

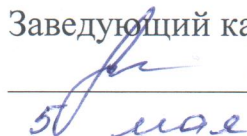
Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального и хореографического искусства

Кафедра народно-инструментальной музыки

СОГЛАСОВАНО

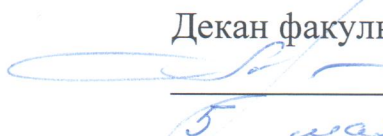
Заведующий кафедрой

 О.А. Немцева

5 мая 2025 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 И.М. Громович

5 мая 2025 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

МЕТОДИКА РАБОТЫ С АНСАМБЛЕМ И ОРКЕСТРОМ

для специальности

6-05-0215-01 *Музыкальное народное инструментальное творчество*

профилизации:

Инструментальная музыка народная

Составители:

Волынец Е.Н., доцент кафедры народно-инструментальной музыки;
Чеховская Т.Д., старший преподаватель кафедры народно-инструментальной музыки

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультета музыкального и хореографического искусства

«05» мая 2025 г. протокол № 9

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

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

Кафедра художественного творчества и продюсерства частного учреждения образования «Институт современных знаний им. А. М. Широкова»;

Стельмах Д.Г., заведующий отделением «Народное творчество» учреждения образования «Минский государственный колледж искусств»

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	5
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	7
1.1 Тексты лекций.....	7
1.1.1 Раздел I. Методика работы с ансамблем.....	7
Тема 1. Введение. История развития ансамблей народных инструментов.....	7
Тема 2. Ансамблевое исполнительство на современном этапе.....	18
Тема 3. Организационные формы обучения. Основные методы работы в ансамбле.....	33
Тема 4. Процесс формирования ансамбля и методика работы с ним.....	38
Тема 5. Средства художественной выразительности.....	44
Тема 6. Создание художественного образа. Методика овладения средствами музыкальной выразительности.....	50
Тема 7. Общие методические принципы отбора и систематизации репертуара.....	55
1.1.2 Раздел II. Методика работы с оркестром.....	61
Тема 1. Дирижирование как особый вид исполнительского искусства.....	61
Тема 2. Профессиональные и психолого-педагогические требования к личности дирижера.....	69
Тема 3. Организация работы любительского оркестра	77
Тема 4. Подготовка руководителя оркестра к репетиции.....	84
Тема 5. Методика репетиционной работы с оркестром.....	94
Тема 6. Методика дирижерской работы над аккомпанементом.....	106
Тема 7. Формирование учебного и концертного репертуара.....	117
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	123
2.1 Тематика семинарских занятий и перечень вопросов.....	123
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	127
3.1 Вопросы для самоконтроля.....	127
3.2 Задания для самостоятельной контролируемой работы студентов.....	131
3.3 Вопросы к зачету.....	133
3.4 Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности и рекомендации по организации самостоятельной работы студентов.....	135
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	136
4.1 Учебно-методические карты.....	136
4.1.1 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов, обучающихся на дневной форме получения образования.....	136
4.1.2 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов,	137

	обучающихся на заочной форме получения образования.....	
4.2	Основная литература.....	138
4.3	Дополнительная литература.....	139
4.4	Приложение.....	141

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Методика работы с ансамблем и оркестром» предназначен для научно-методического обеспечения процесса подготовки студентов для специальности 6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное творчество, профилизации Инструментальная музыка народная в соответствии с требованиями Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденным Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 08.11.2022 № 427.

Целью издания является формирование у студентов комплексной системы знаний, умений и творческого опыта в области руководства ансамблем и оркестром, предусмотренной учебным планом учреждения высшего образования по специальности и требованиями образовательного стандарта Республики Беларусь ОСВО 6-05-0215-01-2023 (№ 270 от 21.08.2023).

Широкое распространение ансамблей и оркестров народных инструментов представляет собой одно из характерных явлений наших дней. Современная подготовка руководителей ансамблей и дирижеров оркестров 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 и оркестром происходит непосредственная подготовка к практической деятельности будущих руководителей инструментальных коллективов. Поэтому основными *задачами* УМК являются:

- обеспечение высокого качества образования в сфере музыкального народного инструментального творчества;
- определение средств обучения, направленных на наибольшую реализацию образовательных задач;
- расширение профессионального кругозора студентов;
- ознакомление студентов с жанрово-видовыми особенностями ансамблей и оркестров народных инструментов;
- овладение теоретическими знаниями в вопросах методики работы с ансамблем и оркестром и углубление практических навыков, необходимых для самостоятельной работы с инструментальным коллективом;
- научно-методическое сопровождение последовательного усвоения студентами теоретических и практических знаний в области исполнительской, педагогической, организаторской и общественно-

музыкальной деятельности в качестве руководителя ансамбля или оркестра, 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 ансамбля и оркестра, а затем применили способности к обобщению научно-теоретического материала в подготовке заданий для самостоятельной работы.

В *теоретический* раздел УМК включены тексты лекций, основанные 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 семинарских занятий и перечень вопросов к ним.

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

Вспомогательный раздел включает учебно-методические карты (для дневной и заочной формы получения образования), список рекомендуемой литературы (основной и дополнительной) и приложение.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1 Тексты лекций

1.1.1 Раздел I. Методика работы с ансамблем народных инструментов

Тема 1. История развития ансамблей народных инструментов¹

Искусство коллективной игры глубоко народно и уходит корнями в древние эпохи. По утверждению историков, совместная игра на музыкальных инструментах возникла уже на ранних ступенях развития человечества, когда люди использовали примитивные инструменты, не имеющие точно фиксированной высоты вне упорядоченного ритма. Тем не менее, существование такого периода «хаотических» форм совместного музицирования нельзя не отрицать.

Такое явление не явилось исключением и в жизни славянских народов. Игра на музыкальных инструментах существовала у славян с древнейших времен. В дошедших до нас древних литературных и художественных источниках (изобразительных миниатюрах, иконах, летописях, архивных материалах) содержатся первые сведения о коллективной игре наших предков. Они указывают на важную роль гуслей, сопелей, гудков, барабанов, бубнов и других музыкальных инструментов, сопровождавших быт древних славян.

Данные этнографии и археологии, позволяют относить возникновение инструментальных ансамблей к периоду доклассового общества. Есть все основания полагать, что восточные славяне, к моменту образования у них государственности, владели весьма развитыми навыками ансамблевого музицирования. В русских летописях содержатся сведения о соединении

¹При 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 столетия / М. И. Шарабарин. – Вестник славянских культур. – 2017. – № 45. – С. 215-221.

Гунин, В. Н. Ансамблевое музицирование на русских народных инструментах: прошлое и настоящее [Электронный ресурс] / В. Н. Гунин, И. А. Гунина // Вестник института мировых цивилизаций. – 2018. – Т. 9. – № 2 (19). – С. 77-81. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ansamblevoe-muzitsirovanie-na-russkih-narodnyh-instrumentah-proshloe-i-nastoyashee-1> (дата обращения: 10.03.2025)

инструментов русской фольклорной традиции различного рода ансамбли, которые функционировали в народном быту, в хоромах князей, в ратном деле. Например, известно не одно описание, образно рисующее грозное звучание боевой музыки перед битвой.

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.

Важнейшими представителями национально-фольклорного инструментализма были *скоморохи*², которые являлись постоянными участниками народных празднеств, игр, гуляний, свадебных, родильно-крестильных и похоронных обрядов. Скоморохи были древнейшими в России представителями народного эпоса и народной сцены. Появившееся на Руси в XI веке и достигшее расцвета в XV–XVII вв., примитивное искусство скоморохов, представляло в то время единственную форму развлечений, которая соответствовала взглядам народа и заменила ему новые сценические зрелища. Как бы неоднозначно не относились к скоморохам, но всю многовековую эпоху в истории древнерусской культуры до середины XVII века можно назвать эпохой скоморохов, так как именно они были яркими новаторами в сфере музыкальных, театральных других жанров. Скоморошество выступало своеобразным аналогом западного шутовства: их действия были подобны западноевропейским карнавалам. Однако у славян оно получило свои специфические особенности, являясь неотъемлемой частью культурной традиции того времени.

В составе раннего скоморошьего ансамбля бытовали гусли, трубы, свирели, бубны, а самих скоморохов называли гудцами, свирцами, плясками и глумцами (шутниками). В силу устной (бесписьменной) традиции, исполняемая скоморохами музыка не сохранилась, однако есть все основания полагать, 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. Скоморохи выступали в масках под аккомпанемент гудка, жалейки, домры, волынки, бубна. За каждым персонажем был закреплён определённый характер и маска, не менявшиеся годами.

На фресках древних храмов можно увидеть изображения скоморохов, играющих на духовых и щипковых музыкальных инструментах. Достаточно

²Скоморохи (скомрахи, глумцы, гусельники, игрецы, плясцы, весёлые люди) – странствующие актёры в Древней Руси, выступавшие как певцы, музыканты, исполнители сенок, дрессировщики и акробаты.

вспомнить знаменитую фреску в Киевском Софийском соборе, на изображении которой скоморошья представления XI века, где ряженые играют на трубе, флейте, арфе и домре. Аналогичные сведения имеются и в более поздних источниках. Например, известно, что в 1626 г. на свадьбе царя Михаила Федоровича играл оркестр, в который входили два гусяря, три домрачей и четыре скрипача. На одном из рисунков Олеария, сделанных с натуры в 1634 г., изображен ансамбль, состоящий из гудошника и домрачей. На миниатюре Радзивилловской летописи изображены бесы, играющие на гусях, различных духовых инструментах и бубнах. В рассказе Киево-Печерского патерика³ об искушении монаха Исакия описывается такой же состав ансамбля.

Специальные труппы совместно-музицирующих музыкантов-скоморохов содержались в хоромы князей. 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, домрачей и даже скрипотчики».

Таким образом, коллективное музицирование скоморохов на русских народных инструментах было незаменимо в любой праздничной ситуации и являлось важным компонентом музыкально-эстетического украшения быта крупных сановных особ и самих царей. Между тем инструментальный состав таких смешанных ансамблей был очень изменчивым и возникал спонтанно: ансамбли быстро возникали и также быстро прекращали свое функционирование.

Вместе с тем служителями церкви досуговая функция ансамблей подобного рода отнюдь не поощрялась. В церковном труде «Поучения о казнях божиих» скоморохи, их песни и пляски подвергались резкому осуждению духовных властей. Руководители христианской церкви тех лет заявляли, что свирели, трещетки, домры и гусли – «сосуд дьявола», а танцы под них – «бесовские игры». Между тем, функции смешанных ансамблей народных инструментов в Древней Руси могли быть самыми многообразными – они были, согласно данным летописей, неотъемлемым компонентом воинского дела. Но все же преимущественно функция смешанных ансамблей была связана с организацией досуга.

С возникновением на Руси христианства общественное положение скоморохов и их социальный статус меняется: с формированием новой религии воздействие скоморохов и их роль в жизни народа значительно

³Патерик – иначе Отечник – сборник избранных изречений святых отцов, подвижников, или их житий, или же и тех, и других.

ослабевает. Первые осуждения скоморохов православной церковью появляются уже в XI веке. В «Повести временных лет» скоморохи упоминаются как инструмент нечистой силы, отводящий людей от Бога. В русском сознании формируется образ скомороха как прислужника нечистой силы. Отождествление скоморохов и нечистой силы отражено в литературе Древней Руси, например, рассказ о видениях Исаакию бесов в виде играющих на бубнах и свирелях скоморохов. В этом рассказе, помещенном в «Повести временных лет» (1074 г.), говорится о том, как бесы, обманув Исакия, заставили его плясать под свою музыку: «И сказал один из бесов, которого называли Христом: «Возьмите сопели, бубны и гусли и играйте, пусть наш Исакий спляшет». И грянули бесы в сопели и в гусли и в бубны, и стали Исакием играть. И, утомив его, оставили едва живого и ушли, надругавшись над ним».

С точки зрения христианства смех наравне с грехом считался приблизительно равным злом. Поэтому слушать скоморохов или смотреть на их представления являлось большим грехом, который влечет за собой наказание.

В дальнейшем гонения на скоморохов только усиливаются и достигают своей кульминации (конец XVI – середина XVII вв.). Церковь активно поддерживает государство в борьбе со скоморохами, что приводит к постепенному исчезновению скоморошества как профессии и образа жизни.

В целом, инструментальная традиция на Руси была менее развита, чем на Западе, в силу неприятия православием инструментализма в литургии. Согласно канонам православия, голос настолько самодостаточен, что ему не нужно инструментальное сопровождение для вознесения молитвы к небесам. Вне храма богоугодными на Руси были инструменты лишь в том случае, когда находились в руках праведников. Согласно древнерусским псалтырям, с их каноническим сюжетом «Царь Давид составляет псалтырь», нередко можно встретить 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 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 несправедного 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 мягкой долговзвучной природой атаки и ведения звука – скрипки, свирели и волынки.

Конкретные составы инструментальных ансамблей народных инструментов славян нам неизвестны, однако можно проследить принцип включения инструментов в ансамбль: объединялись струнные, духовые и ударные инструменты. Известны косвенные данные о составе однородных ансамблей XVI-XVII вв. (домришко – домра; гудочек – гудок – гудило). Смешанные ансамбли случайного состава объединяли группы от 2-3 и более человек до нескольких десятков, а то и сотен музыкантов (ратные оркестры). Однородные и смешанные ансамбли малого состава распространены значительно шире, чем ансамбли большого состава. Практически любые инструменты могли входить в состав ансамбля: известны однородные ансамбли кувикл, рожков, одинарных жалеек, одинарных свирелей, скрипок, балалаек. Широко известен хор курских дудариев, ансамбль травяных дудок, ансамбль смоленских скрипачей.

Уникальной формой ансамбля русской фольклорной традиции является хор рожечников. Известны две разновидности такого ансамбля: случайного и постоянного состава. Издавна на торговых площадях многих сел и городов Верхнего Поволжья проводились пастушеские базары, на которых пастухи, подобно бурлакам на бурлацких базарах, подражались на сезонную работу. Во время таких базаров, которые назывались весенним струбливанием пастухов, стихийно возникали на короткий срок многосоставные ансамбли и даже целые оркестры рожечников до 120 человек. С конца 70-х годов XIX в. становится известно о существовании рожечных хоров постоянного количественного состава: 9-12 человек. Такие ансамбли можно было услышать во время народных гуляний в Москве на балаганах-самокатах. Из числа рожечных хоров постоянного состава особенно прославился хор *Николая Васильевича Кондратьева* (1846-1921), потомственного пастуха-рожечника из деревни Мышнево Ковровского уезда Владимирской губернии.

Появление письменной традиции в русском инструментализме приходится в основном на последнюю четверть XIX в. и связано с подвижнической работой *Василия Васильевича Андреева* и *Николая Ивановича Белобородова*. Их деятельность сопряжена с активным переводом фольклорных инструментов на концертно-сценическую основу.

В. В. Андреев сыграл основополагающую роль в возрождении, становлении и развитии русских народных инструментов, которые минув 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 В. Андрееву заняться активной концертной деятельностью. Для артиста мастер Франц Пасербский делает новую диатоническую балалайку. В это же время В. Андреев написал первое методическое пособие «Школа для балалайки» под фамилией П. Селиверстова (владельца книжно-музыкального магазина и редактора журнала «Музыка и пение»), который помог 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.

В 1887 г. В. Андреев начинает играть на хроматической (двенадцатиладовой) балалайке, занимается активной концертной деятельностью, тем самым внедряя новый инструмент в художественную практику. 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 «Кружок любителей игры на балалайках», организованный В. В. Андреевым, представлял собой форму миниатюрного балалаечного оркестра, поскольку в нем, как в оркестре прослеживалось четкое функциональное разделение партий на группы. Но все же 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 постепенно. На однородные составы ориентировались не только В. В. Андреев и его сподвижники, но и Н. И. Белобородов.

Начальные попытки развитого коллективного музицирования возникли вскоре после создания по инициативе Н. И. Белобородова конструкции хроматической гармоники. В конце 1880-х г. из группы рабочих тульских

оружейного и патронного заводов он организует «Оркестр кружка любителей игры на хроматических гармониках». Для оркестра Н. И. Белобородова мастером Леонтием Чулковым и его учениками были изготовлены более двадцати хроматических гармоник, различных по размерам, тесситуре и тембровым характеристикам с наличием несложного диатонического набора простейших аккордов на левой клавиатуре (гармоники: пикколо, прима, секунда, альт, виолончель, бас и контрабас). Сам Н.И. Белобородов не только разработал форму партитурного письма, но и обогатил репертуар коллектива собственными обработками народных песен и жанровыми миниатюрами. Под художественным руководством ученика Н. И. Белобородова *Владимира Петровича Хегстрема* оркестр гармоник достиг еще более значительных высот, выступая во многих городах России и делая записи на граммпластинки, что способствовало дальнейшему стремительному распространению ансамблевого исполнительства на гармониках.

Поворотным в развитии ансамблевого музицирования на народных инструментах оказался 1917 г.. Демократизация всей общественной жизни после Октябрьской революции повлекла за собой перестройку всей системы музыкального образования. После создания при Наркомпросе (Народном комиссариате просвещения) в июне 1920 г. Чрезвычайной комиссии по ликвидации неграмотности повсюду, аналогично созданию школ ликвидации безграмотности, распространялись музыкальные ликбезы – разнообразные ансамблевые кружки народных инструментов. Образцом для любительства являлись профессиональные коллективы.

На рубеже XIX – XX вв. получили развитие малые ансамбли: дуэты и трио (балалайка с гармоникой, домра или мандолина с гитарой и т.д.). В дошедших до нас источниках сохранился первый пример сотрудничества исполнителя на гармонии, талантливого петербургского самородка Петра Невского с пианистом Л. Пригожим.

Продолжая традиции струнно-смычковых составов, возникают и успешно гастролируют два самобытных коллектива – квартет четырехструнных домр *Григория Александровича Любимова* и квартет одноголосных гармоник *Якова Федоровича Орланского-Титаренко*. Ансамбли зарекомендовали себя как высокопрофессиональные коллективы, в их репертуаре активно использовались аранжировки лучших образцов зарубежной и русской музыкальной классики, а также обработки народных песен, подчеркивающие красоту и уникальность тембров данных составов.

С открытием и разветвлением профессиональной системы обучения исполнителей на народных инструментах возрастает художественный

уровень их подготовки, что наглядно демонстрируют многочисленные региональные и всесоюзные смотры и конкурсы того времени. Многие из победителей и призеров этих состязаний стали в дальнейшем видными музыкантами и признанными мастерами (И. Я. Паницкий, А. Е. Онегини многие другие). Среди ансамблей большую известность получают квартет баянистов семьи Онегиных, трио баянистов братьев Бесфамильных и Первое народное трио баянистов — А. И. Кузнецов, А. Ф. Данилов, Я. Ф. Попков. Огромную популярность на протяжении почти полувека имел созданный в 1939 г. квартет баянистов Киевской филармонии (Н. Ризоль, И. Журомский, Р. Белецкая и М. Белецкая). Музыканты взяли за основу состав классического квартета, дополнив его педальным (ножным) басом.

В послевоенные годы интерес к ансамблевому исполнительству неуклонно растет. Даже широкое развитие любительской сферы ставит такие высокие критерии, что еще острее встает вопрос подготовки квалифицированных кадров. Помимо талантливой плеяды выдающихся солистов-баянистов (Ю. Казаков, В. Бесфамильнов, В. Галкин, А. Беляев и др.) большую известность у слушателей получил дуэт баянистов *Николай Крылов – Анатолий Шалаев*, творческая деятельность которого составляет сорок лет. В репертуаре исполнителей не только переложения классических произведений, но и огромное количество аранжировок народных песен и танцев, пользующихся популярностью и в наши дни.

Русская музыкальная культура сыграла значительную роль в становлении культуры нового типа в Беларуси. 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.

Уже в начале XX в. в Беларуси возникают любительские струнные оркестры и ансамбли (неаполитанского состава с популярными в то время инструментами: мандолинами, балалайками, гитарами). Распространению домрово-балалаечных оркестров андреевского типа поспособствовали солдаты русской армии, которых обучали на досуге игре на балалайке и домре⁴.

В 1910 г., на первых белорусских вечерках в Вильно, известный деятель белорусской культуры, режиссер и актер *Игнат Буйницкий* впервые использует белорусские народные инструменты. Позже это находит

⁴В Беларуси в этот период было немало военных гарнизонов, в которых были свои домрово-балалаечные оркестры.

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 впоследствии будут активно развиваться.

В 1920-е гг. исполнительство на народных инструментах находит официальную поддержку со стороны государства и культивируется как область демократического массового художественного творчества. За несколько десятилетий народно-инструментальная культура утвердилась как самостоятельное художественное явление в сфере не только любительского музицирования 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 накоплен большой жанрово-стилистический разноплановый концертный и учебный репертуар, появляется 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, позже – на научном конгрессе, а в 1925 г. – на международной выставке в Париже. В 1927 г. во Франкфурте-на-Майне на международной выставке впервые в истории, благодаря *Станиславу Новицкому*, звучали белорусские цимбалы, как сольный инструмент. 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 Григорий 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 *Дмитрий Андреевич Захар* (1898 – 1951). Он был одним из основоположников сценического народно-инструментального

исполнительства в Беларуси и руководил многими любительскими оркестрами. В 1927 г. в Минске гастролировала Украинская капелла кобзарей. Побывав на ее концертах, Д. Захар загорелся идеей создания подобного оркестра на основе белорусских народных инструментов. Его энергия, творческий задор, многолетний опыт руководителя, незаурядные организаторские способности и музыкальный талант способствовали тому, чтобы менее чем через год мечта претворилась в реальность. В 1927 г. он основал первый любительский белорусский оркестр народных инструментов, а позднее стал руководителем Государственного ансамбля народных инструментов.

В 1925 г. в республике начала работу республиканская радиостанция, которая до 1937 г. (до того как открылась Белгосфилармония) стала культурным центром страны. Концерты лучших исполнителей, проходившие в зале радиостанции, транслировались по радио. Наряду с музыкантами академического направления (скрипачами, пианистами, вокалистами) в концертах участвовали исполнители на народных инструментах (цимбалисты Иосиф Жинович и Станислав Новицкий, балалаечник Дмитрий Захар, баянисты Георгий Тышкевич и Владимир 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.

Профессиональноеансамблевое народно-инструментальное исполнительство Беларуси берет свои истоки в предвоенные годы. 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). *Иосиф Жинович* являлся солистом этого коллектива, а позже стал его руководителем. Ансамбль много гастролировал по Беларуси, выступал в других республиках.

В 1932 г. на Белорусском радио впервые прозвучал секстет домр. Первым руководителем коллектива был назначен В. Самохин. В 1945 г. ансамбль возглавил видный музыкальный деятель, педагог, исполнитель,

дирижер *Георгий Иванович Жихарев*. Под его руководством секстет становится заметным явлением в музыкальной жизни республики. Значительное место в его репертуаре занимают произведения белорусских композиторов, специально написанные для этого инструментального состава. В 1960 г. коллектив возглавил домрист *Леонид Сmelковский*, который ввел в состав ансамбля баян, цимбалы, арфу, ударные инструменты и секстет четырехструнных домр, в связи с изменением инструментального состава, был переименован в камерно-инструментальный ансамбль Белорусского радио и телевидения. В 1971 г. коллектив вступил в статус Государственного камерно-инструментального ансамбля Белорусского телевидения и радио. Ансамбль много гастролировал, тесно сотрудничал с видными белорусскими музыкантами, активно пропагандировал национальную музыку.

В довоенный период активную творческую деятельность ведут дуэты цимбалистов в составе *И. Жинович–С. Новицкий* и *Х. Шмелькин–С. Новицкий*. В 1937 г. на основе ансамблей был организован оркестр народных инструментов, который в 1939 г. перешел в подчинение Белгосфилармонии.

Создание профессиональных народно-инструментальных коллективов повлекло развитие 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 *Аркадий Остромецкий* и балалаечник *Дмитрий Захар*. Начал свою деятельность первый профессиональный квартет цимбалистов в составе: *И. Жинович*, *С. Новицкий*, *Х. Шмелькин*, *В. Самсонов*. По инициативе *Георгия Ивановича 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 сегодня являются основой национального репертуара.

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, где популярной и распространенной формой выступало народно-ансамблевое исполнительство.

Тема 2. Ансамблевое исполнительство на современном этапе⁵

Современное ансамблевое исполнительство имеет все основные признаки сложившейся эстетики игры на народных инструментах. Направления и формы коллективного музицирования в современном профессиональном народно-инструментальном исполнительстве разнообразны и самобытны. Классическое камерное исполнительство соседствует с броскими фольклорными коллективами и с элементами эстрадной музыки.

