяти. Как показывают исследования советских и зарубежных психологов, повторение выученного материала оказывается эффективным тогда, когда оно включает в себя нечто новое, а не просто восстановление того, что уже было. В каждое повторение необходимо всегда вносить хоть какой-то элемент новизны – либо в ощущениях, либо в ассоциациях, либо в технических приемах.

При заучивании наизусть хорошо зарекомендовали себя приемы пассивного и активного повторения, при которых материал сначала играет по нотам, а затем делается попытка воспроизведения по памяти.

Даже тогда, когда произведение хорошо выучено наизусть, методисты рекомендуют не расставаться с нотным текстом, выискивая в нем все новые смысловые связи, вникая в каждый поворот композиторской мысли. Повторение по нотам должно регулярно чередоваться с проигрыванием наизусть.

Огромную пользу для запоминания произведения приносит игра в медленном темпе, которой не должны пренебрегать даже музыканты с хорошей памятью. Это помогает, как указывает болгарский методист А. Стоянов, «освежить музыкальные представления, уяснить все, что могло с течением времени ускользнуть из контроля сознания».

4. Работа без инструмента и без нот.

Это наиболее сложный способ работы над музыкальным произведением, и И. Гофман недаром говорил о его «утомительности» в умственном отношении. Тем не менее, чередуя мысленное проигрывание произведения без инструмента с реальной игрой на инструменте можно добиться предельно прочного запоминания произведения.

В процессе подобного способа работы в сознании формируется то, что в психологии называют симультантным образом, при котором временные отношения переводятся в пространственные. Целый ряд мыслей по этому поводу можно найти в работе Б. Теплова «Психология музыкальных способностей». Об умении мысленно охватить содержание музыки в целом говорит Т. Щапов: «Во время исполнения исполнитель должен на всех важнейших гранях иметь в сознании некоторое синтезированное резюме того, что им уже сыграно, и одновременно как бы некий предельно сжатый конспект того, что еще предстоит сыграть». По свидетельству венгерского музыканта Ш. Ковача, у него большей частью запоминается «общий образ» и начало пьесы. Ковач сообщает также, что лучшие музыканты, которых он спрашивал об «общем образе» вещи, представляют себе «целое пьесы» главным образом пространственно. Сам Ш. Ковач представлял себе пьесу, как своего рода расчлененную архитектонику, а части ее – слухомоторно.

Мысленные повторения произведений развивают концентрацию внимания на слуховых образах, столь необходимую во время публичного исполнения, усиливают выразительность игры, углубляют понимание музыкального сочинения. Тот, кто в совершенстве владеет этими методами работы – во истину самый счастливый музыкант!

Важным направлением в работе с инструментальным ансамблем имеют различные *способы формирования ритмической слаженности* в процессе исполнения музыкальных произведений. Метр и ритм – это выразительные средства исполнения, относящиеся к организации музыкального произведения во времени. Две основные тенденции в ритмической организации музыкального исполнения – метросозидающая и метроразрушающая. Необходимо установить общие закономерности ритмических отклонений, соблюдая принципы сохранения времени и учитывая границы субъективных отклонений. В ансамбле очень важно коллективное ощущение единства метроритмического пульса исполняемой музыки. Очень важно поддерживать ритмическую точную пульсацию и постоянно работать над этим навыком. Очень хорошо если в ансамбле есть исполнитель на ударных инструментах – это большая помощь в устранении неровной, неритмичной игры. У участников ансамбля необходимо постоянно воспитывать ритмическую дисциплину, так как ритмическое начало играет

огромную роль в построении формы произведения. Здесь можно говорить о формосозидающем значении ритма и его связи с характером произведения. Определенную ритмическую трудность представляют различные полиритмичные варианты исполнения. Руководитель должен узнать музыкальные способности каждого участника ансамбля и развивать у музыкантов способность охватить вниманием, памятью, внутренним слухом не только свою партию, но и ритмическую основу аккомпанемента, мелодико-гармоническую линию произведения. То есть развивать умение слушать одновременно себя и партнеров, функционально соразмеряя звучание своей партии с другими партиями ансамбля.

Ритмическая слаженность является основой *синхронности звучания* произведений в ансамбле. На синхронность исполнения произведения участниками ансамбля большое влияние оказывают темп, метр и ритм.

Как же происходит практическое освоение выразительных средств исполнительства в инструментальном ансамбле? Процесс разучивания музыкального произведения ансамблем под руководством педагога начинается после основательной проработки партий каждым ансамблистом. Произведение исполняется целиком и по частям; при этом руководитель добивается ритмической и динамической согласованности звучания всех голосов (партий), воспитывает «чувство ансамбля». Особое внимание уделяется метроритмической стороне исполнения, как одному из главных элементов музыки.

Исполнение произведения ансамблем эпизодически сочетается с индивидуальной проработкой отдельных фрагментов произведения, когда нужно установить достоверность текста, указать на способы преодоления технических трудностей в отдельных партиях, подкорректировать аппликатуру, уточнить штрихи, фразировку, динамические оттенки и т.д.

Репетируя с ансамблем, руководитель применяет дирижерский жест, при необходимости, в целях наглядности, личным исполнением демонстрирует образец проведения какого-либо голоса, временно подменяя исполнителя той или иной партии.

Работая над раскрытием художественного содержания музыкального произведения, руководитель помогает участникам ансамбля при анализе сочинения, в уяснении закономерностей строения и развития музыки, в нахождении необходимых средств музыкального выражения, адекватных художественному содержанию. Ансамбль под руководством педагога устанавливает темп и динамический план исполнения, проводит вдумчивую работу над фразировкой и ее выразительностью, определяет цезуры.

Необходимо воспитывать понимание участниками общей линии развития произведения. Умение понять и почувствовать место каждой детали в процессе развития целого. При раскрытии и воплощении художественного содержания произведения необходимо стремиться к достижению гармоничной согласованности в использовании музыкально-выразительных средств.

Тема 6. Создание художественного образа. Методика овладения средствами музыкальной выразительности

Музыкально-воспитательная работа педагога по классу ансамбля – это часть общевоспитательного процесса в начальных, средних и высших музыкальных учебных заведениях. Она способствует формированию у учащихся правильных идейных воззрений, музыкального мышления, эстетического вкуса.

В процессе работы над музыкальным произведением важно раскрыть у участников ансамбля богатые возможности ансамблевой игры в познании классической и народной музыки, воспитать чувство органической потребности игры в коллективе.

Особенности, свойственные ансамблевой игре, во многом определяют работу руководителя ансамбля. Единое понимание содержания исполняемого произведения, единая трактовка его участниками ансамбля – это одна из особенностей ансамблевой игры. Вот почему важно совершенствовать у участников ансамбля умение слышать различные голоса партитуры, исполняя свою партию, определять ее место и функцию в общем звучании. Это способствует ровности звучания аккорда, ясности голосоведения, четкости ритмического рисунка, единству пульса исполняемого произведения.

Ансамблевая игра – это коллективное творчество, где каждая партия имеет свои выразительные задачи, свои функции, и только соединив их вместе мы услышим полное звучание партитуры. Необходимо разъяснить участникам ансамбля, что нет «легких», «незначительных» партий, что творческая ответственность обязательна для всех исполнителей без исключения. Это чувство способствует взаимной помощи между участниками, объединяя их исполнительские намерения.

Музыкальное содержание произведения является основой для создания *музыкально-исполнительского образа*. Работая с нотным текстом музыкального произведения на основе нотной записи (обозначение звуковысотной, ритмической, темповой, динамической сторон исполнения) возникает необходимость творческого воспроизведения художественного содержания произведения. Важнейшее значение имеет «воссоздающее воображение» в процессе создания музыкального образа на основе нотной записи (Б. Теплов). Музыкальное произведение существует в трех ипостасях, а именно в виде: записанных композитором нот, живого звучания, создаваемого исполнителем на основе этих нот, взаимодействия художественных образов музыки с жизненным опытом слушателя. Во всех этих видах деятельности – создание музыки, ее исполнение и восприятие –

обязательно присутствуют образы воображения, без которых невозможна никакая полноценная музыкальная деятельность. Создавая музыкальное произведение, композитор оперирует воображаемыми звуками, продумает логику их развертывания, отбирает интонации, передающие чувства и мысли в момент создания музыки.

