

Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

БЕЛАРУСКІ УНІВЕРСІТЭТ КУЛЬТУРЫ

АСАБЛІВАСЦІ ДЗЕЙНАСЦІ АМАТАРСКІХ
ДУХАВЫХ, ЭСТРАДНЫХ АРКЕСТРАЎ І
АНСАМБЛЯЎ НА СУЧАСНЫМ ЭТАПЕ
РАЗВІЦЦЯ МАСТАЦКАЙ КУЛЬТУРЫ
БЕЛАРУСІ

Навучальна - метадычны дапаможнік

Мінск 1994

На аснове комплекснага даследавання сучасных праблем функцыяніравання аматарскіх духавых, эстрадных аркестраў і ансамбляў разглядаюцца асаблівасці арганізацыі навучальна - творчага працэсу гэтых калектываў, асноўныя накірункі работы кіраўніка дзіцячага духавога аркестра, абгрунтаваныя метадычныя і практычна-тэхналагічныя падыходы ў навучанні выканаўцаў на медных духавых інструментах, выкладаюцца аптымальныя параметры дырыжорскай падрыхтоўкі кіраўнікоў калектываў.

Мэта гэтага навучальна-метадычнага даламожніка -- даць канкрэтныя арыенціры ў рабоце з аматарскімі духавымі, эстраднымі аркестрамі і ансамблямі.

Матэрыялы дадзенага дапаможніка адрасуюцца студэнтам вышэйшых навучальных устаноў мастацтваў і культуры спецыялізацый «Аркестравыя духавыя інструменты» /05.06.03/, «Духавое выканальніцтва» і «Эстраднае выканальніцтва» /05.25.00/, а таксама кіраўнікам аматарскіх духавых, эстрадных аркестравых калектываў.

Ажыгін С.І. (раздзел I), Гнілазуб А.А. (раздзел II), Манушаў І.А. (раздзел III), Валатковіч В.М. (раздзел IV), Карацееў А.Л. (раздзел V), Брагінскі Л.М. (раздзел VI), Волкаў В.В. /раздзел VII/.

Пад рэдакцыяй **Карацеева А.Л.**

Навуковы рэдактар - кандыдат эканамічных навук
Лягчылаў А.К.

Рэцэнзенты:

кандыдат філасофскіх навук, дацэнт Інстытута сучасных ведаў, старшы супрацоўнік лабараторыі сацыялогіі культуры Беларускага інстытута праблем культуры **Кульпін В.М.** мастацкі кіраўнік Цэнтра культуры і спорту чыгуначнікаў г.Мінска **Шышоў В.Ф.**

У В О Д З І Н И

Гэты навучальны дапаможнік напісаны па матэрыялах міжкафедральнай комплекснай тэмы /№ дзярж. рэгістрацыі 01.86.0029207/ "Праблемы развіцця аматарскіх духавых, эстрадных аркестраў і ансамбляў Беларусі на сучасным этапе" /вынікі даследавання дзейнасці калектываў Віцебскай, Брэсцкай, Магілёўскай абласцей 1970-- пачатку 1990-х гг./ і кафедральнай тэмы "Актуальныя праблемы духавога мастацтва і сістэма падрыхтоўкі спецыялістаў на сучасным этапе развіцця музычнай культуры Беларусі". Даследчай групай, у склад якой увайшлі выкладчыкі кафедры духавой музыкі, кафедры эстраднай музыкі, былі вывучана дзейнасць аматарскіх духавых, эстрадных аркестраў і ансамбляў па многіх напрамках і пытаннях. Даследаванні рэгіён быў вызначаны не выпадкова -- менавіта ў ім праблема функцыянавання калектываў, арганізацыя іх навучальнай, творчай работы праяўляліся даволі востра.

Неабходна адзначыць, што ў першыя дзень друк на працягу 1970--90-х гадоў з'яўляліся асобныя публікацыі аб дзейнасці даследчых калектываў, але гэтыя матэрыялы, у асноўным, насілі апісальны характар. У іх павялічвалася аб'ёмнасць і глыбіння аглядаў-конкурсаў, святаў духавой музыкі, змяшчалася інфармацыя аб творчым шляху калектываў або рэжысёраў аб канцэртным выступленні.