С развитием высшего профессионального обучения на народных инструментах значительно расширяется репертуар исполнителей за счет высокохудожественных аранжировок классической музыки и активного привлечения талантливых композиторов к сочинению музыки для народных инструментов. В это время в России возникает ряд новых ансамблей, среди которых, в первую очередь, нужно назвать трио баянистов в составе Николая Худякова, Анатолия Хижняка и Ивана Шепельского. Их музыкально-просветительская деятельность началась в Хабаровской краевой филармонии, а затем продолжилась как *Уральское трио баянистов*. Коллектив, активно концертирующий с 1960 г., стал заметным явлением во всем ансамблевом искусстве второй половины XX века. Творческое лицо артистов определялось, прежде всего, высокой академической культурой, умением выстроить крупную форму, широким тембро-динамическим спектром звучания и филигранным техническим мастерством. Примечательной особенностью стала также четко выраженная просветительская направленность, проявляющаяся в активном проведении различных тематических концертов. Своим творчеством Уральское трио баянистов ярко пропагандировало данную форму исполнительства, что в дальнейшем способствовало возникновению подобных коллективов во многих регионах России (Липецкое трио, Орловское трио, Зауральское трио баянистов и др.). Трио баянистов можно обозначить как самый удачный из малых монотембровых составов, поскольку такой в большей степени может

⁵При подготовке материалов использована публикация:

Яконюк, Н.П. Современное состояние ансамблевого народно-инструментального исполнительства в Беларуси / Н. П. Яконюк // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2012. – №18(2). – С. 69-75.

без потерь воспроизвести любую многоголосную и многофактурную партитуру.

В зарубежном исполнительском искусстве ансамбли с включением баяна развивались в русле камерно-инструментальной музыки. На создание оригинального репертуара для баяна, на экспериментальные сочетания баяна и самых различных инструментов композиторов своим творчеством побуждали талантливые музыканты-баянисты (аккордеонисты) М. Эллегард (Дания), Х. Нот (Швейцария), В.Л. Пухновский (Польша). Западноевропейские композиторы второй половины XX века в своих камерно-инструментальных сочинениях используют звучание баяна, сочетая его не только со струнными, духовыми, ударными инструментами и роялем, но и с электронными инструментами и устройствами (электрогитара, магнитофонная лента, компьютерная обработка).

Среди малых смешанных составов на протяжении достаточно долгого исторического периода в ансамблевое музицирование с баяном были вовлечены такие распространенные русские народные инструменты, как балалайка, домра и гусли. Великолепный дуэт в составе Валерия Азова (баян) и Олега Глухова (балалайка), создавший огромный концертный репертуар для балалайки и баяна; русское трио под управлением Анатолия Беляева, чьи замечательные аранжировки будут украшать репертуар ансамблей еще долгие годы; творческое содружество музыкантов В. Тихова и В. Кузнецова (гусли – баян), В. Болдырева и А. Сенина (балалайка – баян), – вот неполный перечень ярких и самобытных ансамблей, прославлявших русское инструментальное искусство.

С позиции сочетания тембровых и фактурных возможностей и удобства построения динамического баланса достаточно привлекательным считается ансамбль в составе баяна и домры. Инструменты несхожи по природе образования звука, но это только обогащает общее звучание и открывает перед исполнителями большие возможности в формировании разножанрового репертуара. Современный многотембровый готово-выборный баян обладает ярким звуком и огромным диапазоном, а домра уравнивает и дополняет его звучание всем спектром своих выразительных возможностей. Весьма благодатной почвой для «созревания» и творческого развития данных составов стали семейные союзы талантливых исполнителей Т. Вольская – А. Трофимов, А. Беляев – Л. Торгашева, Н. и В. Семеновы, Т. и В. Кормишины и многие другие.

Создателями очень популярного стилевого направления crossover⁶ (с англ. – перекрёсток, пересечение) явились музыканты ансамбля «Терем – квартет». Он был образован в 1986 г. как проект студентов кафедры народных инструментов Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Участники ансамбля учились на одном курсе и одновременно попали в армию. После первого года службы их перевели в большой армейский ансамбль, где был оркестр, хор и балет. Чуть позже появилась идея создать свой коллектив, и вскоре был образован ансамбль «Русский сувенир». На тот момент в него входило большое количество участников, и не все из них владели нотной грамотой, поэтому музыканты начали искать особый язык: пытались подобрать известные произведения и соединяли их с народными мелодиями.

Творчество «Терем-квартета» (домра малая, домра альтовая, баян и балалайка-контрабас (позже смычковый контрабас)) произвело настоящую революцию в отношении к русским народным инструментам. Юмор и импровизация, фантазия и яркая образность, самобытный сценический имидж и полное ансамблевое единство музыкантов всегда находят свой путь к слушателю, их искрометное и жизнелюбивое искусство воспринимается даже самой взыскательной публикой. Музыкальный коллектив дал более 3 000 концертов и выступил более чем в 60 странах. «Терем-квартет» неоднократно представлял г. Санкт-Петербург на многих мероприятиях международного значения, поэтому его часто называют символом города. Список наград и призов этого коллектива бесконечен. «Терем-квартет» выпустил в России и за рубежом 24 диска, репертуар ансамбля включает более 500 композиций классической и современной музыки.

В рамках ныне популярного стиля «crossover» ярко о себе заявил российский музыкальный коллектив из Санкт-Петербурга ансамбль «Бис-Квит» (художественный руководитель – Андрей Антипов). Ансамбль был образован в 2002 г. студентами Санкт-Петербургского музыкального колледжа им. Н. А. Римского-Корсакова. Яркий, самобытный, креативный мультимедийный проект современной музыкальной культуры объединил звучание русских и эстрадно-джазовых инструментов. В репертуаре коллектива более 400 эксклюзивных авторских аранжировок разных жанров – от классики, джаза и рока до всемирно известных саундтреков, танго и народной музыки в современной обработке. Ансамбль обладает запоминающимся, оригинальным стилем исполнения, сочетающим музыкальный юмор и виртуозную импровизацию. За вклад в развитие и

⁶В основе данного направления лежит эстетическая идея не ограниченной никакими стилевыми рамками творческой свободы, предназначенной для достижения реального воплощения понятных и близких слушателю музыкальных образов.

активную популяризацию русской культуры в мире в 2011 г. правительством Санкт-Петербурга коллективу было присвоено звание «Посол русской культуры». В творческом портфолио коллектива свыше 3500 успешных выступлений в 65 странах мира, 40 городах России. В составе ансамбля балалайка, аккордеон, домра-альт, саксофон (сопрано, альт), балалайка-контрабас, ударные инструменты.

В целом, в самом понимании ансамблевой игры на русских народных инструментах можно выделить три направления – это аккомпанемент, ансамбль и камерный ансамбль. На современном этапе развития ансамблевого исполнительства в России, и особенно за рубежом, уже практически не удивляют такие составы как: скрипка – баян, виолончель – баян, флейта – аккордеон – смычковый контрабас. В таком тембрально-звуковом смещении можно увидеть веяния времени, поиск новаторских звучаний, стремление соединить народные инструменты с классическими струнно-смычковыми, деревянно-духовыми составами и роялем.

Повышенный композиторский интерес в настоящее время к народным инструментам вызван не только богатыми приемами игры, но и артикуляционно-агогическими, фактурными возможностями, колористическими способностями к имитации самых различных тембров, незаменимыми в условиях ансамблевой музыки. Все это дает основание прогнозировать дальнейшее развитие камерного ансамблевого музицирования на русских народных инструментах по неизменно восходящей линии.

Для музыкальной культуры Беларуси ансамблевое музицирование является традиционным видом исполнительства. В настоящее время белорусская музыкальная исполнительская школа стала важной частью общеевропейской художественной культуры. Демонстрация национальных традиций профессиональными, любительскими и учебными коллективами на концертных площадках стран ближнего и дальнего зарубежья, фестивалях и научных форумах становится не только фактом международного признания, но и важным ресурсом формирования имиджа Республики Беларусь как государства с богатой и развитой традиционной музыкальной культурой. На современном этапе развития народно-инструментального исполнительства ансамбли народных инструментов функционируют преимущественно в условиях концертно-сценической практики, причем подобные коллективы работают в различной стилиевой манере, в разной степени опираясь на аутентичные традиции. Благодаря активной деятельности многих народно-инструментальных ансамблей в данной сфере уже накоплен значительный сценический опыт.

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

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 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.

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

Активизация концертного ансамблевого исполнительского искусства в последней четверти XX в. – начале XXI в. во многом была 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 в наши дни. 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 развивать народные традиции, что является насущной задачей в наше время.

В рамках Государственной программы «Культура Беларуси» на 2011-2015 гг. коллективом преподавателей БГУКИ выполнялось задание «Разработать методики и научно-практические рекомендации по сохранению, развитию и репрезентации национальных традиций ансамблевого исполнительства на белорусских народных музыкальных инструментах и создать информационный ресурс «Современная белорусская народно-инструментальная ансамблевая исполнительская практика»».

Изучение современного состояния ансамблевого народно-инструментального исполнительства проводилось посредством анализа публикаций о коллективах, их анкетирования и наблюдения. Были собраны материалы по деятельности народно-инструментальных ансамблей Минска, Гомеля, Витебска, Бреста и их областей. Это позволило выявить доминирующие тенденции и сформировать базу данных «Персоналии,

творческие портреты государственных, любительских и учебных коллективов». Следует отметить сложность накопления эмпирического материала, вызванную отсутствием на местах не только соответствующей документации и сведений о коллективах, но, зачастую, и компетентных сотрудников в районных, а иногда и в областных отделах культуры. Тем не менее, собранный и проанализированный эмпирический материал позволил нарисовать достаточно объективную картину состояния народно-инструментального ансамблевого исполнительства в Республике Беларусь, а также составить достоверную базу данных по изученным регионам (хотя и не настолько полную, как предполагалось). Всего по перечисленным регионам было обследовано 226 коллективов: 5 профессиональных, 137 любительских и 84 учебных (при высших и средних специальных учебных заведениях, школах с музыкальным или эстетическим уклоном). Подавляющее большинство имеют звание «народный» (113 ансамблей) или «образцовый» (59 коллективов). Из этого следует, что, функционируя на протяжении ряда лет, коллективы зарекомендовали себя как высокохудожественные, стабильно работающие в области концертно-сценической практики.

С целью выявления наиболее характерных тенденций развития исполнительства на народных инструментах в Республике Беларусь и определения отдельных позитивных и негативных сторон современной художественной практики был проведен сравнительный анализ состояния народно-инструментального ансамблевого исполнительства в отдельных районах Минской, Гомельской, Витебской и Брестской областей. Учитывались основные показатели деятельности коллективов, которые касались инструментального состава, руководителя и исполнителей, репертуара, концертной деятельности, участия в фестивалях и конкурсах.

Говоря об инструментальных составах исследованных ансамблей, следует отметить, что среди них преобладают коллективы смешанного типа. Инструментальный состав включает как баяны, аккордеоны, гармони, так и струнные народные инструменты: цимбалы, домры, балалайки, скрипки. Важное место занимают инструменты группы шумовых и ударных. Ансамбли академической направленности нередко включают домры (малая, альтовая, басовая), балалайки в сочетании с цимбалами-прима, а в коллективах фольклорного направления широко используются скрипка, мандолина, народные духовые инструменты (наряду с флейтой) и большое количество традиционных белорусских ударно-шумовых инструментов. Активно вводятся в составы академические духовые инструменты, такие как гобой, кларнет или флейта. Функцию басовой опоры выполняют бас-гитара или контрабас. Характерно, что даже в коллективах фольклорной

направленности используются исключительно модифицированные инструменты, адаптированные к европейской музыке и академической сценической эстетике. Это касается даже таких традиционных белорусских народных инструментов, как цимбалы, дудка, жалейка, дуда, соломка, окарина. Инструменты аутентичного типа практически не встречаются. Следует отметить, что инструментальный состав ансамблей зависит, прежде всего, от наличия тех или иных инструментов и исполнителей и только затем – от стилевой направленности коллектива.

Нельзя не отметить значительную долю ансамблей однородных составов. Как правило, в таких составах обязательно присутствует хотя бы один ударный инструмент – бубен, барабан. Ансамбль цимбалистов нередко звучит в сопровождении фортепиано или баяна.

Во главе народно-инструментальных ансамблей стоят, как правило, музыканты с высшим (более 69%) и средним специальным образованием (24%), получившие высшее образование в Белорусской государственной академии музыки, Белорусском государственном университете культуры и искусств, Витебском государственном университете им. П. М. Машерова, Белорусском государственном педагогическом университете им. М. Танка, Санкт-Петербургском государственном университете культуры и искусств, Высшей профсоюзной школе культуры; среднее специальное образование – в областных и региональных музыкальных училищах и училищах искусств, музыкальных колледжах. Руководителями иногда становятся талантливые любители, не имеющие профессионального музыкального образования.

По численному составу преобладают большие ансамбли (от 7 до 13 человек) – более 70% от общего количества. Реже встречаются трио и квартеты, которые предполагают достаточно высокий уровень исполнительского мастерства. Исполнительский уровень участников неодинаков: в коллективах много музыкантов, закончивших вузы или ССУЗы, нередко – ученики ДМШ, иногда и музыканты-самоучки (среди последних чаще встречаются гармонисты или ударники). Многие народно-инструментальные ансамбли входят в состав вокальных или хореографических коллективов, в которых выполняют аккомпанирующую функцию. Однако у них есть и сольные программы или отдельные номера в концертах.

Репертуар народно-инструментальных ансамблей весьма широк в жанровом и стилевом отношении. Преобладают коллективы, творческая манера которых далеко не ограничивается исполнением народной музыки. Репертуарный диапазон простирается от обработок народных песен и танцев до массовой и эстрадной музыки. Нередко в репертуар включаются

сочинения популярной музыкальной классики. Основу составляют опубликованные в нотных сборниках произведения, адаптированные руководителем или музыкантами-ансамблистами к инструментальному составу и исполнительским возможностям данного коллектива. Иногда репертуар пополняется сочинениями местных композиторов, обработками и аранжировками, созданными руководителями или самими участниками коллективов.

Все коллективы ведут активную концертную деятельность. Концерты коллективов нередко становятся ярким художественным явлением, поскольку многие ансамбли активно используют, наряду с собственно музыкальными, еще и визуально-сценические средства выразительности: костюмы, сценическое движение, свет, нередко применяются компьютерные технологии и видеоряд.

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, проводимых как в Беларуси, так и в странах ближнего и дальнего зарубежья, 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 звон 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.

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 на современном этапе идет в двух основных направлениях: фольклорном и академическом. 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 1966 г. на кафедре народных инструментов Белорусской государственной консерватории был организован *цимбальный ансамбль «Лилея»*. Высокий профессиональный уровень и социальная значимость этого студенческого коллектива позволяют говорить о нем как о заметной концертной единице и ярком явлении белорусской культуры. Бессменным руководителем ансамбля является народный артист Беларуси профессор Евгений Петрович Гладков. Ансамбль «Лилия» – лауреат многочисленных международных фестивалей. Он с успехом представлял белорусское искусство в странах СНГ и Западной Европы.

Среди монотембровых ансамблей Беларуси нельзя не отметить деятельность исполнительского коллектива «Трио-Минск» (трио баянистов),

который в свое время являлся уникальным и единственным в своем роде ансамблем баянистов Беларуси. Он был образован в 1980 г. по инициативе Геннадия Мандруса, доцента кафедры народных инструментов Белорусской Государственной консерватории (ныне Академия музыки). В его состав входили Валентина Писарчик, Татьяна Брагинец и Геннадий Мандрус. Позже, после смерти Г. Мандруса, ансамблем руководила В. Писарчик. В состав обновленного коллектива вошли студенты ее класса – Владимир Гудей и Сергей Бондарович. «Трио-Минск» является лауреатом престижных международных конкурсов, отечественных и зарубежных фестивалей. В репертуаре исполнителей произведения различных художественно-стилевых направлений и жанров западноевропейских, русских и белорусских композиторов, как специально сочиненные для трио, так и в виде оригинальных переложений и аранжировок.

Единственный в мире *октет балалаек «Витебские виртуозы»*⁷ создан в 1973 г. Заслуженной артисткой Республики Беларусь Тамарой Александровной Шафрановой. Слушатели называют его «Визитной карточкой» или «Жемчужиной» Витебска. Это уникальный коллектив, в котором собраны все разновидности балалаек от самой маленькой балалайки пикколо (затем балалайка кварта, две балалайки примы, балалайка секунда, балалайка альт, балалайка бас) до самой большой балалайки-контрабас. В этом ансамбле на всех инструментах виртуозно играют только женщины. В его составе – выпускники Белорусской академии музыки и Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

За годы работы коллектив заслужил авторитет и признание в среде профессиональных музыкантов. У этого ансамбля разнообразный репертуар, представленный русской и зарубежной классикой, сочинениями современных композиторов, обработками народных мелодий. Ансамбль аккомпанировал ведущим солистам оперного театра Республики Беларусь, а также заслуженному артисту России А. Цыганкову.

В 1975 г. Всесоюзная фирма «Мелодия» выпустила грампластинку с записями октета. Коллектив неоднократно записывался на радио и телевидении. Октет балалаек ведет активную гастрольно-концертную деятельность. География гастрольных поездок как по республике, так и за ее пределами весьма разнообразна и обширна.

Отличительной особенностью коллектива является по-настоящему оркестровое звучание, которое достигается за счет мастерски сделанных

⁷«Витебские виртуозы, октет балалаек» [Электронный ресурс] / URL.: [https://www.bgf.by/en/artists/vitebskie-virtuozy-oktet-balalaeck#:~:text=Единственный%20в%20мире%20октет%20балалаек,до%20самой%20большой%20балалайки%20контрабас\(дата обращения: 23.09.2023\)](https://www.bgf.by/en/artists/vitebskie-virtuozy-oktet-balalaeck#:~:text=Единственный%20в%20мире%20октет%20балалаек,до%20самой%20большой%20балалайки%20контрабас(дата%20обращения:23.09.2023))

Т. Шафрановой инструментовок и сложнейших партий для всех инструментов. Коллектив пользуется огромной популярностью у публики. воспринимается ей с искренним восторгом.

Однако в Беларуси распространены больше ансамбли смешанного состава, включающие как общераспространенные инструменты, так и национально-этнографические.

Инструментальный ансамбль «*Лирица*»⁸ 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: Т. Антипов (баян), Е. Сочнева (цимбалы) и А. Сочнев (балалайка-контрабас). С 2004 г. «*Лирица*» является штатным коллективом ГУ «Гомельская областная филармония». В 2014 г. Т. Антипов по субъективным причинам покинул ансамбль и его место занял Д. Лобачёв.

С момента своего создания инструментальное трио «*Лирица*» стало широко известно не только в Гомеле, но и далеко за пределами нашей страны. Многочисленные победы ансамбля на международных конкурсах самого высокого уровня и приглашения на различные престижные зарубежные фестивали – все 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 регулярно приглашаются на различные международные конкурсы в качестве почётных гостей с сольными концертами, а также для работы в составе международного жюри. Коллектив является лауреатом многочисленных международных конкурсов. В 2007 г. «*Лирица*» 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 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».

Отличительной чертой ансамбля «*Лирица*» является творческое обновление привычного репертуара, расширение его границ современными

⁸При 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 XLI итоговой научной конференции студентов, магистрантов, аспирантов (17 марта 2016 г.) / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2016. – С. 376–380.

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 «Лири-фэст».

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.

Белорусский государственный хореографический ансамбль «Хорошки»⁹ (художественный руководитель – Валентина Гаевая) был создан в 1974 г. 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.

В «Хорошках» представлен разнообразный инструментарий: 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). Выступления коллектива в большей степени строятся в виде развернутых театрализованных программ.

⁹При 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.

Например, «Тураўская легенда» (по мотивам старинных белорусских обрядов), «Бывай, XX 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 «Хорошек» выполнены на основе стилизации традиционной народной одежды (мастера А. Гаевой, Ю. Пискун и А. Юрьева). В качестве примера можно отметить танец «Весялуха», где сценические наряды выполнены на основе калинковичского традиционного народного костюма, а танец «Каханачка» выступает как образец применения домашевского традиционного народного костюма. В программах «Хорошек» использованы мужские соломенные головные уборы (лирический танец «Падущачка»), шляпы, которые введены как игровой атрибут, а также венки в форме «куста» в женских костюмах.

Сценическое воплощение фольклора ярко просматривается в творчестве ансамбля народной музыки *Национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь «Бяседа»*¹⁰ (художественный руководитель – Леонид Захлевный). Коллективом используются такие формы исполнительства, как вокальная ансамблевая а cappella и с аккомпанементом ансамбля, инструментальная ансамблевая и 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, улузе пры дарозе», «Маруся», «Ой, у

¹⁰При 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.

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.

Заслуженный коллектив Республики Беларусь «Белорусский государственный ансамбль народной музыки «Свята»¹¹ (художественный руководитель – Вячеслав Статкевич) является первым в Беларуси профессиональным фольклорным ансамблем, который начал возрождать народное музыкальное наследие своей страны. Ансамбль создан при Белорусской государственной филармонии в 1984 г. Концертная программа ансамбля была построена на музыкальном фольклоре белорусского Полесья – сокровищницы духовной культуры западных славян. Наигрыши и песни, записанные непосредственно у народных музыкантов и исполненные на старинных и традиционных инструментах с сохранением манеры и колорита звучания, стали близки и понятны не только белорусам, но и людям разных национальностей.

Сочетание музыки и танца дало возможность создавать яркие концертные программы, которые с большим успехом принимаются как у себя на родине, так и далеко за её пределами. Ансамбль «Свята» не раз принимал участие в международных фестивалях искусств, выступал с концертами как в Беларуси, так и далеко за ее пределами, получал

¹¹Заслуженный коллектив Республики Беларусь «Белорусский государственный ансамбль народной музыки «Свята» [Электронный ресурс] / URL.: <https://philharmonic.by/ru/artists/zasluzhennyi-kollektiv-respubliki-belarus-belorusskiy-gosudarstvennyy-ansambl-narodnoy> (дата обращения: 14.09.2023)

восторженные отзывы публики и прессы, отмечался дипломами и наградами. За время своего существования Белорусский государственный ансамбль народной музыки «Свята» дал более 20000 концертов. В 2019 г. ему присвоено почетное звание «Заслуженный коллектив Республики Беларусь».

В настоящее время в репертуаре ансамбля множество концертных программ, включающих в себя синтез различных жанров искусства, что является визитной карточкой коллектива. В рамках одного концерта зритель может услышать белорусские народные и авторские песни, любимые хиты в оригинальной обработке, увидеть прекрасные постановки танцев с элементами воплощения белорусских национальных традиций.

Таким образом, уже на протяжении XX – начале XXI вв. 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, 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, 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.

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

Значение ансамблевого исполнительства в процессе становления музыканта-исполнителя трудно переоценить. Педагогическая практика показывает, что полноценное образование музыканта невозможно без коллективной игры, поскольку она не только развивает исполнительские

навыки, но и позволяет воспитывать самоконтроль и профессиональную этику работы в творческих коллективах.

Подготовка квалифицированных руководителей ансамбля в области народно-инструментального творчества требует множества усилий в овладении навыками профессионального владения специальным инструментом, дирижированием, широким художественно-эстетическим кругозором и высокими морально-политическими качествами.

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.

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 их скурпулезное планирование, составление исполнительского плана, продолжительность, интенсивность работы руководителя и участников в процессе репетиции, ее темп. Репетиция как форма работы с коллективом способствует решению ряда задач:

- совершенствовать исполнительские навыки игры на инструментах;
- осваивать и развивать навыки ансамблевой игры;
- развивать навык чтения нот с листа;
- формировать ритмическую согласованность в процессе исполнения;
- определять необходимые динамические соотношения голосов и овладеть всеми специфическими особенностями динамики;
- осваивать ансамблевый репертуар;
- отрабатывать навыки использования различных средств музыкальной и исполнительской выразительности.

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 каждого из участников ансамбля и его реальными техническими возможностями. Следует учитывать, 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.

Основой совершенствования музыкально-исполнительского мастерства и творческого роста участников ансамблей, как в начальный период становления коллектива, так и после достижения определенных художественных результатов, являются *индивидуальные репетиции*. Это один из первых и важных этапов в организации учебно-воспитательного процесса, особенно только сформированных коллективах. Недооценка данной формы учебно-воспитательной работы на всех стадиях развития коллектива нередко отрицательно сказывается на художественно-профессиональном уровне исполнения музыкального произведения.

Эффективность воспитательного и учебного процесса всецело зависит от правильной организации индивидуальных занятий. Прежде всего, руководитель должен составить расписание индивидуальных репетиций. В зависимости от возраста участника ансамбля, от его индивидуальных музыкальных способностей, степени владения инструментом отводится определенное количество времени (это могут быть каждодневные короткие занятия, длящиеся в среднем 20-25 минут, либо более продолжительные 2-3 раза в неделю). Некоторые руководители прикрепляют более подготовленных участников ансамбля к вновь поступившим музыкантам. Они могут оказывать помощь в овладении навыками игры на избранном инструменте.

В только что организованных ансамблях индивидуальные занятия с молодыми музыкантами начинаются с ознакомления с инструментом, на котором предстоит обучаться (если до этого он не играл на этом инструменте). Руководитель должен объяснить роль данного инструмента в ансамбле, показать его устройство, познакомить с правилами обращения и хранения. Для участников коллектива, владеющими исполнительскими навыками, индивидуальные репетиции проводятся с целью скрупулезного изучения ансамблевых партий: подбора рациональной аппликатуры, проработки ритмически сложных мест, определения штрихов, артикуляции, приемов игры, фразировки и т.д.