Когда исполнитель начинает работать с текстом, то основным средством в передаче музыкального образа оказывается его техническое мастерство, с помощью которого он находит нужный темп, ритм, динамику, агогику, тембр и т.д. Успех исполнения связан с тем, насколько хорошо исполнитель чувствует и понимает целостный образ музыкального произведения.

Слушатель сможет понять то, что хотели выразить композитор и исполнитель, если в его внутренних представлениях звуки музыки смогут вызвать те жизненные ситуации, образы и ассоциации, которые отвечают духу произведения.

Особенностью развитого *музыкального воображения* является его необычайная вариативность. Множественность трактовок музыкальных произведений достигается за счет вариативного использования исполнителем средств выразительности – динамики, агогики, артикуляции и т.д. Можно увеличивать количество вариантов за счет варьирования поочередно какого-либо одного средства музыкальной выразительности. Так, произведение может быть исполнено в градациях динамики от *pp* до *ff*, метрически точно и приемом *rubato*, приемами артикуляции от *legatissimo* до *marcatissimo* и т.д. В каждом случае изменение только одного средства музыкальной выразительности ведет за собой определенные изменения и в целостном образе музыкального произведения.

Подобный подход к развитию воображения может быть перенесен и на общие средства музыкальной выразительности. Так, произведение может быть сыграно с видоизмененной гармонией, мелодия – с использованием мелизмов и без них и т.д.

Музыкальное произведение, записанное композитором при помощи нот, однозначно. Но в реальном звучании оно существует в бесчисленном количестве разнообразных исполнительских трактовок. Стимулирование педагогом вариативного подхода к исполняемому произведению, построение нескольких исполнительских планов одного и того же произведения ведет к формированию у участников ансамбля богатого творческого воображения, повышает художественную выразительность игры.

На основе овладения всеми средствами художественной выразительности создается *художественный образ* произведения. В данном

ракурсе художественная техника ансамблиста выступает в качестве средства раскрытия идейно-образного содержания произведения. Средства художественной выразительности делятся на *композиторские* и *исполнительские*. К композиторским средствам выразительности относится все то, что конкретно зафиксировано в нотном тексте: лад и тональность, стиль и жанр, форм (деление ее на части), мелодия и ее строение, фактура, гармония, ритм и метроритм, а также темп, агогика, артикуляция, фразировка (частично). Исполнительские средства выразительности – это тембр, темп, агогика, динамика, артикуляция, фразировка, аппликатура и художественный образ.

Средства музыкальной выразительности взаимосвязаны и взаимозависимы. Это мы можем обнаружить, например, анализируя взаимосвязь фразировки и артикуляции со структурой построения музыкальной фразы. В инструментальном ансамбле важнейшим выразительным средством выступает мелодическая линия музыкального произведения, осмысление логики развития мелодии (завершенность каждой интонации или мотива и искусство их объединения во фразы, предложения, периоды).

Средствами фразировки являются динамика, артикуляция, штрихи, аппликатура. Следует отметить, что динамика и тембр являются одними из главных средств музыкальной выразительности. «Тембр и динамика – это тот материал, который прежде всего творит исполнитель», – указывает Б. М. Теплов. В теории акустики принято считать, что *тембр* музыкального инструмента изменяется только в регистрах. Однако не надо проводить специальных исследований, чтобы заметить, что тембр может меняться и в зависимости от силы, с которой берется звук. Динамика звука, то есть сила его звучания оказывается напрямую связана с тембром. Красочность исполнения достигается за счет умения обращаться с тембровыми возможностями каждого инструмента в ансамбле. Профессионализм музыкантов оказывается обусловленным мерой развития тембро-динамического слуха, его точностью и ясностью. Тембровый слух лучше всего развит у музыкантов, играющих в ансамбле, в оркестре, которые постоянно слышат звучание других инструментов и поэтому имеют возможность накопить богатые слуховые впечатления. *Динамику* в ансамбле необходимо выставлять в партитуре по вертикали с учетом акустических возможностей каждого инструмента, чтобы все голоса звучали равнозначно. Динамика играет огромную роль в создании художественного образа, оказывает влияние на раскрытие стиля произведения. Динамический план развития произведения несет основную эмоциональную нагрузку (это

главная кульминация сочинения, кульминация в разделах, фразах и т.д.). В ансамбле необходимо осваивать всю шкалу динамических градаций: от *pp* до *ff*; динамику контрастную (*f-p* или *p-f*; *sf*; *fp*) и динамику последовательную (*cresc.*, *dim.*) с учетом звукового баланса между партиями.

Каждый инструментальный состав имеет свой неповторимый тембр. Для развития образного строя сочинения велика роль в подборе звуковых красок. Это и изменение тембра с подбора регистра партий, и возможности соединения и разъединения тембров, и тембровые краски у струнных инструментов, и подбор регистров баяна и аккордеона и др.

В процессе работы над достижением естественной, логически оправданной фразировкой, руководителем ансамбля последовательно решаются три основных вопроса: членение музыкального материала на фразы, их объединение и смысловое соотношение, артикуляция. Участники ансамбля должны научиться ощущать живое дыхание каждой музыкальной фразы, видеть и слышать развитие мелодической линии произведения, используя различные виды цезур. Важным аспектом фразировки является незаметная передача мелодической линии в ансамбле разным инструментам, выстроенность звучания.

Фразировка является одним из основных элементов выразительности ансамблевой фактуры, она влияет на структуру строения мелодии, изменение динамики, определение кульминаций и целостной динамической формы произведения, артикуляцию, штрихи, аппликатуру.

Артикуляция – это произношение. Основными средствами артикуляции являются штрихи, так как штрих – это единство артикуляции и туше (прикосновения). Существует масса разновидностей *штрихов* (от 2000 до 4000 в разных скрипичных источниках) по типу произношения. Выбор штрихов в произведении влияет на характер звучания сочинения. В ансамбле важно соблюдать единые требования исполнения штрихов на разных инструментах всеми участниками ансамбля, ощущая логику развития целостного звучания. В данной ситуации вопросы аппликатуры (ее выбор) необходимо рассматривать как:

1. Техническое средство.
2. Средство художественной выразительности в зависимости от характера музыки.

Темп музыкального произведения является одной из существенных сторон художественного образа. При выборе темпа в ансамбле необходимо учитывать технические возможности каждого музыканта и определять его как средство для достижения художественного результата, ориентируясь на авторские (или редакторские) указания. *Агогика* (незначительные отклонения

от темпа) является одной из основных задач ансамблевой техники. При исполнении произведения присутствуют агогические отклонения темпа. Руководитель должен постоянно обращать внимание музыкантов на гибкость и переменность темповых отклонений. Особую трудность вызывает работа над агогикой в кантилене, с учетом исполнения музыки разных стилей. Очень важно объединить исполнительские манеры всех участников ансамбля при сохранении личных черт каждого музыканта для передачи всех особенностей содержания нотного текста.

В современной музыкальной психологии художественный образ музыкального произведения рассматривается как единство трех начал – материального, духовного, логического. Материальная основа музыкального произведения предстает в виде акустических характеристик звучащей материи, которая может быть проанализирована по таким параметрам, как мелодия, гармония, метроритм, динамика, тембр, регистр, фактура. Только при подключении воображения, воли может возникнуть художественный образ.

Таким образом, нотный текст и акустические параметры музыкального произведения составляют его материальную основу. Настроения, ассоциации, различные образные видения создают духовную, идеальную сторону музыкального образа. Формальная организация музыкальных произведений с точки зрения его гармоничной структуры, последовательности частей образует логический компонент музыкального образа. Когда есть понимание всех этих начал музыкального образа в сознании композитора, исполнителя, слушателя, только тогда мы можем говорить о наличии подлинного музыкального мышления. Основа такого мышления развивается на базе слуховых ощущений и восприятий, дающих пищу для пробуждения фантазии и логического мышления.

Выразительное воспроизведение художественного содержания произведения и донесение его до слушателя – основная задача музыкантов-исполнителей в ансамбле. Исполнительское творчество каждого участника и объединение исполнительских манер всех участников ансамбля – основная задача руководителя при выработке коллективной интерпретации музыкального произведения. Раскрытие и воплощение художественного содержания произведения происходит при коллективном ощущении единства метроритмического пульса, достижении гармоничной согласованности в использовании музыкальных выразительных средств, в соединении единой передачи всех особенностей содержания нотного текста.