Вывучэнне шырокага кола пытанняў аб творчай дзейнасці аматарскіх духавых, эстрадных аркестраў і ансамбляў дазволіла вызначыць іх сацыяльныя і культурныя функцыі, а таксама месца ў структуры мастацкай культуры рэспублікі. В працэсе работы над комплекснай тэмай даследчай групай вырашаліся шмат якіх задач, сярод якіх асноўнымі былі наступныя:

- аналіз навукай літаратуры па метадалогіі і метадыцы канкрэтных сацыялагічных даследаванняў /для гэтай тэмы даследавання мелі значную цікавасць работы У.Я.Ядава/;
- вывучэнне метадычнай і спецыяльнай літаратуры, нотных выданняў;
- складанне аб'ектыўнай карціны аб дзейнасці калектываў, іх пашырэння, складанне табліцы, што адлюстроўвае рост удзельнікаў і саміх аркестравых калектываў;
- складанне анкет і правядзенне анкетавання удзельнікаў і кіраўнікоў аркестраў;
- правядзенне выбарчага інтэрв'ювання удзельнікаў

калектывау, слухачоу у час правядзення аглядау, конкурсау, Святау духавой музыкі і да т.п.;

-- аналіз мастацкага рэпертуару і метадычны матэрыял, які выкарыстоўваўся у аркестравых калектывах абследуемага рэгіёна;

-- складанне анкет і правядзенне анкетавання удзельнікаў і кіраўнікоў з мэтай выяўлення шляхоў вырашэння асноўных праблем дзейнасці самадзейных духавых і эстрадных аркестраў.

Вырашэнне гэтых задач, аналіз існуючых праблем функцыянавання аматарскіх духавых, эстрадных аркестраў і ансамбляў выбранага рэгіёна, вывучэнне вопыту арганізацыі навучальнай, творчай работы у калектывах дазволіла даследчай групе, на наш погляд, аб'ектыўна вызначыць тэндэнцыі развіцця гэтых калектываў, выявіць найбольш характэрныя праблемныя пытанні і вызначыць канкрэтныя шляхі іх вырашэння пры дапамозе аргументаваных вывадаў і практычных рэкамендацый, якія правамерныя для усіх падобных калектываў рэспублікі, што знайшло адлюстраванне і у гэтым навучальна-метадычным дапаможніку.

Раздзел "Пытанні развіцця інструментальнага выканальніцтва Віцебскай вобласці на старонках перыядычнага друку" дацэнта Ажыгіка С.І. прысвечаны праблемам дзейнасці духавых аркестраў, вакальна-інструментальным ансамблям і рок-групам. Тэматычныя агляды, напісаныя на матэрыялах публікацый газеты "Віцебскі рабочы", адлюстраваны ў асобных параграфіках.

Раздзел "Змест і параметры асноўных кампанентаў дырыжорскай падрыхтоўкі кіраўнікоў духавых, эстрадных аркестраў" дацэнта Валатковіча В.М. на аснове аналізу стану прафесійнай падрыхтоўкі і тэхнічнага майстэрства дырыжораў аматарскіх калектываў адлюстроўвае асноўныя тэарэтычныя паняцці, метадычныя і практычныя палажэнні і рэкамендацыі, якія лагічна і кампактна выкладзены ў сямнаццаці асобных параграфіках. У прынцыпе, яны з'яўляюцца практычнымі рэкамендацыямі не толькі кіраўнікам аматарскіх калектываў, а адрасуюцца усім, хто жадае усвядоміць сутнасць і асаблівасць дырыжорскай падрыхтоўкі, вывучыць тэхналагічныя моманты і развіць практычныя навыкі дырыжорскага майстэрства. Несумненную карысць падрыхтаваны матэрыял прынясе студэнтам аркестравых спецыялізацый.

Гэта такія недахопы у рабоце аматарскіх духавых, эстрадных аркестраў абумоўлены тым, што кіраўнікі часта вымушаны фарсіра-

ваць асабленне музычных інструментаў сваімі удзельнікамі калектыву, губляюцца ў паслядоўнасці і знісзе тых або іншых запам'яну работ з калектывам, нингавільна уцвяляюць сабе мэты і заданні работ з музыкантамі-аматарамі. Гэтыя пытанні прысвечаны раздзел "Праблемы арганізацыйна-навучальна-творчага працэсу аматыскага духовага, эстраднага аркестравага калектыву" дацэнта Карацеева А.Д. Аднаведдзіння параграфу дазваляюць з'арыентавацца ў пытаннях мэты і заданчых навучальна-выхаваўчага працэсу аркестравых калектываў, на тэарэтычным асэнсаванні высветліць паняцці аб структуры гэтых працэсу, для чаго аўтарам прапануюцца неабходныя схемы. Канкрэтную карысць прынесе і той спіс рэкамендуемай літаратуры, які дапаможа кіраўнікам духовага, эстраднага аркестра, студэнтам пашырыць свой круггляд па спецыяльных пытаннях арганізацыйна-навучальна-творчага працэсу аркестравага калектыву.