Групповые репетиции преследуют те же задачи, что и индивидуальные. Отличие их от последних лишь в количестве музыкантов ансамбля, которое может варьироваться в зависимости от художественных и технических задач, требующих решения в каждом конкретном произведении. Например, это может быть только аккомпанирующая группа, либо группа, исполняющая мелодическую линию. В ходе таких занятий формируются навыки чистоты

интонирования, темповой и ритмической слаженности, точности в передаче штрихов, ансамблевой синхронности исполнения партий и т.д.

На *общих репетициях* ансамбля окончательно устанавливаются темп, динамические оттенки, фразировка, штрихи, звуковое равновесие групп и т.д. Таким образом, главное внимание руководитель должен сосредоточивать на отработке художественных элементов произведения, приемов передачи мелодической линии от одного инструмента к другому, от одной оркестровой группы к другой, добиваясь высокого исполнительского качества ансамбля в широком смысле слова, динамического баланса, точности интонации и фразировки.

Генеральную репетицию желательно проводить там, где состоится выступление коллектива. Нельзя переоценить факт возможности проверить исполнение в акустических условиях предстоящего выступления. Участники ансамбля должны привыкнуть к условиям зала, ощутить его акустические особенности и в зависимости от них скорректировать звучание всех инструментов ансамбля в целом. Такая форма репетиции 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 и темпы. Важнее сыграть все пьесы, предназначенные для концертного выступления без остановки от начала до конца, дать «почувствовать» музыкантам всю бы равномерно распределяя силы и эмоциональное напряжение на всю программу. На генеральной репетиции решаются и организационные моменты, в числе которых выход и уход музыкантов со сцены, работа с микрофонами (в случае плохой акустики), расстановка стульев и т.д.

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, вокалистам).

Каждый коллектив располагает присущим только ему техническими и художественными возможностями, в соответствии с которыми руководителю приходится подбирать репертуар. С учетом творческой направленности ансамбля 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, требующих соответствующих по характеру и содержанию пьес и создающих определенное эмоциональное состояние у слушателей. Последовательность изучения сочинений концертного репертуара определяется художественным руководителем, учитывая технический уровень участников ансамбля и перспективы их творческого роста.

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. Этому способствует 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 ими 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. Во время репетиций руководитель может использовать дирижерский жест, при необходимости личным исполнением демонстрировать рисунок проведения какого-либо голоса, временно заменяя исполнителя той или иной партии.

Для однородных ансамблей малых форм (дуэтов, трио народных инструментов) издано достаточное количество нотной литературы: 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 возможность заменить этот инструмент на тот, функция которого в ансамбле схожа (например, аккомпанемент передать балалайке-альт, секунде, альтовой домре, цимбалам-альт, баяну и т.д.). 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. И вместе с тем, в ансамбле каждая партия имеет свои задачи, свои функции, и, только сочетая их вместе, можно услышать 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 ансамблевой игры основываются на умении слушать все партии в целом и свою партию как часть целого, достигать слитности звучания партий, штрихов и гибкости исполнения.

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 участников коллектива.

Руководитель должен быть хорошо подготовлен 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 репетиция 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 разыгаться или учиться читать ноты 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 способствует поддержанию у музыкантов интереса к игре в ансамбле и позволяет избежать чрезмерных нервных и физических нагрузок.

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. 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 и 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 навыка 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 время на каждой репетиции ансамбля как с руководителем, так и без его участия, во время самостоятельных занятий.

Формирование и развитие навыка чтения нот с листа в рамках репетиции ансамбля занимает лишь часть рабочего времени. Основное же время рассчитано на освоение репертуара, подразумевающее скупую работу над художественным музыкальным материалом.

В целом, *работу над музыкальным произведением* можно поделить на три тесно связанных между собой периода, на протяжении которых необходимо следить, чтобы у участников коллектива не снижался творческий интерес к изучаемому произведению.

На первоначальном этапе разучивания музыкального произведения необходимо точно прочесть его ритмический рисунок, который характеризуется не только чередованием длительностей, но и их выразительным произношением (выбор штрихов, приемов игры, динамики). Их грамотное исполнение участниками ансамбля во многом служит раскрытию общего художественного замысла произведения. Хорошо усвоенный нотный текст, его ритмическая структура, динамические оттенки произведения также помогут глубоко вникнуть в его содержание.

Далее необходимо рассказать о форме изучаемого произведения, его составных частях, строении музыкальных фраз, о кульминациях и др. 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 общем 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, насколько технически справляется ансамбль при первом исполнении.

Иначе строится *работа ансамбля с солистами* – вокалистами и инструменталистами. Руководителем должна быть проведена большая предрепетиционная 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 или ее фрагмента снижает внимание и притупляет творческую мысль у музыкантов. Занятия превращаются в скучные и назойливые поучения. Во избежание этого иногда нужно сделать в репетиции незапланированный перерыв, а затем опять вернуться к работе над пьесой. Можно оставить произведение 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. Важно также, чтобы репетиция носила завершенный характер, но при этом у музыкантов сохранилось желание ее продолжить. Это настраивает их на дальнейшую самостоятельную творческую работу: поучить партии, проработать отдельно технически сложные эпизоды.

В ходе репетиции 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 не только развивает навыки игры в ансамбле, но учит понимать требования руководителя оставаться максимально собранными в течение всей репетиционной работы.

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 непросто. Для лучшего пояснения мысли можно прибегнуть к помощи личного исполнительского показа на инструменте или голосом. Такой метод желательно использовать только в том случае, если руководитель уверен, что сыграет или пропоет правильно интонационно, ритмически и технически. Особенно осторожно нужно пользоваться голосом.

Завершает репетиционную работу над пьесой генеральная репетиция.

Однако генеральная репетиция остается репетицией и эмоционально слабее концертного выступления. На генеральной репетиции пьесы должны быть сыграны технически чисто, по возможности в нужном темпе.

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.

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

Тема 5. Средства художественной выразительности

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. В ансамблевом исполнительстве всегда присутствовал 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 передачи 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. В партиях народных инструментов закрепляются разнообразные приемы игры – *glissando*, *tremolo*, флажолеты, большие и малые дробы 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 несколько способов работы над музыкальным произведением¹².

1. *Работа с текстом произведения без инструмента.* На этом этапе процесс ознакомления и первичное заучивание 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.

¹²Запоминание музыкальных произведений по формуле И. Гофмана [Электронный ресурс] / URL: https://studopedia.ru/2_101772_zapominanie-muzikalnih-proizvedeniypo-formule-igofmana.html (дата обращения: 24.09.2023)

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, когда сочинение должно проигрываться в нужном темпе, при этом можно не заботиться о точности исполнения.

После первого ознакомления начинается детальная проработка произведения: выделяются смысловые опорные пункты, выявляются трудные места, проставляется 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.

Существует два варианта выучивания музыкального произведения наизусть, 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 и т.д.. 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, должна соблюдаться разумная дозировка выучиваемого. 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 внемusикальными 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 играется 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 (мысленное проигрывание).* Это наиболее сложный способ работы над музыкальным произведением, и И. Гофман не даром 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 архитектуру, 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 – поистине 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, относящиеся к организации музыкального произведения во времени. Существуют две основные тенденции в ритмической организации музыкального исполнения – метросозидающая и метроразрушающая. *Метросозидающая* сторона чувства ритма – это тенденция к сохранению равномерности и устойчивости движения. *Метроразрушающая* сторона чувства ритма – нарушение мерности и ровности музыкального ритма, стремление к свободе, к в ритмическим отклонениям, связанное с эмоциональностью музыкального переживания. 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.

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 из участников ансамбля. 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 может применять дирижерский жест, при необходимости, в целях наглядности, личным исполнением демонстрировать образец проведения какого-либо мелодического или гармонического 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, интонацией, 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 и 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 главных задач 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 мыслит 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, форма (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).

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 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.

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.

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. 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.

Существует масса разновидностей *штрихов* (от 2000 до 4000 в разных скрипичных источниках) по типу произношения. Штрих – это характерная форма звука, получаемая соответствующими артикуляционными приемами. Выбор штрихов в произведении влияет на характер звучание сочинения. В ансамбле важно соблюдать единые требования исполнения штрихов на разных инструментах всеми участниками ансамбля, ощущая логику развития целостного звучания.

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 параметра 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

Роль руководителя ансамбля в подборе репертуара, определении состава ансамбля для исполнения каждого конкретного произведения несомненно велика. Подбор репертуара является одним из решающих факторов в стимулировании художественного и технического роста ансамблевого исполнителя. Руководитель должен использовать все богатство композиторских стилей и жанров, включать в учебный репертуар произведения зарубежной, русской и белорусской классики, а также лучшие образцы современной музыки.

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 ансамбля. Однако нельзя считать, что учебный репертуар играется 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, разнообразные по характеру, не представляющие особых 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 и 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, симфонических и народных оркестров, солистов-инструменталистов и т.д. Естественно, что каждое новое исполнение вызывает не только повышенный интерес у слушателей, но и придрчивость. 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 ансамблей занимают произведения современных композиторов, легкая популярная музыка. Освоение таких сочинений требует от руководителя изучения 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 и конкурсах как у нас в стране, так и за ее пределами создает необходимость планирования фестивального и конкурсного репертуара в перспективном репертуарном плане ансамбля, учитывая особенности его подготовки.

Очень важно при подборе репертуара учитывать следующие критерии:
– художественно-эстетическую направленность и ценность каждого произведения;

- возможность ее художественного и технического исполнения в данном ансамбле;
- интересна ли пьеса для участников и самого руководителя.

Каждая выбранная 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.

Ответственным моментом в жизни коллектива является *концертное выступление* как результат работы исполнителя над программой, качественным показателем всей организационной, творческой и 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 неудачным. 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 привносит 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 и 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, пюпитров, 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 с создает музыкальный фон перед несколькими десятками

слушателей, он должен относиться одинаково ответственно и заинтересованно.

Таким образом, концерт – это не только подведение итогов, но и еще одна встреча с музыкой, со слушателем, которая определяет моральный климат в коллективе, успех всей его дальнейшей работы.

1.1.2 Раздел II. Методика работы с оркестром

Тема 1. Дирижирование как особый вид исполнительского искусства.

Дирижирование – важная часть музыкального исполнительства, в котором наиболее глубоко и масштабно проявляется его суть. Как самостоятельный вид исполнительской деятельности, дирижерская профессия окончательно сформировалась лишь ко второй половине XIX в.

Из всех музыкальных профессий профессия дирижера самая сложная и ответственная. Дирижер поставлен в особые условия: его инструментом является целый коллектив исполнителей. Истинному художнику-музыканту необходимо особое призвание к своему инструменту. У дирижера – это оркестр или хор. Поэтому он должен «ощущать исполнительский коллектив как единый многокрасочный и многозвучный инструмент, состоящий из живых, индивидуально мыслящих, чувствующих и созидających музыкантов-художников»¹³. Подчинить их себе, повести за собой и составляет его задачу. «Дирижер ответственен перед слушателями не только за себя, но и за тот коллектив, которым он руководит»¹⁴, – говорил известный дирижер А. П. Иванов-Радкевич. Кроме этого, дирижер ответственен еще и перед самим коллективом; его задача заключается в том, чтобы указать каждому участнику коллектива, как он должен играть, чтобы общее исполнение с наибольшей полнотой раскрывало творческие намерения композитора».

Искусство дирижера состоит в его творческой интерпретации музыкального произведения, свои художественные намерения он передает коллективу исполнителей при помощи жестов, выразительной мимики, а также поясняющего слова во время репетиций.

Дирижирование – это своеобразный перевод музыки на язык жестов и мимики, перевод звукового образа в зрительный с целью управления коллективным исполнением. Естественность дирижерского языка, его опора на общежизненные и специфические музыкальные ассоциации делают его понятным и музыкантам-профессионалам, и малоподготовленным участникам оркестровых коллективов, и даже – в определенной мере – слушателям.

Сложность дирижерской профессии обуславливается ее полифункциональностью. Дирижер создает свою трактовку музыкального произведения, выбирает вариант конкретного звукового воплощения этой

¹³Пазовский, А. Записки дирижера / А. Пазовский. – М. : Музыка, 1996. – С. 14.

¹⁴Иванов-Радкевич, А.П. О воспитании дирижера / А.П. Иванов-Радкевич. – М. : Музыка, 1973. – С. 6.

трактовки, точно распределяет время звучания и контролирует качество исполнения. Постигая композиторский замысел, он передает своё представление об идейно-художественном содержании произведения исполнителям и добивается от них точного донесения, задуманного до слушательской аудитории. В необходимых случаях он по ходу исполнения корректирует звучание. Дирижер – это и актер, и режиссер исполнения, а кроме того воспитатель исполнительского коллектива. Чтобы создать условия для осознанного исполнения музыки, необходим постоянный и напряженный психический контакт дирижера с оркестром и слушателями. А для этого необходимы способности, а главное, особые личностные качества и достоинства. «Ваши мысли, ваше восприятие мира должны исходить от вас с такой силой, которая заставила бы оркестр одновременно с вами переживать те же желания и страсти, чтобы музыканты не могли не выразить их в своём исполнении. Вы должны заменить их волю своею»¹⁵, – писал известный французский дирижер Шарль Мюнш.

Важным отличием дирижера от исполнителя-солиста является, по мнению К. Кондрашина, и то, что солист – инструменталист или певец, работая над произведением, имеет возможность многократно проверить свою интерпретацию в процессе подготовки. Дирижер же обычно очень лимитирован репетиционным временем. Он должен начать репетицию с исполнительским коллективом с уже готовым исполнительским планом»¹⁶. Дирижер обязан до репетиции слышать музыкальное сочинение так же отчетливо, как слышал эту музыку композитор. Безупречное внутреннее пропевание произведения должно создать у дирижера правильное представление о музыке. Учиться дирижированию означает учиться в совершенстве слышать внутренним слухом музыку и воплощать свой замысел. Все, что думал и чувствовал композитор, сочиняя свою музыку, дирижер должен заново продумать, прочувствовать и осмыслить, уметь духовно вживаться в произведение. Поэтому основой дирижерской профессии является способность дирижера познать и внутренне услышать всё то, что будет воспроизведено исполнительским коллективом.

Дирижер руководит коллективным исполнением музыкального произведения, ощущая при этом оркестровый коллектив как единый инструмент. Поэтому он должен знать, какие тембровые краски и диапазон имеет каждый инструмент, каковы их технические и художественные возможности. К тому же дирижер должен уметь играть на этих инструментах. На репетиции и в концертном зале ему предстоит увлечь

¹⁵Мюнш, Ш. Я – дирижер / Ш. Мюнш. М. : Музыка, – 1982. – С. 18.

¹⁶Кондрашин, К. Мир дирижера (технология вдохновения) / К. Кондрашин. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1976. – С. 12 –13.

оркестр своим планом исполнения, своей трактовкой произведения, раскрыть художественную идею композитора, вызвать исполнителей на сотворчество, установить содружество в коллективе.

Стоя во главе исполнительского коллектива, дирижер должен держать в поле зрения всех его членов, следить за их работой, при необходимости сглаживать погрешности, предупреждать и предотвращать искажения. Для этого у него должна быть развита интуиция и критическая наблюдательность. Надо учиться не только дирижировать, но и сосредотачивать внимание и энергию, а также рационально распределять время, напряжения и усилия.

Как говорил Г. Ержемский, «процесс дирижирования сложен и многогранен. Так, например, в обстановке концертного выступления психическая деятельность является одной из самых многофункциональных в человеческой практике. Протекающая на фоне активного сознания, она осуществляется в условиях жесткой временной необратимости, создающей постоянную стрессовую ситуацию в связи с невозможностью исправления ошибок»¹⁷.

Интерпретационная сущность дирижерского искусства. Соотношение художественно-образного начала и тактирования в искусстве дирижирования.¹⁸

Как уже было сказано выше, дирижер, воздействуя на оркестр, является интерпретатором исполняемого произведения, его искусство проявляется в руководстве музыкальным коллективом. Каждому исполнителю свойственны собственные представления о том, как играть данное произведение, сложившиеся в результате предшествующей практики с другими дирижерами. Таким образом, перед дирижером всегда стоит сложная задача – подчинить себе многообразие исполнительских индивидуальностей, темпераментов и направить творческие усилия коллектива в единое русло. Руководство исполнением оркестра целиком поκειται на творческой основе, что вызывает необходимость применения многообразных средств и методов воздействия на исполнителей. Здесь не может быть шаблона, неизменных, а тем более заранее предусмотренных приемов.

В современном дирижерском искусстве можно выделить две стороны – техническую и художественную. К первой относится вся техника, в том числе и тактирование, ко второй – все средства выразительно-

¹⁷Ержемский, Г.Л. Психология дирижирования / Г.Л. Ержемский. М. : Музыка, 1988. – С. 6

¹⁸При подготовке материалов использованы следующие источники:

Мусин, И.А. Техника дирижирования / И.А. Мусин. Л : Музыка, 1967. – С. 8-10.

Ержемский, Г.Л. Психология дирижирования / Г.Л. Ержемский. М. : Музыка, 1988. – С. 18.

художественного порядка. Тактирование лежит в основе техники и является ее базой. Будучи жестовым изображением метра, тактового размера, тактирование связано со всеми приемами дирижерской техники, влияя на их характер, форму, способы выполнения. Вместе с тем тактирование – лишь первичная и примитивная область дирижерской техники, научиться тактировать сравнительно нетрудно, каждый музыкант может овладеть им за короткий срок. К технической стороне также относятся приемы показа вступлений, снятия звука, показа фермат, пауз, пустых тактов. Эту совокупность приемов И. А. Мусин называет «вспомогательной техникой, или техникой низшего порядка».

К технике высшего порядка относятся приемы, с помощью которых определяется изменение темпа, динамики, акцентировка, артикуляция, фразировка, штрихи, приемы, дающие представление об интенсивности и окрашенности звука, то есть все элементы выразительного исполнения. Они направлены на руководство художественной стороной исполнения.

В связи с этим Г. Л. Ержемский выделяет две системы жестов. «Первая представляет собой комплекс профессиональных двигательных автоматизмов. Ее фундаментом являются сложившиеся в историческом развитии дирижирования общепринятые приемы и навыки. Они призваны решать элементарные технологические задачи, связанные с управлением оркестром. Основу системы составляет так называемый процесс тактирования. С помощью тактирования дирижер как бы строит материальный каркас исполнительского процесса, определяет темп, динамику развития, структуру организации музыкального материала, те моменты, без которых художественная деятельность дирижера потонет в хаосе рыхлости и неопределенности внешней формы выражения. Интерпретационные моменты, творческая информация передается дирижером через посредство разнообразных форм экспрессивных проявлений, составляющих в своей совокупности вторую систему жестов. Она базируется на особом комплексе выразительных движений и действий в процессах общения и коммуникаций. Отображая тончайшие нюансы переживаемых отношений, бесконечную гамму человеческих эмоций и настроений, выразительные движения помогают понять и уточнить действительный смысл передаваемой дирижером информации».

Перед дирижером, следовательно, стоит задача, используя всю совокупность средств вспомогательной и выразительной техники, придать своему жесту образную конкретность. Соответственно приемы, которыми он это достигает, можно назвать образно-выразительными. К ним относятся и средства эмоционального порядка и волевого воздействия на исполнителей.

При отсутствии у дирижера эмоциональных качеств его жест обязательно будет беден. Находясь в диалектическом единстве, художественная и техническая стороны дирижерского искусства внутренне противоречивы, могут подчас подавлять одна другую.

Как справедливо отмечал А. Радкевич, «движения дирижера обуславливаются смыслом исполняемой музыки, они должны ясно выразить творческие намерения дирижера, побуждая коллектив к выполнению этих намерений. Иначе говоря, они должны быть только самыми необходимыми, непринужденными, выразительными, точными и музыкально-целесообразными».¹⁹ Схожую мысль мы можем обнаружить и в работе И. Мусина, который подчеркивал мысль о том, что для нахождения конкретного и выразительного жеста для воплощения музыкальной фразы, нужно прежде всего видеть определенную цель. Успех поисков зависит от того, на сколько ярко представляемый дирижером музыкальный образ. В процессе работы жестовое отображение становится все более определенным и начинает приобретать рельефность»²⁰.

Дирижер как организатор, педагог, художник. Соотношение названного триединства в деятельности руководителя различных по уровню развития оркестров.

Дирижирование, как профессия представляет собой целый комплекс деятельности, в который входит: интерпретационная (аналитическая), исполнительская, управляющая (реализующая), репетиционная (педагогическая) и организационная (планирующая).

Дирижер – это, безусловно, мозг и душа оркестра, он вдохновляет музыкантов, передает художественный замысел произведения, выступая прежде всего, как художник-творец. Однако дирижеру – руководителю оркестра приходится заниматься множеством и нетворческих вопросов: распределением занятости музыкантов (для равномерной нагрузки), поддержанием дисциплины, отстаиванием интересов оркестра. Административный талант²¹ это также и умение рассчитать репетиционное время, заблаговременно определить необходимое количество репетиций, после каждой оставить законченное впечатление о проделанном, уметь чередовать на репетиции утомительные по напряжению произведения с более легкими. Надо суметь найти контакт с наиболее передовыми

¹⁹Иванов-Радкевич, А.П. О воспитании дирижера / А.П. Иванов-Радкевич. М. : Музыка, 1973. – С. 21.

²⁰Мусин, И.А. О воспитании дирижера: Очерки / И.А. Мусин. Л. : Музыка, 1987. – С. 13.

²¹Кондрашин, К. Мир дирижера (технология вдохновения) / К. Кондрашин. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1976. – С. 10.

музыкантами, похвалить робкого, но способного, «осадить» зарвавшегося. Здесь административные функции тесно связаны с педагогическими.

Нельзя также забывать и о том, что дирижер всем своим обликом, подобно педагогу в учебном заведении, влияет на интеллект оркестрантов. Вежливость в обращении, круг интересов, помимо музыки, жертвенность в отношении к искусству, аккуратность в поведении и даже элегантность в одежде очень важны.

Организаторские и педагогические таланты дирижера приобретают особое значение при работе с любительским коллективом.

Любая профессия требует от человека целого комплекса определенных качеств и знаний. Особое их сочетание необходимо руководителю любительского коллектива: ведь ему приходится быть в первую очередь организатором, педагогом-музыкантом, психологом... Выполнение этих функций требует разносторонней подготовки, в основе которой лежит широкое профессиональное образование. Руководитель любительского коллектива обязан, как и любой современный специалист, владеть широкими знаниями в собственной сфере. Профессиональное руководство коллективом при современных требованиях, предъявляемых к уровню его творческой деятельности, невозможно без опоры на глубокие и всеобъемлющие знания.

Непосредственным организатором многогранной и сложной деятельности любительского коллектива является его руководитель, от его профессиональных и личных качеств во многом зависит процесс учебной, творческой, воспитательной работы в коллективе и его организация. Уровень исполнительского мастерства во многих любительских коллективах достаточно высок и немыслим без квалифицированного руководства. Руководство любительским оркестром или ансамблем характеризуется особой сложностью, требует знания психологии, педагогики, организаторского искусства, специальной музыкальной и дирижерской подготовки. Во взаимоотношениях оркестра и руководителя более активна роль последнего. Большое значение имеют такие его качества, как уверенность в своих знаниях, непринужденность в общении, доброжелательность, готовность прийти на помощь, которые способствуют формированию в коллективе творческой атмосферы. Здесь руководитель выступает как педагог-психолог.

Руководитель планирует перспективное развитие оркестра, его художественную и концертно-просветительскую деятельность. И здесь на первый план выдвигается профессиональная подготовка, деловая «хватка» руководителя, знание им методики репетиционной, учебной, творческой работы с коллективом. В этом случае проявляются качества руководителя

как педагога-организатора. Организаторские качества руководителя приобретают первостепенное значение при работе с начинающим оркестром. С ростом исполнительского уровня оркестра возрастает значение творческого начала в действиях руководителя. На первый план выдвигается его умение выстроить голоса, собрать коллектив, психологически мобилизовав его на решение высоких художественных задач.

Организация деятельности оркестра – дело творческое, и, как всякое творчество, она не терпит шаблона. Каждый руководитель, помимо того встретится в работе со случайностями и особенностями, которые невозможно предугадать. Каждая репетиция или проведенное культурно-массовое мероприятие обогащают участников, расширяют их знания, умудряют опытом. Об этом постоянно должен помнить руководитель, чтобы вносить соответствующие коррективы в методы работы, разнообразить ее, отыскивая все новые приемы.

Успешность творческого и воспитательного процессов зависит от подготовки и знаний руководителя как организатора, дирижера, педагога, а также от умения общие положения методики преломлять в своей индивидуальной творческой работе. Научиться делать это, особенно начинающим руководителям оркестров, – значит избежать многих ошибок.

Обзор и анализ методической литературы.

Проблемы профессионального руководства коллективом, а также теоретические вопросы дирижерского искусства нашли свое отражение в работах многих авторов. Из недавно вышедших изданий обращает на себя внимание учебно-методическое пособие Н.А. Колесниковой «Основы теории и методики дирижирования», в котором обобщен опыт многих хоровых дирижеров, а также самого автора. Разделы пособия освещают теоретические и практические вопросы, связанные с дирижерской профессией, улучшением подготовки молодого поколения хормейстеров, дирижеров хора к будущей исполнительской и педагогической деятельности. Даны сведения и теоретические понятия об основных элементах и закономерностях дирижерско-исполнительского искусства, которые обязан знать каждый, обучающийся этому музыкальному ремеслу.