Тема 7. Общие методические принципы отбора и систематизации репертуара (учебного и концертного)

Подбор репертуара является одним из решающих факторов в стимулировании художественного и технического роста ансамблевого исполнителя. Преподаватель должен использовать все богатство композиторских стилей и жанров, включать в учебный репертуар произведения зарубежной, русской и белорусской классики, а также лучшие образцы новейшей музыки.

Велика роль руководителя ансамбля в подборе репертуара, определении состава ансамбля для исполнения каждого конкретного произведения. Для решения этой задачи необходимо, чтобы ансамблист имел практические навыки игры на различных народных инструментах и мог при необходимости играть на нескольких. Необходимо практически осваивать различные составы ансамблей, практиковать концертное исполнение программы на контрольных уроках, зачетах, экзаменах, участие творческих коллективов в концертной жизни. Необходим комплексный подход к совершенствованию учебного и творческого процесса, совершенствованию профессиональной подготовки руководителя ансамбля народных инструментов.

На практике проблему *учебного репертуара* приходится решать в основном в первый период работы коллектива, когда участники овладевают инструментом, вырабатывают навыки коллективной игры. В этот период устанавливается тесное взаимопонимание между музыкантами и руководителем коллектива. В дальнейшем репетиции, самостоятельные занятия, учебный процесс в целом строятся на разучивании таких пьес, которые составят концертный репертуар коллектива. Однако нельзя считать, что учебный репертуар играет только в классе, на репетиции: многие из учебных пьес включаются в концертный репертуар. Но для ансамбля, в котором играют музыканты, хорошо владеющие инструментом, это целесообразно только лишь на самом начальном этапе работы, затем разучиваются пьесы, предназначенные непосредственно для концертных выступлений.

Для учебной работы лучше всего брать пьесы нетрудные, разные по характеру, не представляющие технических и художественных трудностей для ансамбля, но позволяющие решать ряд учебных, методических задач. *Концертный репертуар* становится достоянием не только участников ансамбля, но и широкой слушательской аудитории, с его помощью решаются задачи не только учебно-творческие, но и художественно-исполнительские.

Важнейшее значение приобретает идейно-художественная ценность пьесы, ее новизна, социальная значимость, тематика, название, характер звучания и интерпретация ее в ансамбле. Это может быть популярная классическая музыка, различные торжественные увертюры, фантазии, попури и т.д. Такими сочинениями ансамбль открывает свое выступление.

Значительную часть пьес в репертуаре ансамбля составляют народные песни, танцы в виде обработок, переложения или же оригинальные сочинения, созданные на их основе. Исполнение, трактовка этих пьес должна быть современной, отличаться своеобразием. Только в этом случае они слушаются с подлинным интересом, производят впечатление. Такие сочинения являются хорошим учебным и концертным репертуаром.

Большую часть пьес в репертуаре ансамбля образуют переложения и инструментовки пьес композиторов-классиков, современных авторов. Уровень инструментовки, ее соответствие стилю и характеру первоисточника, сохранение особенностей языка и голосоведения, ритмических особенностей в ансамблевом изложении – неперемное условие при выборе этих пьес. Необходимость тщательного отбора инструментовок вызвана и тем, что эти произведения известны широкой слушательской аудитории. С ними слушатели знакомы в самой разной трактовке, поскольку есть ряд записей в исполнении разных коллективов и музыкантов, есть ряд записей в исполнении различных ансамблей, симфонических и народных оркестров, солистов-инструменталистов и т.д. Естественно, что каждое новое исполнение вызывает не только повышенный интерес у слушателей, но и строгую “взыскательность”, “придирчивость”. Выносить такие пьесы на суд слушателей можно лишь тогда, когда они не только технически хорошо отработаны, но и свидетельствуют об оригинальной творческой трактовке.

Очень часто в репертуаре ансамблей звучат пьесы, написанные местными композиторами или самими руководителями. Материалом для сочинений служит местный фольклор – частушки, наигрыши, народные песни, бытующие в том или другом регионе. Многие ансамблевые коллективы создают свой самобытный репертуар на основе изучения народного творчества, результатов фольклорных экспедиций и т.д.

Расширяется круг людей, которые участвуют не только в исполнении, но и в самом процессе создания произведений. Подобные сочинения особо отмечаются на различных конкурсах, смотрах, фестивалях, где высоко оценивается творческая самобытность коллектива, его постоянные поиски нового.

В каждом ансамбле народных инструментов есть солисты-инструменталисты, которые с удовольствием играют соло в сопровождении

ансамбля. Здесь необходим индивидуальный подход к выбору репертуара, согласование его с солистами. Хорошая концертная практика для ансамбля – работа с певцами, исполнение которых всегда украсит любой концерт. Это могут быть народные песни, старинные романсы, авторские песни, которые всегда с интересом слушаются в сопровождении ансамбля народных инструментов.

Особое место в репертуаре ансамбля занимают произведения современных композиторов, легкая музыка. Освоение таких сочинений налагает на руководителя изучение творческого подхода к исполняемой музыке: новые ритмы, другое преломление штрихов (у струнных инструментов убирается тремоло), другое звукоизвлечение, поиски тембральных красок и регистров, освоение новых приемов, использование театрализации действия и другой исполнительской манеры.

Каждый коллектив располагает определенными техническими и художественными возможностями, в соответствии с которыми руководитель выбирает произведения, составляет репертуарные списки, намечает перспективный репертуарный план работы коллектива на ближайшее время и будущее (от 1 месяца до 1 года).

Участие коллектива в различных фестивалях, конкурсах, смотрах в стране и за рубежом создает необходимость планирования фестивального и конкурсного репертуара в перспективном репертуарном плане ансамбля, учитывая особенности его подготовки.

Очень важно при подборе репертуара учитывать следующее:

- художественно-эстетическую направленность и ценность каждого произведения;
- возможность ее художественного и технического исполнения в данном ансамбле;
- интересна ли пьеса для участников и руководителя.

Каждая пьеса должна способствовать:

- совершенствованию технического мастерства и художественного вкуса у участников; закреплению и развитию навыков ансамблевой игры;
- воспитанию у участников понимания музыки, обогащению внутреннего духовного мира и нравственной культуры;
- развитию интереса у ансамблистов к народно-инструментальной музыке, к занятиям в коллективе;
- расширению концертной практики, участию ансамбля в культурно-массовой работе.

Примерные репертуарные списки

Ансамбли балалаек

1. Обр. В. Аксентьева. Ай, все кумушки домой.
2. Обр. Б. Трояновского. Ах, ты береза.
3. Обр. В. Городовской. Вдоль да по речке.
4. Л. ван Бетховен. Менуэт.
5. П. Чайковский. Танец феи Драже из балет “Щелкунчик”.
6. Обр. В. Аксентьева. Вариации на тему белорусской народной песни “Лявоніха”.
7. Обр. Шалова. Ой, да ты, калинушка.
8. Обр. Шалова. Шесть пьес.
9. Обр. Е. Остера. Трепак.
10. В. Андреев. Вальс “Бабочка”.
11. Обр. А. Полонского. Белорусский народный танец “Бульба”.
12. Обр. Мурзина. Белорусская песня “Савка и Гришка”.
13. Обр. Шалова. На гое-то калина.
14. Н. Фомин. Танец.

Ансамбли цимбал

1. Ф. Куперен. Маленькие ветряные мельницы.
2. Ж. Люлли. Гавот.
3. Ю. Щуровский. Песня.
4. Е. Тикоцкий. Полька из оперы “Дзяўчына з Палесся”.
5. Обр. Богатырева. Кацілася чорна галка.
6. Е. Сурус. Лирический напев.
7. Обр. М. Красева. Крыжачок.
8. Д. Шостакович. Прелюдия.
9. А. Хачатурян. Танец с саблями из балета “Гаяне”.
10. Д. Шостакович. Вальс-шутка.
11. А. Доброхотов. Трепак.
12. П. Чайковский. Арабский танец из балета “Щелкунчик”.
13. Ф. Шуберт. Музыкальный момент.
14. В. Ребиков. Вальс из оперы-сказки “Елка”.
15. Обр. И. Жиновича. Две украинские народные песни.
16. Н. Соколовский. Мазурка.
17. В. Чиара. Гордая прелесть осанки.

Ансамбли домр

1. И. С. Бах. Концерт ре-минор для двух скрипок с оркестром.