Практычную цікавасць мае і раздзел "Праблемы навучання гукватрыманню, штрихам на медных духавых інструментах удзельнікеў аматырскіх духавых, эстрадных аркестраў" старшага выкладчыка Бангушава І.А. Паслядоўны разгляд гэтых пытанняў, падрабязны разбор асаблівасцей тэхналагічных момантаў дапаможа кіраўнікам калектываў развіваць неабходныя выканальніцкія навыкі ў сваіх аркестрантаў-аматараў, павяціць выканальніцкую культуру калектыву ў цэлым, а студэнтам -- звярнуць увагу на найбольш праблемныя пытанні, якія могуць узнікнуць перад імі ў час самстойнай працоўнай дзейнасці.

Спецыфічныя пытанні работ з дзіцячым калектывам разгледжаны выкладчыкам Гнілазубавым А.А. у раздзеле "Асноўныя напрамкі дзейнасці кіраўніка дзіцячага аматырскага духовага аркестра".

Улічваючы тое, што многія кіраўнікі на практыцы сутыкаюцца з праблемай падбору твораў для фарміравання канцэртнага мастацкага рэпертуару, аўтарам рэкамендуецца спіс нязных твораў, якія могуць быць узяты кіраўнікамі калектываў за аснову ў сваёй рабоце.

Творчы, метадычны і арганізацыйныя праблемы функцыянавання дзіцячых духавых аркестравых калектываў прысвечаны матэрыялы раздзела Брагінскага Л.М.

Выклікае цікавасць і сёмы раздзел, напісаны В.Волкавым. Аўтар разглядае адну з актуальных праблем сучаснай выканальніцкай

дзейнасці духавых аркестраў -- метадыку работы над аркестрава-ансамблевымі цяжкасцямі трубачоў і карністаў. Зауважым, што гэтай праблеме была прысвечана вядомая для спецыялістаў работа В. Луба^{*}. Матэрыялы В. Волкава працягваюць грунтоўную размову ў гэтым накірунку. падкрэслім, што аўтар для ілюстрацыі тых або іншых тэарэтычных палажэнняў, метадычных абгрунтаванняў звяртаецца да твораў беларускіх аўтараў.

Гэты навучальна-метадычны дапаможнік адрасуецца кіраўнікам аматарскіх духавых, эстрадных аркестраў, а таксама навучэнцам, студэнтам сязедніх вышэйшых навучальных устаноў спецыялізацыі "Духавое выканальніцтва", "Музычнае мастацтва эстрады" па курсу "Гісторыя духавога выканальніцтва", "Метадыка работы з аркестрам і ансамблем" /духавы, эстрадны аркестры/, "Метадыка навучання ігры на інструменце", "Спецінструмент", "Дыржыраванне і аркестравая практыка".

Кіраўнік міжкафедральнай
комплекснай тэмы, кандыдат
мастацтвазнаўства, дацэнт
кафедры духавой музыкі Беларускага
Універсітэта культуры

КАРАЦЕЎ А. Л.

* Луб В. Метадыка обучения в самостоятельности трубачей и корнетистов. -- М.: Музыка, 1982.

С.І.АЖЫГІН, заслужаны работнік
культуры Рэспублікі Беларусь,
дацэнт кафедры духавой музыкі

І. ПЫТАННІ РАЗВІЦЦІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНАГА ВЫКАНАЛЬНІЦТВА НА СТАРОНКАХ ПЕРЫЯДЫЧНАГА ДРУКУ ВІЦЕБСКАЙ ВОБЛАСЦІ

Адзін са старэйшых гарадоў Беларусі -- Віцебск, з'яўляецца
б'юны культурнымі цэнтрам. У горадзе працуе другі па значнасці
у рэспубліцы драмтэатр -- Беларускі Дзяржаўны драматычны тэатр
імя Я.Коласа, абласная філармонія, музычнае вучылішча, дзіцячыя
музычныя школы і інш.

