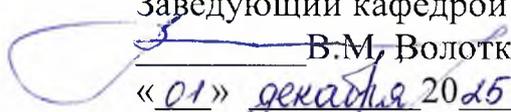


Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»
Факультет музыкального и хореографического искусства
Кафедра духовой музыки

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

 В.М. Волоткович

«01» декабря 2025 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 И.М. Громович

«01» декабря 2025 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

ОРКЕСТРОВЫЙ КЛАСС

для специальности 6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное творчество, профилизация: Духовые народные инструменты

Составитель

Федоров А.В., доцент кафедры духовой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Рассмотрено и утверждено

на заседании Совета факультета музыкального и хореографического искусства 01.12.2025, протокол №3

Рецензенты:

Янкович С. И., заведующий кафедрой оркестрового дирижирования и инструментовки «Белорусская государственная академия музыки», доцент

Таирова Л. С., доцент кафедры народно-инструментальной музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой духовой музыки (протокол от 27.11.2025 №4)

Советом факультета музыкального искусства (протокол №3 от 1.12.2025)

СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	5
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
	Содержание аудиторной работы студентов по материалу учебной дисциплины «Оркестровый класс»: теоретическая часть.....	6
	Тема 1. Основные понятия оркестрового исполнительства, цели и задачи курса. История создания оркестра (капеллы) народных духовых инструментов.....	6
	Тема 2. Сущность и задачи оркестрового и капельного исполнительства и его роль в развитии творческих способностей исполнителей.....	10
	Тема 3. Организационно-методические и психолого-педагогические особенности работы с участниками оркестра.....	11
	Тема 4. Освоение штрихов, традиционных и специфических приемов звукоизвлечения в составе оркестра белорусских народных духовых инструментов.....	13
	Тема 5. Белорусские народные духовые инструменты и система их настройки	14
	Тема 6. Работа над проблемами интонирования в практике оркестрового исполнительства.....	16
	Тема 7. Особенности исполнения фразировки в произведениях для оркестра.....	17
	Тема 8. Работа над динамико-акустическим балансом в звучании оркестра.....	18
	Тема 9. Особенности работы над метроритмическими сложностями..	18
	Тема 10. Развитие навыков чтения оркестровых партий с листа.....	21
	Тема 11. Этапы работы над музыкальными произведениями.....	22
	Темы 12-13. Особенности работы над исполнением образцов фольклорной музыки (белорусских народно-песенных, танцевальных и хоровых произведений)	25
	Тема 14. Развитие навыков исполнения на слух.....	26
	Тема 15. Раскрытие содержания музыкальных произведений, многовариантность трактовок	27
	Тема 16. Работа над освоением функциональных художественно-выразительных возможностей оркестра.....	27
	Тема 17. Работа над освоением жанрово-стилевых особенностей при исполнении старинной и современной музыки.....	28
	Тема 18. Особенности подготовки к концертно-исполнительской деятельности.....	29

3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	30
3.1	Методические рекомендации по организации и проведению занятий по учебной дисциплине «Оркестровый класс»	30
3.2	Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов.....	31
3.3	Примерный репертуарный список.....	32
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	34
4.1	Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности	34
4.2	Вопросы и требования к аттестации по учебной дисциплине «Оркестровый класс»	34

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Оркестровый класс» предназначен для научно-методического обеспечения процесса подготовки студентов по специальности 6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное творчество, профилизация: Инструментальная музыка духовая 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 исполнительской деятельности, предусмотренной учебным планом учреждения высшего образования по направлению специальности и требованиями образовательного стандарта Республики Беларусь.

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

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

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

Система организационных форм обучения оркестровому исполнительскому мастерству включает в себя практические занятия, а также самостоятельную работу студентов. Структура УМК построена таким образом, чтобы студенты сначала изучили теоретические вопросы, касающиеся методологии и методики оркестрово-исполнительской деятельности, а затем применили способности к обобщению теоретического материала и своего исполнительского опыта непосредственно в практической оркестровой

практике. Это обеспечит комплексную теоретическую и практическую подготовку выпускника к активной профессиональной деятельности в качестве артиста оркестра.

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

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

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

Вспомогательный раздел включает учебную программу учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Народно-оркестровое исполнительство» и список рекомендуемой литературы.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

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

Тема 1. Основные понятия оркестрового исполнительства, цели и задачи курса. История создания оркестра (капеллы) народных духовых инструментов

Оркестр (от греч. Orchēstra – площадка перед сценой в древнегреческом театре) – большой коллектив музыкантов, играющих на различных инструментах и совместно исполняющих написанные для данного состава произведения. Грань между оркестром и инструментальным ансамблем не вполне чёткая, однако, если в ансамбле каждая партия исполняется одним музыкантом, для оркестра характерно исполнение хотя бы некоторых партий несколькими однотипными инструментами в унисон. Высшей формой оркестра является симфонический оркестр, в состав которого входят струнные, деревянные и медные духовые, а также ударные инструменты. Распространены

и оркестры однородного состава – струнный оркестр, духовой оркестр. Одна из разновидностей оркестра – камерный оркестр, отличающийся от симфонического меньшим числом исполнителей, нередко же и тем, что исполнение каждой партии поручено одному исполнителю. В связи с особым назначением исполнительских коллективов сложились военный оркестр (духовой оркестр, порою расширенного и смешанного состава), эстрадный оркестр. Многообразны формы оркестров народных инструментов.

Несмотря на интенсивную популяризацию различных направлений музыкального искусства на современном этапе развития в масштабах национальных художественных культур, наблюдается повышенный интерес всё же к народным истокам музыкального искусства, репродуцированию этой разновидности искусства как в сфере любительского народного творчества, так и в сфере профессиональной деятельности. Такие процессы регулируются, в первую очередь, степенью стабильности проведения концертной деятельности и её художественно-содержательными аспектами. Исходя из этого, вполне очевиден тот факт, что популяризация народного искусства белорусов, дальнейшее развитие его лучших традиций должны опираться не только на естественные факторы этого процесса. Необходимо, в первую очередь, учитывать своеобразие национальной системы образования, совершенствование профессионального музыкального образования этномузыкологов и педагогов по подготовке исполнителей, определение оптимальных тенденций развития народно-песенного, народно-танцевального, народно-инструментального как любительского творчества, так и профессионального искусства этой направленности. Отметим, что, например, исполнительское искусство на традиционных народных духовых и ударных музыкальных инструментах белорусов вызывает интерес у широкой разновозрастной аудитории не только с позиций расширения своих знаний об этом явлении как составной части национальной художественной культуры.