2. Ф. Мендельсон. Скерцо из музыки к комедии В. Шекспира “Сон в летнюю ночь”.
3. И. Штраус. Полька-пиццикато.
4. Д. Кабалевский. Полька.
5. Н. Чайкин. Сельское рондо.
6. Ю. Шишаков. Скерцо.
7. Ф. Девьен. Соната.
8. Г. Свиридов. Парень с гармошкой.
9. С. Нагдян. Вальс.
10. Обр. А. Полонского. Борисовская полька.
11. А. Туренков. Лирическая песня.
12. Т. Назарова-Метнер. Лирические вариации.
13. Э. Фибих. Поэма.
14. В. Городовская. Концертная пьеса.
15. Н. Бакланова. Вариации.
16. Д. Шостакович. Гавот.

Ансамбли смешанного состава

1. Н. Будашкин. Хороводная.
2. Е. Нлебов. Веселый танец.
3. Е. Глебов. Лирическая.
4. В. Городовская. У зари-то, у зореньки.
5. М. Гранозио. Испанская гитара.
6. С. Джоплин. Рэгтайм.
7. М. Динику. Мартовский хоровод.
8. Обр. В. Дителя. Русская народная песня “То не ветер ветку клонит”.
9. Обр. В. Дителя. Русская народная песня “Ах вы, сени, мои сени”.
10. Обр. В. Дителя. Русская народная песня “Ах, Настасья”.
11. Ф. Дрдля. Серенада.
12. Г. Ермоченков. Ноктюрн.
13. Г. Ермоченков. Концертная пьеса.
14. В. Иванов. Спеў дубраў.
15. В. Кузнецов. Концертная пьеса.
16. В. Кузнецов. Саратовские переборы.
17. Г. Свиридов. Романс.
18. Д. Смольский. Протяжная.
19. А. Цыганков. Падэспань, Тустеп из «Старогородской сюиты».

Аккомпанементы

1. Белорусская народная песня “Кума мая, кумачка” (вокал).
2. Обр. В. Городовской. Калнка (соло балалайка).
3. Л. Захлевный. Земля моя (вокал).
4. Н. Рожков. Старинный русский романс “Я встретил Вас” (соло балалайка).
5. В. Монти. Чардаш (соло скрипка или домра).
6. Ю. Семеняко. Не за вочы чорныя (вокал).
7. Обр. М. Чуркина. Чабарок (вокал).
8. И. С. Бах. Скерцо (соло флейта).
9. И. Жинович. Белорусские танцы (соло цимбалы).
10. Е. Меццокапо. Бонита. Серенада – Болеро (соло дуэт домр или мандолин).
11. Д. Чимароза. Концерт ре-минор (соло дудка или гобой).
12. А. Цыганков. Интродукция и чардаш (соло цимбалы или домра).
13. А. Цыганков. Перевоз Дуня держала (соло домра).
14. Р. Фальве. Скажите, девушки (вокал).
15. Старинные русские романсы “Отцвели хризантемы в саду”, “Моя душечка” (вокал).

Концертное выступление – ответственный момент в жизни коллектива, оно является результатом работы исполнителя над программой, качественным показателем всей организационной, творческой, воспитательной работы руководителя с ансамблем. По выступлению судят о сильных и слабых сторонах их деятельности: о творческом лице, о технических и художественных возможностях, о репертуаре, об умении “собраться” при выступлении, о дисциплине участников.

Одним из факторов успешной деятельности руководителя ансамбля, неотъемлемой стороной его профессиональной подготовки является знание и учет организационно-методического и педагогического принципов проведения концертных выступлений. Анализ организационно-методических условий проведения концертов связан прежде всего с тем особенным, что отличает концертные выступления ансамбля и подготовку к ним от повседневной репетиционной работы.

Во-первых концертное выступление в отличие от репетиции имеет временную невозвратность. На концерте нельзя остановить коллектив, проиграть еще раз неудавшийся фрагмент, сделать замечание, изменить темповую, ритмическую, динамическую структуру пьесы и т.д. Пьеса звучит один раз, звучит такой, как получилась. Вся огромная предварительная

работа коллектива оценивается отрицательно, если выступление получилось неодачным. Наоборот, если выступление было успешным, тепло встречено слушателями, то формируется положительное мнение об ансамбле. У участников укрепляется желание работать еще настойчивее, овладевать техническим мастерством, стремиться к творческому исполнительскому росту.

Во-вторых, во время концертных выступлений участники и руководители переживают иное, чем на репетиции, качественно новое эмоционально-психологическое состояние. Присутствие публики порождает повышение ответственности за исполнение, особое творческое волнение. На концерте пьеса исполняется значительно эмоциональнее, ее музыкальная образность обогащается новыми красками, найденными непосредственно во время выступления, в момент творческого подъема. Эмоциональность направлена на раскрытие творческой фантазии, музыкальных образов, художественного смысла произведения, что приносит во время концерта элементы импровизации, тонкие, едва уловимые перемены в звучании, нюансировке, даже в трактовке пьесы. Это и есть подлинное творчество, рождаемое вдохновением.

Воспитывать у ансамблистов творческий подход к исполнению пьесы нужно с первых шагов, с первых выступлений. Умение творчески мыслить, слышать, играть – качества, которые необходимо развивать до выступления, заранее, постепенно, а на концерте – их реализовывать, проявлять. Для этого важно отличное владение текстом исполняемых произведений.

В-третьих, концертное выступление отличается от репетиций тем, что оно активизирует сплочение коллектива, поднимает творческую дисциплину, определяет максимальную ответственность каждого участника. Единство цели и общность интересов у участников и руководителей не только порождают желание как можно лучше, выразительнее исполнить программу, но и способствует формированию между ними отношений взаимоподдержки, взаимопонимания, взаимопомощи.

Основой объединения творческих намерений и достижения взаимопонимания между участниками ансамбля является визуальный контакт, который используется для определения отклонений от основного темпа, цезур и других исполнительских приемов, при исполнении аккомпанемента солистам. Воспитание чувства ответственности перед другими участниками ансамбля, уверенность в своих исполнительских способностях, усиление интереса к коллективному музицированию является основой сценического поведения участников инструментального ансамбля.

В-четвертых, концертное выступление позволяет быстрее, чем репетиционная работа, выявить недоработки с ансамблем не только художественного, но и организационного и воспитательного порядка (опоздания на концерт, отношение участников к своим обязанностям – поиск нот, пропитров, настройка инструментов и т.д.). Что же касается недостатков в исполнении пьес, то на репетиции они как бы нивелируются из-за остановок, повторов, медленного темпа. Во время же концертного выступления неудавшиеся фрагменты сразу слышны. В целом пьеса на концерте воспринимается точнее.

Определение наиболее уязвимых мест в пьесе и программе служит руководителю отправной точкой для последующей работы. Одной из важнейших задач должно быть решительное изживание у ансамблистов боязни сцены. Творческое волнение нужно направлять в такое русло, которое способствовало бы лучшему раскрытию исполнительского замысла, где исполнительское мастерство музыкантов было бы полностью подчинено художественным намерениям и доведено до такой степени совершенства, чтобы слушатели в определенном смысле не замечали его.

Важным условием, обеспечивающим успешное концертное выступление, является его предварительная организация, решение всех необходимых вопросов – от точного выяснения места выступления до обеспечения транспортом. В каждом конкретном случае руководитель должен заранее предусмотреть все особенности и сложности предстоящего концерта (быстро адаптироваться к акустике зала, а иногда и к изменениям в программе). Недостаточно проводить выступления коллектива только по случаю праздничных событий (3–4 раза в год). Это расхолаживает коллектив, ограничивает его деятельность репетиционной работой, что в конечном счете снижает у музыкантов интерес и ответственность. Необходимо планировать концертные выступления коллектива и выступать с концертами 2–3 раза в месяц, такой ритм концертных выступлений оптимален.

При составлении концертных программ руководителю необходимо точно знать назначение концерта. Это либо участие в сборных концертах, смотрах или фестивалях (достаточно 2–3-х концертных произведений), либо организация отчетных концертов коллектива в одном-двух отделениях. Естественно на каждом из этих мероприятий присутствует разная по возрасту, музыкальной и образовательной подготовке, настрою на восприятие музыки публика. Репертуар, который предназначен для того или иного выступления, должен учитывать все эти факторы. Строить программу следует так, чтобы вся она воспринималась с интересом: чередовать по контрасту пьесы, включать пьесы для солистов-инструменталистов и

вокалистов, веселые по характеру произведения и легкую музыку (во второй половине программы).