Ужо з 1918 па 1921 гг. у Віцебску тэўнічаў першы ў Белару-
сі сімфанічны аркестр, заснавалі імкам і кіраўніком якога быў вы-
датны дырыжор, піяніст і кампазітар Н.А.Малько. За два з паловай
гады свайго існавання гэты аркестр даў 240 канцэртаў.

Віцебск з'яўляецца радзімай такіх выдатных кампазітараў як
народны артыст Расіі, Лаўрэат Дзяржаўнай прэміі М.І.Фрадкін,
народны артыст Рэспублікі Беларусь, Лаўрэат Дзяржаўнай прэміі
А.В.Багатыроў. У Віцебску жы і атрымаў пачатковую і сярэднюю
спецыяльную адукацыю /музычную/ вядомы беларускі кампазітар
А.Я.Мдзівані, заслужаны дзеяч мастацтваў, Лаўрэат Дзяржаўнай
прэміі Рэспублікі Беларусь.

Горад Віцебск быў абраны месцам правядзення Усесаюзных фе-
стываляў польскай песні, якіх было праведзена ўжо два: у
1988 г. -- першы, і ў 1990 г. -- другі. Такі выбар правядзення
фестывалю польскай песні ў Віцебску быў не выпадковым. Справа ў
тым, што ў Віцебску былі назапашаны вялікі вопыт па правядзенню
падобных фестывалю. Так, з 1975 г. у Віцебску пачаў праводзіцца
рэгулярны конкурс выканаўцаў польскай песні. Мэта гэтых кон-
курсаў -- умацаванне дружбы і супрацоўніцтва паміж нашымі наро-
дамі, прапаганда польскай музычнай культуры, інтэрнацыянальнае
выхаванне, асабліва моладзі.

Першы конкурс 1975 года быў прысвечаны 30-годдзю Перамогі
над фашызмам. У ім прынялі удзел 180 выканаўцаў. Другі конкурс
у 1976 годзе сабраў 400 выканаўцаў, трэці конкурс у 1973 годзе
-- 500 выканаўцаў, чацвёрты ў 1980 годзе -- 600 выканаўцаў, пя-
ты ў 1983 годзе -- 700 удзельнікаў. Шосты конкурс у 1984 годзе

аб'яднаў 800 узлельнікаў. Гэты конкурс праводзіўся у тры туры. Першы тур быў арганізаваны на месцах у раёнах і гарадах. Другі тур праводзіўся па зонах /Віцебская, Аршанская, Полацкая/, а трэці тур быў заключны¹.

Развіццю самадзейна-музычнага выканальніцтва вялікая увага удзялялася абласным і гарадскім выканкамам саветаў працоўных, прафсаюзнымі органамі. Так, у газеце "Віцебскі рабочы" змешчана сем афіцыйных паведамленняў аб стане мастацкай самадзейнасці і шляхі яе удасканальвання².

Неацэнны ўклад у развіццё мастацкай творчасці уносяць і рэдакцыя газеты "Віцебскі рабочы", на старонках якой у 1970-80-я гады знаходзяць адлюстраванне усе моманты культурнага жыцця вобласці: інфармацыя аб стварэнні мастацкіх калектываў, іх выступленнях, агляд правядзення аглядаў, конкурсаў, публікацыі аналітычнага характару.

Аб'ектам нашага даследавання з'явілася дзейнасць духавых, эстрадных аркестраў і ансамбляў Віцебскай вобласці у 1970--80-я гады /уклучна да пачатку 1990-х гадоў: да ліпеня 1990-га года/. Адзначым, што на старонках газеты "Віцебскі рабочы" з першага студзеня 1970-га і па першае ліпеня 1990-га гадоў гэтай тэме прысвечана 155 публікацый. Разгледзім асобна кожны з прааналізаваных жанраў.

§ I. Агляд матэрыялаў аб дзейнасці духавых аркестраў

Стану і функцыянараванню духавых аркестраў на старонках газеты "Віцебскі рабочы" за даследуемы перыяд прысвечаны 64 матэрыялы. Характэрная асаблівасць заключаецца у тым, што газета аперацыйна інфармавала чытачоў аб стварэнні новых калектываў. Так, у адным з матэрыялаў паведамлялася, што у сяле Ляўкі Аршанскага раёна у калгасе імя Я.Купалы грае духавы аркестр³. З вуч-

1 Матвеева. Праздник Музыки и дружбы // Віцебскі рабочы. -- 1985. -- 4 студзеня.