Изучение тенденций оркестрового исполнительского искусства на традиционных народных духовых и ударных музыкальных инструментах белорусов требует скрупулёзного рассмотрения этого процесса с учётом анализа достоверных исторических фактов, выявления особенностей развития этого искусства на разных исторических этапах, выполнении сравнительного анализа тех или иных достижений, проведения научных и творческих экспериментов. Для того, чтобы понять сущность развития исполнительского искусства на ранних духовых и ударных музыкальных инструментах, появившихся на территории современной Беларуси, необходимо сделать экскурс в анналы истории. На сегодняшний день трудно указать изначальную дату бытования рассматриваемого нами инструментария и исполнительского искусства на нем. Но, благодаря результатам археологических изысканий белорусских ученых, можно отметить данные о наиболее ранних упоминаниях про духовые инструменты на территории Беларуси. Это период эпохи неолита – примерно к 5000 – 2000 годам до нашей эры. Среди ранних артефактов рассматриваемого нами явления, назовем прямые костяные флейты с пятью игровыми отверстиями, найденные на границе Витебской и Псковской

областей при раскопках поселения Дубокрай V, костяные прямые флейты с пятью игровыми отверстиями, обнаруженные при исследовании грунта озера Сенница, 5-ти сантиметровый фрагмент дудки, найденный во время раскопок поселения Осовец II эпохи неолита в Бешенковичском районе Витебской области, находки эпохи ранней бронзы – костяные трубочки (рожки), свистульку, которые нашли при раскопках поселения Камень VIII Пинского района, костяная дудка с противоположными игровыми отверстиями, бытовавшая в первой половине первого тысячелетия до нашей эры, которую обнаружили археологи при раскопках городища возле села Гарани Сморгоньского района, подтверждение бытования ударных инструментов на основе материалов раскопок в Волковыске и другие исторические свидетельства о бытовании духового и ударного музыкального инструментария. Если учесть, что инструменты тогда изготавливались из непрочного подручного материала, то можно предположить, что духовые инструменты свою историю начали гораздо раньше. Реконструируя процесс освоения инструмента, можно предположить, что основными его способами в то время были интуитивный вариационно-импровизационный и наглядно-подражательный, которые не только существовали параллельно, но и успешно сочетались. Эволюция духового и ударного инструментария, достижения в исполнительском мастерстве за счёт поиска оптимальных приемов обучения различным навыкам и т. п., которые передавались наиболее опытными исполнителями, позволяют констатировать поступательный характер и прогрессивные тенденции в исполнительском искусстве игры на народных традиционных духовых и ударных инструментах белорусов.

Конкретные тенденции этого процесса можно выявить и в последующие периоды развития духового искусства Беларуси, когда осуществлялся поиск наиболее эффективных способы передачи специальных знаний о специфике музыкального языка и секретах исполнительского мастерства. Так, например, мы можем рассуждать о своеобразии системы обучения, которая существовала, например, в среде белорусских скоморохов. Если в XII – XIII вв., на наш взгляд, в основе этой системы лежал интуитивный вариационно-импровизационный способ, то уже в XVI – XVII вв. существовала настоящая школа обучения профессиональному мастерству, когда скоморохи, собираясь своими коллективами, обсуждали те или иные исполнительские приёмы, успешные результаты, совместно разучивали музыкальный материал для формирования будущего репертуара.

Нельзя обойти вниманием и тенденции исполнительского искусства в капеллах иезуитских бурс – именно в них продолжали укрепляться сложившиеся ранее развитые традиции, целенаправленное обучение и реализация принципа преемственности в процессе подготовки исполнителей на духовых и ударных инструментах.

В 1980-90 гг. наблюдается повышенный интерес к традиционным духовым и ударным инструментам белорусов и их освоение в любительских коллективах. Но, как это не парадоксально, квалифицированный процесс

обучения на этих инструментах начался лишь с 2000 года и то только в стенах высшего учебного заведения – университете культуры.

На современном этапе развития национальных художественных культур наблюдается повышенный интерес к народным истокам музыкального искусства. Музыкальное искусство Беларуси – одна из самых интересных страниц истории отечественной культуры. Самобытная и своеобразная, она, вместе с тем, является неразрывной частью европейской и мировой музыкальной цивилизации. Народное искусство – это прошлое, живущее в настоящем, это культурная память народа. «Уровень культуры эпохи, как и отдельного человека, определяется отношением к прошлому», - говорил А.С. Пушкин.

Очень часто народные духовые инструменты упоминаются в белорусском фольклоре, сказках и песнях. В белорусской поэзии и литературе также широко используются народные духовые инструменты как в самих произведениях, так и в названиях.

К середине XX в., к огромному сожалению, национальные духовые инструменты оказались полузабытыми и использовались только отдельными энтузиастами как эпизодическо-экзотические.

С начала 80-х гг. XX в. начинается активный процесс возрождения традиционных инструментов. Большую роль в этом процессе сыграла профессор И.Д. Назина, которая в своих научных трудах подняла актуальные вопросы по популяризации народных духовых инструментов. Белорусскими музыкальными мастерами (В.Н. Кульпин, П.П. Соломенюк, А.В. Жуковский, У.Я. Пузыня, А.В. Лось, Д.В. Гром и др.) был восстановлен или заново создан ряд инструментов. К музыкальной жизни вернулись окарины, парные дудки, дуды, поршневые дудки, деревянные пастушьи трубы и др.

Одним из первопроходцев практического применения белорусских народных духовых инструментов в музыкальной практике был В.Н. Гром – руководитель ансамбля “Крупіцкія музыкі”, который в 1999 г. создал капеллу белорусских народных духовых инструментов «Гуды». Благодаря его стараниям и личной инициативе в 2000 г. в БГУКИ был осуществлен первый набор студентов для подготовки специалистов-исполнителей на народных духовых инструментах. Для содействия формирования национальной школы исполнительства был создан и издан первый в Беларуси ряд учебно-методических, учебных и репертуарных пособий для этих инструментов. Эти работы были призваны решить проблему активизации творчества исполнителей на народных духовых инструментах, а также позволили в значительной степени обеспечить музыкантов концертным и учебным репертуаром. Эти актуальные вопросы решила группа авторов в составе: В.Н. Грома, А.Е. Кремко, И.А. Мангушева. Ими была создана фундаментальная школа игры на народных духовых инструментах в двух частях, рассматривающая вопросы сольного, ансамблевого и оркестрового исполнительства.

Музыковедческо-исследовательские, описательно-исторические аспекты бытования и функционирования этих инструментов рассматривают в своих

работах такие известные исследователи, как И. Назина, Б. Ничков, Г. Мишуров, А. Коротеев, А. Скоробогатченко и др.

Тема 2. Сущность и задачи оркестрового и капельного исполнительства и его роль в развитии творческих способностей исполнителей

Развитие коллективного художественного творчества – объективная потребность и закономерность нашего общества. В современных условиях этому способствует ряд факторов общесоциального значения.

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

Капелла народных духовых является частью национальной музыкальной культуры, представляя одно из направлений коллективного исполнительства на народных духовых инструментах. Данное обстоятельство позволяет отнести капеллу к числу коллективов, в которых возможно осуществление педагогического процесса в условиях эстетически и нравственно полноценного художественного творчества, что обеспечивает его эффективность. Музыковеды, педагоги и исполнители отмечают эффективность воспитательного воздействия занятий оркестром на участников, обусловленного самой сущностью совместной игры, и сходятся по следующим позициям:

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

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

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

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

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

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

Идея ансамблевого единства в оркестре совсем не обязательно предполагает сходство дарований, темперамента, эмоционально-образного мышления исполнителей. Скорее, наоборот, это есть сотворчество индивидуальностей, в основе его лежит творческое своеобразие, обогащающее воссоздаваемый музыкальный образ неповторимыми, оригинальными гранями.