В монографии В.А. Каюкова «Дирижер и дирижирование» процесс дирижирования рассматривается с позиций философии, музыкальной эстетики и культурологии. До этого дирижерское управление исследовалось только в рамках музыкального исполнительства, в музыковедческих и искусствоведческих работах. Автор исследует дирижирование как целостное

явление, учитывая его внутренние основания и внешние опосредованные связи-взаимодействия.

Первым учебником по оркестровому дирижированию можно считать издание В.И. Орлова и Е.В. Комиссарова, цель которого заключается в формировании базы теоретических знаний, практических умений и навыков по дирижированию.

В книге «Дирижер и оркестр или 100 ненужных советов молодым дирижерам» Роман Кофман, украинский дирижер и композитор, легко, непринужденно и с большой долей иронии дает практические советы молодым дирижерам. В данном издании вопросы методики и интерпретации не затрагиваются, однако в нем отражается обширный круг проблем от взаимоотношений с оркестрантами до выстраивания концертных программ.

Сугубо практический характер характеризует книгу А.С. Каргина «Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов». Автор подробно останавливается на вопросах организации работы самодеятельного оркестра, подготовке к репетициям, подборе учебного и концертного репертуара для такого состава. На основании комплексного анализа учебно-творческого и воспитательного процессов А.Г. Каргин предлагает свою методику работы с самодеятельным оркестром.

Вопросам формирования коллектива и обучения игре на оркестровых инструментах посвящено также учебное пособие Б.Ф. Патрикеева «Методика работы с самодеятельным оркестром народных инструментов (начальный уровень)».

Профессиональный интерес представляет книга советского дирижера К. Кондрашина «Мир дирижера», построенная в форме бесед автора с кандидатом психологических наук Владимиром Ражниковым. В ней разбирается комплекс дирижерских способностей, обобщается и анализируется 30-летний практический опыт великого дирижера, высказываются мысли о специфике дирижерского мастерства, рассматриваются различные психологические аспекты дирижирования,

Не менее интересна и познавательна работа А. Боулта «Мысли о дирижировании». Помимо практических советов и вопросов дирижерского исполнительства, английский дирижер большое внимание уделяет нравственной проблематике, тактичности работы с коллективом, этике во взаимоотношениях дирижера и солиста.

Книга знаменитого французского дирижера и скрипача Шарля Мюнша «Я – дирижер» повествует о сложной и противоречивой профессии дирижера, о трудностях, возникающих у всех начинающих дирижеров, об огромной моральной ответственности перед публикой и о магическом

воздействию личности дирижера на оркестр. «Душа дирижера должна быть зеркалом, в котором музыка отражается так же, как природа во взоре художника», «...я вижу в деятельности дирижера не профессию, а священнодействие: это не слишком сильное слово».

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

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

Дирижерское исполнительство представляет собой сложный комплекс различных видов музыкальной деятельности, включающий в себя действия, протекающие последовательно или одновременно и направленные на разные цели. Каждое из них выполняется с большим или меньшим усилием, вызывается и мотивируется различными побуждениями, сопровождается соответствующими эмоциями. Многочисленные функции, выполняемые дирижером в момент руководства исполнением, взаимосвязаны, а порой выступают в противоречивых, и даже конфликтных отношениях. Подобного своеобразия не знает ни один из видов исполнительского искусства.

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

Дирижер, как и любой музыкант-исполнитель, должен обладать музыкальными данными. Сюда входят музыкальность, музыкальный слух и ритм, музыкальная память. А также музыкально-теоретическими знаниями, знаниями художественной культуры. *Музыкальность* понимается большинством исследователей как своеобразное сочетание способностей и эмоциональных сторон личности, проявляющихся в музыкальной деятельности. *Музыкальный слух* – понятие сложное и включает в себя ряд компонентов, важнейшими из которых являются звуковысотный, ладовый (мелодический и гармонический), тембровый и динамический слух. Существует также абсолютный и относительный музыкальный слух. Наличие абсолютного слуха (пассивного или активного) нередко указывает на общую музыкальную одаренность. Чем лучше слух дирижера, тем полнее

его владение оркестром. Обладать абсолютным слухом для дирижера полезно, но не обязательно. Но ему необходимо иметь хороший относительный слух, дающий возможность различать соотношения звуков по высоте, взятых одновременно и последовательно, а также более острый гармонический слух и развитый динамический (чувство звукового баланса). Важнейшим рабочим инструментом для дирижера является высокоразвитый внутренний слух. Под внутренним слухом понимается способность музыканта представлять себе звучание как отдельных тонов и аккордов, так и всей их совокупности в процессе чтения партитуры. Чтение партитуры без инструмента, как и чтение книги без произнесения слов вслух – это вопрос тренировки, и каждый дирижер должен овладеть им в совершенстве.

Большое значение для развития исполнительской деятельности дирижера имеет наличие развитой *музыкальной памяти*. Музыкальная память – понятие синтетическое, включающее слуховую, двигательную, логическую, зрительную и другие виды памяти. Как и все способности, она поддается значительному развитию. У дирижера важно развить слуховую память, служащую основой для успешной работы в любой области музыкального искусства; логическую – связанную с пониманием содержания произведения, закономерностей развития мыслей композитора; двигательную – связанную с мануальной техникой дирижера; зрительную память – в изучении и запоминании партитуры. Молодой дирижер должен знать произведение наизусть и дирижировать, почти не глядя в партитуру. Это требование диктуется несколькими причинами. Погружаясь с головой в партитуру, дирижер лишается возможности живого и непосредственного общения с исполнителями. Дирижер, который не смотрит на музыкантов, ни к кому не обращается – не представляет интереса, так как сила дирижерского воздействия на исполнителей значительно снижается или исчезает полностью. У дирижирования наизусть есть свои преимущества. Дирижируя наизусть, дирижер основывается на звуковой перспективе. Его музыкальное мышление охватывает более протяженное музыкальное пространство, в то же время он более сконцентрирован. Заучивание наизусть способствует более глубокому освоению произведения, более тщательному изучению партитуры.

Большое значение для развития исполнительской деятельности дирижера имеет наличие развитой музыкальной памяти. Проблему музыкальной памяти можно отнести к одной из наиболее сложных и актуальных проблем музыкального исполнительства. Игра на память имеет сравнительно недавнее происхождение. Во времена В. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена лишь немногие исполнители считали это нужным. Память в те

времена не считалась необходимой составной частью комплекса музыкальной одаренности. Заучивать наизусть рекомендовалось только сложные эпизоды, или тексты в местах переворачивания страниц. Однако, «игра по нотам» вносит свои неудобства, связанные с раздвоенностью внимания.

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

Дирижер должен хорошо владеть *мануальной техникой*. Мануальная техника дирижера получила свое название от латинского слова «*manos*», что означает «рука». Мануальная техника – это определенный набор жестов и приемов, позволяющих дирижеру передавать все его намерения: необходимую информацию о темпе, ритме, метре, характере, динамике; показ основных вступлений инструментам или их группам; свою трактовку произведения. Важнейшим общим свойством дирижерского жеста является то, что дирижерский жест бифункционален. Он обладает удивительной способностью предвосхищать будущее и одновременно фиксировать настоящее. Возможности развития и совершенствования мануальной техники безграничны. Но техника принесёт свою пользу, если ею обладает дирижер, прекрасно знающий партитуру, глубоко мыслящий, отлично слышащий и умеющий контролировать звучание всего оркестра и каждого музыканта в отдельности.

Практика подтверждает, что все выдающиеся дирижеры на определенном этапе профессиональной деятельности значительно сокращают амплитуду движений: среди них такие мастера дирижерского искусства как Густав Малер, Рихард Штраус, Артуро Тосканини, Евгений Мравинский, Евгений Светланов, Герберт фон Караян и другие. Накопив богатейший художественный опыт, они на практике убеждались, что главное в искусстве дирижера лежит не в физических действиях, а в психологических факторах и изменениях, среди которых внушающие воздействия занимают главенствующее положение.

Эмоционально-волевое воздействие дирижера на оркестр – это способность дирижера воодушевить исполнителей. Наибольшая степень воодушевления – творческое вдохновение. Различные степени воодушевления от увлеченности до подлинного подъема способствуют протеканию любой творческой деятельности. Создать у себя приподнятое

настроение, воодушевление – задача не простая для каждого дирижера, но она усложняется, когда нужно выдать такое же эмоциональное состояние у музыкантов оркестра – людей тоже с разными характерами и темпераментами, которые могли прийти на повседневную работу без должного творческого подъема. Дирижер должен уметь воодушевлять исполнителей, вызывать у них такое приподнятое, творчески активное состояние, благодаря которому особенно сильно обостряется внимание, предрасположенность к чуткому реагированию на выразительные жесты дирижера. Воодушевление, вдохновение и труд нераздельны для дирижера.

Индивидуальность человека во всем богатстве проявляется в его *интеллекте*, который можно рассматривать в системе умственных способностей личности. Каждая из способностей играет определенную роль в успешности овладении человеком конкретными научными знаниями. Умственные способности человека имеют свои индивидуальные различия, характерные для каждой личности – это глубина и гибкость ума, устойчивость, поверхностность, инертность, осознанность, самостоятельность, подражательность. Многие творческие люди (ученые, педагоги, музыканты) в основе своего интеллекта имели интуицию, тонкую чувствительность, которая определяла масштабность их мышления и способность формировать нетрадиционные подходы к решению тех или иных проблем.

Деятельность дирижера носит творческий характер. *Творчество* – это объективное и субъективное созидание нового, а творческая деятельность – это форма интуитивно – преобразовательного отношения к миру. Творческий труд – по природе своей, особенностям, специфике – неизбежно, сам по себе, рождает мучительные раздумья, противоречивые ощущения у каждого, соприкасающегося с ним. Сомнения в процессе творчества – явление самое распространенное. Профессия музыканта – дирижера всегда выявляет морально-этический склад человека, а творческая работа, особенно в счастливые её минуты, внутренне просветляет человека.

Дирижер должен обладать чувством воображения. *Воображение* – это волшебный дар, оно рождает образы, открытия. Творческое воображение – это способность, помогающая нам переходить от замысла к воплощению. У дирижера уже в процессе изучения партитуры возникают исполнительские проблемы, проблемы художественной интерпретации, а значит уже никак не обойтись без художественного воображения, без фантазии и тренировать творческое воображение, интуицию. В творческом процессе фантазия, художественное воображение – это всё. Необходимо развивать и тренировать творческое воображение, интуицию.

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

Как и любой музыкант, дирижер должен обладать всем комплексом музыкальных способностей, музыкально-теоретическими знаниями, знаниями художественной культуры. Кроме того, он должен хорошо владеть одним или двумя оркестровыми инструментами и обязательно фортепиано. Знаменитый английский дирижер А. Боулт, всесторонне анализируя саму профессию дирижера, перечисляет качества, которые необходимы дирижеру-профессионалу:

- дирижер должен овладеть игрой на четырех или пяти оркестровых инструментах;

- в течение ряда лет ему необходимо играть в оркестре, желательно на разных инструментах;

- ему следует принимать участие в работе хорового коллектива;

- он обязан знать весь классический репертуар с точки зрения оркестровки, структуры, фразировки и т.д.;

- в будущей работе дирижер иметь ясное представление о присущих каждому направлению стилевых особенностях;

- он должен обладать способностями руководителя, беспредельной старательностью, неограниченным терпением, подлинным даром психолога, железным здоровьем и внешне всегда быть в хорошем настроении;

- он должен в совершенстве владеть дирижерской палочкой (это кажется легким, но на самом деле требует долгих размышлений и постоянной тренировки);

- он должен знать историю музыки и музыкальную литературу (вокальную, органную, камерную, фортепианную и т.д.);

- он должен быть сведущим во многих других видах искусств.

Но самое важное умение, по мнению А. Боулта – это умение управлять людьми и – что еще важнее – самим собой²².

К. Кондрашин в комплексе способностей, необходимых дирижеру, отмечает повышенные музыкальные данные, пластические способности, административный талант и самое главное – волю. «Дирижер без воли – не дирижер». Он считал, что профессия дирижера требует качеств, поднимающихся выше музыкальных, в частности, исполнительских данных, и называл эту способность «продуктивным воздействием». Что означает воздействие всей личности дирижера на коллектив оркестра и включает

²² Исполнительское искусство зарубежных стран: сб. статей / Сост. Т. Эйдельман, ред. Л. Баренбойма. – М. : Музыка, 1975. – Вып.7. – С. 139.

волю, мануальную технику, мимику, пантомимические движения, воздействие глаз и еще некоторые свойства, выразить которые существующими терминами невозможно — они то и составляют главное отличие дирижера от других исполнителей.

Психолого-педагогическая подготовка дирижера оркестра.

Как отмечает Д. Варламов, «дирижер в процессе взаимодействия с музыкантами, организует и осуществляет музыкально-исполнительское общение, передавая музыкальную информацию исполнителям с целью создания художественного «продукта», являющегося воплощением его творческих замыслов, личностной интерпретации авторских идей»²³. Наиболее рельефно профессионализм дирижера проявляется в его умении находить общий язык с оркестром, достигать подлинного взаимопонимания с коллективом. Для этого руководить коллективом должен обладать определенными качествами, то есть отвечать определенному типу руководителя.

Как известно, существуют три основных типа руководителей: демократический, авторитарный, либеральный²⁴.

Руководитель авторитарного типа отличается властностью, строгостью в отношениях с подчиненными. Он склонен подавлять инициативу, оказывать силовое психологическое давление на коллектив и на каждого отдельного участника. Авторитет такого руководителя основывается на жесткой, беспощадной требовательности. Дирижеры-диктаторы не допускают никакого влияния со стороны оркестра на свою исполнительскую концепцию.

Руководитель либерального типа отличается прямо противоположными качествами. Его влияние на коллектив незначительное. Он не проявляет достаточной твердости и последовательности. Может оставлять без внимания нарушение, невыполнение оркестрантами его требований.

Руководитель демократического типа характеризуется умением влиять на человека как неформальный лидер коллектива. Его авторитет основывается на диаметрально противоположных качествах: мягкости и требовательности, уступчивости и непримиримости, коллегиальности и единоначалии в решении вопросов. Он может требовать, но и просить, отличается широтой и гибкостью приемов и методов в своей работе и отношениях с коллективом. Руководители этого типа считают необходимым

²³ Варламов, Д. Онтология искусства / Д. Варламов. — М. : Музыка, 2011. — С. 103.

²⁴ Далее использованы материалы учебного пособия «Работа с самостоятельным оркестром русских народных инструментов» / А Каргин. — 2-е доп. изд. — М. : Музыка, 1984. — С. 138–139.

поддерживать и развивать творческую инициативу непосредственных исполнителей.

Интересную психологическую дифференциацию дирижеров проводит Г. Л. Ержемский. Он рассматривает психологические моменты взаимодействия дирижера с коллективом и соответственно выделяет следующие типы:

– «ремесленники-регулирующие» (музыкальные управляющие). Они ставят своей целью организационные музыкальные задачи, т.е. поддержание необходимого темпа произведения, совместности действий, выполнение динамических оттенков и нюансов;

– «дирижеры-иллюстраторы». Их характеризует приверженность к двигательному жесто-пластическому управлению, которое чем-то сродни балету. Такой дирижер, «запустив» оркестр, начинает переживать музыку как бы под аккомпанемент играющего оркестра, одновременно пытаясь найти изобразительный аналог происходящему в нем исполнительскому процессу;

– «дирижеры-реставраторы», т.е. музыканты с доминированием теоретического (аналитического) типа мышления. Главная задача этого типа дирижеров – воссоздание авторских указаний «в первоначальном» виде;

– «дирижеры-созидатели», основа деятельности которых заключается во внутреннем исполнительстве и тесном творческом взаимодействии с музыкальным коллективом. Все профессиональные функции направлены на целостное эмоциональное восприятие произведения, дирижируют они не столько посредством физических действий, сколько волевыми побуждающими к действиям импульсами²⁵.

Особенности деятельности руководителя любительского коллектива.

Руководитель любительского оркестра должен отвечать целому ряду требований, обусловленных спецификой его профессии. Эта специфика определяется, с одной стороны, особенностями профессии дирижера, с другой – особенностями руководства любительским коллективом.

Об особенностях дирижерской профессии было сказано выше, что касается особенностей руководства, то деятельность руководителей профессионального и любительского коллективов существенно отличаются, и прежде всего объемом организаторской работы. В отличие от профессионального оркестра, в котором кроме дирижера имеются стажеры, администратор, концертмейстеры, библиотекарь, настройщики, обеспечивающие его работу, в любительском оркестре все вопросы

²⁵Ержемский, Г.Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. / Г.Л. Ержемский. – СПб. : Деан; Ферт, 1993. – С. 263.

приходиться решать самому руководителю, что требует от него определенных качеств.

Для дирижера любительского оркестра первоочередной является его психолого-педагогическая подготовка. Дирижер – это не только руководитель, организатор, интерпретатор, но и педагог, вводящий музыкантов в прекрасный мир музыки (особенно если он работает с начинающими музыкантами). А у педагога и дирижера много общего: доброжелательность, тактичность, умение «зажечь» людей и повести за собой. «Нет необходимости доказывать то бесспорное положение, что руководитель музыкального коллектива является по существу его наставником и учителем. Его обязанность состоит в том, чтобы воспитывать коллектив, повышать его исполнительскую культуру, способность понимать и ощущать образно – эмоциональное содержание музыки», – писал известный педагог, дирижер, профессор Ленинградской консерватории Илья Александрович Мусин.

Именно поэтому дирижеру необходимо знать законы психологии музыкального творчества и исполнительства, методику обучения игре на инструментах, теорию музыки, педагогику и основные принципы дидактики. Знать основные закономерности психического развития личности, возрастной психологии, законы развития творческих способностей и т.п., умело применять их в своей практической работе с коллективом.

Дирижер любительского оркестра должен отличаться особым сочетанием моральных и профессиональных качеств, он является образцом, примером для всех участников, на него не будут равняться как на личность, если он не достоин уважения. Создание творческой атмосферы на репетиции и здорового морального климата в коллективе в целом зависит во многом от умения дирижера обращаться с участниками, поддерживать или формировать в них хорошее расположение духа. Для этого дирижеру необходимо воспитывать в себе такие качества, как дисциплинированность, терпеливость, максимальную выдержку и тактичность, вырабатывать индивидуальный подход к каждому. Лишь органичное единство и соподчинение творческой и организаторской работы дают дирижеру любительского оркестра профессионально руководить им.

Тема 3. Организация работы любительского оркестра

Особенности организации любительских оркестров. Мотивация участников любительских коллективов: главные и дополнительные мотивы, отрицательная и положительная мотивация, поощрение.²⁶

В любом коллективе рано или поздно возникает проблема кадров, участники меняются, это происходит по разным причинам, и руководителю приходится постоянно работать над привлечением новых оркестрантов. От этого зависит плодотворность работы оркестра, преемственность в коллективе. В процессе работы у каждого руководителя складывается своя методика пополнения состава, важно лишь учесть, что процесс вовлечения новых музыкантов должен быть систематическим.

Если же оркестр создается заново, «с нуля», то существуют два пути его организации. Первый путь связан с привлечением в оркестр всех желающих. Второй путь, напротив, предполагает тщательный отбор среди желающих по их музыкальным способностям и умению играть на инструменте, по знанию теории музыки. Большинство руководителей используют первый путь, затем, после нескольких занятий, определив музыкальные данные каждого участника, делят коллектив на несколько групп. Более способных и подвинутых с точки зрения владения инструментом в одну группу, а менее подвинутых и со слабо выраженными музыкальными данными – в другую. С каждой из групп ведется учебная работа по плану, составленному с учетом возможностей оркестрантов. В случае же, если разделение не практикуется, – увеличиваются сроки формирования оркестра как концертной единицы, сложнее становится организовать учебно-творческую работу, а также поддержать интерес у участников к занятиям и т.д.

Второй путь организации оркестра гарантирует уже с момента его возникновения более высокий уровень творческой работы, начальный этап обучения уменьшается, оркестр скорее выходит на эстраду, а значит имеет большие перспективы. Однако этот путь создания коллектива связан с нарушением основного принципа художественной самостоятельности – принципа демократичности, доступности участия в оркестре для всех желающих, он оправдан, если параллельно для менее продвинутых участников, пришедших в коллектив, создается специальная группа, с которой проводится полноценная и методически продуманная учебно-творческая работа. Многие из оркестрантов, вначале не проявившие себя,

²⁶ Далее использованы материалы учебного пособия «Работа с самостоятельным оркестром русских народных инструментов» / А Каргин. – 2-е доп. изд. – М. : Музыка, 1984. – С. 53 – 55.

впоследствии могут перейти в более продвинутый состав. Такое разделение участников обеспечивает возможность обучения игре на народных инструментах всех желающих. Методика организации оркестра во многом обуславливается теми ближайшими задачами, которые ставит руководство перед коллективом.

Самой главной мотивацией (побуждением к действию) участия в любительском коллективе является желание играть в оркестре, а также желание научиться играть на музыкальном инструменте. К положительным мотивациям относятся стремление выступать на сцене, участие в концертах, поездки на конкурсы и фестивали. Также немаловажное значение имеет общение между членами коллектива, общие интересы и задачи объединяют, сближают оркестрантов и вдохновляют их на совместное творчество. Поощрение – один из методов позитивной мотивации (противоположный наказанию) представляет собой меру признания заслуг, в коллективе это может быть выражено похвалой, поддержкой со стороны руководителя, а также награждением грамотой, подарком, туристической поездкой, посещением музеев и т.д. Поощрение вызывает положительные эмоции участников коллектива, способствует возникновению уверенности в своих силах. Поощрение дает нужный результат, если оно объективно, обоснованно, применено по значительному поводу и с ним согласны все члены коллектива; если акт поощрения совершен публично, в присутствии большого числа людей, в соответствующей обстановке.

Начальный этап работы с любительским оркестром: ближайшие цели и перспективы, распределение по инструментам. Работа по изучению оркестровых партий в группах.²⁷

В оркестре, прежде всего, необходимо распределить исполнителей по инструментам, это следует осуществить уже через 1–1,5 месяца занятий. За этот период становятся ясными музыкальные данные участников коллектива, а также их физические возможности. Следует также учитывать желание каждого играть на том инструменте, который ему больше нравится (высокий уровень мотивации). Можно предложить учиться играть на двух инструментах, по желанию участника и по желанию руководителя.

На ведущие струнные инструменты оркестра – домру малую, домру альтовую, балалайку, приму – следует подбирать лиц, имеющих подвижные пальцы, хорошо развитую кисть правой руки. Участников, владеющих каким-либо инструментом – баяном, флейтой, фортепиано – или ранее

²⁷ Далее использованы материалы учебного пособия «Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов» / А. Каргин. – 2-е доп. изд. – М.: Музыка, 1984. – С. 56 – 58, 65 – 85.

игравших на них, нужно оставлять на своих инструментах. Это обеспечит быстрый рост мастерства оркестра в целом. Так как для подготовки баяниста для игры в оркестре требуется значительно больше времени, чем для подготовки балалаечника или домриста, целесообразнее в первый период работы оркестра приглашать баянистов-концертмейстеров из других коллективов, а также преподавателей музыкальных школ, студий и т.д.

На балалайку секунду и альт можно посадить начинающих музыкантов, эти инструменты не требуют беглости, техника игры на них достаточно проста. Басовые инструменты (домра басовая, балалайка бас, балалайка контрабас) распределяются среди лиц, имеющих хорошие, физически сильные руки, большие кисти. Ударные инструменты следует поручить музыканту, имеющему ярко выраженное чувство ритма. На клавишные гусли желательно подобрать участника, который хорошо знаком с фортепианной клавиатурой, игра на гусях проста, не требует беглости и больших усилий.

С первых репетиций каждого оркестранта нужно приучать занимать место в оркестре, определяемое инструментом, на котором он играет. Таким образом вырабатывается чувство ансамбля, исполнители привыкают слушать окружающие их инструменты, ощущать связь своих партий с общим звучанием оркестра.

Начальный этап работы с коллективом предполагает обучение игре на оркестровом инструменте, что требует от обучающихся большого терпения и усидчивости. Руководитель коллектива в свою очередь должен знать методику обучения игре на каждом из инструментов, которая обеспечивала бы максимальную эффективность при наименьших затратах времени. В начинающем оркестре в силу специфики организации работы наиболее удобна и оправданна мелкогрупповая форма занятий. Каждая группа получает определенное задание и выполняет его под контролем руководителя. Занятия не рекомендуется проводить одновременно со всей струнной группой оркестра. Это затрудняет контроль за каждым участником. С баянистами и участниками, играющими на гусях, ударных и духовых народных инструментах, также следует заниматься по отдельности и включать их в оркестр только после твердого усвоения ими партий. При составлении групп необходимо учитывать индивидуальные различия оркестрантов, не все одинаково быстро усваивают учебный материал. Со слабыми, отстающими, как и с наиболее подвинутыми участниками, необходимы кроме мелко групповых, индивидуальные занятия.