2 Гл. "Віцебскі рабочы" за 23 сакавіка 1976 г., 14 снежня 1977 г., 2 лютага 1980 г., 15 сакавіка 1981 г., 31 снежня 1982 г., 27 снежня 1984 г., 15 красавіка 1986 г.

3 Королёв Г. Оркестр играет, играет... // Віцебскі рабочы. -- 1972. -- 5 красавіка.

няў, настаўнікаў мясцовай школы, рабочых саўгаса ў Астравенскім ПК Бешанковіцкага раёна быў створаны новы духавы аркестр⁴. Калі ў саўгасе "Глыбачаны" Ушацкага раёна быў адкрыты новы СПК, то ў ім, побач з іншымі самадзейнымі калектывамі, быў створаны і гурток духавых інструментаў⁵.

У першы туры абласнога конкурсу духавых аркестраў, прысвечанага 30-годдзю Перамогі савецкага народа ў Вялікай Айчыннай вайне, акрамя стабільна дзекіх калектываў выступалі і наваствораныя духавыя аркестры: калгаса імя К.Я.Варашылава Браслаўскага раёна /кіраўнік Ф.Кукбян/, Лепельскага экскаватарна-рамонтнага завода /кіраўнік М.Шматаў/, калгаса імя Г.Дзімітрова Талачынскага раёна /кіраўнік А.Савік/⁶.

Неабходна адзначыць, што ў першыя гады даследуемага перыяду /1970--1975 гг./, як сводчыць падбор матэрыялаў у артыкуле першага намесніка старшыні аблвыканкома В.Мяцеліца, аб выніках першага тура Усесаюзнага фестывалю самадзейнай мастацкай творчасці, матэрыяльная база культурна-асветных устаноў была значна умацавана. Толькі дзяржаўныя установы культуры набылі камплекты для дзевяці духавых аркестраў⁷.

Характэрны той факт, што сярод разнастайнасці саставаў духавых аркестраў Віцебскай вобласці разглядаемага перыяду пасляхова дзейнічалі два калектывы толькі жаночага саставу. Так, аркестр Тржскай загаташвейнай фабрыкі /кіраўнік У.П.Іванюў/ налічваў 23 дзяўчыны⁸. Больш стабільнай дзейнасцю і шматлікасцю саставу вызначаўся калектыв Аршанскай фабрыкі індывідуальнай па-

- 4 Шмотков М. Чтоб светились клубные огни // Віцебскі рабочы. -- 1973. -- 23 лістапада.
- 5 Малинин А. Духовой оркестр // Віцебскі рабочы. -- 1972. -- 12 верасня; Солтук А. Сельский Дом культуры // Віцебскі рабочы. -- 1973. -- 31 снежня.
- 6 Метелица. На смотре -- народное творчество // Віцебскі рабочы. -- 1976. -- 8 ліпеня. Смольянчанский. Конкурс духовых оркестров // Віцебскі рабочы. -- 1975. -- 5 красавіка.
- 7 Метелица Г. На смотре -- народное творчество // Віцебскі рабочы. -- 1976. -- 8 ліпеня.
- 8 Женский духовой оркестр // Віцебскі рабочы. -- 1971. -- 18 снежня.

шпукі адзеньня, які ў 1976 годзе адзначылі свой дзесяцігадовы юбілей⁹.

Аналізуючы агульныя тэндэнцыі ў развіцці духавых аркестравых саставаў Віцебскай вобласці адзначым, што становішча з саставамі дзіцячых духавых аркестраў у гэтым рэгіёне было не зусім добрым. Побач з паспяховай дзейнасцю такіх калектываў, як аркестр СШ № 1 г. Віцебск /кіраўнік В.С. Будзько/, СШ № 33, дзіцячых груп пры аркестрах ДК ВА "Віцебскдэра" /кіраўнік Н.Т. Васілеўскі/, абутковай фабрыкі "Чырвоны кастрычнік" /кіраўнік Г.Б. Цэйтлін/, усё ж стварэнне новых дзіцячых духавых аркестраў не набыло масавага характару. У першую чаргу, гэта тлумачыцца канкурэнцыяй з боку ВІА, а таксама пасіўным адносінамі да гэтай праблемы кіраўнікоў устаноў і прадпрыемстваў.