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

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

Тема 3. Организационно-методические и психолого-педагогические особенности работы с участниками оркестра

Организационно-методические и психолого-педагогические аспекты имеют важное значение в оркестровом исполнительстве. Как показывает практика, занимаясь в присутствии других членов оркестра, участник достигает цели успешнее, чем в изоляции, т.к. происходит звуковая взаимостимуляция совместных действий. Это явление, известное в психологии под названием реакции взаимного психического заражения, имеет многообразные формы проявления в исполнительской работе. Чувство принадлежности к коллективу,

сознание того, что оценки и суждения одного разделяются другими членами оркестра, усиливает его интерес к сообщаемой информации, активизирует мыслительные и игровые процессы, поднимает настроение и эмоционально насыщает. Влияние этих факторов тем заметнее, чем теснее контакт между членами оркестра, чем сплоченнее коллектив. Для точной передачи замысла произведения необходима полная согласованность между участниками по отношению друг к другу и характеру интерпретации. Поэтому в ходе подготовительной работы и репетиций отбрасываются всякие проявления самолюбия, честолюбия и прочих «я» во имя создания консолидированного «мы». Участник оркестра должен уметь мыслить и индивидуально, и коллективно, слышать и вертикально, и горизонтально, ощущать любой темпоритм и чувствовать «обща».

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

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

- в коллективной инструментальной деятельности, когда студент на виду у всех, он раскрывается перед руководителем, его легче изучить, обучить и направить;
- участие в общем деле формирует у студента умение общаться, объективно оценивать свои действия, помогает осознать имеющиеся недостатки, как музыкальные (качество слуха и голоса, певческие умения и навыки), так и поведенческие;
- работая на занятиях оркестра, студент формирует положительные личностные качества, необходимые для работы в коллективе, учится применять свои силы, музыкальные способности и умения с пользой для себя и для оркестра;
- инструментально-исполнительская деятельность, активная и социально-ценная, представляет существенный фактор, обеспечивающий становление в сознании ученика необходимости единства слова и дела, полезного намерения и личностных средств его осуществления;
- в процессе коллективного оркестрового творчества развиваются самостоятельность и чувство локтя, инициатива и другие волевые качества, так необходимые студенту; музыкальная деятельность переключает его внимание на полезное дело, значимое и для него, и для остальных участников коллектива; в оркестре согласуются и объединяются разнообразные музыкально-воспитательные средства, положительно воздействующие на студента, что усиливает позитивные влияния и нейтрализует отрицательные.

В процессе обучения необходимо прививать интерес у студентов к коллективному инструментальному музицированию, развивать эмоциональное и осознанное восприятие музыки в процессе игры на музыкальных инструментах, формировать исполнительские умения и навыки, необходимые студентам для совершенствования игры в оркестре. Специфика работы с оркестром требует занятий по оркестровым группам и партиям. В оркестровой практике существует два способа разучивания репертуара – общеоркестровый и групповой. Их следует умело чередовать и сочетать. Групповые занятия облегчают проведение общих репетиций, помогают быстрому освоению произведений, совершенствованию оркестровых и исполнительских навыков.

Тема 4. Освоение штрихов, традиционных и специфических приемов звукоизвлечения в составе оркестра белорусских народных духовых инструментов

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

Следует отметить, что роль артикуляции и штрихов в оркестровой деятельности музыканта несколько отличается от их роли в ансамблевом исполнительстве. Когда одинаковым штрихом играет, например, вся группа инструментов оркестра (причем, надо еще учесть – в унисон они играют или нет), очевидно, что общие представления об артикуляции и штрихах, в принципе, достаточно близки, но не обладают абсолютной идентичностью. Если в камерном исполнительстве отсутствие артикуляционного и штрихового ансамбля прослушивается очень ясно, независимо от того, ансамбль ли это однородных или неоднородных инструментов, то в оркестре артикуляционный и штриховой ансамбль – это довольно сложное сочетание различных наборов артикуляционных и штриховых выразительных средств. Требуется гораздо большая по объему работа оркестрового музыканта по приведению их к единому общеоркестровому «знаменателю». Оркестровое музицирование неизбежно приводит к суммированию одновременно употребляемых артикуляционных приемов и штрихов, которое опирается на усиление общих и ослабление их индивидуальных свойств.

Игра различными штрихами особенно полезна на групповых занятиях и сводных репетициях. Сопоставление штрихов необходимо прежде всего для

развития музыкального и ритмического слуха и это выполнимо только на групповых занятиях.

Тема 5. Белорусские народные духовые инструменты и система их настройки

Современный музыкальный духовой инструментарий белорусов можно условно разделить на три основные группы:

- 1) свистковые (дудки, свистелки, окарины);
- 2) язычковые (жалейки, дуды, соломки);
- 3) мундштучные или амбушурные (деревянная труба, рог);

Любой духовой инструмент представляет собой трубку, точно выверенной длины и ширины. Источником звука является изменяемое движение струи воздуха, которая наполняет внутренний объем трубки. Тембр звука зависит от возбудителя звуковых колебаний, а также от размера мензуры. При создании духового инструмента, как классического, так и народного, используются одинаковые принципы при, естественно, разной конструкции у каждого.

Свистковые инструменты

Дудка

К наиболее популярным инструментом из свистковых можно отнести дудку. Дудка относится к типу продольных флейт. Это один из древнейших инструментов человечества. В литературных памятниках восточных славян XI-XIII вв. встречаются названия “свірэль”, “пішчаль”, “пасвісцёл”. Без дудки не обходились календарно-земледельческие и семейные обряды, а также праздники. Дудка считалась пастушьим инструментом и изготавливалась из дерева. Дудки отличались формами, размерами, количеством игровых отверстий. Строй был разный, поэтому и исполняемые мелодии подбирались относительно имеющегося звукоряда. Современная дудка имеет хроматический звукоряд, является инструментом с богатым техническим арсеналом и дает возможность использовать множество игровых приемов и штрихов. На ней можно исполнять сольные партии виртуозного и песенно-мелодического характера. Семейство дудок имеет разновидности: пикало, сопрано, альт, тенор, бас.

Окарина

Прообразом окарины могут служить различные свистки, свистелки. Современный вид окарина приобрела к началу XX в. Принадлежит к виду глобуальных (шарообразных) флейт. Существуют глиняные, фарфоровые и деревянные, а сейчас и пластиковые окарины разных форм и размеров. В Беларуси окарины использовались для любительского музицирования. На них исполняли песенные, обрядовые, танцевальные мелодии. Окарина – инструмент прозрачного и мягкого звучания. Она может исполнять и напевные, певучие мелодии, и виртуозные наигрыши. Последнее время окарины используются как в любительских народных инструментальных коллективах, так и в рок-группах, а также в профессиональных коллективах.

К свистковым инструментам также можно причислить парные и поршневые дудки, менее распространенные, но применяемые в исполнительской практике.

Язычковые инструменты

Жалейка

К наиболее распространенным язычковым инструментам можно отнести жалейку. Очень ранними сведениями про бытование жалейки на территории Беларуси считается ее запечатление на иконе «Богоматерь с хором ангелов» - XIV в. Жалейка представляет собой деревянную трубку. С одной стороны приделывается раструб из рога коровы или деревянный, а с другой стороны мундштук с пищиком. Пищик – язычок, изготавливаемый из дерева или пластика. В наше время существуют жалейки двух видов: диатонические и хроматические. Диапазон – одна октава. Мастера могут изготовить жалейку любого строя. Звук инструмента пронзительный, мощный. Можно исполнять как напевные, так и танцевальные мелодии. Замечательно звучит сольно, в инструментальных ансамблях и оркестрах.

Дуда

Древний белорусский инструмент сложной конструкции. Такого рода инструменты распространены во многих странах мира. Название - у каждого народа свое: у русских – волынка, у украинцев – коза, у болгар – гайда, у французов – мюзет, у шотландцев – биг пейп и т.д.