Ближайшие перспективы, как правило, ограничиваются ближайшими 1–1,5 месяцами работы оркестра, и задачи, которые нужно ставить перед

оркестром должны быть отчетливо ясны, например, выучить партии определенной пьесы. Ближайшие перспективы особенно важно определить во вновь организуемом коллективе. Многие из участников оркестра не видят завтрашнего дня, они заняты в основном решением «локальных» задач (выучить штрих, прием игры, ноты и т.д.). Эту особенность начинающего коллектива и должен учитывать руководитель. Начальный этап работы необходимо сокращать с помощью постановки реально выполняемых ближних перспектив. Нарушение этого принципа, выдвижение сразу дальних перспектив, требующих для своего решения длительного времени, больших усилий, приводят к неоправданному риску – возможной потере коллективом четких перспектив своего развития. У начинающих оркестрантов не всегда хватает терпения работать длительное время, не видя результатов своего труда.

Средние перспективы для оркестра (примерно через полгода) всегда связываются с первыми выступлениями перед слушателями с 3–4 номерами. Они всегда тесно связаны с ближними перспективами, создается цепочка малых задач, которые завершаются решением одной, более крупной задачи. Это является стимулирующим фактором в работе оркестра, дисциплинирует и организует его участников.

Дальние перспективы – это всегда крупные цели, отдаленные по времени на год-полтора. Это не только концерты, это большие творческие задачи: поездка с гастрольными концертами, творческие встречи с артистами профессиональных коллективов, подготовка широкой концертной программы, достижение каждым участником определенного уровня исполнительского мастерства, обеспечение оркестра качественными инструментами, костюмами и т.д.

План как основной документ работы дирижера-организатора. Виды планов. Планирование репетиций.²⁸

Никакая деятельность по сути не может быть успешной без тщательного планирования этого успеха, что в полной мере относится и к планированию работы оркестра. Через умело составленный *перспективный план* работы оркестра просматривается и его будущий успех, и внутреннее удовлетворение от своей деятельности участников и самого руководителя.

Перспективный план составляется по основным направлениям деятельности оркестра и состоит из следующих разделов:

– основные задачи оркестра на текущий год;

²⁸ Далее использованы материалы учебного пособия «Работа с самостоятельным оркестром русских народных инструментов» / А Каргин. – 2-е доп. изд. – М.: Музыка, 1984. – С. 60 – 62.

- организационная деятельность;
- учебно-творческая работа;
- воспитательная и образовательная работа;
- концерты, выступления и встречи со слушателями.

Предложенная структура перспективного планирования годовой работы оркестра является примерной. Руководитель по необходимости может выделить другие отдельные разделы такие как: «Репертуар оркестра», «Шефская работа» и т.д. Нужно иметь ввиду, что планируемая работа должна иметь конкретный характер и что ее объем не должен завышаться.

Составление плана невозможно без привлечения актива, всех участников, хотя наибольшая ответственность за его реализацию, безусловно, ложиться на руководителя. Он обязан в деталях продумать, как его реализовать, добиться максимальной воспитательной, творческой отдачи от каждого проведенного мероприятия.

Конечно, и детально продуманный план не может предусмотреть всего многообразия вопросов, которые придется решать оркестру в течение года. Поэтому обязательно следует составлять *текущий план* (на ближайшее время). В нем расписываются все мероприятия оркестра на неделю, месяц, задачи каждого участника.

Также тщательно нужно планировать и каждую репетицию, без планирования в репетиции появляются стихийность, разбросанность и самотек. Репетиция может неожиданно затянуться или, наоборот, закончиться быстро, так как без планирования что-то может выпасть из поля зрения руководителя, остаться забытым. Все это нежелательно сказывается и на психологическом настрое оркестрантов на серьезную творческую работу, и в конечном счете на творческом росте коллектива.

У каждого руководителя по мере накопления опыта складывается свой стиль планирования работы, который зависит от знания руководителем своего коллектива, его творческих возможностей. Вот примерный план репетиции:

- сообщение плана репетиции, конкретных учебно-творческих задач;
- настройка оркестра;
- игра гамм и упражнений;
- проверка заданий для самостоятельной работы;
- работа над музыкальным произведением;
- повторение ранее выученных произведений;
- чтение нот с листа;
- задание для самостоятельной работы;
- подведение итогов данной репетиции и постановка задач на следующую.

Основные задачи работы любительского оркестра: учебно-творческая и воспитательно-образовательная работа, концертная деятельность.²⁹

В первом разделе перспективного плана – «Основные задачи оркестра на текущий год» – определяются главные направления работы оркестра, ее объем, содержание, ставятся задачи оркестру на планируемый период по повышению исполнительского уровня и т.д.

Во втором разделе – «Организационная деятельность» – перечисляются планируемые мероприятия:

- комплектование и доукомплектование оркестра;
- приобретение, ремонт и изготовление инструментов, струн, медиаторов, пультов, приобретение необходимой нотной литературы, нотной бумаги, канцелярских принадлежностей и т.д.;
- подготовка и проведение собрания оркестра, на котором должен быть избран его актив (староста, концертмейстеры, библиотекарь), принят устав оркестра, определен план работы на текущий год.

В третьем разделе – «Учебно-творческая работа» – определяются:

- мероприятия по повышению исполнительского мастерства оркестрантов совершенствование их технических навыков, приемов в игры;
- коллективные, групповые и индивидуальные занятия;
- изучение элементарной теории музыки, общих разделов теории и истории музыки и музыкальной литературы;
- проведение репетиционной работы;
- предполагаемый к изучению репертуар, конкретные пьесы, которые будут разучиваться по полугодиям.

В четвертом разделе – «Воспитательная и образовательная работа» – называются планируемые мероприятия, основная цель которых – формирование высокой гражданской позиции, общественной активности у участников коллектива, развитие их нравственной культуры и эстетических вкусов. К таким мероприятиям относятся: участие оркестра в культурно-просветительской работе учреждения; лекции и беседы по вопросам культуры поведения, этики и эстетики; экскурсии в музеи, выставочные залы, по историческим местам города, района; посещение всем оркестром спектаклей, концертов, репетиций профессиональных коллективов и т.д.

В пятом разделе – «Концерты, выступления, встречи со слушателями» – указываются в хронологическом порядке основные

²⁹ Далее использованы материалы учебного пособия «Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов» / А Каргин. – 2-е доп. изд. – М. : Музыка, 1984. – С. 111 – 118.

предполагаемые выступления оркестра: в сводных концертах, посвященных календарным праздникам; в концертах в подшефных организациях; на творческих отчетах и т.д.

Концертное выступление – ответственнейший момент в жизни любительского коллектива. Оно является качественным показателем всей организационной, учебно-творческой и воспитательной работы руководителя с оркестром. 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.

От повседневной репетиционной работы концерт отличает, во-первых, временная невозвратимость, на концерте нельзя остановить оркестр, проиграть еще раз неудавшийся фрагмент, выровнять звучание оркестровых групп, сделать замечание и т.д. Если выступление получилось неудачным – оркестр теряет свои ближние и дальние перспективы развития, у участников пропадает интерес к занятиям. И наоборот, если выступление было успешным, у участников укрепляется желание работать еще настойчивее, глубже овладевать техническим мастерством, творчески расти.

Во-вторых, во время концертного выступления участники и руководитель переживают иное, чем на репетиции эмоционально-психологическое состояние. Присутствие публики порождает повышенную ответственность за исполнение, особое творческое волнение. Концертное выступление всегда повышает уровень музыкально-эмоциональной отзывчивости у дирижера и оркестрантов. Между ними устанавливаются особенно чуткие отношения взаимозависимости.

В-третьих, концертное выступление активизирует сплочение коллектива, поднимает творческую дисциплину. Единство цели и общность интересов у участников и дирижера не только порождает желание как можно лучше, выразительнее исполнить программу, завоевать признание публики, но и способствует формированию между ними отношений взаимоподдержки, взаимопомощи, взаимопонимания.

В-четвертых, концертное выступление позволяет быстрее, чем репетиционная работа, выявить недоработки с оркестром не только художественного, но и организационного и воспитательного порядка. Важными условиями, обеспечивающими успешное концертное выступление, являются его предварительная организация, решение всех необходимых вопросов – от точного выяснения места выступления до обеспечения оркестра транспортом.

Чтобы оградить себя от неудачного выступления, нужно хорошо и тщательно к нему подготовиться, твердо выучить пьесы, выступление планировать только тогда, когда нет сомнений в том, что оркестр сыграет программу правильно, чисто, без остановок. При хорошо спланированной работе, первое выступление с тремя-четырьмя пьесами может состояться через 5–6 месяцев работы. Оркестр может выступать с концертами в среднем один-два, максимум три раза в месяц. Такой ритм концертных выступлений оптимален. Работа оркестра должна органично сочетать в себе репетиционную, концертную, учебно-образовательную деятельность и иметь ясную и реальную перспективу.

При составлении концертных программ руководителю необходимо точно знать назначение концерта. Строить программу следует так, чтобы вся она воспринималась с интересом. Добиться этого можно двумя путями: постоянно наращивать звучность, темп пьес; чередовать контрастные по характеру пьесы. Руководитель любительского коллектива должен рассматривать концертное выступление как важнейшее событие в своей творческой жизни и жизни коллектива, и к любому выступлению он обязан относиться одинаково ответственно и заинтересованно.

Тема 4. Подготовка руководителя оркестра к репетиции

Этапы подготовки к репетиции.³⁰

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

Какой-либо единой для всех дирижеров методики работы над партитурой не существует. Это индивидуальный творческий процесс, который зависит от степени знания дирижером изучаемого произведения, особенности его инструментовки и инструментального состава, от личного опыта дирижера и т.п. Руководитель прежде, чем разучивать с оркестром новую пьесу, должен тщательно, до мельчайших деталей сделать для себя анализ партитуры. Без этого не рекомендуется ставить партии пьесы на пульта музыкантам и становиться за дирижерский пульт, подменяя глубокое знание партитуры надеждой на свое умение «схватить» ее с листа или разучить партитуру на репетиции путем многократного ее повторения в оркестре. Такой руководитель произвольно расходует репетиционное время на выучивание нотного текста, расстановку штрихов, темповых

³⁰ Далее использованы материалы учебного пособия «Работа с самостоятельным оркестром русских народных инструментов» / А. Каргин. – 2-е доп. изд. – М.: Музыка, 1984. – С. 125.

обозначений и тому подобное, то есть на работу, которую он должен был выполнить самостоятельно, путем домашнего анализа партитуры перед репетицией.

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

Основные этапы работы дирижера над партитурой.

Партитура – это знаковое изложение художественной концепции. Чтобы воплотить ее в реальном звучании, требуется тщательная и целеустремленная работа по расшифровке нотного текста, выявлению идейно-художественного содержания произведения.

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

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

Если дирижер располагает временем, рекомендуется начинать изучение музыки с чтения партитуры на фортепиано. Дирижеру, владеющему инструментом, это позволит довольно быстро и основательно познакомиться с произведением. Если же фортепианная подготовка не позволяет ему играть партитуру полностью, то лучше приступать к чтению по группам или партиям, и лишь позже прочитать все произведение целиком. Исполнение на фортепиано даёт представление об основных музыкальных образах, к тому же, игра на инструменте активизирует внимание дирижера. Можно играть

произведение и на баяне, но этот инструмент, в силу своей конструкции, не может воспроизвести полного звучания партитуры.

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

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

Основная идея и образная характеристика каждого эпизода наиболее ярко выражена в *мелодии*, поэтому подробный анализ ее может помочь дирижеру точнее понять замысел композитора. Вначале дирижер определяет общий характер мелодической линии, ее ритмическое и мелодическое своеобразие, кульминацию. Затем продумывает и, если надо фиксирует в партитуре дальнейшую, уточняющую нюансировку, словесные обозначения, помогающие полнее выразить характер мелодии, обращает внимание на ее инструментовку, стремится понять, какую образно-смысловую нагрузку несет тот или иной тембр.

Часто мелодия сопровождается движением других голосов, которые активизируют развитие и помогают главному голосу ярче выразить основную мысль. Применение *полифонических средств* развития (имитационная и подголосочная полифония) заметно обогащает звучание, придает музыке большую напевность, пластичность, широту дыхания. Встретившись с подобным приемом изложения материала, дирижер должен внимательно проанализировать характер движения каждого голоса и соотнести его с мелодией. Это даст возможность наметить дифференцированную нюансировку и впоследствии помочь добиться выразительного исполнения.

Анализируя партитуру, дирижер должен обратить внимание на такое важное средство выразительности, как *гармония*. Изучая ладо-тональные соотношения, гармонический план, дирижер лучше постигает форму произведения. Иногда, из всех средств выразительности, гармонии отводится доминирующее положение. Это происходит в тех случаях, когда композитор использует ее колористические возможности. Дирижеру следует обратить

внимание на оркестровые инструменты, занятые в исполнении гармонии, и добиться от них качественного исполнения, связанного чаще всего с динамической и тембровой ровностью звучания. Однако бывают случаи, когда надо нарушить это равновесие и выделить какой-либо из голосов (чаще это происходит в модуляциях). Иногда выделяют бас, иногда вводный тон. Точный ответ на эти вопросы может дать только анализ партитуры.

Одним из главных выразительных элементов в музыке является *динамика*. Она также, как и гармония, тесно связана с формой произведения и помогает ярче раскрыть его содержание. Анализируя разные сочинения, дирижер видит, что композиторы по-разному относятся к возможности обозначения в нотах динамических оттенков. Одни выставляют их очень подробно, другие ограничиваются только основными нюансами, предоставляя возможность дирижерам проявить свою творческую индивидуальность в составлении более подробной динамической партитуры.

Прежде всего, дирижер должен определить местоположение главной и частных кульминаций, их характер и смысловое значение, точно рассчитать оркестровые средства, необходимые для реализации главной кульминации, которая должна быть итогом динамического развития всего произведения. Конечно, больше всего трудностей в работе выпадает на долю руководителя начинающего оркестра. Как правило, динамика звучания в таком коллективе элементарна: все играется в маловыразительной «средней» звучности, динамические оттенки неопределенны, в исполнении нет разницы между пиано и пианиссимо, форте и фортиссимо.

Особо следует обратить внимание на длительные крещендо и диминуэндо. Качественное исполнение этих оркестровых приёмов – камень преткновения для многих коллективов. При выполнении крещендо или диминуэндо нельзя начинать их слишком рано, так как в оркестре может не хватить динамических ресурсов, и волна нарастания или спада окажется короткой. Выполняя крещендо, следует помнить, что начинать его должен мелодический голос, а остальные голоса добавляются позже. При исполнении диминуэндо наблюдается обратная картина. Первыми начинают уходить побочные голоса, и только потом мелодия. На практике можно часто наблюдать такую картину, когда диминуэндо первой начинает мелодия, оставляя звучать на «поле боя» большую группу второстепенных голосов.

Следует сказать, что эти два приема для исполнения довольно сложные и требуют от дирижера и оркестра постоянного внимания. Для того, чтобы добиться качественного исполнения этих приемов, дирижер и оркестр должны всегда отчетливо слышать мелодический голос.

Одной из самых сложных и противоречивых исполнительских проблем является проблема *темпа*. Существует ли «правильный» темп, если да, то как его найти, как относиться к метрономическим обозначениям, к словесным темповым указаниям? Шарль Мюнш пишет: «Х. Глюк как-то заметил: «Стоит сыграть лишь чуть-чуть быстрее или же чуть-чуть медленнее, и всё пропало...» и сам добавляет: «Если исполнитель не знает, какой нужно взять темп, то пусть лучше не берёт никакого»³¹. Как искать «правильный» темп? Ответить на этот вопрос может только анализ партитуры, который должен касаться всех ее сторон, и, прежде всего – драматургии, формы и мелодического языка. В результате такого изучения, постижения замысла композитора, понимание целого и отдельных эпизодов и будет постепенно складываться представление о нужном темпе.

В своей работе дирижер встречается с двумя видами партитур: в одних есть метрономические обозначения темпа, в других нет. Если рассматривать первый вид партитур, то, казалось бы, чего проще – поставил метроном на заданное обозначение и получил рекомендованный композитором темп. Однако, такое простое решение не всегда приносит удовлетворительный результат. Дело в том, что темп – величина не постоянная, особенно если имеешь дело со сложным по содержанию произведением. Каждый новый музыкальный образ, связанный с изменением характера музыки, имеет и свой темповый оттенок. Это значит, что метрономические обозначения весьма условны и показания метронома нужно принимать как рекомендацию к постижению основного темпа. На выбор темпа влияет также эмоциональное состояние и индивидуальность дирижёра, который вносит в исполнение даже известного, хрестоматийного произведения свежие темповые нюансы.

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

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

³¹Мюнш Ш. Я – дирижер / Ш. Мюнш. – М. : Музыка, 1982. – С. 28.

Сделав подробный мелодический, динамический и темповый анализ произведения, дирижер завершает эту работу выставлением *штрихов* и *аппликатуры*. Следует иметь в виду, что неправильный штрих может изменить характер, динамику, а значит и содержание музыки. Выбор аппликатуры должен диктоваться не только соображениями удобства исполнения на инструменте, но и стремлением к музыкальной выразительности и естественности фразировки. Реализовать свои художественные замыслы дирижер может только при условии выразительного звучания оркестра. Все оркестровые штрихи и приемы должны быть направлены на достижение наилучшего художественного результата.

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

Когда основная, самая трудоемкая работа над партитурой завершена, произведение выучено, и сложился исполнительский план, желательно обратиться к прослушиванию музыки в аудиозаписи. Это принесет дирижеру огромную пользу. Он может неоднократно, в качественном оркестровом исполнении послушать свое произведение, познакомиться, сравнить и критически оценить трактовки (свою и дирижера в записи). Однако, пользоваться услугами звукозаписи в ранний, подготовительный период, может принести дирижеру вред, прививая пассивность исполнительского мышления.

Итогом всей подготовительной работы дирижера должно быть выучивание партитуры наизусть. Собственно говоря, в процессе анализа произведения многое уже само хорошо отложится в памяти и останется довести до конца. Зная произведение наизусть необходимо по нескольким причинам. Чтобы хорошо руководить коллективом, дирижер должен правильно и активно мыслить, его внимание должно быть сконцентрировано на главных вопросах оркестрового управления, а это возможно лишь при хорошем знании музыкального материала. К тому же дирижер, не знающий

произведения и постоянно прикованный глазами к партитуре, лишен живого контакта с исполнителями, в результате чего сила воздействия на них заметно снижается.

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

Дирижерско-исполнительский анализ партитуры. Определение дирижерско-исполнительских задач: формирование исполнительской концепции (трактовки) произведения, переложение (при необходимости) партитуры, ее мануальное освоение.³²

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

1. ознакомление с партитурой;
2. изучение партитуры;
3. выработка основных принципов интерпретации пьесы, создание ее художественно-исполнительской «канвы»;
4. переложение (переинструментовка) партитуры;
5. дирижерский (в жестах) анализ партитуры.

На *первом этапе* работы над партитурой дирижеру важно узнать все, что связано с историей возникновения пьесы, с событиями, фактами, положенными автором в ее основу, узнать о творчестве композитора и основных его произведениях. Желательно познакомиться с существующими записями пьесы в исполнении лучших профессиональных оркестров. Затем можно приступить к зрительному ознакомлению с партитурой, отмечая особенности инструментовки, голосоведения, смены темпа, размера, звучности, тщательно анализируя терминологические, цифровые и знаковые обозначения.

Второй этап тесно связан с первым. Начинается он с проигрывания партитуры на инструменте. Играть ее лучше на фортепиано, которое дает возможность выявить полное звучание голосов, гармонии, аккомпанемента. Отдельные же партии лучше проигрывать на том инструменте, для которого они написаны.

После того как руководитель ознакомился со звучанием партитуры, он может заняться ее «теоретическим» изучением, детальным анализом текста.

³² Далее использованы материалы учебного пособия «Работа с самостоятельным оркестром русских народных инструментов» / А Каргин. – 2-е доп. изд. – М. : Музыка, 1984. – С. 126 – 133.

Нужно внимательно рассмотреть значение каждой лиги, каждого динамического оттенка. Ни один штрих, акцент не должны быть пропущены. Особенно внимательно следует просмотреть партитуру, чтобы выявить ошибки, опечатки в нотном тексте или пропуски обозначений в отдельных партиях. Вызваны они чаще всего небрежностью, торопливостью переписчика (если партитура и партии рукописные) или невнимательностью редактора. При наличии разночтений в партиях, чтобы во время репетиции руководителю не приходилось тратить много времени на устранение разночтений, ему необходимо максимально внимательно и тщательно сделать предварительный анализ партитуры и голосов.

Дирижеру необходимо помнить, что на репетициях у музыкантов всегда может возникнуть вопрос: каким звуком, движением меха, штрихом сыграть то или иное место. В большинстве пьес, особенно в технически трудных местах, руководителю приходится разбираться в штрихах и приемах игры, поэтому дирижер обязан владеть каждым оркестровым инструментом. Разучивание партий на групповых занятиях можно поручить концертмейстеру инструментальной группы, подобный шаг развивает самостоятельность и инициативу у концертмейстеров, возлагает на них дополнительную ответственность за исполнение.

Третий этап аналитической работы дирижера над партитурой связан с поисками собственной интерпретации пьесы. Важнейшая задача данного этапа состоит в том, чтобы представить себе музыку такой, как она задумана автором. В этом процессе выделяют четыре основные стадии.

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

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

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

Наконец, четвертая стадия заключается в том, что дирижер сообщает исполнителям дополнительную информацию с целью приблизить реальное звучание к идеальной модели, то есть корректирует исполнение. Эта стадия - корректирования. Чем больше эмоционально-образных ассоциаций

возникает у дирижера в процессе слушания музыки, изучения партитуры, тем богаче интерпретация, собственное исполнительское видение произведения.

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

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

Прежде чем руководитель приступает к переложению и переинструментовке пьесы, он должен знать основные законы и принципы инструментовки для оркестра русских народных инструментов.

Кроме технических и художественно-выразительных возможностей инструментов руководитель должен: 1) учитывать техническую подготовленность каждого участника оркестра; 2) знать строй, рабочий диапазон каждого инструмента, способы звукоизвлечения, штрихи и их обозначения в нотах, правила голосоведения, построения и соединения аккордов, специфику гармонического сопровождения и так далее. Эти знания должны быть твердо усвоены не только теоретически, но и практически - путем постоянного применения их в работе. 3) учитывать принятое соотношение инструментов в оркестре. Его равномерная плотная звучность достигается при определенном соотношении инструментов - струнных и духовых, высоких (мелодических) и низких (басовых), солирующих и аккомпанирующих. В зависимости от художественных особенностей пьесы соотношения инструментов могут незначительно меняться. В качестве эпизодических инструментов вводятся, например, народные духовые инструменты (жалейки, брелки, ложки), оркестровые и тембровые гармоники или аккордеоны; 4) помнить о том, что инструментовка или переложение пьесы – творческий процесс, требующий глубокого и осмысленного подхода. Нельзя механически «расписывать» текст произведения без учета характера

мелодии, аккомпанемента, гармонического сопровождения, звучания партий на том или другом инструменте. Руководитель должен развивать в себе внутренний слух, уметь представить себе звучание партитуры или определенного сочетания инструментов. Это помогает интереснее, с большей выдумкой и фантазией переложить пьесу для оркестра, заставить ее заиграть новыми гармоническими и тембровыми красками, мелодическими подголосками.

После того как партитура проанализирована, руководитель должен поработать над мануальной техникой, это составляет задачу пятого этапа аналитической работы дирижера. Этот этап обязателен как для начинающих, так и для опытных руководителей.

Передавая коллективу исполнителей то звучание, которое мысленно представляется дирижеру во всех деталях, руководитель «прокладывает» своё внутреннее слышание, свою мысленную модель на жест и мимику: слуховая модель превращается в зримую. С этой точки зрения дирижирование можно определить, как своеобразный перевод музыки на язык жестов и мимики, перевод звукового образа в зрительный с целью управления коллективным исполнением. Можно сказать, что мимика главным образом передаёт необходимое эмоциональное состояние, а движения рук управляют техническими деталями исполнения.

Надеяться на то, что он «как-нибудь продирижирует», руководитель не может. Показы вступлений и снятий звука, пауз, пропущенные дирижером, не только влияют на качество репетиционной работы, но и подрывают авторитет руководителя как дирижера. Вся его предварительная работа над партитурой может «пойти насмарку», если он не отработал пьесу в жестах, не выучил, где и кому показать вступление или убрать звук, показать, как выполнить замедление или ускорение и тому подобное. Музыканты сразу чувствуют, что руководитель не знает партитуру, что он учит ее в процессе работы. После каждого промаха руководитель вынужден останавливать оркестр, делать замечания, на ходу перестраивать свою работу, снижая тем самым эффективность репетиции.

Важно сразу же наметить и установить темп пьесы отработать показы вступлений отдельным инструментам, группам, снятия звука, паузы, изменение в звучании (кульминации, спады), отклонения в темпах, ферматы и так далее. Выучить фразировку пьесы, точно проследить за проведением мелодических линий, аккомпанемента, отработать художественно - выразительные жесты, которые, возможно, на первых порах будут носить несколько формальный, не отражающий точно характер музыки. Однако в дальнейшем, по мере все более глубокого освоения и прочтения музыки,

движения будут органичнее и естественнее выражать сущность музыкального произведения. Углубленное его понимание вызовет и соответствующие жесты.