Руководитель ансамбля должен рассматривать концертное выступление как важнейшее событие в своей творческой жизни и жизни коллектива. К любому выступлению независимо от того выступает ансамбль с большой программой в концертном зале перед большой слушательской аудиторией или же создает музыкальный фон перед несколькими десятками слушателей, он должен относиться одинаково ответственно и заинтересованно.

Концерт – это не только подведение итогов, смотр достигнутого. Это еще одна встреча с музыкой, со слушателем, которая определяет моральный климат в коллективе, успех всей его дальнейшей работы.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1. Тематика семинарского занятия и перечень вопросов

Тема семинара: Создание художественного образа. Методика овладения средствами музыкальной выразительности

Вопросы:

1. Нотный текст – основа создания художественного образа. Выбор средств музыкальной выразительности в музыкальном произведении.
2. Значение фразировки и сбалансированности звучания при раскрытии образного содержания музыкального произведения.
3. Методика работы над темпом в произведениях разных стилей и жанров. Агогика и ее роль в создании художественного образа.
4. Интерпретация музыкальных сочинений и вариативность создания художественного образа.

Литература:

1. Ауэр, Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики / Л. Ауэр. – М. : Музыка, 1965. – 138 с.
2. Гинзбург, Л. С. О работе над музыкальным произведением / Л. С. Гинзбург. – 4-е изд. – М. : Музыка, 1981. – 143 с.
3. Савшинский, С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. И. Савшинский. – М. : Классика-XXI, 2004. – 191 с.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Вопросы для самоконтроля

Тема 1. История развития ансамблей народных инструментов

1. Какой период в истории развития ансамблей народных инструментов мы называем эпохой скоморохов?
2. Кто такие скоморохи? Какова их роль в возникновении и развитии ансамблей?
3. Охарактеризуйте особенности формирования русского национального искусства (XIX в.), обозначьте роль композиторов русской классической школы в коренной перемене народного творчества.
4. Опишите роль и значение деятельности В. Андреева и Н. Белобородова в развитии народно-ансамблевого исполнительства.
5. Когда зародилось ансамблевое исполнительство в Беларуси, как проходило его становление и развитие?

Тема 2. Ансамблевое исполнительство на современном этапе

1. Что характерно для народно-ансамблевого исполнительства конца XX – XXI вв.? Охарактеризуйте состав, исполнительские и художественно-выразительные возможности современных ансамблей народных инструментов.
2. Какие формы развития ансамблей народных инструментов в Беларуси Вы знаете?
3. Когда в Беларуси был создан первый профессиональный ансамбль народных инструментов, первые любительские ансамблевые коллективы? Обозначьте их роль в развитии ансамблевого творчества.
4. Какие профессиональные ансамблевые коллективы Вы знаете? Их творческий портрет.
5. Какова роль репертуара для ансамблей народных инструментов? Какой вклад белорусские композиторы внесли в народно-ансамблевую музыку?

Тема 3. Организационные формы обучения. Основные методы работы в ансамбле

1. Какое значение имеет учебная работа в ансамблевом коллективе?
2. Какие основные организационные формы обучения существуют в системе музыкального образования? Опишите их цели и задачи.

3. Опишите значение репертуара для музыкального, эстетического, художественного воспитания участников ансамбля.

4. Как должна строиться структура построения и проведения занятий в классе ансамбля? Какова их взаимосвязь в процессе работы с коллективом.

5. Какие сборники литературы для ансамблевых инструментов Вы знаете?

Тема 4. Процесс формирования ансамбля и методика работы с ним

1. Какие вопросы необходимо решать при организации работы любительского и учебного ансамблей народных инструментов?

2. Какие навыки ансамблевой игры необходимо развивать в ансамблевом исполнительстве?

3. Какова роль и значение методики организации и проведения репетиций в ансамбле?

4. Какие задачи стоят при работе над музыкальным произведением в инструментальном ансамбле?

5. В чем заключаются особенности ансамблевого аккомпанемента солисту-вокалисту и солисту-инструменталисту?

Тема 5. Средства художественной выразительности

1. Какие средства художественной выразительности Вы знаете?

2. Что относится к главным элементам содержания музыкального произведения?

3. Дайте характеристику исполнительских средств выразительности.

4. Какие задачи стоят перед коллективом при освоении художественных средств выразительности?

5. Как практически в инструментальном ансамбле происходит освоение выразительных средств на разных инструментах?

Тема 6. Создание художественного образа. Методика овладения средствами музыкальной выразительности

1. Что такое художественная техника?

2. Что такое художественный образ?

3. Какие средства музыкальной выразительности Вы знаете?

4. Какова их взаимосвязь и методика освоения?

5. Что такое интерпретация? Как добиться единого понимания художественной концепции произведения?

Тема 7. Общие методические принципы отбора и систематизации репертуара

1. Какова роль учебного и концертного репертуара?
2. Что Вы понимаете под определением репертуарный план (текущий и перспективный)?
3. Каково значение ее значение в концертно-исполнительской деятельности ансамбля для творческого роста коллектива?
4. Какие виды концертов и принципы составления концертных программ Вы знаете?
5. Какое влияние оказывает репертуар на участников ансамбля?

4.2 Задания для самостоятельной контролируемой работы студентов

В тематическом плане учебной дисциплины «Методика работы с оркестром (ансамблем)» предусмотрена контролируемая самостоятельная работа студентов по ряду тем, что ориентировано на приобретение студентами углубленных теоретических знаний о деятельности профессиональных и любительских оркестров, развитие аналитических способностей, научно-исследовательских навыков, необходимых для будущей самостоятельной деятельности. Такая самостоятельная работа предусматривает подготовку докладов, а ее контроль осуществляется согласно учебно-методической карте учебной дисциплины во время опросов.

Тема 1. История развития ансамблей народных инструментов

1. Роль и значение народного творчества в формировании русского национального искусства, развитие народно-инструментального искусства (XIX в.).
2. В. В. Андреев и его роль в становлении ансамблевого искусства.
3. Н. И. Белобородов – основоположник оригинального ансамбля хроматических гармоник.
4. Конкурсы исполнителей на народных инструментах (20-е гг. XX в.).
5. Квартет 4-х струнных домр (рук. Т. Любимов). Секстет 4-х струнных домр в 30-е гг. XX в. под руководством А. Семенова.

Тема 2. Ансамблевое исполнительство на современном этапе

1. Состояние народно-ансамблевого исполнительства на современном этапе.
2. Формы, виды и типы развития современных ансамблей народных инструментов.
3. Роль первых любительских ансамблевых коллективов (их инструментальный состав) в становлении и развитии ансамблевого исполнительства в Беларуси.
4. Характеристика первого профессионального ансамбля народных инструментов, его роль в развитии ансамблевого творчества.
5. Значение учебного и концертного репертуара для ансамблей народных инструментов.
6. Сочинения белорусских композиторов для ансамблей народных инструментов.
7. Перспективы развития ансамблевого исполнительства в Беларуси.

4.3 Вопросы к экзамену

1. Современные ансамбли народных инструментов. Профессиональные, любительские и учебные коллективы.
2. История развития ансамблей народных инструментов.
3. Предмет и задачи курса «Методика работы с ансамблем».
4. Становление и развитие ансамблей народных инструментов в Беларуси (их характеристика, репертуар, творческий портрет).
5. Составы ансамблей народных инструментов.
6. Методический обзор литературы для ансамблей народных инструментов.
7. Основные организационные формы обучения в системе музыкального образования.
8. Методика работы на начальном этапе обучения.
9. Роль руководителя в процессе обучения и воспитания участников ансамбля.
10. Процесс формирования художественного коллектива. Особенности деятельности руководителя самодеятельного коллектива.
11. Методика работы над музыкальным произведением в классе ансамбля.
12. Методика организации и проведения репетиций в ансамбле.
13. Исполнительские средства выразительности. Практическое освоение выразительных средств исполнительства в инструментальном ансамбле.
14. Развитие навыков ансамблевой игры.
15. Работа над художественным образом в ансамбле. Выбор средств музыкальной выразительности и методика их освоения.
16. Работа с солистами. Особенности ансамблевого аккомпанемента солисту-вокалисту и солисту-инструменталисту.
17. Подготовка и проведение концертных выступлений.
18. Общие методические принципы отбора и систематизации репертуара.
19. Средства художественной выразительности. Интерпретация как процесс выработки определённой художественной концепции произведения.
20. Методика подбора концертного репертуара.