Белорусская дуда состоит из четырех основных частей: кожаного мешка, деревянной трубки (соски), через которую подается воздух, жалейки и бурдона. При игре исполнитель держит дуду между туловищем и локтем. Дударь подает воздух через соску инструмента в кожаный мешок. Когда мешок наполняется воздухом, игровые трубки – жалейка и бурдон, начинают звучать. В XVI-XVII вв. дуда звучала в домах известных людей. Использовалась как сольно, так и в ансамбле со скрипкой и с другими инструментами. Дударь считался уважаемым человеком и был востребован на праздниках и народных гуляниях.

Соломка

Соломка – это жалейка, изготовленная из стебля спелой ржи или пшеницы. Звучит соломка мягко и довольно громко. На ней исполняют мелодии календарно-обрядовых песен и народные наигрыши.

Амбушурные инструменты

К амбушурным народным инструментам относятся: деревянные трубы (сурмы) различных строев и рога. Эти инструменты использовались для подачи сигналов пастухами, охотниками и военными. Изготавливались они из дерева (трубы) и из рогов животных – быка, барана или из дерева в форме рога. Звукоизвлечение осуществляется подачей воздуха в мундштук. Инструменты не имеют игровых отверстий, поэтому высоту звука можно изменить только методом передувания, увеличивая или уменьшая напор воздуха. На трубе возможно извлечение нескольких звуков разной высоты, на роге – одного-трех.

Аkkомпанирующая группа

В качестве аккомпанирующей группы в оркестре (капелле) белорусских народных духовых инструментов используется весь арсенал современных инструментов: бас-гитара, гитара-ритм, соло, цимбалы, баян, скрипка, контрабас. Из ударных инструментов используются как традиционные народные: бубен, шархуны, трещетки, ложки и др., так и литавры, современные ударные инструменты (полная ударная установка, большой и малый оркестровые барабаны, бонги, тарелки и т.д.)

Тема 6. Работа над проблемами интонирования в практике оркестрового исполнительства

Проблема интонирования на народных духовых инструментах является одной из важнейших и сложнейших в исполнительской оркестровой практике.

Современное музыкальное исполнительство предъявляет к народным духовым инструментам самые высокие требования. Как известно, идеальных по строю духовых инструментов не существует.

Укажем причины погрешности строя:

- Несовершенство конструкции инструментов, ошибки в проектировании;
- Низкое качество изготовления инструментов, небрежность в доводке;
- Неподходящий материал для изготовления тростей для дуд и жалеек;
- Несовершенство техники интонирования музыканта (т.е. недостаточная квалификация музыканта);
- Влияние температуры и влажности окружающей среды;

Если для других видов музыкальных инструментов легко осуществить настройку каждого тона независимо от других тонов, то у духовых инструментов точность строя заложена в конструкции и последующая корректировка возможна в ограниченной степени. Если при верном общем строе интонирование отдельных звуков выше или ниже нормы, прибегают к следующим технологическим приемам:

Для понижения высоты звука:

1. Уменьшение диаметра звукового отверстия (замазывают воском, заклеивают клейкой лентой, вставляют тонкую втулку);
2. Уменьшение высоты подъема пальца над звуковым отверстием;

Для повышения высоты звука: увеличение диаметра звукового отверстия.

Все эти приемы правомерны для семейства дудок, окарин, жалеек и дуд. Для инструментов с использованием тростей (дуды и жалеики) необходимо руководствоваться следующим правилом: более тонкие трости понижают звуки в верхнем регистре, а более толстые и тяжелые дают некоторое повышение высоты больше на низких, чем на высоких звуках. Деревянные трости дают

более мягкое, но менее устойчивое, а пластиковые – более резкое и, в большинстве случаев, более устойчивое звучание.

Тема 7. Особенности исполнения фразировки в произведениях для оркестра

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

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

Во время оркестровой игры, репетируя новое или уже знакомое произведение, исполняя его на концертной сцене или в студии звукозаписи, при построении фразы оркестровый музыкант оказывается в ситуации, требующей осознанного управления звучанием инструмента на основе выработанной системы критериев принятия исполнительских решений. Музыкальная фраза в сольном исполнении индивидуализирована. Ей весьма близка сольная фраза в ансамбле. Фраза, исполненная в ансамбле хотя бы двумя исполнителями в унисон уже отличается характером выразительности. Она теряет в индивидуальности, но приобретает убедительность и присущее только коллективному исполнению эмоциональное воздействие на слушателя. Музыкальная фраза, исполненная группой инструментов оркестра или в сочетании нескольких групп, приобретает еще большую силу воздействия. Эта фраза – сумма горизонталей, элементов оркестровой фактуры, подчиненных единой музыкальной мысли. Она обладает необыкновенной силой убеждения и неповторимым колоритом. Это развивает у юного музыканта мышление по фразам. Запоминая структуру каждой фразы, оркестрант уверенно ее исполняет и соединяет в предложения. Исполняя фразы в обратной последовательности и соединяя их между собой, оркестранты, хотя бы они этого или не хотят, начинают

анализировать строение каждой фразы и глубже вникают в их логическую последовательность. Таким образом, анализируется композиционная структура всего исполняемого произведения, со всем его динамическим и штриховым разнообразием, технической насыщенностью. Именно в эмоциональном единстве исполнителей – залог выразительности оркестровой фразы.

Тема 8. Работа над динамико-акустическим балансом в звучании оркестра

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

Для оркестра (капеллы) известную трудность представляет исполнение длительных нарастаний и спадов звучности.

Сложность динамического баланса определяется, прежде всего, акустическими условиями оркестровой деятельности. Иногда помогают разные варианты расстановки исполнителей. Расстановка музыкантов-духовиков внутри группы может меняться в зависимости от конкретных условий, определяемых преимущественным строением оркестровой фактуры.

Не менее важен вопрос относительности динамики. Существуют различные стороны относительности оркестровой динамики:

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

Требуется определенный оркестровый опыт, чтобы каждый из музыкантов оркестра играл в балансе и не нарушал общий динамический баланс.

Тема 9. Особенности работы над метроритмическими сложностями

Чувство ритма – это одна из музыкальных способностей, без которой практически невозможна никакая музыкальная деятельность. Ритм – один из центральных, основополагающих элементов музыки, категория не только времяизмерительная, но и эмоционально-выразительная, образно-поэтическая, художественно-смысловая. В многовековой истории европейской музыки параллельно с развитием гармонии, мелодики и всех других элементов шло также и развитие ритмической стороны, иногда приводившее к крутой ломке установившихся, традиционных средств, ритма, к изменению «ритмического

мышления», эволюция ритмики побуждала теоретическую мысль описывать новые ритмические явления, устанавливать закономерность ритма, вырабатывать композиционные правила ритма и объяснять его сущность. Следовательно, музыкальный ритм всегда является выражением некоторого эмоционального содержания.

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

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

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

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

Конечно, огромными развивающими возможностями обладает оркестровое музицирование. Все мы знаем, что игра в оркестре как нельзя лучше дисциплинирует ритмику, совершенствует умение читать с листа, помогает выработать технические навыки. Играя в оркестре, музыкант находится в определённых метроритмических рамках. Необходимость «держаться» свой ритм делает усвоение различных ритмических фигур более ограниченным. Не секрет, что иногда студенты исполняют пьесы со значительными темповыми отклонениями, что может деформировать верное ощущение первоначального движения. Оркестровая же игра не только даёт руководителю оркестра возможность диктовать правильный темп, но и формирует у студента верное темпоощущение. Необходимо найти наиболее выразительный ритм, добиться точности и чёткости ритмического рисунка. Определение темпа зависит от выбранной совместно единой ритмической единицы (формулы общего движения). Эта формула имеет при игре в оркестре большое значение, т.к. подчиняет частное целому и способствует созданию у партнёров единого темпа. Игра в оркестре требует прежде всего синхронности исполнения, метро-ритмической устойчивости, яркости ритмического воображения, умения представить не только свою партию, но и другую, слышать друг друга.