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

Тема 5. Методика репетиционной работы с оркестром

Виды и типы оркестровых репетиций, формы и методы репетиционной работы. Этапы репетиционной работы над музыкальным произведением. Репетиционный план.

В практике работы оркестровых коллективов различают **четыре** основных **типа** репетиций:

1. *Корректирующая репетиция*, она проводится с целью уточнения характера инструментовки пьесы, для выявления недостатков и определения путей их преодоления. Обычно такие репетиции проводятся в оркестрах и ансамблях, которые обладают достаточно высокой музыкальной и исполнительской подготовкой.

2. *Рабочая (ординарная) репетиция* предполагает изучение конкретного произведения. Этот вид репетиций наиболее часто используется в практической работе, имеет свои стадии и этапы, проводится полным составом, а также по группам и индивидуально.

3. *Прогонная репетиция* проводится для решения отдельных задач, связанных с улучшением качества исполнения всего произведения (установление темпа, его соотношение, корректировка динамики и т.д.).

4. *Генеральная репетиция* непосредственно предшествует концертному выступлению и моделирует это выступление с определенной коррекцией исполнительства. Являясь итоговой репетицией определенного периода работы оркестра, генеральная репетиция предусматривает исполнение музыкальных произведений по возможности без остановок, с полной физической и эмоциональной отдачей оркестрантов. На генеральной репетиции не нужно еще и еще раз оговаривать штрихи, звучность, темпы, важнее сыграть все пьесы, предназначенные для концертного выступления, без остановки от начала до конца, дать почувствовать оркестрантам всю программу в целом, ее звучание и очередность пьес – тем самым равномерно распределить силы и эмоциональное напряжение на всё выступление.

Проводить ее следует по возможности на сцене, где состоится концерт. Это позволит дирижеру проверить особенности звучания в данных условиях, определить размещение участников оркестра, порядок выхода на сцену, уточнить хронометраж, проверить освещение, сценические костюмы и др. Оркестранты, в свою очередь, знакомятся с особенностями звучания оркестра, отдельных оркестровых групп на сцене, налаживают необходимое взаимодействие в условиях этого звучания. Однако генеральная репетиция остается репетицией и «не дотягивает» по эмоциональному накалу до концертного выступления. В полной мере этот накал должен присутствовать на концерте. Поэтому не следует особенно эмоционально вести генеральную репетицию: можно «перегореть» и на концерте сыграть вяло, без нужного подъема. На генеральной репетиции пьесы должны быть сыграны «чисто», с оттенками, в нужном темпе (или чуть быстрее), но сдержанно в эмоциональном плане.

Репетиция – это основная форма коллективных занятий любительского оркестра или ансамбля, на которой решаются все основные образовательные, воспитательные и творческие задачи. Можно условно выделить четыре *вида* репетиций: структурно-полная (предусматривающая реализацию всех видов и форм учебно-воспитательной и учебно-творческой работы), учебно-образовательная (предусматривающая прежде всего обучение, формирование исполнительских навыков и умений), учебно-творческая (в которой основное внимание сосредоточено на изучении музыкальных произведений, совершенствовании технологических и художественных аспектов исполнительства) и генеральная (о которой сказано выше).

Основные *формы* проведения репетиций это индивидуальная, групповая и общая. Репетиция, как и каждый вид целенаправленной деятельности, требует тщательного планирования. В план репетиции включаются основные виды и формы проводимой работы, а также предполагаемые пути и средства их реализации. На репетиционный план влияют следующие факторы: исполнительский уровень оркестра; количество репетиций, отведенных для разучивания произведений; характер и степень сложности исполняемых произведений; на каком этапе работы находятся произведения; настрой участников на серьезную кропотливую работу; самочувствие дирижера; а также от вида репетиции и ее целевой установки.

Этапы репетиционной работы над музыкальным произведением. Репетиционный план.

Примерный план работы над музыкальным произведением.

Первый этап – ознакомление с музыкальным произведением:

1. Рассказ о творчестве композитора, стиле письма, главной художественной идее, характере и содержании произведения.
2. Прослушивание произведения.
3. Чтение нотного текста с листа.
4. Подробный анализ музыкального произведения: формы, фактуры, структуры отдельных тем и построений, применяемых средств музыкальной выразительности, функций оркестровых партий.

Второй этап – изучение нотного текста, налаживание ансамбля в оркестровых группах. Установление начальных параметров звучания оркестровых партий.

1. Изучение основных тем.
2. Изучение сопутствующих голосов.
3. Изучение сопровождения
4. Согласование динамики функциональных взаимоотношений и темпоритмической точности звучания оркестровых партий.

Третий этап – овладение технологией и художественными аспектами оркестрового исполнительства, работа над художественным образом.

1. Изучение технически сложных мест для коллективного исполнительства.
2. Практическое овладение средствами музыкальной (оркестровой) выразительности.
3. Достижение логического архитектурного построения музыкального произведения во времени, его отдельных частей в объективной художественно-смысловой взаимосвязи и взаимозависимости. Кульминации. Генеральная кульминация.
4. Достижение целостности и убедительности интерпретации, эмоционально-художественного воссоздания художественного образа.

Элементы репетиционной работы: настройка оркестра, остановки оркестра, индивидуальный подход к музыкантам.³³

Существует ряд организационно-педагогических моментов, определяющих качество работы оркестра, от которых зависит результативность репетиции. Руководитель должен появиться на репетиции чуть раньше установленного времени. Проверить наличие инструментов, струн, медиаторов, пультов, партий, исполняемых или планируемых для работы пьес и других принадлежностей. Только лично убедившись в том, что для работы все готово, руководитель избежит многих непосредственно

³³ Далее использованы материалы учебного пособия «Работа с самостоятельным оркестром русских народных инструментов» / А Каргин. – 2-е доп. изд. – М. : Музыка, 1984. – С. 98 – 106.

несвязанных с работой над пьесой остановок во время репетиций. Начать репетицию необходимо вовремя, независимо от того, сколько пришло к назначенному часу участников. Это служит хорошим побудительным примером к тому, чтобы участники не опаздывали, а приходили на репетицию за 5 – 10 минут до начала. В противном случае (если участники знают, что руководитель задерживает репетицию из-за опозданий) это время может постоянно увеличиваться. В таких случаях можно наблюдать, как оркестранты постоянно опаздывают на 30 – 40 минут.

Перед началом репетиции производится тщательная настройка инструментов. От настройки зависит чистота звучания инструментов. Производить настройку лучше от низкого звучания струны к более высокому звучанию, то есть подтягивать струну. В этом случае колок лучше держит строй. К тому же строй струны нужно чуть завесить с расчетом на то, что в процессе игры колок немного опустит. Подстраивать и проверять строй необходимо перед каждой репетицией и в перерыве между занятиями. Очень важно уже на первых этапах работы приучать оркестрантов к чистоте строя.

В первый период обучения и работы оркестра настройку лучше делать самому руководителю. Постепенно, по мере овладения инструментами, участников нужно учить настраивать свои инструменты, надевать струны, делать мелкие профилактический ремонт.

Выполнив перечисленные условия, подготовив все необходимое, дирижер может приступать к репетиции. Проведение репетиции зависит от плана, составленного руководителем на данную репетицию. Планирование репетиции – важная составная часть подготовительной работы дирижера. Без планирования в его работе неизбежно возникает разбросанность, стихийность, ему бывает трудно по ходу репетиции верно распределить внимание и время. И здесь заранее продуманный план избавит руководителя от многих ошибок и придаст его работе черты стройности и завершенности.

Составляя план работы, руководитель опирается на собственный опыт и исполнительские возможности оркестра. План может быть более или менее развернутым и детализированным. Однако необходимо помнить, что невозможно, да и не нужно пытаться чрезмерно фиксировать все детали будущей работы. Репетиция – дело творческое, живое, и как в любом живом деле, тут могут быть неожиданности. Но если дирижер хорошо подготовился к работе по главным, магистральным направлениям, то он всегда найдет правильный выход из любой создавшейся ситуации. Намеченный план работы рекомендуется зафиксировать на бумаге (начинающим руководителям оркестров).

В первый период работы оркестра необходимо подбирать легкие пьесы, разные по характеру – медленные и быстрые, кантиленные и отрывистые, радостные и грустные и т.д. Такой подход к выбору пьес позволяет разнообразить работу оркестрантов, способствует быстрому усвоению ими различных приемов игры, умение перестраиваться с одного темпа на другой, с одной пьесы на другую. Очень важно соблюдать темп репетиции, многократное повторение одной и той же пьесы снижает внимание, чуткость к жесту дирижера, творческую мысль у оркестрантов. Занятия превращаются в скучные, назойливые поучения, а ведь принцип интереса, увлеченности – один из важнейших для плодотворной работы с детским коллективом.

Руководитель должен уметь вовремя сделать перерыв в работе, оправданнее всего – через 40–50 минут после начала работы. Вторая часть репетиции может длиться 35–40 минут. Практика показывает, что при таком временном соотношении первой и второй частей репетиции достигается максимальная активность участников. Если же у руководителя возникает необходимость провести трехчасовую репетицию, то он должен согласовать этот вопрос с оркестрантами, а затем уже планировать работу по особому графику. Важно также, чтобы репетиция носила завершенный характер, но, чтобы при этом у музыкантов сохранялось желание поиграть еще. Это настраивает их на дальнейшую, самостоятельную творческую работу: поучить партию, поработать отдельно над техническими упражнениями. Пресыщение занятиями вызывает снижение интереса к работе в оркестре.

Во время первой части репетиции оркестр должен заниматься более сложной работой: разучивать партии или сложные места в новых пьесах, проигрывать сложные в техническом и художественном отношении пьесы. Ведь 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. Кроме того, постоянное повторение пьес необходимо, чтобы у оркестра всегда была наготове определенная программа, с которой он мог бы выступать, не испытывая при этом больших затруднений с подготовкой к концерту.

Важной проблемой на репетиции является проблема ошибок исполнителей и, как следствие этого, остановок оркестра. Дирижеру следует быть внимательным и различать характер ошибок. Если они носят случайный характер или возникают в конце напряженных репетиций, когда на действиях участников оркестра сказывается усталость, то в этих случаях останавливать оркестр не стоит. Кроме этого руководитель должен понимать и быть

готовым к тому, что не всё у оркестра получается сразу. Нужно время, чтобы учащиеся хорошо почувствовали характер, стиль произведения свою роль и место в том или ином эпизоде, и, наконец, элементарно выучили свои партии. Если же ошибки связаны непониманием исполнительских задач или неряшливостью исполнения, то в этом случае остановки необходимы. Каждую такую остановку руководитель должен использовать рационально. Если необходимо коротко, ясно и, главное, конкретно объяснить суть ошибок и тут же предложить способы их исправления. Из каждой остановки дирижер должен «выжать» максимум пользы. Так, например, если остановка произошла по причинам неправильного исполнения фразы, штрихов, нюансов, то, можно тут же обратить внимание оркестра на аналогичные эпизоды в дальнейшем. Это ускорит процесс работы и избавит руководителя от множества лишних, дублирующих друг друга, расхолаживающих и утомляющих оркестр остановок. Однако он должен иметь ввиду, что многие ошибки, неточности исполнения, ансамблевые и ритмические погрешности возникают в оркестре в результате его неумелых или же неправильных действий. Поэтому, при возникновении ошибок, руководителю нужно самокритично отнестись к своему дирижированию, а не предъявлять оркестрантам поспешных претензий.

Для правильной организации работы коллектива на репетиции руководителю необходимо учитывать индивидуальные особенности каждого музыканта, как личностные, психологические, так и касающиеся музыкальной подготовки. Нельзя предъявлять одинаковые требования к человеку, только овладевшему инструментом, и к человеку, играющему в оркестре давно. Из сказанного следует, что вся деятельность руководителя оркестра носит на репетиции творческий характер и строится в каждом случае, исходя из конкретных условий деятельности коллектива. Без творческой организации репетиции не может быть ни подлинного взаимопонимания между дирижером и оркестром, ни реализации творческих замыслов.

Руководитель должен быть психологом, тонко чувствовать нюансы поведения оркестра, не допуская пресыщения работой. Лучшим показателем хорошо проведенной репетиции является желание исполнителей поиграть ещё.

Нужно так спланировать работу, чтобы репетиция носила завершённый характер. Поэтому, в конце репетиции, необходимо оставить время для подведения итогов проделанной работы. Это может быть проигрывание в нужном темпе (желательно без остановок) фрагментов или всего разучиваемого произведения.

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

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

Для того чтобы все это лаконично и правильно передать руководителю, необходимо хорошо владеть словом. Можно попутно приводить примеры и аналогии из литературы, живописи, архитектуры, которые помогали бы более полно раскрыть перед оркестрантами содержание музыки. К речи руководителя во время репетиции предъявляются особые требования. Необходимо выражать мысли как можно короче: участники приходят на репетицию играть на инструменте, слушать музыку, а не пространные разговоры.

Основные выразительные средства дирижера-интерпретатора.

Темп (ит. – tempo, от лат. слова tempus – время) – это скорость чередования метрических или счетных долей такта в единицу времени. Темп является одним из важных средств художественно-образной выразительности музыкального произведения и находится в тесной связи с его содержанием и характером. Каждое музыкальное произведение имеет свой темп или темпы, указанные автором и меняющиеся в соответствии с изменениями художественных образов, входящих в данное произведение. Поэтому определить верный темп дирижеру помогает глубокое и всестороннее изучение произведения, проникновение в его художественно-образное содержание, его жанровые и стилистические особенности.

Для обозначения темпов существуют специальные термины, однако они указывают приблизительный темп исполнения произведения. Для более точного определения темпа музыкального произведения или его части существуют метрономические указания автора, которые устанавливают количество метрических или счетных долей, проходящих за одну минуту.

Темпы подразделяются на три основные группы: медленные, умеренные и быстрые. В музыке используются три типа темпа: постоянный (устойчивый), постепенно изменяющийся и внезапно изменяющийся. Постоянный (устойчивый) темп – это такой темп, который не

меняется на протяжении всего произведения или его части. Существует множество музыкальных произведений, где устойчивость темпа является одной из важнейших стилизованных и образно-художественных средств выразительности. Поэтому воспитание чувства *темповой устойчивости* является важным вопросом дирижирования. Чтобы правильно организовать темп исполняемого музыкального произведения, дирижеру необходимо перед началом исполнения внутренним слухом услышать звучание первых тактов и через ритмическую пульсацию музыкального материала установить точный темп. Постепенное изменение темпа – это подготовленный переход к новому темпу или кратковременное постепенное изменение темпа в сторону ускорения или замедления. Изменение темпа и ее продолжительность устанавливается автором произведения, и его мера изменений зависит от ясного представления дирижером соотношения предыдущего и последующего темпов.

Для определения более точного темпа музыкального произведения существует прибор, который называется *метрономом*. Метроном был усовершенствован венским мастером Мельцелем в 1816 г. и нашел широкое применение в музыке. Темп имеет и формообразующее значение, для выбора темпа важно, какую функцию в форме целого выполняет данная часть. Правильное понимание и ощущение дирижером метроритмической темповой структуры произведения создает целостность формы и является ключевым аспектом музыкально-исполнительского процесса.

Размер, в котором написана музыка, организует метрическую основу движения музыки во времени, а счетная единица каждого такта является как бы временной единицей мышления. Метроритмическая организация имеет большое значение не только в достижении технического ансамбля, но является одним из существенных средств художественной выразительности и становления музыкальной формы. Чтобы добиться ритмической согласованности в оркестре, необходимо достичь одинакового и точного понимания и исполнения ритмической записи нотного текста всеми исполнителями; согласованности внутри группы голосов, объединенных общим ритмом; ритмической слаженности между различными элементами фактуры.

Термин «агогика» (от греч. *agoge* – увод, унесение) введен в 1884 г. Хуго Риманом. Агогика – одно из средств выразительности музыкального исполнения, заключающееся в кратковременных отклонениях от ровного темпа и строгого ритма при условии их сохранения в целом. К числу основных агогических обозначений относятся термины: *ritenuto*, *meno mosso*, *ritardando*, *piu mosso* и т.д. Небольшие изменения темпа необходимы, так как

они придают музыке живое дыхание, человеческое тепло. Говоря о темпе, нужно иметь ввиду две его стороны: это основной темп произведения, его отдельных частей и эпизодов, что составляет основу скорости движения, и изгибы темпа, т.е. многообразные отклонения в сторону замедления или ускорения, еще их называют агогическими нюансами, без них исполнение потеряет всю выразительность. Для временного определения степени агогических отклонений исполнителю необходимо подробно изучить особенности содержания произведения, выявить характерные отличительные свойства стиля композиторского письма, художественной традиции века, к которому принадлежит сочинение и т.д. Такой подход к познанию и пониманию музыки позволит исполнителю добиться стилистически точного в передаче приема *rubato* как гармонического компонента в сбалансированности всех темповых отклонений в ходе исполнения.

Музыкальной динамикой (греч. *dynamis* – сила) называется степень громкости звучания музыкального произведения или его частей. Динамика является одним из сильных эмоциональных и непосредственно воздействующих на слушателя средств исполнительской выразительности. Выразителем динамики является *нюансировка* (франц. *nuance* – оттенок). Динамический уровень звучания всегда определяется содержанием музыкального произведения. Диапазон динамики определяется от *ppp* до *fff*, а иногда эти границы еще более расширены. Задача дирижера состоит в том, чтобы глубоко проникнуть в содержание музыкального произведения и на основе художественно-образного представления логически выстроить эффективное использование динамических оттенков. При исполнении *f* следует избегать форсированного звучания, *f* должно быть ярким, без «крикливости».

Динамика бывает контрастной и неконтрастной (постепенной). Для достижения контраста дирижеру необходимо следить за тем, чтобы *p* не усиливалось до наступления *f* и наоборот. Очень сильным средством выразительности, особенно важным для отображения процесса развития, является длительное крещендо и диминуэндо. Убедительное впечатление оба нюанса производят только в том случае, если они выполняются постепенно и равномерно. Рекомендуется начинать крещендо несколько слабее нюанса, а диминуэндо несколько громче. При этом важно сохранить максимальную постепенность. Крещендо означает пиано, диминуэндо означает форте, т.е. опору для впечатляющего длительного крещендо нужно искать в глубоком пиано, а для столь же длительного диминуэндо – в насыщенном и полном форте. Дирижеру также необходимо достичь динамической согласованности между элементами фактуры, динамического соотношения голосов, при

котором на первом плане должна звучать основная мелодическая линия (в гомофонно-гармонической фактуре). Особого мысленного внимания требуют произведения имитационного склада. В таких сочинениях голоса, исполняющие мелодию вначале, при появлении имитирующего голоса должны звучать слабее.

Под *артикуляцией* в музыке понимается способ «произношения» мелодии с той или иной степенью расчлененности или связанности составляющих ее тонов. Этот способ в музыке реализуется в штрихах – приемах извлечения и ведения звука. Артикуляция – важное и сильное средство музыкальной выразительности наряду с такими как мелодия, гармония, ритм, фактура, темп, динамика, тембр, ее значение велико. Шкала степеней слитности и расчлененности, простирающаяся от легатиссимо (максимальной слитности звуков) до стаккатиссимо (максимальной краткости их), обычно условно разделяется на три зоны: слитность звуков (*legato*), их расчлененность (*non legato*) и краткость (*staccato*), каждая из которых включает целый ряд градаций. В современной нотной записи артикуляция обозначается словами (*legato, tenuto, non legato, marcato, staccato* и т. д.) или графическими знаками – лигами, точками, акцентами и т. д. Функции артикуляции многообразны и тесно связаны с ритмическими, динамическими, тембровыми и другими музыкально-выразительными средствами, а также с общим характером музыкального произведения. Артикуляция как средство выразительности взаимосвязано с таким средством, как тембр. Артикуляция обладает и ярко выраженными формообразующими функциями, применением различных штрихов можно подчеркивать контрастность мотивов, фраз, предложений и т. д.

Главным, от чего зависит выразительность исполнения является *фразировка*. Фразировка в узком смысле означает правильное, осмысленное членение музыки на мотивы и фразы, из которых составлены более крупные разделы формы – предложения и периоды. Она есть структура формы произведения. В широком смысле, фразировка это есть искусство выразительного интонирования, использующее для этой цели все средства исполнения: темп метроритм, агогику, динамику, артикуляционную технику, тембры и т. д. Фразировка членит музыку для ее наиболее ясного восприятия, понимания и, в конечном счете, объединения в целое.

Процесс оркестрово-исполнительской деятельности и его составляющие.

Оркестровая деятельность любого современного музыканта-инструменталиста представляет собой творческий процесс, включающий в

себя концертную практику, репетиционную работу и самостоятельные занятия.

Концертная практика имеет разновидности, накладывающие свой отпечаток на характер оркестровой деятельности: плановые выступления (в том числе и абонементные концерты); внеплановые концерты; гастрольные поездки в составе оркестра; участие в работе над звукозаписями и др.. Концертные выступления практикуются как под руководством постоянных дирижеров оркестра, так и с приглашенными дирижерами. Успешность этих видов концертной деятельности, в свою очередь, во многом зависит от:

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

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

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

Один из важных вопросов оркестровой деятельности – работа над оркестровыми трудностями. Работа над оркестровыми трудностями представляет собой сознательное моделирование наиболее трудных сторон исполнительского процесса. Цель такого моделирования – проделать всю внутреннюю технологическую работу над элементом фактуры вне оркестра, а в ходе оркестровой игры сосредоточится исключительно на его гармоничном сочетании с другими элементами оркестровой фактуры. Молодые оркестранты часто выучивают оркестровые трудности наизусть. Этот набор играет роль профессионального инструментария при решении многих исполнительских задач оркестровой деятельности.

Работа над оркестровыми трудностями более эффективна при занятиях в составе выделенных из оркестра функциональных групп, которые не обязательно совпадают с делением оркестра на оркестровые группы,

определяющим здесь является сам характер оркестровой фактуры. Занятия проводят концертмейстеры групп, а при необходимости подключается и дирижер оркестра.

Работа над оркестровыми трудностями проводится и индивидуально, в ходе самостоятельной подготовки. Этот вид занятий играет неограниченную роль в обеспечении успешности оркестровой деятельности музыканта-инструменталиста в целом. Актуальность самостоятельных занятий обусловлена, прежде всего, необходимостью поддержания исполнительского аппарата в постоянной форме. Режим самостоятельных занятий индивидуален. Подготовка к концертным выступлениям должна исходить из индивидуального опыта приведения исполнительского аппарата к пику формы на момент самого выступления (это особенно актуально для музыкантов-духовиков).

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

Таким образом, оркестровое исполнительство – это один из видов музыкально-художественной деятельности, характеризующийся пониманием всего технологического механизма оркестрового инструментального музицирования и осознанием драматургических функций всех групп инструментов оркестра.

Тема 6. Методика дирижерской работы над аккомпанементом

Сущность аккомпанемента. История возникновения и развития.

Одним из важнейших видов деятельности любого музыканта, в том числе участника оркестра и дирижера, является аккомпанемент. В словаре В.И. Даля аккомпанемент определяется как вторенье, подголосок, сопровождение, подыгрывание. Однако следует отметить, что в середине XX века слово «аккомпанемент» приобретает более четкую формулировку и трактуется по-иному, означая музыкальное сопровождение, дополняющее главную мелодию, служащее гармонической и ритмической опорой солисту (певцу, инструменталисту) и углубляющее художественное содержание произведения. Аккомпанемент исполняется на фортепиано, баяне, гитаре, а также ансамблем и оркестром.

Аккомпанемент (с франц. *accompagner* – сопровождать) – всё в музыкальном произведении, что служит гармонической и ритмической опорой основному мелодическому голосу. Подразделение музыкального изложения на мелодию и аккомпанемент свойственно музыке гомофонно-гармонического склада, в отличие от музыки одноголосной и полифонической. В оркестровой музыке указанного склада, где ведущая мелодия переходит от инструмента к инструменту или от группы инструментов к другой группе, состав аккомпанирующих голосов всё время меняется.

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

История аккомпанемента уходит в глубокую древность. Ритмические удары, сопровождающие песни и пляски первобытных народов, по существу, являлись примитивным аккомпанементом. С развитием гомофонии меняется значение аккомпанемента. Если в Древние и Средние века аккомпанемент, в основном, выполнял метроритмическую функцию и дублировал сольную мелодию, в XV–XVI вв. в полифонической музыке практиковалось пение одного голоса, остальные голоса исполнялись на инструментах, то с XVII в., то есть с расцветом гомофонии, по сути, начинается развитие аккомпанемента в его современном понимании. До XVII в. господствующими в области аккомпанемента были струнные инструменты – арфа, лира, кифара, лютня.

В конце XVI – начале XVII вв., в тесной связи с развитием гомофонно-гармонического склада, формируется аккомпанемент в современном

понимании, дающий гармоническую опору мелодии. В то время было принято выписывать лишь нижний голос аккомпанеента, намечая гармонию с помощью цифровых обозначений (генерал-бас или цифрованный бас). «Расшифровка» цифрованного баса в виде аккордов, фигураций предоставлялась на усмотрение исполнителя, что требовало от него фантазии, дара импровизации, вкуса и специальных навыков.