4.4 Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности и рекомендации по организации самостоятельной работы студентов

Контроль учебной деятельности студентов по учебной дисциплине «Методика работы с оркестром (ансамблем)» осуществляется с помощью следующих форм диагностики:

- опрос;
- выступления студентов на семинарских занятиях;
- участие в научно-практических конференциях;
- экзамен.

Самостоятельная работа по учебной дисциплине «Методика работы с оркестром (ансамблем)» включает в себя изучение научно-теоретических и учебно-методических материалов из списков основной и дополнительной литературы; посещение репетиций ансамблевых коллективов разных направлений; прослушивание аудиозаписей и просмотр видеоматериалов; эскизное изучение ансамблевых партитур.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Учебная программа учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Методика работы с оркестром (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 01 Инструментальная музыка народная

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Методика работы с оркестром (ансамблем)» является частью образовательного процесса подготовки квалифицированных специалистов в области народно-инструментального искусства. Содержание учебной дисциплины предполагает изучение основ методической, организаторской и репетиционной работы с народно-инструментальными коллективами различных составов.

Личность будущего руководителя оркестра (ансамбля) воспитывается в результате взаимодействия комплекса учебных дисциплин специализации, которые формируют у студента знания, умения и навыки, необходимые в его будущей творческой и педагогической деятельности. Учебная дисциплина «Методика работы с оркестром (ансамблем)» дополняет такие учебные дисциплины, как «Оркестровый класс», «Инструментальный ансамбль», «Дирижирование», «Профессиональная педагогика и методика преподавания спецдисциплин. Раздел II. Методика преподавания спецдисциплин», «Аккомпаниаторское мастерство», «Оркестровая и ансамблевая литература», «Инструментоведение и инструментовка», «Чтение и анализ оркестровых партитур» и др.

Цель учебной дисциплины – подготовка высококвалифицированных руководителей оркестровых, ансамблевых коллективов, теоретически и практически подготовленных к исполнительской, педагогической, организаторской и общественно-музыкальной деятельности.

Задачи учебной дисциплины:

- познакомить студентов с особенностями оркестров и ансамблей народных инструментов разных составов;
- дать теоретические знания в области методики работы с коллективами;
- углубить практические навыки, необходимых для самостоятельной работы в качестве руководителя коллектива

– воспитать художественно-эстетический вкус, используя лучшие образцы оркестрового и ансамблевого исполнительства.

Освоение учебной дисциплины «История и теория исполнительства на народных инструментах» должно обеспечить формирование профессиональных компетенций.

Требования к *профессиональным компетенциям*:

ПК-3 – обеспечивать многосторонние связи с общественностью в процессе работы, участвовать в разработке рекламной и печатной продукции;

ПК-4 – готовить доклады, сообщения и иную документацию в области народного творчества и участвовать в их репрезентации;

ПК-14 – анализировать перспективы и направления сохранения и развития народного творчества;

ПК-17 – на научной основе организовывать свою творческую профессиональную деятельность, владеть новейшими научными разработками, а также современной информацией в сфере художественной культуры;

ПК-18 – осуществлять надзор за бытованием различных видов и жанров народного творчества в целях их охраны и преемственности;

ПК-19 – знать принципы и приемы сбора, систематизации, обобщения и использования информации для проведения научных исследований в области народного творчества;

ПК-23 – планировать репертуар собственных художественных (музыкальных) произведений;

ПК-24 – работать с источниками репертуара, литературой по народному творчеству;

ПК-25 – организовывать этапы процесса исполнения художественных (музыкальных) произведений для эстетического воспитания и формирования высокохудожественного вкуса населения;

ПК-26 – выступать в качестве актёра-исполнителя в профессиональных и любительских музыкальных коллективах, драматических театрах, музыкальных театрах, театрах-студиях, на радио, телевидении, в концертных организациях;

ПК-27 – создавать собственные аранжировки, инструментовки, обработки и переложения для хоровых коллективов, оркестров, ансамблей;

ПК-28 – самостоятельно подбирать репертуар, формировать концертную программу;

ПК-29 – готовить творческие выступления хоровых (инструментальных) коллективов и вести концертную работу в регионе и за его пределами.

В результате изучения учебной дисциплины студент должен *знать*:

- историю развития и современное состояние оркестров и ансамблей народных инструментов;
- основы методики работы с оркестром и ансамблем;
- организационные формы обучения;
- профессиональные и психолого-педагогические требования к личности дирижера, руководителя ансамбля;
- этапы репетиционного процесса и методику репетиционной работы;
- общие методические принципы отбора и систематизации учебного и концертного репертуара для народно-инструментальных коллективов;

уметь:

- организовывать работу народно-инструментального коллектива для достижения поставленных целей и задач;
- применять теоретические знания и практические умения в области народно-инструментальной дирижерской и ансамблевой практики;
- организовывать процесс изучения и исполнения музыкальных произведений в оркестре и ансамбле для эстетического воспитания и формирования высокохудожественных вкусов населения;
- работать с источниками репертуара для оркестров и ансамблей, литературой по народному творчеству;
- самостоятельно подбирать репертуар, формировать концертную программу оркестров и ансамблей;
- готовить творческие выступления народно-инструментальных коллективов и вести концертную работу в регионе и за его пределами;

владеть:

- методами и приемами управления репетиционным процессом в оркестрах и ансамблях;
- методикой работы над средствами оркестровой и ансамблевой выразительности.

Материал состоит из двух разделов: «Методика работы с оркестром» и «Методика работы с ансамблем», что обуславливает структуру учебной дисциплины. Работа со студентами строится на основе тематического плана, в котором отражается уровень требований к содержанию и объему изучаемого материала.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Методика работы с оркестром (ансамблем)» всего предусмотрено 108 часов, из них 48 – аудиторные (40 – лекционные и 8 – семинарские) занятия. Рекомендуемая форма контроля знаний студентов – экзамен.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Введение

Содержание, основные требования, цель и задачи учебной дисциплины «Методика работы с оркестром (ансамблем)». Межпредметные связи с другими учебными дисциплинами. Методическое обеспечение учебной дисциплины.

Раздел I. Методика работы с оркестром

Тема 1. Дирижирование как особый вид исполнительского искусства

Основные методические проблемы в работе дирижера с оркестром. Интерпретационная сущность дирижерского искусства. Соотношение художественно-образного начала и тактирования в искусстве дирижирования.

Дирижер как организатор, педагог, художник. Соотношение названного триединства в деятельности руководителя различных по уровню развития оркестров. Обзор и анализ методической литературы.

Тема 2. Профессиональные и психолого-педагогические требования к личности дирижера

Общие и специальные требования, предъявляемые к дирижеру оркестра. Музыкальные, артистические и педагогические способности дирижера.

Музыкально-инструментальный и дирижерско-исполнительский уровни художественной подготовки дирижера. Их характеристики.

Психолого-педагогическая подготовка дирижера оркестра. Особенности деятельности руководителя любительского коллектива.

Тема 3. Организация работы любительского оркестра

Особенности организации любительских оркестров. Мотивация участников любительских коллективов: главные и дополнительные мотивы, отрицательная и положительная мотивация, поощрение.

Основные задачи работы любительского оркестра: учебно-творческая и воспитательно-образовательная работа, концертная деятельность.

Начальный этап работы с любительским оркестром: ближайшие цели и перспективы, распределение по инструментам. Работа по изучению оркестровых партий в группах в группах.

Планирование репетиций. План как основной документ работы дирижера-организатора. Виды планов.

Тема 4. Подготовка руководителя оркестра к репетиции

Этапы подготовки к репетиции. Основные этапы работы над партитурой: эскизное ознакомление с партитурой, доскональное изучение партитуры (структурно-функциональный анализ), аналитическая работа над партитурой, дирижерско-исполнительский анализ партитуры.

Определение дирижерско-исполнительских задач: формирование исполнительской концепции (трактовки) произведения, переложение (при необходимости) партитуры, ее мануальное освоение.

Тема 5. Методика репетиционной работы с оркестром

Виды репетиций: общие и групповые. Этапы репетиционной работы. Репетиционный план.

Процесс оркестрово-исполнительской деятельности и его составляющие: самостоятельная работа над исполнительским аппаратом и оркестровыми трудностями, работа над оркестровыми трудностями в группе однородных инструментов, работа над оркестровыми трудностями в составе оркестровой группы, репетиционная практика в составе оркестра, концертное выступление (или участие в звукозаписи).

Элементы репетиционной работы: настройка оркестра, остановки оркестра, индивидуальный подход к музыкантам, работа над темпом, характером музыки, фразировкой, агогикой, динамикой, ансамблем, качеством звука.