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

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

Тема 10. Развитие навыков чтения оркестровых партий с листа

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

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

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

Для наиболее успешного чтения с листа оркестровых партий следует делать необходимую для себя предварительную самоподготовку. Начинать её следует с проигрывания инструментальных партий, при котором участник оркестра, играя предназначенный ему голос, привыкает следить за общим содержанием музыкального текста, звучанием партитуры. Другим этапом самоподготовки к чтению оркестровых партий является приобретение навыков исполнения фортепианных фуг, где вырабатывается умение выделять голоса и развивается независимость пальцев, столь необходимая при исполнении партитур на фортепиано. После этого можно приступать к самостоятельному изучению сначала отрывков, а потом целиком несложной партии. Также

рекомендуется изучать каждую партию или группу партий, исполняющих одинаковую оркестровую функцию, в отдельности.

Тема 11. Этапы работы над музыкальными произведениями

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

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

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

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

При проигрывании пьесы руководитель имеет возможность обратить внимание исполнителей на трудные оркестровые эпизоды, в общих чертах познакомить оркестр с исполнительским замыслом. Если произведение спокойное по движению, то его прочтение возможно в установленном автором темпе. С технически сложными пьесами необходимо знакомиться в замедленном

темпе, чтобы оркестранты могли лучше разобраться в отдельных деталях. Если в пьесе встречаются оркестровые трудности, то полезно начать репетицию именно с них, попросив отдельные группы исполнить сложную партию, а потом сделать необходимые указания. Если фрагмент не получается, его следует наметить для индивидуальной проработки.

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

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

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

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

Когда мы слушаем музыку, мы не слышим этой пульсации, если, конечно, она специально не показывается ударными инструментами. Но каждый музыкант скрыто, внутри себя обязательно ощущает эти удары пульса,

именно они помогают играть или петь ритмично, не отклоняясь при этом от основного темпа.

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

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

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

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

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

В практике руководителю приходится постоянно бороться с весьма распространенным недостатком в исполнении: изменения динамики побуждают неопытных исполнителей отклоняться от темпа. При нарастании звука, как правило, темп ускоряется, при спаде – замедляется. Такие же неправомерные нарушения темпа приходится наблюдать при чередовании фраз, резко отличающихся по характеру музыки, фактуре. Руководителю необходимо постоянно воспитывать должную ритмическую дисциплину в оркестре.

Руководитель должен внимательно следить за хорошим звукоизвлечением, что зависит от правильного исполнительского дыхания. В работе над ансамблем исполнения надо помнить, если инструмент, ведущий мелодию, плохо слышен, не стоит принуждать играть его форсированно. Это тоже приведет к появлению некачественного звучания. Выделить нужный инструментальный тембр лучше приглушением инструментов, перекрывающих солирующий голос.

Порой бывает, что оркестранты не сразу понимают указания руководителя или не могут выполнить его требования из-за технической сложности. Тогда руководитель, напомнив об исполнительской задаче, должен

повторять музыкальную фразу столько раз, сколько необходимо. Нет необходимости останавливать исполнение из-за небольших случайных ошибок отдельных исполнителей. Можно жестом или словом привлечь внимание исполнителя и поправить ошибку, не прекращая игры всего оркестра.

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

Темы 12-13. Особенности работы над исполнением образцов фольклорной музыки (белорусских народно-песенных, танцевальных и хоровых произведений)

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

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

В условиях последних лет проблема репертуара приобрела свои особенности. Народно-духовое инструментальное творчество как качественно новое явление в духовной жизни общества претерпело изменения в содержании и формах существования. При этом важно отметить, что народно-духовое инструментальное искусство, с первых шагов ориентируясь на академическую музыку, в подборе репертуара не копировало его, а искало свои специфические подходы в решении этого вопроса. Активно осваивались лучшие образцы фольклора, из классического наследия брались те произведения, наиболее подходящие к адаптации при исполнении на народных духовых инструментах.

Подбор репертуара в современных реалиях – дело непростое, хотя, конечно, выработаны и приняты единые критерии и принципы его оценки, пополняется он за счет всего лучшего, что имеется в художественной сокровищнице общества. Сложности эти связаны в первую очередь с тем, что каждый коллектив располагает присущим только ему техническими и художественными взаимоотношениями, в соответствии с которыми

руководителю приходится выбирать пьесы. Длительная и трудная учебная, репетиционная работа может не дать положительного эффекта – педагогического, художественного, если было взято произведение завышенной трудности и с ним не справились или наоборот, оно оказалось легким, не требующим напряженных поисков, показа всего, на что способны исполнители.

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

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

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

Тема 14. Развитие навыков исполнения на слух

Развитие импровизационно-вариационных способов исполнения на традиционных народных духовых инструментах является необходимой составной частью оркестрового исполнительства. Исполнение сольно-импровизационных фрагментов на фоне оркестрового гармонического сопровождения придают звучанию капеллы особую неповторимую прелесть и эксклюзивность. Использование специфических приемов и штрихов, характерных народному исполнительству придают оркестровой музыке импровизационность и живую непосредственность. Нужно отметить, что такого рода исполнительство присуще особо одаренным студентам и требовать этого

от всех участников оркестра не всегда правомерно. Для развития навыков исполнения музыки на слух нужно проводить занятия с прослушиванием фонограмм записей народных вокалистов и инструменталистов. После чего студентам предлагается подобрать по слуху и исполнить прослушанный музыкальный фрагмент. Студент должен стремиться сделать это в соответствующем стиле с использованием характерных народных штрихов, приемов игры и музыкальных украшений.

Тема 15. Раскрытие содержания музыкальных произведений, многовариантность трактовок

В трактовке пьесы многое определяется художественным вкусом, мастерством руководителя. При этом должно быть соблюдено требование, исключаящее любое искажение содержания произведения. Идет ли речь о динамике, темпе, соотношении групп и отдельных исполнителей, о других компонентах, благодаря которым искусство получает реальные формы существования, – все это должно рассматриваться руководителем только с одной позиции – раскрытия художественно-эстетического и социально-педагогического содержания.

Трактовка должна исходить из стилевых, жанровых особенностей произведения, также время написания, композиторского стиля. Необходимо учитывать следующие факторы: состав оркестра или инструментария, для которого в оригинале было написано данное произведение. Темповые и акустико-динамические особенности исполнения музыки соответствующего стиля или эпохи.

Что касается народной музыки – здесь возможны многочисленные варианты исполнения. Это касается и темпа, и гармонического сопровождения, и вариантов инструментровки, и мелизматики. Основное правило в данном случае: убедительность трактовки и донесение основного смысла произведения до слушателей.

В старинной музыке необходимо руководствоваться соблюдением штриховой палитры того времени, не «осовременивать» характер штриха и звукоизвлечения, чрезмерно не привносить современные средства исполнительства.