С развитием гомофонно-гармонического письма возрастает значение аккомпанеента, как части музыкального изложения. Это уже не простое ритмическое или унисонное сопровождение, оно образует органическое единство с мелодией и даже оказывает на нее влияние, раскрывая заложенные в мелодии функционально – гармонические элементы. Возрастает и роль аккомпаниатора. Органист или клавесинист, аккомпанируя солисту или целому ансамблю певцов или инструменталистов, должен был дополнять недостающие ноты аккордов и импровизировать связи между ними. От аккомпаниатора зависел во многом темп и общий характер игры всего ансамбля. Недаром на заре первых оркестров органист или клавесинист выполнял функцию дирижера.

С середины XVIII в. широкое развитие получает жанр камерной музыки. В современном значении камерная музыка – это вокальная или инструментальная музыка, написанная для солиста и небольшого ансамбля. Вокальная камерная музыка нашла свое выражение в жанрах песни и романса. У композиторов Венской классической школы, Й. Гайдна, Л. Бетховена, кроме песен на слова различных поэтов, есть обработки шотландских, ирландских, валлийских народных песен. Аккомпанемент вступает в новую фазу своего развития: значительно обогащается гармония и усложняется фактура изложения.

В конце XVIII в. и особенно в XIX в. началось интенсивное развитие романса, который представляет собой сольную песню с обязательным инструментальным сопровождением и отличается большей тонкостью выражения чувств, по сравнению с песней, использованием более сложных средств музыкальной выразительности. И хотя вокальная мелодия по-прежнему сохраняет свою главенствующую роль, значение аккомпанеента все более возрастает.

В инструментальной и вокальной музыке XIX–XX вв. аккомпанемент часто выполняет новые выразительные функции: «договаривает» невысказанное солистом, подчеркивает и углубляет психологическое и драматическое содержание музыки, создает иллюстративный и изобразительный фон. Нередко из простого сопровождения он превращается в равноправную партию ансамбля, например, в фортепианных партиях

романсов и песен Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса, Х. Вольфа, Э. Грига, П. Чайковского, С. Танеева, Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова и других композиторов.

В России были популярны и другие жанры бытовой музыки: городские песни, плясовые, частушки, которые исполнялись под аккомпанемент балалаек, гармоней, ансамблей («хоров») рожечников и кугикл. Так же оптимально соответствующей басо-аккордовому сопровождению городской песни и романса стала шести и семиструнная гитара. Важное место занял аккомпанемент и в оркестре русских народных инструментов. Так оркестр под управлением В. Андреева аккомпанировал солисту – балалаечнику Б. Трояновскому. Великорусский оркестр также стал великолепным аккомпаниатором таким солистам, как Ф.И. Шаляпин, И.В. Ершов, Л.В. Собинов, А.В. Нежданова, А.Д. Вяльцева, М.М. Петипа, М.Ф. Ксешинская и другим. С оркестром пели оперные солисты: Н.Н. и М.И. Фигнер, А.М. Лабинский, Д.А. Смирнов, А.Д. Давыдов, Г.А. Морской, Е.К. Катульская, В.А. Мартынова и многие другие выдающиеся певцы.

Таким образом, на протяжении нескольких столетий аккомпанемент занимает важнейшее место в мировой музыкальной культуре, особенно возрастает его роль в наши дни, когда профессиональный исполнительский уровень солистов и аккомпаниаторов очень высок. Зачастую аккомпанемент более выигрышно выглядит на концертной эстраде, горячо принимается публикой, любим оркестрантами и солистами. В репертуаре любого профессионального оркестра есть произведения с солистами - вокалистами и инструменталистами. Дирижирование аккомпанементом в высших музыкальных учебных заведениях является обязательной частью государственного экзамена. Студенты играют аккомпанемент в оркестре, выступают в учебных коллективах в качестве солистов. Аккомпанементы включены в учебные программы начинающих дирижеров. Одним из произведений, исполняемых на конкурсах и фестивалях оркестров русских народных инструментов и дирижеров, является аккомпанемент солисту-инструменталисту или вокалисту.

Специфика работы дирижера над аккомпанементом. Проблема единства исполнительской трактовки.

Работа над любым оркестровым произведением начинается с ознакомления дирижера с партитурой и произведением как таковым. Когда оркестр аккомпанирует солисту, дирижер перестает быть центром внимания. Однако в этой ситуации успех исполнения целиком и полностью зависит от его техники и музыкальности, а также от умения руководить оркестром,

чутко реагируя на солиста. Гибкость, чувство стиля, знание технологии солирующего инструмента или вокальных проблем певца – все это необходимые условия для дирижирования аккомпанементом.

Работа над аккомпанементом имеет свои специфические особенности, Результатом работы солиста и оркестра должно стать удачное исполнение произведения, выявление типичных трудностей при работе с аккомпанементом. Иногда в результате разнообразия творческих индивидуальностей дирижера и солиста возникают несовпадения на интерпретацию исполняемого произведения в целом или различного отношения к тем или иным деталям исполнения. Иногда дирижер вынужден выполнять желания солиста, несмотря на то, что они идут вразрез сего собственными. Конечно, наиболее убедительным в художественном отношении является исполнение, когда желания солиста искренно приняты дирижером и стали его собственными. Различие талантов, разнообразие творческих индивидуальностей дирижера и солиста не исключают возможности несовпадения взглядов на интерпретацию исполняемого произведения в целом или различного отношения к тем или иным деталям исполнения. Тем не менее дирижер, как правило, должен принимать интерпретацию солиста такой, как она есть. Дирижер обязан проявить максимум внимания и чуткости к исполнительскому замыслу солиста, творческая инициатива которого здесь ставится на первый план. Однако роль дирижера не сводится к слепому подчинению воли солиста, он должен стремиться понять его намерения, проникнуться ими. В этом выражается творческое единение дирижера с солистом, объединенных общим желанием по возможности более правдиво передать замысел автора.

Иногда начинающего солиста необходимо поправлять в его же интересах, но тут нужно быть осторожным: ведь он долго учил произведение со своим педагогом; делая ему замечание, можно затронуть и авторитет педагога, который в данном случае должен быть незыблемым для ученика. После репетиции нужно порекомендовать, солисту подумать над определенными вопросами к следующей репетиции, но при этом не стоит отделяться общими словами типа «было быстро», нужно раскрыть психологическую основу, то есть разъяснить, что, по вашему мнению, имел в виду композитор, почему темп был неверен с этих позиций. Есть и другая сторона, почему опасно навязывать свою волю молодому солисту - нельзя провоцировать его на беспринципность. Если он моментально принимает замечания и резко пересматривает свою трактовку, то он перестает быть личностью. Так что влияние на начинающих солистов должно быть педагогически обдуманым. Необходимо, чтобы он сделал выводы из

замечаний дирижера не подражательно, а пропустил их через свою индивидуальность.

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

После ознакомления с произведением, партитурой, определения средств выразительности, способствующих раскрытию идейно художественного содержания, дирижер начинает учить и прорабатывать эту партитуру, текст в вокальном произведении, работать с солистом. Еще до начала репетиций, при разборе и анализе произведения, дирижер должен выявить специфические особенности музыкального материала, выработать концепцию дирижирования, спрогнозировать все возможные трудности в аккомпанементе и выбрать способы их преодоления. Как отмечал А. Боулт: «Важно досконально знать музыку. Если что-то не получается, то почти всегда причина заключается в том, что дирижер не знает музыку, или знает ее недостаточно основательно».³⁴

При проработке произведения дирижер должен позаботиться, чтобы штрихи и разметка оркестровых партий совпадала с партией солиста для того, чтобы на репетиции не приходилось тратить время на урегулирование подобных моментов. Особо важно дирижеру хорошо знать мелодию и текст вокального произведения. Проникновение в круг образов текста, в его речевые интонации является неременным условием для создания осмысленного аккомпанемента. Вокальную партию дирижер должен не только хорошо знать, но и глубоко прочувствовать. Не менее важна и предварительная репетиционная работа с оркестром, предшествующая встрече с солистом, в процессе которой дирижер добивается нужного звучания в оркестре, определенного заранее с солистом.

Сольная партия. Посадка солиста. Звуковой баланс между оркестром и солистом.

Искусство аккомпанемента складывается не только из умения создавать ансамбль солиста и оркестра, но и в огромной степени зависит от способности дирижёра чувствовать инструмент или голос, а также

³⁴Исполнительское искусство зарубежных стран: сб. статей / Сост. Т. Эйдельман, ред. Л. Баренбойма. – М. : Музыка, 1975. – Вып.7. – С. 167.

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

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

Во время репетиционной работы очень важно правильное размещение солиста на сцене. Аккомпанируя со своим оркестром солисту-инструменталисту или вокалисту, дирижер должен быть как можно ближе к нему, чтобы следить за каждой деталью игры или пения. «Таким образом, мы отдаем главную роль солистам и занимаем место позади них, позади рояля»³⁵. Для фортепианного концерта лучше всего ставить рояль в середине передней части сцены. Помещать пульт лучше так, чтобы можно было видеть руки пианиста, встречаться с ним взглядом. Важно хорошо знать исполняемое произведение и самого исполнителя, так как нет двух пианистов, которые одинаково играли бы одно и то же произведение. И даже один музыкант может исполнить свое соло совершенно по-разному, так же, как и дирижер может повести произведение совсем по-другому.

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

³⁵Исполнительское искусство зарубежных стран: сб. статей / Сост. Т. Эйдельман, ред. Л. Баренбойма. – М. : Музыка, 1975. – Вып.7. – С. 166.

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

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

Также в дирижерские обязанности входит подготовка солистов и оркестра к публичному выступлению. Крайне желательно, чтобы накануне концерта состоялась отдельная репетиция с оркестром, и репетиция уже с участием солистов, в день концерта.Дирижер должен учитывать, что множество разнообразных причин влияет на солиста-инструменталиста или вокалиста в момент исполнения. Плохое самочувствие, неприятности не должны отражаться на его исполнении, а для этого требуется определенное присутствие духа напряжение нервов. Даже крупным артистам случается выступать неудачно. Дирижер должен обладать быстрой реакцией и находчивостью, чтобы во время выступления предупредить любую возможную аварию. Во время концертного исполнения дирижер должен контролировать звучание оркестра и звуковой баланс.Во всех случаях дирижирования акомпанементом очень важно заставить оркестр внимательно слушать солиста, чтобы каждый оркестрант не только добросовестно исполнял свою партию, следуя во всем требованиям дирижера, но также чутко, как дирижер, прислушивался к партии солиста. Только тогда можно говорить о настоящем творческом единении между всеми исполнителями.

**Специфика приемов дирижерской техники
аккомпанемента. Методы работы над вокальным и инструментальным
аккомпанементом.**

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

Начинающие дирижеры бывают настолько погружены в сам процесс чтения партитуры, дирижирования и восприятия солиста, что забывают слушать оркестр и не прорабатывают партию аккомпанемента отдельно. Большого внимания требует оркестровая партия в аккомпанементе, звучащая в унисон с мелодией солиста. Не смотря на кажущуюся легкость, дублирование соло является одним из труднейших видов аккомпанемента: необходимо найти такую звучность, которая по окраске и характеру соответствовала бы звучанию солиста, но при этом была бы значительно меньше по силе и воспринималась как «тень» основной мелодии. Для дирижера здесь необходимо иметь особый такт, когда он сливается с солистом, и не только одновременно с ним берет дыхание и делает все мельчайшие оттенки фразировки, но и предугадывает их.

Сложность иногда представляют аккомпанементы с прозрачной фактурой, где как будто «нечего играть», а вместе с тем, именно в силу этой прозрачности и лаконичности средств выразительности такие аккомпанементы также требуют абсолютного слияния с солистом в ритмическом, динамическом, эмоциональном отношениях, в передаче звуковой окраски и художественного образа в целом. Малейшая неточность в такой прозрачной ткани принимается как грубая «клякса». Если в произведении солисту нужно вступить на пиано, дирижер должен подготовить это вступление еще более активным пиано в оркестре.

Большое внимание дирижер должен уделять ведению мелодических линий, штрихам и акцентировке в оркестре. Так, например, стакато в сольных местах оркестра должно быть звонкое, а в сопровождении необходима легкая, «матовая» звучность. Оркестровые проигрыши в виде

многоголосия оркестр должен играть очень выразительно, соблюдая голосоведение, звучность должна быть ярче, чем в сопровождении, соло оркестра должно продолжать мелодическую линию солиста и соответствовать характеру звука, его силе и выразительности исполнения. Мелодические же линии, звучащие в сопровождении солиста (подголоски, контрапункты, дубли мелодии) должны звучать ненавязчиво, особенно в вокальных произведениях.

Еще во время разбора партитуры руководитель должен выстроить линию баса, так как даже в самом простейшем аккомпанементе не все басы одинаковы по звучанию, некоторые из них должны исполняться более значительно. Например, при отклонении в другие тональности - бас модулирующего аккорда, басы оттеняющие наиболее неожиданные гармонии, которые в данном контексте имеют особое выразительное значение, басы, совпадающие с кульминационными моментами в партии солиста. Вообще, тяготение к опорам во фразах солиста должно отражаться в аккомпанементе, даже если это простое чередование баса с аккордами. Сопровождение равномерными аккордами является не только пульсацией и гармоническим фоном, но и придает мелодии выпуклость и рельефность. При многократном повторении аккордов (часто у аккомпанирующих балалаек в оркестре народных инструментов) первый из них, показывающий перемену гармонии или начало такта, берется несколько определеннее, чем последующие. Это должно отразиться и в движениях дирижера: когда смена гармонии, а также акцентированные доли должны показываться подчеркнутыми аффтактами.

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

Большие затруднения может испытывать солист, когда в его партии отсутствуют сильные доли, которые исполняет оркестр. Дирижеру нужно их показывать с максимальной ритмической точностью и большой собранностью, так как сильная доля имеет определяющее значение, она держит основу произведения и как бы дает толчок партии солиста. Малейшее опоздание или, наоборот, суетливость немедленно расшатывают всю структуру произведения. Схожая задача стоит перед дирижером, когда аккомпанемент начинается не с игры оркестра, а с одновременного вступления солиста и оркестра. Здесь важно также очень четко и точно показать начало произведения, особенно если оно активное, яркое, в быстром темпе.

Большого внимания, как со стороны дирижера, так и со стороны солиста требуют очень краткие вступления оркестра (например, несколько восьмых). Перед тем, как начинать такое произведение, дирижер должен быть уверен, что оркестр и солист готовы к исполнению (для этого нужно получить соответствующий знак от солиста), иначе солист может не вступить вовремя. Вступление должно быть сыграно четко и определенно в ритмическом и звуковом отношениях. Как только солист вступит, звучность сопровождения должна быть сразу уменьшена. Для этого требуется активная реакция дирижера и оркестра.

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

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

Особое место среди аккомпанементов занимают речитативы, имеющие различное значение. Тактирование речитативами в операх и в произведениях ораториально-кантатного жанра является прекрасной школой для овладения тонкостями аккомпанемента. Отсутствие в оркестровой партии речитатива ведущего мелодического или ритмического движения, большое количество пауз, пустых тактов, отдельных аккордов мелодических фрагментов требует от исполнителей оркестра особого внимания, постоянного отсчета долей, а от

дирижера – ясности жеста и точности рисунка тактирования. Сольная партия речитатива большей частью исполняется свободно в отношении темпа, вследствие чего дирижер вынужден сокращать или увеличивать длительности пауз. Меняющийся темп, многочисленные паузы заставляют дирижера относиться к каждому вступлению оркестра как к новому и показывать его отчетливым и ясным ауфтактом. Переменность ритма не позволяет исполнителям самостоятельно прекращать звучание и, чтобы все снятия были совместными, необходим определенный жест дирижера.

Как правило, паузы обозначаются прямолинейными, схематичными движениями, лишенными основных признаков ауфтакта и напоминающими собой схематические изображения рисунков тактирования. Паузы показываются четкими движениями, преимущественно в одной плоскости тактирования и одной кистью руки. Вступление оркестра после пауз нужно показывать обычным ауфтактом, начало которого должно совпадать с началом предыдущей доли. Для того, чтобы начальный толчок ауфтакта при показе энергичного вступления не был ошибочно принят как знак ко вступлению, требуется максимально нейтрализовать предшествующее ему движение, показывающее паузу. Первая доля (независимо от того, показывает ли дирижер звучащую долю или паузу) обозначается достаточно большим и заметным движением сверху вниз.

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

Одним из важнейших условий дирижирования речитативом является своевременность подачи ауфтакта ко вступлению оркестра. От этого зависит как общий темп исполнения, так и его совместность.

Таким образом, к технике дирижирования речитативом предъявляются следующие требования: заметное различие между жестами, показывающими звучащие доли и отсчитывающие паузы; ясность определения первой доли как важнейшей, по которой исполнители оркестра ведут отсчет такта;

точность снятия звука; своевременность подачи аутфактов, соответственно исполнению солиста.

Дирижирование аккомпанементом, считает К. Кондрашин, требует специальной мануальной техники – техники опережения³⁶. В большинстве случаев в аккомпанементе оркестр отстает от солиста. Несмотря на то, что и оркестр, и солист играют по жесту дирижера, для оркестрового звукоизвлечения характерно то, что, несмотря на все требования играть точно с рукой, оркестр, как правило играет чуть сзади. При исполнении оркестрового произведения это почти незаметно. Солист же не может играть все время по руке, он не смотрит на дирижера, кроме некоторых опорных точек (замедление, начало вступления). Извлечение звука у солиста более активно, чем у артиста оркестра – он первичен в интерпретации, а аккомпанемент, несущий в себе пассивное начало, психологически толкает оркестрантов на некоторое опоздание. Кроме того, по чисто акустическим причинам, если артист оркестра думает, что играет вместе с солистом, то для публики он уже позади него.

Дирижер обязан все это учитывать и обеспечить совместность исполнения, давая оркестру взмах чуть раньше, чем прозвучит данная доля у солиста. Дирижер должен как бы отдельно слушать солиста, следя за его движениями, и параллельно слушать ведомый им оркестр, опережая руками еще не сыгранное солистом. Большинство неопытных дирижеров не умеют аккомпанировать, потому что считают, что солист будет играть по их руке так же, как оркестр. Но такого не бывает, солист играет сам по себе, задача дирижера – предвосхищать темповые модификации исполнения и приспособить оркестр к движению солиста. Правильному применению опережающего взмаха помогает хорошее знание фактуры солирующей партии. Именно движение внутри удара, а не следование мелодии, позволяет дирижеру контролировать изменение темпа и степень быстроты аутфакта.

Тема 7. Формирование учебного и концертного репертуара

Понятие «репертуар». Дидактические принципы формирования репертуара.

Репертуар – это группа музыкальных произведений, которые постоянно находятся в арсенале оркестра, изучаются и исполняются в определенный период, или же отобранные на отдельный концерт. В репертуаре находит свое отражение творческое кредо коллектива, его художественно-исполнительский уровень, качество проводимой в нем учебно-

³⁶Кондрашин, К. Мир дирижера (технология вдохновения) / К. Кондрашин. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1976. – С. 98 –99.

воспитательной и творческой работы. Систематическое внимание руководителя репертуару, к постоянному обновлению и расширению круга произведений, изучаемых и исполняемых оркестром или ансамблем, – важнейшее условие творческого роста коллектива, всестороннего художественного развития участников.

При выборе репертуара руководитель должен учитывать цели и задачи развития коллектива и участников, предусмотреть реализацию таких дидактических принципов, как доступность произведения для исполнения, постепенный переход от простого к сложному, воспитывающий характер конкретного произведения, непрерывность технического и художественного развития, связь с музыкально-образовательной работой и др.

Репертуар должен обеспечивать постепенное и целенаправленное развитие коллектива во многих аспектах. Прежде всего это расширение музыкального кругозора участников, развитие их музыкально-творческих способностей, формирование исполнительских навыков и умений, повышение технического и художественного исполнительского уровня оркестра в целом. В репертуар следует включать произведения классической и народной музыки, современных отечественных и зарубежных композиторов. Только разнообразный по жанрам, стилям, характеру и содержанию репертуар может эффективно содействовать воспитанию у участников художественного вкуса, глубокому познанию духовного богатства народной музыки, классического наследия, современного народного и композиторского творчества.

Важно сохранить в репертуаре разумное соответствие разнохарактерных произведений, что позволит постоянно совершенствовать мягкость и напевность звучания, беглость пальцев, играть тихо и громко, быстро и медленно, осуществлять исполнение различной фактуры, а главное – передавать различные психологические настроения, отражать различное идейно-художественное содержание.

Репертуар оркестров и ансамблей составляют произведения классики (переложения партитур симфонического или камерного оркестра, инструментовки фортепианной и скрипичной литературы), современных композиторов, сочиняющих музыку для различных оркестров и ансамблей, а также оригинальные произведения, создаваемые непосредственно для оркестров и ансамблей народных инструментов. К этому репертуару относятся также обработки народных песен и танцевальных мелодий, вариации, сюиты, фантазии на народные темы, переложения для оркестра произведений, написанных для баяна, гуслей, домры, балалайки и других народных инструментов.

***Соотношение репертуара и исполнительского уровня оркестра.
Идейно-художественная ценность произведений.***

Правильно подобрать репертуар для оркестра русских народных инструментов – дело непростое. Каждый коллектив располагает присущими только ему техническими и художественными возможностями, в соответствии с которыми руководителю приходится выбирать пьесы. Коллектив должен иметь в своем репертуаре такие пьесы, которые можно было бы исполнять в различной аудитории, на различных мероприятиях. Руководитель каждого оркестра подбирает свой репертуар, который постоянно расширяется и обновляется за счет новых оригинальных произведений, переложений и обработок.

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

По своему практическому назначению репертуар любительского оркестра можно условно разделить на постоянный, учебный и актуальный. К *постоянному* репертуару относятся произведения оркестровой классики, которые составляют художественный фонд коллектива и практически не выходят из его репертуара. *Учебный* репертуар включает произведения, которые изучаются сугубо в учебных целях (чтение нот с листа, ознакомление участников с творчеством того или иного композитора, развитие технических возможностей определенной группы оркестровых инструментов, ознакомление с оригинальной фактурой оркестрового изложения нотного письма и т.д.).

Актуальный репертуар включает произведения, которые специально разучиваются к определенным знаменательным датам или готовятся к тематическому концерту. Существует мнение о наличии в любительском оркестре или ансамбле так называемого концертного репертуара. Однако, как показывает практика, концертный репертуар составляется, как правило, из названных выше произведений. Следует учитывать определенную условность

указанного разделения репертуара: ведь произведения из постоянного репертуара могут успешно использоваться как в учебных целях, так и на праздничном концерте. Так называемый учебный репертуар может быть довольно широко представлен в концертной деятельности коллектива, а произведения на актуальную тематику могут пополнять постоянный репертуар.

Для учебной работы лучше всего подходят нетрудные пьесы, мелодичные народные песни и танцы в легкой обработке. Таким требованиям отвечают многие партитуры Н. Фомина («Колыбельная», «Пава»), Н. Будашкина («За дальнею околицей», Анданте из «Лирической сюиты», «Родные просторы», «Хороводная»), Ю. Шишакова («Во горнице, во новой», «Скерцино»), В. Подбельского («Во саду ли, в огороде», «Степь да степь кругом», «То не ветер ветку клонит», «Ходила младешенька»). Пьесы современных композиторов, созданные специально для оркестра русских народных инструментов музыкальных школ. Это В. Егоров («Мечта», «Веселая музыка»), А. Бызов («Шарманка», «Танец», «Сивка», «Разбойники») и другие.

Эти пьесы способствуют совершенствованию технического мастерства оркестрантов, закрепляют навыки игры в ансамбле, развивают интерес к народной музыке, к занятиям в коллективе, обогащают духовный мир, внутреннюю культуру, эстетические вкусы, воспитывает всесторонне развитого музыканта. Они с интересом исполняются учащимися и, как правило, не представляют больших технических и художественных трудностей. На практике проблему учебного репертуара приходится решать в основном в первый период работы оркестра, когда участники овладевают инструментом, вырабатывают навыки коллективной игры, когда устанавливается тесное взаимопонимание между музыкантами и руководителем.

Актуальный репертуар становится достоянием, как участников оркестра, так и слушателей. С его помощью решаются задачи не только учебно-творческие, но и художественно-исполнительские. Первостепенное значение приобретают идейно-художественная ценность пьесы, ее новизна и социальная значимость.

Обработки народных песен, переложения и инструментовки произведений композиторов-классиков, оригинальная народно-оркестровая литература, концерты для солиста с оркестром.³⁷

³⁷ Далее использованы материалы учебного пособия «Работа с самостоятельным оркестром русских народных инструментов» / А. Каргин. – 2-е доп. изд. – М. : Музыка, 1984. – С. 119–125.

Значительную группу пьес в репертуаре народного оркестра составляют песни в виде обработок, переложений или же оригинальные сочинения, созданные на их основе. Классическими для народных оркестров стали вариации на тему русской народной песни «Светит месяц», обработка русской народной песни «Как под яблонькой», вальсы «Метеор», «Фавн», «Бабочка» и «Искорки» В. Андреева, «Сказ о Байкале», «Думка», «Русская рапсодия» Н. Будашкина, обработки русских народных песен «Эх, да уж вы, ночи», «Вспомни – вспомни», «У ворот, ворот», музыкальная картина «Берёзонька» Н. Фомина, фантазия на тему русской народной песни «Липа вековая» П. Куликова. Эти произведения понятны каждому, они по праву стали классикой для оркестров русских народных инструментов и являются хорошим учебным и концертным репертуаром.