Основные выразительные средства дирижера-интерпретатора.

Тема 6. Методика дирижерской работы над аккомпанементом

Специфика работы над партитурой аккомпанемента: анализ сольной партии, звуковой баланс между оркестром и солистом.

Роль местоположения солиста относительно оркестра. Творческая атмосфера на репетициях с солистом. Методы работы над вокальным и инструментальным аккомпанементом.

Тема 7. Формирование учебного и концертного репертуара

Дидактические принципы формирования репертуара. Соотношение репертуара и исполнительского уровня оркестра. Идеино-художественная ценность произведений.

Обработки народных песен (В. Андреев, Н. Будашкин, П. Куликов, А. Холминов и др.). Переложения и инструментовки произведений композиторов-классиков (П. Чайковский, А. Лядов, Н. Римский-Корсаков, М. Мусоргский, Г. Свиридов и др.). Концерты для солиста с оркестром (Н. Будашкин, Ф. Рубцов, Ю. Шишаков и др.). Оригинальная народно-оркестровая литература (Ю. Зарицкий, Б. Кравченко, Г. Фрид, В. Бояшов и др.).

Раздел II. Методика работы с ансамблем народных инструментов

Тема 1. История развития ансамблей народных инструментов

Возникновение и развитие ансамблей народных инструментов в XI – XVIII вв. Эпоха скоморохов. Роль народного творчества в формировании русского национального искусства (XIX в.). Значение В. Андреева и Н. Белобородова в развитии народно-ансамблевого исполнительства. Первые конкурсы исполнителей на народных инструментах (20-е гг. XX в.). Истоки ансамблевого исполнительства Беларуси. Общая характеристика становления и развития народного ансамблевого исполнительства на различных исторических этапах.

Тема 2. Ансамблевое исполнительство на современном этапе

Общая характеристика народно-ансамблевого исполнительства конца XX – XXI вв. Современные ансамбли народных инструментов (состав, формы, исполнительские и художественно-выразительные возможности). Учебные, любительские и профессиональные ансамбли.

Становление и развитие ансамблей народных инструментов в Беларуси. Первые любительские ансамблевые коллективы, их инструментальный состав. Создание первого профессионального ансамбля народных инструментов, его роль в развитии ансамблевого творчества. Творческий портрет ансамблей «Хорошки», «Бяседа», «Свята» и др.

Формирование и содержание репертуара для ансамблей народных инструментов. Вклад белорусских композиторов в народно-ансамблевою музыку. Перспективы развития ансамблевого исполнительства в Беларуси.

Тема 3. Организационные формы обучения. Основные методы работы в ансамбле

Роль и значение учебной работы в ансамблевом коллективе. Основные организационные формы обучения в системе музыкального образования (индивидуальная, групповая и коллективная). Цели и задачи индивидуальных, самостоятельных, групповых занятий. Репетиция как основная форма коллективных занятий.

Репертуар как средство музыкального, эстетического, художественного воспитания. Составление репертуарных планов с учетом направленности творческой работы ансамбля.

Методика проведения занятий в ансамбле, их взаимосвязь и взаимозависимость в процессе работы с коллективом. Методический обзор литературы для ансамблей народных инструментов.

Тема 4. Процесс формирования ансамбля и методика работы с ним

Организация работы любительского и учебного ансамблей народных инструментов. Проблемы и трудности, связанные с организацией и формированием коллектива, пути их преодоления (методы набора участников коллектива, проверка музыкальной подготовки, распределение по инструментам, планирование занятий и др.).

Развитие навыков ансамблевой игры (чтение нот с листа в ансамбле, воспитание комплексного восприятия нотного материала, визуальный контакт и др.). Методы развития навыков ансамблевого исполнительства.

Методика организации и проведения репетиций в ансамбле: планирование репетиций, составление исполнительского плана, режим, продолжительность, интенсивность работы руководителя и участников в процессе репетиции, ее темп. Основные этапы репетиционной работы и их содержание.

Методика работы над музыкальным произведением в инструментальном ансамбле. Особенности работы над выразительными особенностями отдельных партий. Подготовка к концертному выступлению.

Методика работы с солистами. Особенности ансамблевого аккомпанемента солисту-вокалисту и солисту-инструменталисту. Методы и способы достижения исполнительского ансамбля.

Тема 5. Средства художественной выразительности

Средства художественной выразительности. Главные элементы содержания музыкального произведения и средства его построения. Композиторские средства выразительности.

Исполнительские средства выразительности. Компоненты исполнительской формулы «вижу - слышу - играю – анализирую». Интонация и характер музыки. Способы формирования в ансамбле ритмической слаженности в процессе исполнения музыкальных произведений. Практическое освоение выразительных средств исполнительства в инструментальном ансамбле.

Тема 6. Создание художественного образа. Методика овладения средствами музыкальной выразительности

Работа с нотным текстом музыкального произведения. Художественная техника как искусство раскрытия идейно-образного содержания музыкального произведения, создание художественного образа на основе овладения всеми средствами музыкальной выразительности.

Средства музыкальной выразительности, их взаимосвязь и методика освоения. «Динамика», «артикуляция», «фразировка», «темп», «агогика», «тембр», «аппликатура» как комплекс выразительных средств исполнения и их техническое воплощение в ансамбле. Интерпретация как процесс выработки определенной художественной концепции.

Тема 7. Общие методические принципы отбора и систематизации репертуара

Репертуар как основа музыкально-эстетического воспитания участников ансамбля. Роль и значение учебного и концертного репертуара. Примерные репертуарные списки произведений для ансамбля народных инструментов различной исполнительской подготовки. Последовательность в составлении репертуара и его соответствие конкретным педагогическим и концертным задачам. Перспективный репертуарный план.

Концертно-исполнительская деятельность ансамбля и ее значение в повышении творческого роста. Виды концертов. Планирование концертных выступлений коллектива и составление концертных программ.

5.3 Учебно-методическая карта для студентов ФМИ

Номер темы	Название темы	Количество часов				Форма контроля знаний
		Аудиторные занятия			Контролируемая самостоятельная работа	
		Всего	Лекции	Семинары		
1	2	3	4	5	6	7
1	<i>История развития ансамблей народных инструментов</i>	4	2		2	Опрос
2	<i>Ансамблевое исполнительство на современном этапе</i>	4	2		2	Опрос
3	<i>Организационные формы обучения. Основные методы работы в ансамбле</i>	2	2			
4	<i>Процесс формирования ансамбля и методика работы с ним</i>	4	4			
5	<i>Средства художественной выразительности</i>	2	2			
6	<i>Создание художественного образа. Методика овладения средствами музыкальной выразительности</i>	6	4	2		
7	<i>Общие методические принципы отбора и систематизации репертуара</i>	2	2			
Всего		24	18	2	4	

5.3 Учебно-методическая карта для студентов ФЗО

Номер темы	Название темы	Количество аудиторных часов				Форма контроля знаний
		Аудиторные занятия			Контролируемая самостоятельная работа	
		Всего	Лекции	Семинары		
1	2	3	4	5	6	7
1	<i>История развития ансамблей народных инструментов</i>					
2	<i>Ансамблевое исполнительство на современном этапе</i>	2	2			
3	<i>Организационные формы обучения. Основные методы работы в ансамбле</i>					
4	<i>Процесс формирования ансамбля и методика работы с ним</i>	2	2			
5	<i>Средства художественной выразительности</i>					
6	<i>Создание художественного образа. Методика овладения средствами музыкальной выразительности</i>	2		2		
7	<i>Общие методические принципы отбора и систематизации репертуара</i>					
Всего		6	4	2		