Тема 16. Работа над освоением функциональных художественно-выразительных возможностей оркестра

Известно, что оркестровый звук инструмента отличается от сольного или ансамблевого звука. Тембр – это индивидуальное качество каждого исполнителя на музыкальном инструменте, зависящее от многих субъективных и объективных факторов (физиологии, инструментария, квалификации и т.д.) Генерации оркестрового, ансамблевого или сольного звука предшествуют принципиально схожие артикуляционные действия, способные лишь косвенно влиять на его характер в части, касающейся индивидуального спектра обертонов (качественной характеристики тембра). Отличия же сольного и ансамблевого звука от оркестрового, прежде всего, в его объеме, интенсивности

(количественных характеристиках тембра) и, наконец, в характере звуковедения, сознательно лишённого в группе оркестровых инструментов индивидуальных черт, присущих каждому музыканту.

Внутреннее слуховое предслышание оркестрового музыканта направлено не только на высоту интонации, но и на другие количественные и качественные характеристики оркестрового звука. Каждый раз его поиску предшествует формирование предварительного представления о звучании инструмента на основе восприятия общего звука оркестра, оркестровой группы и группы однородных инструментов. Именно тембровое предслышание способно формировать оркестровый звук инструмента настолько, насколько это позволяют сделать объективные условия.

Тема 17. Работа над освоением жанрово-стилевых особенностей при исполнении старинной и современной музыки

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

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

Для каждого стиля характерны свои особые черты, которые находят отражение и в оркестровой исполнительской практике.

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

Помимо этого, особую популярность приобретают произведения с использованием эстрадно-джазовой стилистики, исполнение которых требует специфического метроритма, интонирования, джазовых эффектов и др. Весь этот массив требует использования технических средств – синтезаторов, компьютерной обработки музыкального материала.

Тема 18. Особенности подготовки к концертно-исполнительской деятельности

Оркестровая деятельность любого современного музыканта-инструменталиста представляет собой творческий процесс, включающий в себя помимо репетиционной работы и самостоятельных занятий концертную практику.

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

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

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

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

Важное значение имеет организация публичных выступлений оркестра на концертах, смотрах, конкурсах. Для студентов это важное событие вызывает стремление к совершенствованию профессиональных навыков. Публичные выступления обычно приносят студентам творческое удовлетворение и вместе с тем, позволяют сделать анализ качества игры оркестра и его творческого роста.

Так как в оркестре собираются студенты разных курсов, разного возраста, мировоззрения, каждый из них имеет свой художественный вкус, свое представление о характере произведения, поэтому используются в работе методы объяснения, рассказа и практические методы. Необходимо студентам разъяснить, что игра в оркестре требует подчинения индивидуальности интересам целого, художественному замыслу произведения.

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

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

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

Задачи оркестрового класса определены учебной программой и предусматривают приобретение студентами комплекса знаний и навыков, необходимых как для игры в оркестре, так и для работы с оркестром, закрепление знаний, воспитание творческой инициативы, привитие педагогических и исполнительских навыков, воспитание личностных качеств.

Репетиция является основным звеном всей учебной, организационной, воспитательной и образовательной работы руководителя с оркестром.

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

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

Один из важных вопросов оркестровой деятельности – работа над оркестровыми трудностями. Опытные музыканты имеют в памяти своеобразный запас фрагментов оркестровых партий и solo, представляющих наибольшую сложность. Молодые оркестранты часто также выучивают оркестровые трудности наизусть. Этот набор играет роль профессионального инструментария при решении многих исполнительских задач оркестровой деятельности. Музыканты-оркестранты при работе над оркестровыми трудностями наибольшее внимание обращают на точное воспроизведение авторского текста, исполнительское дыхание, технические трудности.

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

Работа над оркестровыми трудностями проводится и индивидуально, в ходе самостоятельной подготовки. Этот вид занятий играет неограниченную роль в обеспечении успешности оркестровой деятельности музыканта в целом. Актуальность самостоятельных занятий обусловлена, прежде всего,

необходимостью поддержания исполнительского аппарата в постоянной форме. Особенно внимательного отношения требует состояние исполнительского аппарата. Режим самостоятельных занятий индивидуален, но одинаково важны для всех музыкантов периоды подготовки к концертному выступлению и восстановление исполнительского аппарата после сильных нагрузок. Подготовка к концертным выступлениям должна исходить из индивидуального опыта приведения исполнительского аппарата к пику формы на момент самого выступления. Специфика концертной практики (в том числе, в гастрольных поездках) предъявляет к музыканту-оркестранту особые требования по поддержанию исполнительского аппарата в форме.

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

3.2 Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов

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

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

- разбор оркестровых партий – самостоятельный или с помощью руководителя;
- выучивание наизусть оркестровой партии;
- выявление технических трудностей в оркестровой партии;

– создание музыкально-художественного образа в оркестре.

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

Существует определенный алгоритм при самостоятельной работе по изучению оркестровых партий:

1. Ознакомительный визуальный анализ: обозначение характера и темпа исполнения.

2. Определение музыкального стиля (композитор, эпоха, жанр; обработки народных тем).

3. Визуальный анализ нотного текста (ключи, знаки альтерации при ключе, тональность; размер, ритмические особенности изложения партии и вокальной мелодии; расположение нотного текста по регистрам инструмента, фактура изложения музыкального материала; обозначения повторов и другие авторские и редакторские указания в записи данного нотного текста).

4. Работа над изучением оркестровой партии (осознание метрической структуры, проработка ритмического рисунка; исполнение нотного материала; работа над фразировкой; определение образно-эмоционального содержания).

5. Работа над технической уверенностью исполнения оркестровой партии.

6. Выстраивание музыкально-художественного образа.

3.3 Примерный репертуарный список для оркестра (капеллы) белорусских народных духовых инструментов:

- Агінскі М.К. Паланез соль-мажор. Інстр. А.Крамко.
Беларускі народны танец. Кругавая. Абр. У.Грома.
Беларускі народны танец. Шастак. Абр. У.Грома.
А.Федоров. Фанфара “Гуды”
А.Кремко. Зарисовка на тему И.Лученка “Мой родны кут”
А.Кремко. Фантазия на темы В.Мулявина
А.Кремко. Пьеса для трех дуд “Скоки у боки”
В.Мясоедов. Пьеса для окарин с оркестром “Окарина”
С,Костюченко. Эстрадная зарисовка “Ой рана на Івана”
И.Мангушев. Пьеса для оркестра «Танец на плошчы»
А.Халилов. Старинная восточная мелодия для дудука “Вернись”
М.Дунаевский, аранжировка А. Кремко “Ветер перемен”
В. Мясоедов. пьеса для дудки с оркестром “Привет Кирку”
А,Кремко. “Талака”
А. Кремко. “Журба”

Варыяцкі па тэме беларускіх народных вясельных песень. Апр. У.Грома.
Гром У. Заездзіў коніка.
Беларуская народная песня. У зялёным лузе каліна стаяла. Апр. А.Крамко.
Беларуская народная песня. А ў полі вярба. Інстр. У.Грома.
Беларуская народная песня. А дзе была, Купалачка? Апр. У.Грома.
Беларускі народны танец. Лявоніха. Апр. А.Крамко.
Глебаў Я. Танец з “Палескай сюіты”. Інстр. А.Крамко.
Гайдан І. Менуэт рокако. Апр. У.Грома.
Глінка М. Арагонская хота (фрагмент). Апр. У.Грома.
Дывертысмент, № 150. (Ягелонскі рукапіс ці так званы “Полацкі сшытак”).
Апр. У.Грома.
Казлоўскі В. Кантраданс. Інстр. У.Грома.
Крамко А. У дубраўцы.
Радзівіл М. Паланез соль-мажор. Паланез до-мажор.
Сірата М. Варыяцкі на дзве беларускія тэмы.
Чуркін М. Польшка Добры вечар. Інстр. А.Крамко.
Шырокаў А. Дударыкі.