Народные песни являются историей народа, его душой, составляют его духовное богатство, их всегда встречают с особой теплотой и взыскательностью. Исполнение и трактовка такого репертуара должна быть современной, отличаться своеобразием и оригинальностью. Только в этом случае сочинения слушаются с подлинным интересом, производят глубокое впечатление.

Значительную группу произведений в репертуаре народных оркестров образуют и инструментовки музыки композиторов-классиков (П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского, А. Лядова, Г. Свиридова, Д. Шостаковича, С. Прокофьева и многих других композиторов). «Классика – это проверенная временем, лучшая школа воспитания. В выборе таких произведений дирижеру нужно особенно внимательно изучать характер и качество инструментовки, так как пьеса может потерять свои художественные достоинства. Уровень инструментовки, ее соответствие стилю и характеру первоисточника, сохранение особенностей его языка и голосоведения, ритмических особенностей в оркестровом изложении – первейшее условие при выборе этих произведений»[с. 122].

В последние годы появилось много замечательных оригинальных сочинений для народных оркестров, написанных современным музыкальным языком, интересных с точки зрения гармонии, в них слышится пульс сегодняшнего дня. По-иному используются в них и народные мелодии. В большинстве случаев они служат исходным материалом для создания пьес, имеющих ярко выраженный национальный колорит.

Что касается игры оркестра с солистами-инструменталистами – баянистами, домристами, балалаечниками, то репертуар в этой области пополняется довольно медленно. Играются, в основном, проверенные

временем концерты для домры с оркестром русских народных инструментов: Н. Будашкина, Ю. Зарицкого, В. Золотарева, Б. Кравченко; концерты для баяна с оркестром Н. Мяскова, Н. Чайкина; концерты для балалайки с оркестром русских народных инструментов: Ю. Блинова, Т. Шутенко и других композиторов. С певцами хорошо исполнять русские народные песни, старинные романсы, которые всегда с интересом слушаются в сопровождении народного оркестра.

Руководителю необходимо тщательно планировать репертуарную политику коллектива. В частности, предусмотреть пополнение постоянного репертуара, наметить произведения из этого репертуара, которые будут включены в активную работу на том или ином отрезке времени. Важно заблаговременно наметить произведения, которые необходимо изучить к определенной знаменательной дате, тематическому вечеру, творческому конкурсу или смотру, а также для решения сугубо учебных задач.

Каждый руководитель любительского оркестра или ансамбля на практике сталкивается с необходимостью постоянно «адаптировать» издаваемые в печати или взятые из репертуара других коллективов партитуры к своему оркестру. Эта работа требует определенных навыков и умений и должна проводиться не формально, а творчески, с глубоким пониманием художественной сущности произведения, особенностей использования оркестровых средств музыкальной выразительности для воссоздания художественного образа. Творческий, аналитический подход позволит услышать звучание выбранного произведения в новом составе инструментов, добиться наиболее полной и убедительной передачи его мелодики, гармонии, тембровых, динамических и темпо-ритмических характеристик. В то же время руководитель много времени уделяет инструментовке музыкальных произведений. Только таким путем можно создать репертуар, который удовлетворит всех участников коллектива, позволит успешно решать все учебно-воспитательные и творческие задачи.

Работа с оркестром должна быть темпераментной, интересной, дирижер должен суметь заинтересовать, увлечь оркестр, вызвать в нём желание работать и находить удовлетворение в познавании и изучении оркестрового произведения.

2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Тематика семинарских занятий и перечень вопросов

Раздел I. Методика работы с ансамблем народных инструментов

Тема семинара: Ансамблевое исполнительство на современном этапе

Вопросы:

1. Инструментальный состав ансамблей народных инструментов.
2. Особенности репертуара ансамблей народных инструментов на современном этапе развития коллективного музицирования.
3. Творческий портрет отечественных и зарубежных ансамблей народных инструментов.

Раздел II. Методика работы с оркестром

Тема семинара: Профессиональные и психолого-педагогические требования к личности дирижера

Вопросы:

1. Общемузыкальные и специальные требования, предъявляемые к дирижеру.
2. Психолого-педагогическая подготовка дирижера.
3. Особенности деятельности руководителя любительского коллектива.

Тема семинара: Методика дирижерской работы над аккомпанементом

Вопросы:

1. История возникновения и развития акомпанемента.
2. Специфика работы над партитурой аккомпанемента.
3. Методы работы над вокальным и инструментальным аккомпанементом.

Литература по темам учебной дисциплины

Тема 1. Дирижирование как особый вид исполнительского искусства

1. Ержемский, Г.Л. Психология дирижирования / Г.Л. Ержемский. – М. : Музыка, 1988. – С. 5–18.
2. Иванов-Радкевич, А.П. О воспитании дирижера / А.П. Иванов-Радкевич. – М. : Музыка, 1973. – С. 3–10.
3. Кондрашин, К. П. Мир дирижера (технология вдохновения) / К. П. Кондрашин. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1976. – С.3–8.
4. Мюнш, Ш. Я – дирижер / Ш. Мюнш. – М. : Музыка, 1982. – С. 1–7.
5. Пазовский, А.М. Записки дирижера / А. Пазовский. – М. : Музыка, 1996. – С. 3–9.

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

1. Вуд, Г. О дирижировании. / Г. Вуд. – М. : Музыка, 1958. – С. 103.
2. Гинзбург, Л.М. Дирижёрское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Л.М. Гинзбург. – М. : Музыка, 1975. – С. 9–98.
3. Ержемский, Г.Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. / Г. Л. Ержемский. – СПб. : Деан; Ферт, 1993. – С. 263.
4. Ержемский, Г.Л. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом. / Г.Л. Ержемский. – М. :Музыка, 1988. – С. 9–18, 26–32.
5. Исполнительское искусство зарубежных стран: сб. статей / Сост. Т. Эйдельман, ред. Л. Баренбойма. – М. : Музыка, 1975. – Вып.7. – С. 136–144.
6. Каюков, В.А. Дирижер и дирижирование. / В.А. Каюков. – М. : «ДПК Пресс», 2014. – 214 с.
7. Кондрашин, К. Мир дирижера (технология вдохновения) / К. Кондрашин. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1976. – С. 8–17.
8. Петрушин, В.И. Музыкальная психология: учебное пособие / В. И. Петрушин. – 2-е изд., – М. : Музыка, 1997. С. 18– 23.
9. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей // Б.М. Теплов. Проблемы индивидуальных различий. – М. : Музыка, 1961. – С. 39–251.

Тема 3. Организация работы любительского оркестра

1. Глейхман, В. Организация работы начинающего самодеятельного оркестра русских народных инструментов / В. Глейхман. – М. : МГИК, 1976. – С. 17–26.
2. Каргин, А.С. Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов / А.С. Каргин. – 2-е изд., – М. : Музыка, 1984 – С. 40–89.
3. Патрикеев, Б.Ф. Методика работы с самодеятельным оркестром народных инструментов (начальный уровень) / Б.Ф. Патрикеев. – Л. : Ленинградский государственный институт культуры, 1988. – С. 8–60.
4. Прокопенко, Н. Устройство, хранение и ремонт народных музыкальных инструментов / Н. Прокопенко. – М. : Музыка, 1977. – С. 7–68.

Тема 4. Подготовка руководителя оркестра к репетиции

1. Канерштейн, М.М. Вопросы дирижирования : учебное пособие для муз. вузов / М.М. Канерштейн. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1972. – С. 144
2. Каргин, А.С. Работа с самодеятельным оркестром русских народных и инструментов / А.С. Каргин. – 2-е изд., – М. : Музыка, 1984 – С. 125–141.
3. Лайнсдорф, Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации / Э. Лайнсдорф. – М. : Музыка, 1988.
4. Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений / Л.А. Мазель. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1979. – 536 с.
5. Пазовский, А. Записки дирижера / А. Пазовский. – М. : Музыка, 1996. – С. 558.
6. Смирнов, Б.Ф. Исполнительский анализ партитуры / Б.Ф. Смирнов. – Челябинск : ЧГИК, – 1983. – С. 7–15.
7. Тюлин, Ю. Учебник по музыкальной форме / Ю.Тюлин, Т. Бершадская, И. Пустыльник и др. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1974. – 361 с.

Тема 5. Методика репетиционной работы с оркестром

1. Каргин, А.С. Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов / А.С. Каргин. – 2-е изд., – М. : Музыка, 1984 – С. 98–107.
2. Кондрашин, К.П. О Дирижёрском искусстве / К.П. Кондрашин. – М.; Л.: 1970. – С. 61–66.
3. Лайнсдорф, Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации / Э. Лайнсдорф. Пер. с англ. А.К. Плахова. – М. : Музыка, 1988. – 303 с.
4. Мусин, И.А. О воспитании дирижёра / И.А. Мусин. – Л. : Музыка, – 1987. – 247 с.

5. Тихонов, Б. Основы методики музыкальных занятий в самодеятельном оркестре русских народных инструментов / Б. Тихонов. – МГИК. – М. : Музыка, 1978. – С. 14–49.
6. Самосуд, А. Статьи. Воспоминания. Письма / Сост. О.Л. Данскер. – М. : Музыка, 1984. – С. 120.
7. Хайкин, Б. Э. Беседы о дирижёрском ремесле / Б.Э. Хайкин. – М. : Музыка, 1984. – С. 52.

Тема 6. Методика дирижерской работы над аккомпанементом

1. Ансерме, Э. Беседы о музыке / Э. Ансерме. – Л. : Музыка, 1976. – С. 102.
2. Ержемский, Г.Л. Закономерности и парадоксы дирижирования: Психология. Теория. Практика. / Г.Л. Ержемский. – М. : СПб., 1993. – С. 201-205.
3. Исполнительское искусство зарубежных стран: сб. статей / Сост. Т. Эйдельман, ред. Л. Баренбойма. – М. :Музыка, 1975. – Вып.7. – С. 162–170.
4. Кондрашин, К. Мир дирижера (технология вдохновения) / К. Кондрашин. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1976. – С. 97–104.
5. Поздняков, А. Дирижёр-аккомпаниатор. / А. Поздняков. – М. : Музыка, 1975. – С. 29–41.

Тема 7. Формирование учебного и концертного репертуара

1. Имханицкий, М.И. Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра: учеб.пособие по курсу «История исполнительства на русских народных инструментах» / М.И. Имханицкий. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, – 1981. – 79 с.
2. Польшина, А.Д. Оркестр русских народных инструментов в творчестве композиторов XX века. / А.Д. Польшина. – М. : Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, – 1978. – 64 с.
3. Попонов, В. Русская народная инструментальная музыка. / В. Попонов. – М. : Музыка, – 1984. – С. 20–44.
4. Шишаков, Ю. Основные тенденции развития репертуара для русского народного оркестра. – / Ю. Н. Шишаков. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, – 1986. – Вып. 85. – С. 25–41.

3.РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1 Вопросы для самоконтроля

Раздел I. Методика работы с ансамблем народных инструментов

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 формировании и развитии коллективного музицирования?
3. Опишите роль и значение деятельности В. Андреева и Н. Белобородова в развитии народно-ансамблевого исполнительства.
4. 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. Когда в Беларуси был создан первый профессиональный ансамбль народных инструментов, первые любительские ансамблевые коллективы? Обозначьте их роль в развитии ансамблевого творчества.
3. Назовите профессиональные ансамблевые коллективы в Беларуси?
4. 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. Значение репертуара в музыкальном, эстетическом и художественном воспитании участников ансамбля.
4. Структура построения и проведения занятий в классе ансамбля?

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?
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 аккомпанеента 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 исполнительским средствам 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 взаимосвязь средств музыкальной выразительности и методика их 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 репертуара для творческого роста коллектива?
4. Какие виды концертов и принципы составления концертных программ Вы знаете?

5. Какое влияние оказывает репертуар на участников ансамбля?

Раздел II. Методика работы с оркестром

Тема 1. Дирижирование как особый вид исполнительского искусства

1. Почему дирижирование является особым видом исполнительского искусства?
2. В чем сложность дирижерской профессии?
3. Что относится к технике высшего и низшего порядка?
4. Обозначьте организаторские способности дирижера.
5. Чем отличается деятельность дирижера в профессиональном и любительском коллективе?

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

1. Какими способностями и в какой мере должен обладать дирижер?
2. Назовите главную способность дирижера (по К.Кондрашину).
3. Какие три основных типа руководителей существуют?
4. Дифференциация дирижеров по Г.М. Ержемскому.
5. Каковы особенности деятельности руководителя любительского коллектива?

Тема 3. Организация работы любительского оркестра

1. Что такое мотивация? Как влияет мотивация на работу участников любительского оркестра?
2. Какие принципы необходимо учесть при распределении участников коллектива по инструментам?
3. Какие виды планов существуют?
4. Охарактеризуйте структуру перспективного планирования в оркестре.
5. Чем концертное выступление отличается от повседневной репетиции?

Тема 4. Подготовка руководителя оркестра к репетиции

1. Нужно ли готовиться к репетиции?
2. Какими принципами дирижер руководствуется при изучении партитуры?
3. Охарактеризуйте этапы аналитической работы дирижера над партитурой.
4. Перечислите стадии поиска дирижером интерпретации музыкального произведения.
5. Что должен учитывать дирижер при переложении или инструментовке пьесы?

Тема 5. Методика репетиционной работы с оркестром

1. Для чего существует корректурная репетиция?
2. Чем генеральная репетиция отличается от рабочей?
3. Перечислите формы проведения репетиций.
4. Какие индивидуальные особенности оркестрантов нужно учитывать при проведении репетиции?
5. Перечислите основные выразительные средства дирижера-интерпретатора.

Тема 6. Методика дирижерской работы над аккомпанементом

1. Что такое аккомпанемент?
2. Когда сформировался аккомпанемент в современном понимании этого слова?
3. Чья интерпретация, дирижера или солиста, главенствует при исполнении аккомпанемента?
4. Где должен размещаться солист на сцене при исполнении фортепианного концерта?
5. Отличаются ли жесты дирижера при исполнении оркестрового произведения и аккомпанемента?

Тема 7. Формирование учебного и концертного репертуара

1. Что такое репертуар?
2. Каковы дидактические принципы формирования репертуара?
3. Какие произведения необходимо включать в репертуар любительского коллектива?
4. Что такое актуальный репертуар?
5. Нужно ли планировать репертуарную политику?

3.2 Задания для самостоятельной контролируемой работы студентов

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

Раздел I. Методика работы с ансамблем народных инструментов

Тема 1. История развития ансамблей народных инструментов

Количество часов –2

Форма контроля знаний – опрос

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 оркестра хроматических гармоник.

Тема 4. Процесс формирования ансамбля и методика работы с ним

Количество часов –2

Форма контроля знаний – опрос

1. Репетиция как основная форма работы с ансамблем.
2. Значение репертуара в формировании ансамблей народных инструментов.
3. Развитие навыка чтения нот с листа в ансамбле.
4. Этапы работы над музыкальным произведением.

Тема 7. Общие методические принципы отбора и систематизации репертуара

Количество часов – 2

Форма контроля знаний – опрос

1. Виды репертуара и особенности каждого из них.
2. Принципы подбора репертуара для ансамблей народных инструментов.
3. Особенности подбора концертного репертуара.

Раздел II. Методика работы с оркестром

Тема 1. Дирижирование как особый вид исполнительского искусства

Количество часов – 2

Форма контроля знаний – опрос

1. Интерпретационная сущность дирижерского искусства
2. В чем сложность дирижерской профессии по сравнению с другими музыкальными профессиями?
3. Соотношение образного начала и тактирования в дирижерской технике.
4. Какие виды деятельности составляют дирижерскую профессию?
5. В каких моментах проявляется педагогический талант дирижера?

Тема 4. Подготовка руководителя оркестра к репетиции

Количество часов – 2

Форма контроля знаний – опрос

1. Этапы подготовки к репетиции.
2. Основные этапы работы дирижера над партитурой.
3. Дирижерско-исполнительский анализ партитуры.
4. Определение дирижерско-исполнительских задач.
5. Формирование исполнительской концепции произведения.
6. Мануальное освоение партитуры.

3.3 Вопросы к зачету

Раздел I. Методика работы с ансамблем народных инструментов

1. История развития ансамблей народных инструментов.
2. Становление и развитие ансамблей народных инструментов в Беларуси (их характеристика, репертуар, творческий портрет).
3. Современные ансамбли народных инструментов.
4. Составы ансамблей народных инструментов.
5. Основные организационные формы обучения в системе музыкального образования.
6. Методика работы с ансамблем на начальном этапе обучения.
7. Роль руководителя в процессе обучения и воспитания участников ансамбля.
8. Процесс формирования художественного коллектива.
9. Особенности деятельности руководителя любительского коллектива.
10. Методика работы над музыкальным произведением в классе ансамбля.
11. Виды ансамблевых репетиций и особенности каждой из них.
12. Методика организации и проведения репетиций в ансамбле.
13. Развитие навыков ансамблевой игры.
14. Работа над художественным образом в ансамбле. Выбор средств музыкальной выразительности и методика их освоения.
15. Особенности ансамблевого аккомпанемента солисту-вокалисту.
16. Особенности ансамблевого аккомпанемента солисту-инструменталисту.
17. Подготовка и проведение концертных выступлений.
18. Общие методические принципы отбора и систематизации репертуара.
19. Интерпретация как процесс формирования художественной концепции произведения.
20. Методика подбора концертного репертуара.

Раздел II. Методика работы с оркестром

1. Дирижирование как особый вид исполнительского искусства.
2. Основные методические проблемы в работе дирижера с оркестром.
3. Соотношение художественно-образного начала и тактирования в искусстве дирижирования.
4. Музыкальные, артистические и педагогические способности дирижера.
5. Психолого-педагогическая подготовка дирижера оркестра.
6. Особенности организации любительских оркестров.

7. Мотивация участия в любительском оркестре народных инструментов.
8. План как основной документ дирижера-организатора. Виды планов.
9. Основные задачи работы любительского оркестра.
10. Этапы подготовки руководителя оркестра к репетиции.
11. Изучение партитуры.
12. Аналитическая работа над партитурой.
13. Основные типы оркестровых репетиций.
14. Элементы репетиционной работы.
15. Основные средства интерпретации.
16. Специфика работы дирижера над аккомпанементом.
17. Специфика приемов дирижерской техники аккомпанемента.
18. Соотношение репертуара и исполнительского уровня оркестра.
19. Принципы формирования репертуара.
20. Учебный и концертный репертуар любительского оркестра.

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

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

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

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

4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1 Учебно-методические карты

4.1.1 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов дневной формы получения образования

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов		Управляемая Самостоятельная работа	Форма контроля
		Лекции	Семинарские занятия		
1	2	3	4	5	6
	Раздел I. Методика работы с ансамблем народных инструментов	20	2	6	
1	<i>Введение. История развития ансамблей народных инструментов</i>	2		2	Опрос
2	<i>Ансамблевое исполнительство на современном этапе</i>	2	2		
3	<i>Организационные формы обучения. Основные методы работы в ансамбле</i>	3			
4	<i>Процесс формирования ансамбля и методика работы с ним</i>	3		2	Опрос
5	<i>Средства художественной выразительности</i>	3			
6	<i>Создание художественного образа. Методика овладения средствами музыкальной выразительности</i>	4			
7	<i>Общие методические принципы отбора и систематизации репертуара</i>	3		2	Опрос
	Раздел II. Методика работы с оркестром	20	6	4	
1	<i>Дирижирование как особый вид исполнительского искусства</i>	2		2	Опрос
2	<i>Профессиональные и психолого-педагогические требования к личности дирижера</i>	2	3		
3	<i>Организация работы любительского оркестра</i>	3			
4	<i>Подготовка руководителя оркестра к репетиции</i>	4		2	Опрос
5	<i>Методика репетиционной работы с оркестром</i>	3			
6	<i>Методика дирижерской работы над аккомпанементом</i>	3	3		
7	<i>Формирование учебного и концертного репертуара</i>	3			
					зачет
	Всего	40	8	10	

4.1.2 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов заочной формы получения образования

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов		Форма контроля
		Лекции	Семинарские занятия	
1	2	3	4	6
	Раздел I. Методика работы с ансамблем народных инструментов	4	2	
1	<i>Введение. История развития ансамблей народных инструментов</i>	1		
2	<i>Ансамблевое исполнительство на современном этапе</i>	0,5	2	
3	<i>Организационные формы обучения. Основные методы работы в ансамбле</i>	0,5		
4	<i>Процесс формирования ансамбля и методика работы с ним</i>	0,5		
5	<i>Средства художественной выразительности</i>	0,5		
6	<i>Создание художественного образа. Методика овладения средствами музыкальной выразительности</i>	0,5		
7	<i>Общие методические принципы отбора и систематизации репертуара</i>	0,5		
	Раздел II. Методика работы с оркестром	4	2	
1	<i>Дирижирование как особый вид исполнительского искусства</i>	0,5		
2	<i>Профессиональные и психолого-педагогические требования к личности дирижера</i>	0,5		
3	<i>Организация работы любительского оркестра</i>	0,5		
4	<i>Подготовка руководителя оркестра к репетиции</i>	0,5		
5	<i>Методика репетиционной работы с оркестром</i>	0,5	2	
6	<i>Методика дирижерской работы над аккомпанементом</i>	1		
7	<i>Формирование учебного и концертного репертуара</i>	0,5		
				зачет
	Всего	8	4	

4.2 Основная литература

1. *Ержемский, Г. Л.* Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия с музыкальным коллективом / Г. Л. Ержемский. – М. : Музыка, 1988. – 78 с.
2. *Каргин, А. С.* Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов : учеб.-метод. пособие / А. С. Каргин. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1987. – 158 с.
3. *Яконюк, Н. П.* Народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа / Н. П. Яконюк. – Минск: БГУ культуры, 2001. – 269 с.

4.3 Дополнительная литература

1. *Алексеев, К.* Как организовать самодеятельный ансамбль народных инструментов / К. Алексеев. – М. : Музыка, 1982. – 173 с.
2. *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.
3. *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.
4. *Гинзбург, Л.* О работе над музыкальным произведением / Л. Гинзбург. – 4-е изд. доп. – М. : Музыка, 1981. – 143 с.
5. *Имханицкий, М.* У истоков русской народной оркестровой культуры / М. Имханицкий. – М. : Музыка, 1987. – 143 с.
6. *Максимов, Е.* Оркестры и ансамбли русских народных инструментов / Е. Максимов. – М. : Сов. композитор, 1983. – 137 с.
7. *Малько, Н.А.* Воспоминания. Статьи. Письма / Н.А. Малько. – Л. : Музыка, 1972. – 218 с.
8. *Патрикеев, Б. Ф.* Методика работы с самодеятельным оркестром народных инструментов (начальный уровень) / Б. Ф. Патрикеев. – Л. : Ленингр. гос. ин-т культуры, 1988. – 84 с.
9. *Петрушин, В.* Музыкальная психология / В. Петрушин. – М. : Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1997. – 383 с.
10. *Поздняков, А. Б.* Дирижер-аккомпаниатор : учеб. пособие / А. Б. Поздняков. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1975. – 65 с.
11. *Прошко, Н.* Методические рекомендации для оркестров и ансамблей народных инструментов / Н. Прошко. – Мн. : БГК, 1972. – 15 с.
12. *Старикова, В. В.* Конкурсная практика в деятельности народно-инструментальных ансамблей / В. В. Старикова // Культура: открытый формат - 2015 (библиотекосведение, библиографосведение и книговедение, искусствосведение, культурология, музееведение, социокультурная

деятельность) : сб. науч.статей / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2015. – С. 205–208.

13. *Старикова, В. В.* Научная мысль в области музыки для народно-инструментальных ансамблей на рубеже XX-XXI вв. / В.В. Старикова // Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX-XXI століть : збірник 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.

14. *Старикова, В. В.* Работа со смешанным ансамблем народных инструментов / В. В. Старикова // Культура: открытый формат - 2013 (библиотекосведение, библиографосведение и книговедение, искусствосведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность) : сб. науч. статей / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2013. – С. 243–246.

15. *Шибаета, Л.* Народно-инструментальное исполнительство Беларуси: вопросы теории, истории и методики : учеб.пособие / Л. Шибаета; ред.-сост. Л. Шибаета. – Минск : Бел. ГИПК, 2004. – 152 с.

16. *Шырокава, В. І.* Народна-аркестравая самадзейнасць Беларусі / В. І. Шырокава, В.С. Ганчарова. – Мн. : Рэсп. навук.-метаад. цэнтр культуры, 1990. – 43 с.

17. *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.

4.4 Приложение



Изображение скоморохов на фреске Софийского собора



Ансамбль Владимирских рожечников под руководством Н.В. Кондратьева



Кружок любителей игры на балалайках В.В. Андреева



Оркестр хроматических гармоник Н.И. Белобородова



Дмитрий Андреевич Захар (1898-1951)



Иосиф Иосифович Жинович (1907 - 1974)



Дуэт баянистов в составе Николая Крылова и Анатолия Шалаева



Уральское триобаянистов

Николай Худяков, Анатолий Хижняк, Иван Шепельский



Квартет баянистов

Н.Ризоль, М.Белецкая, Р. Белецкая, Н. Журомский