5.4 Основная литература

1. Алексеев, К. Как организовать самодеятельный ансамбль народных инструментов / К. Алексеев. – М. : Музыка, 1982. – 173 с.
2. Браудо, И. Артикуляция / И. Браудо. – М. : Музыка, 1973. – 195 с.
3. Гинзбург, Л. О работе над музыкальным произведением / Л. Гинзбург. – 4-е изд. доп. – М. : Музыка, 1981. – 143 с.
4. Гладков, Е. Совершенствование приемов звукоизвлечения и артикуляции при игре на белорусских цимбалах / Е. Гладков. – Мн. : Беларусь, 1976. – 95 с.
5. Илюхин, А. С. Материалы к курсу истории исполнительства на русских народных музыкальных инструментах / А. С. Илюхин. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1969. – 77 с.
6. Имханицкий, М. История исполнительства на русских народных инструментах / М. Имханицкий. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.
7. Имханицкий, М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне / М. Имханицкий. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1997. – 44 с.
8. Каргин, А. С. Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов / А. С. Каргин. – М. : Музыка, 1982. – 159 с.
9. Максимов, Е. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов / Е. Максимов. – М. : Сов. композитор, 1983. – 137 с.
10. Масленікава, В. П. Музыкальная адукацыя ў Беларусі / В. П. Масленікава; пад рэд. Б. С. Смольскага. – Мн. : Навука і тэхніка, 1980. – 112 с.
11. Методика проведения занятий по классу ансамбля (струнные народные инструменты) : метод. указания для студентов дневного и заочного обучения / сост. Л. К. Волосюк, М. Н. Мицуль, А. Н. Журавский, И. И. Селина, Н. Л. Дранчук. – Мн. : Минский институт культуры, 1989. – 9 с.
12. Оркестр имени Андреева / Сост. А. П. Конов, Г. Н. Приображенский. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1987. – 159 с.
13. Патрикеев, Б. Ф. Методика работы с самодеятельным оркестром народных инструментов (начальный уровень) / Б. Ф. Патрикеев. – Л. : Ленингр. гос. ин-т культуры, 1988. – 84 с, нот.
14. Петрушин, В. Музыкальная психология / В. Петрушин. – М. : Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1997. – 383 с.
15. Поздняков, А. Б. Дирижер-аккомпаниатор : учеб. пособие / А. Б. Поздняков. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1975. – 65 с.

16. Прошко, Н. Методические рекомендации для оркестров и ансамблей народных инструментов / Н. Прошко. – Мн. : БГК, 1972. – 15 с.
17. Пузыня, Ул. Лірнік: школа ігры на беларускіх народных інструментах / Ул. Пузыня. – Мн. : Бел. ін-т праблем культуры, 1993. – 140 с.
18. Розанов, В. Русские народные инструментальные ансамбли / В. Розанов. – М. : Музыка, 1972. – 120 с.
19. Розанов, В. И. Инструментоведение : пособие для руководителей оркестров русских инструментов / В. И. Розанов. – М. : Сов. композитор, 1974. – 135 с.
20. Теплов, Б. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов. Избранные труды: в 2 т. – М. : Музыка, 1985. – Т. 1. – 230 с.
21. Шibaева, Л. Народно-инструментальное исполнительство Беларуси: вопросы теории, истории и методики : учеб. пособ. / Л. Шibaева; ред.-сост. Л. В. Живаева. – Мн. : Бел. ГИПК, 2004. – 152 с.
22. Широкова, В. И. Руководство самодеятельным оркестром народных инструментов: Обзор специальной литературы за 1917 – 1980 гг. / В. И. Широкова. – Мн. : Минск, ин-т культуры, 1988. – 47 с.
23. Шырокава, В. І. Народна-аркестравая самадзейнасць Беларусі / В. І. Шырокава, В. С. Ганчарова. – Мн. : Рэсп. навук.-метаад. цэнтр культуры, 1990. – 43 с.
24. Яканюк, Н. П. Інструментазнаўства і інструментоўка для ансамбляў і аркестраў беларускіх народных інструментаў: вучэб.-метаад. дапаможнік / Н. П. Яканюк, М. Л. Кузьмініч. – Мн. : Бел. ун-т культуры, 2001. – 230 с.

5.5 Дополнительная литература

1. Баренбойм, Л. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л. Баренбойм. – М. : Музыка, 1974. – 335 с.
2. Валасюк, Л. К. Ансамблевае выканальніцтва на сучасным этапе / Л. К. Валасюк // Навуковы пошук у сферы сучаснай культуры і мастацтва : матэрыялы навуковай канферэнцыі (Мінск, 28 лістапада 2013 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2014. – С. 150–154.
3. Валасюк, Л. К. Асаблівасці зместу курса "Методыка работы з ансамблем" / Л. К. Валасюк // Праблемы ўдасканалення гуманітарнай і прафесійнай адукацыі : тэзісы дакладаў на навукова-метадычнай канферэнцыі (2-3 лютага 1995 г.) / Беларускі ўніверсітэт культуры. – Мінск, 1995. – С. 32–33.
4. Валасюк, Л. К. Дзейнасць прадметна-метадычная камісіі па падрыхтоўке вудучых удзельнікаў ансамбляў / Л. К. Валасюк // Кафедра як асноўны цэнтр падрыхтоўкі спецыялістаў да дзейнасці ў сацыякультурнай і інфармацыйна-камунікатыўнай сферах : матэрыялы навукова-метадычнай канферэнцыі (19-20 лютага 2004 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2005. – С. 25–28.
5. Валасюк, Л. К. Навучанне ўдзельнікаў аркестра ігры на інструментах домравай групы / Л. К. Валасюк // Методыка і практыка работы самадзейнага аркестра народных інструментаў : [вучэбна-метадычны дапаможнік] / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 1992. – С. 44–52.
6. Валасюк, Л. К. Падрыхтоўка кіраўнікоў ансамбля народных інструментаў: сучасны стан, перспектывы развіцця / Л. К. Валасюк // Якасць вышэйшай адукацыі: сучасны стан і тэндэнцыі развіцця : матэрыялы навукова-метадычнай канферэнцыі (4-5 лютага 2014 года) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2015. – С. 69–72.
7. Валасюк, Л. К. Эфектыўнасць самастойнай работы студэнтаў у сучасным музычным навучанні / Л. К. Валасюк // Шляхі павышэння эфектыўнасці кіруемай самастойнай работы студэнтаў : матэрыялы навукова-метадычнай канферэнцыі (14 лютага 2008 г.). – Мінск, 2009. – С. 34–37.

8. Волосюк, Л. К. Народно-инструментальное ансамблевое исполнительство Беларуси: актуальное состояние и перспективы / Л. К. Волосюк // Навуковы пошук у сферы сучаснай культуры і мастацтва: інавацыйныя падыходы : матэрыялы навуковай канферэнцыі прафесарска-выкладчыцкага складу, прысвечанай 40-годдзю заснавання Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў (Мінск, 25 лістапада 2015 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2017. – С. 56–59.
9. Волосюк, Л. К. Работа "Класса ансамбля" - одна из форм музыкального воспитания / Л. К. Волосюк // Использование активных методов обучения будущих специалистов в области культуры : сборник тезисов докладов на XI Итоговой научно-методической конференции профессорско-преподавательского состава / Минский институт культуры. – Минск, 1990. – С. 52–54.
10. Гинзбург, Л. М. Избранное / Л. М. Гинзбург. – М.: Сов. композитор, 1981. – 301 с.
11. Имханицкий, М. У истоков русской народной оркестровой культуры / М. Имханицкий. – М. : Музыка, 1987. – 143 с.
12. Малько, Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма / Н. А. Малько. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние. 1972. – 218 с.
13. Методика обучения игре на народных инструментах / Сост. П. Говорушко. – Л. : Музыка, 1975. – 87 с.
14. Старикова, В. В. Инструментальное исполнительство в идеологическом воспитании студентов факультета музыкального искусства / В. В. Старикова // Псіхалага-педагагічныя і арганізацыйныя асновы ідэалагічнай работы са студэнцкай моладдзю : матэрыялы міжвузаўскай навукова-метадычнай канферэнцыі (22-23 лютага 2005 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2006. – С. 241–246.
15. Старикова, В. В. Конкурсная практика в деятельности народно-инструментальных ансамблей / В. В. Старикова // Культура: открытый формат - 2015 (библиотекведение, библиографведение и книговедение, искусствоведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность) : сборник научных статей / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2015. – С. 205–208.
16. Старикова, В. В. Научная мысль в области музыки для народно-инструментальных ансамблей на рубеже XX-XXI вв. / В. В. Старикова // Народно-інструментальне мистецтво на зламi XX-XXI столiть: збiрник

матеріалів та тез X-ї міжнародної науково-практичної конференції (ДДПУ ім. І Франка, 02.12.2016, м. Дрогобич) / [редактори-упорядники А.Душний, Б.Пиц]. – Дрогобич: Посвіт, 2016. – С. 71--73.

- 17.Старикова, В. В. Работа со смешанным ансамблем народных инструментов / В. В. Старикова // Культура: открытый формат - 2013 (библиотековедение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность) : сборник научных статей / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2013. – С. 243–246.