Беларуская народная песня. А ў полі жыта не ярыцца. Апр. У.Грома.
Беларуская народная песня. Рэчанька. Апр. А.Крамко.
Беларускі народны танец. Гнеўка. Апр. А.Крамко.
Крамко А. Гліняная цацка.
Музыка народная . Вальс «Спатканне». Апр. У.Грома.
Мангушаў І. Ранішні харал з сюіты “Галасы мінуўшчыны”.

Беларуская народная песня. Як на Івана дужа рана. Апр. У.Грома.
Вахуцінскі М. Польшка-жарт.
Крамко А. Менуэт.
Крамко А. Веснавая забаўка.
Крамко А. Жартоўная уверцюра.
Музыка народная. Мазурка. Апр. У.Грома.
Мангушаў І. Каліна – маліна.
Мангушаў І. Ідзе каляда.
Ціханаў С. Танец у старадаўнім стылі. Інстр. У.Грома.
Шырокаў А. Іграюць пастушкі.

Мангушаў І. Весялуха.
Мангушаў І. Купальскае шэсце.
Мангушаў І. Рана сонейка ўзышло.
Мангушаў І. Старажытная фанфара.

Беларуская народная песня. Смутны вечар. Апр. У.Грома.
Гальярда, №132 (Ягелонскі рукапіс ці так званы “Полацкі сшытак”). Апр.
У.Грома.

Клеванец А. Беларускі краявід.

Мангушаў І. Галасы мінуўшчыны: сюіта. У 7 ч.:

1. Баль у маёнтку Агінты.
2. Водгукі стагоддзяў.
3. Гавот – пастараль.
4. На Грунвальд.
5. Ранішні харал.
6. Святочны паланез.
7. Скакуха.

Мангушаў І. Казка.

Мангушаў І. Пяты вугал.

“Фаталія блажэнная”, №96 (Ягелонскі рукапіс ці так званы “Полацкі сшытак”). Апр. У. Грома

Шадурскі Ю. Танец багоў з аперэты “Тарас на Парнасе”. Інстр. А. Крамко

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности

Основными формами обучения студентов по учебной дисциплине «Оркестровое исполнительство» являются:

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

Контроль учебной деятельности студентов по учебной дисциплине «Оркестровое исполнительство» осуществляется с помощью следующих форм диагностики:

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

4.2 Вопросы и требования к аттестации по учебной дисциплине «Оркестровое исполнительство»

4.2.1 Вопросы

1. Музыкальный инструмент, его понятие и характеристика.
2. Происхождение музыкальных инструментов.

3. Древние белорусские народные духовые музыкальные инструменты.
4. Классификация народных духовых музыкальных инструментов.
5. Общая характеристика народных духовых музыкальных инструментов.
6. Струнные народные инструменты.
7. Язычковые духовые народные музыкальные инструменты.
8. Лабиальные (свистковые) народные духовые музыкальные инструменты.
9. Мундштучные народные духовые инструменты.
10. Самозвучающие народные музыкальные инструменты.
11. Ударные музыкальные инструменты.
12. История возникновения, совершенствования и бытования традиционных народных музыкальных инструментов.
13. Скомороший народный инструментарий.
14. Появление и распространение видов народных инструментов в XVII–XIX вв.
15. Бытование народных инструментов в XX веке.
16. Возникновение и развитие оркестрового искусства.
17. Сольное и ансамблевое музицирование.
18. Современное состояние проблем исследования народной музыкальной культуры.
19. Народная песня в сопровождении народных духовых инструментов.

4.2.2 Требования

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

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

ЛИТЕРАТУРА

Основная

1. Буданков, О. А. Практический курс игры на русских народных духовых и ударных инструментах [Ноты] . – Москва : Музыка, 1991. – 189, [2] с. ; 28x21 см. – Н.д. 14770.
2. Гром, У. М. Школа ігры на беларускіх народных духавых інструментах : вучэб.-метаад. дапам. : у 2 ч. / У. М. Гром, А. Я. Крамко, І. А. Мангушаў. – Мінск : Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2005. – Ч. 1 : Сольнае выкананне. – 259 с.
3. Гром, У. М. Школа ігры на беларускіх народных духавых інструментах : вучэб.-метаад. дапам. : у 2 ч. / У. М. Гром, А. Я. Крамко, І. А. Мангушаў. – Мінск : Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2005. – Ч. 2 : Ансамблевае выкананне. – 217 с.
4. Скорбагатчанка, А. В. Інструментазнаўства : вучэбны дапаможнік. – Мазыр : Белы Вецер, 2000. – 171 с. : іл., нот. – Бібліягр.: с. 164-169 (124 назв.).
5. Яканюк, Н. П. Інструментазнаўства і інструментоўка для аркестраў і ансамбляў беларускіх народных інструментаў : вучэбна-метадычны дапаможнік для студэнтаў спецыяльнасці "народная творчасць". – Мінск : [б. в.], 2001. – 202, [1] с.

Дополнительная

1. Васюкович, В. Трансформация аутентичного фольклора и его отражение в произведениях крупной формы для белорусских народных духовых инструментов : (на примере создания произведений в жанре концерта) // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зборнік навуковых прац удзельнікаў V Міжнароднай навуковай канферэнцыі (Мінск, 29 красавіка - 1 мая 2011 г.). – Мінск, 2011. – С. 255-258. - (Праблемы арганалогіі). – Бібліягр.: с. 257-258 (12 назв.).
2. Мангушэў, І. А. Адраджэнне і ўкараненне ў сучасную музычную практыку беларускіх народных духавых інструментаў // Беларускія народныя музычныя інструменты = Belarusian folk musical instruments : [энцыклапедычны даведнік з аўдыядадаткам (CD)] / [склад.: Т. І. Стружэцкі, В. В. Давідовіч]. – Мінск, 2016. – С. 178-182 : фат.
3. Крамко Аляксандр Яўгенавіч : [(н. 25.1.1961), дырыжор, саліст, кампазітар, аранжыроўшчык. Заслужаны артыст Беларусі (1998). Выкладчык

БДУКМ] // Беларускія народныя музычныя інструменты = Belarusian folk musical instruments : [энцыклапедычны даведнік з аўдыядадаткам (CD)] / [склад.: Т. І. Стружэцкі, В. В. Давідовіч]. – Мінск, 2016. – С. 161 : фат.

4. Слізкі Міхаіл Іванавіч : [(1.1.1944-18.11.2015), кампазітар, выканаўца, заснавальнік Музея гармоніка. Выкладчык БДУКМ] // Беларускія народныя музычныя інструменты = Belarusian folk musical instruments : [энцыклапедычны даведнік з аўдыядадаткам (CD)] / [склад.: Т. І. Стружэцкі, В. В. Давідовіч]. – Мінск, 2016. – С. 146 : фат.

5. Яканюк, Н. П. Беларускія народныя музычныя інструменты: эвалюцыя развіцця : (учора і сёння) // Беларускія народныя музычныя інструменты = Belarusian folk musical instruments : [энцыклапедычны даведнік з аўдыядадаткам (CD)] / [склад.: Т. І. Стружэцкі, В. В. Давідовіч]. – Мінск, 2016. – С. 4-9.

6. Гром Уладзімір Мікалаевіч : [(20.12.1951-10.12.2008), прапагандыст народнай традыцыйнай песенна-інструментальна-харэаграфічнай творчасці. Заслужаны работнік культуры Беларусі. Выкладчык БДУКМ] // Беларускія народныя музычныя інструменты = Belarusian folk musical instruments : [энцыклапедычны даведнік з аўдыядадаткам (CD)] / [склад.: Т. І. Стружэцкі, В. В. Давідовіч]. – Мінск, 2016. – С. 104 : фат.

7. Волоткович, Виктор Михайлович. Исполнительство на народных духовых инструментах // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі) : зборнік навуковых прац [удзельнікаў XI Міжнароднай навуковай канферэнцыі, Мінск, 21 - 23 красавіка 2017 г.] / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2017. – С. 157-159. – Бібліягр.: 4 назвы.

8. Волоткович, Виктор Михайлович. Особенности развития народных духовых инструментов на современном этапе // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі) : зборнік навуковых прац [удзельнікаў XIII Міжнароднай навуковай канферэнцыі, Мінск, 26-28 красавіка 2019 г.] / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў [і інш.]. – Мінск, 2019. – [Вып. 13]. - С. 165-167.

9. Короткевич, А. О. Методико-тематическая основа музицирования на старинной белорусской деревянной трубе: традиции и новаторство // X Міжнародныя Кірыла-Мяфодзіевыя чытанні, прысвечаныя Дням славянскага пісьменства і культуры (Мінск, 24-26 мая 2004 г.) : матэрыялы чытанняў / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў ; [рэдкал.: М. А. Бяспалая (адк. рэд.) і інш.]. – Мінск, 2005. – С. 72-77.

10. Мангушев, И. А. Создание национальной школы исполнительства на белорусских народных духовых инструментах (к 10-летию открытия специальности "Духовые инструменты (народные). (т. 1)

// Беларуская культура ва ўмовах глабалізацыі : матэрыялы навуковай канферэнцыі, прысвечанай 35-годдзю БДУКМ (3 снежня 2010 г.) : [у 2 т.] / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2011. – Т. 1. – С. 364-371. - (Сучаснае мастацтва і мастацкая традыцыя). – Бібліягр.: с. 369-371 (16 назв.).

11. Федоров, А. В. Проблемы организации концертной деятельности военных духовых оркестров Беларуси (по материалам зарубежных гастролей коллективов республики) // Беларуская культура ва ўмовах глабалізацыі : матэрыялы навуковай канферэнцыі, прысвечанай 35-годдзю БДУКМ (3 снежня 2010 г.) : [у 2 т.] / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2011. – Т. 1. – С. 304-309. - (Беларускае мастацтва ў кантэксце сусветнай мастацкай культуры). – Бібліягр.: с. 308-309 (10 назв.).

12. Мишуrow, Г. С. Традиции исполнительства на народных духовых инструментах в Беларуси // Музычнае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2012. – № 2. – С. 17-22. - (Інструментальна-выканальніцкае мастацтва). – Библиогр.: с. 22.

13. Мангушев, И. А. Учебно-методическая и репертуарная литература для подготовки студентов специальности "духовые инструменты (народные)" // Навукова-метадычнае і інфармацыйнае суправаджэнне падрыхтоўкі кадраў для сферы культуры і мастацтва : матэрыялы навукова-метадычнай канферэнцыі (3 лютага 2010 года) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2010. – С. 117-120.

14. Мангушев, И. А. Учебно-методическая и репертуарная литература для подготовки студентов специальности "духовые инструменты (народные)" // Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання : зборнік навуковых прац удзельнікаў IV Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі (Мінск, 29-30 красавіка 2010 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2010. – С. 91-92. - (Традыцыйная культура ў сучаснай адукацыйнай прасторы).

15. Савельев, И. С. Керамические духовые музыкальные инструменты в современной педагогической практике // Актуальные проблемы и перспективы развития декоративно-прикладного искусства : материалы научно-практической конференции, посвященной 25-летию образования кафедры народного декоративно-прикладного искусства Белорусского государственного университета культуры и искусств (Минск, 21-22 ноября 2018 г.) / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2020. – С. 243-246. – Библиогр.: 3 назв.

16. Волоткович, В. М. Актуальные проблемы в открытии специальности "духовые инструменты народные" // Культура Беларуси: реалии современности : X Международная научно-

практическая конференция (Минск, 7 октября 2021 г.) : сборник научных статей /

Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2021. – С. 69-74.

17. Шаблинская, Д. А. История развития белорусских народных духовых инструментов // Культура Беларуси: реалии современности : X Международная научно-практическая конференция (Минск, 7 октября 2021 г.) : сборник научных статей / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2021. – С. 290-294.

18. Довжик, Е. Н. Особенности развития духовой музыки и оркестров на территории современной Беларуси в XVIII веке // Культура. Наука. Творчество : XVI Международная научно-практическая конференция (Минск, 12 мая 2022 г.) : сборник научных статей / Белорусский государственный университет культуры и искусств, Белорусская государственная академия музыки, Белорусская государственная академия искусств ; [редкол.: Н. В. Карчевская и др.]. – Минск, 2022. – [Вып. 16.] - С. 86-90. – Резюме рус., англ. – Библиогр.: 3 назв.

19. Самабытнасць - ключ да поспеху. Як "Дударыкі" ў Маскву завіталі : [гутарка з кіраўніком ансамбля народных духавых інструментаў Любоўю Занько, выпускніцай БДУКМ] / занатавала Настасся Юркевіч // Культура. – 2023. – 7 ліпеня (№ 26). - С. 13.

20. Светлана, С. Актуальные проблемы и современные тенденции в подготовке к концертным выступлениям музыкантов-исполнителей на народных инструментах // Аўтэнтчны фальклор: праблемы вивучэння, захавання, пераймання : зборнік навуковых прац удзельнікаў III Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі (Мінск, 29-30 красавіка 2009 г.) / Нацыянальная камісія Рэспублікі Беларусь па справах UNESCO, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў, Цэнтр захавання спадчыны вуснай традыцыі беларусаў. – Мінск, 2009. – С. 174-175.

21. Трофимов, С. С. Белорусская школа исполнительства на духовых язычковых инструментах: определение основных элементов структуры // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2010. – № 2 (14). - С. 67-74. - (Теория и история культуры). – Рез. англ. – Библиогр.: с. 73-74 (24 назв.).

22. Ярук, С. Сацыякультурная функцыянальнасць беларускага дудара // Аўтэнтчны фальклор: праблемы вивучэння, захавання, пераймання : зборнік навуковых прац удзельнікаў III Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі (Мінск, 29-30 красавіка 2009 г.) / Нацыянальная камісія Рэспублікі Беларусь па справах UNESCO, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў, Цэнтр захавання спадчыны вуснай традыцыі беларусаў. – Мінск, 2009. – С. 181-183. – Бібліягр.: с. 183 (9 назв.).

23. Караткевіч, А. А. Аб некаторых метадычных падыходах да навучання ігры на дудцы : (пачатковая ступень адукацыі) // "Этнашкола" ў сучасным адукацыйным працэсе: вопыт станаўлення і перспектывы развіцця (да 10-годдзя існавання) : матэрыялы Рэспубліканскай навукова-практычнай канферэнцыі, прысвечанай 120-годдзю з дня нараджэння Янкі Купалы, в. Сеніца Мінскага раёна, 20-21 мая 2002 года / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры. – Мінск, 2004. – С. 229-237. – Бібліягр.: с. 236-237 (10 назв.).