Не засталася па-за увагай рэдакцыі газеты "Віцебскі рабочы" і дзейнасць аркестраў пры раённых або сельскіх Дачах культуры. За дваццацігадовы перыяд газета змясціла 15 публікацый або інфармацый аб рабоце такіх аркестраў. Так, у калгасе імя Я. Купалы Агшанскага раёна творчай дзейнасцю займаўся састаў духавога аркестра пад кіраўніцтвам В. Плёта, аркестры былі пры Астроўскім ДК Бешанковіцкага раёна, у саўгасе "Глыбачаны" Ушацкага раёна, калгасе імя Г. Дзімітрава Талачынскага раёна, імя К. Варашчэлава Браслаўскага раёна, механізаванай калоне № 141 Наваполацкага раёна, Далякоскім СДК Браслаўскага раёна, калгасе імя Уданова, саўгасах "Жахановічы" і "Барковічы" Верхнядзвінскага раёна, аўтабазы № 18 Браслаўскага раёна, Верхнядзвінскім РДК, Бешанковіцкім і Пастаўскім РДК, Ляхавіцкім СДК Пастаўскага раёна і інш. 10.

Побач са становішчамі момантамі ў рабоце сельскіх і раённых духавых аркестраў у матэрыялах і публікацыях адзначаліся і не-

- 9 Прыгун Л. Звонче играйте, трубы // Віцебскі рабочы. -- 1976. -- 18 лютага; В аркестры только девушки / Віцебскі рабочы, 1976, 18 лютага.
- 10 Гл. "Віцебскі рабочы" за: 29 студзеня 1970 г., 12 жніўня 1972 г., 23 лістапада 1973, 1 красавіка 1975, 22 ліпеня 1975, 9 студзеня 1976, 8 ліпеня 1976, 15 ліпеня 1976, 7 ліпеня 1977, 29 лютага 1980, 11 чэрвеня 1981, 11 лютага 1986, 23 мая 1987 г., 1 студзеня 1989 г.

гатыўныя: нізкая кваліфікацыя кіраўнікоў калектываў, адсутнасць добрага музычнага інструментарна, непапулярны рэпертуар, малая колькасць твораў беларускіх аўтараў і да т.п.

Крыху лепш абсталыла справа з духавымі аркестрамі навучальных устаноў Віцебскай вобласці, але і яны часта былі на нізкім узроўні. Толькі восем матэрыялаў газеты былі прысвечаны калектывам пры навучальных установах, сярод якіх аркестры ветэрынарнага, тэхналагічнага, медыцынскага інстытутаў, музычнага вучылішча, ПТВ № 57¹¹. З усіх пералічаных саставаў заслугоўвае увагі дзейнасць духавога аркестра ветэрынарнага інстытута /кіраўнік А.С.Вайнштэйн/ і музычнага вучылішча /кіраўнік М.Туравец/, бо гэтыя калектывы дасягалі значных творчых поспехаў і з'яўляліся неаднаразовымі пераможцамі рэспубліканскіх, абласных і гарадскіх аглядаў, конкурсаў. Становішча ж з іншымі аркестрамі стала прадметам абмеркавання на спецыяльным пасяджэнні выканкома Віцебскага гарсавета, на якім было прынята рашэнне: рэктарам ВУ "прыняць меры па паліяпленню культурна-насавай работы сярод студэнцтва, далейшаму развіццю самадзейнасці". Вырашана было распрацаваць перспектывны план развіцця мастацкай самадзейнасці да 1990 года, у якім стварэнню духавых аркестраў была удзелена асабліва увага¹².

Аналіз дзейнасці духавых аркестраў Віцебскай вобласці паказвае, што пераважна калектывы функцыянуюць на прамысловых прадпрыемствах, аб'яднаннях, фабрыках, актыўна удзельнічаюць у розных аглядах, конкурсах, фестывалях. Многія з іх неаднаразова станавіліся лаўрэатамі рэспубліканскіх, абласных і гарадскіх конкурсаў. Сярод іх адначасна такія калектывы, як аркестры дрэваапрацоўчага кааіната /кіраўнік Н.Т.Васілеўскі/, абуткавай фабрыкі "чырвоны Кастрычнік" /кіраўнік Г.Б.Цейтлін/, ВА "Маналіт" /кіраўнік Г.Р.Чэрнін/, фабрыкі КПІ, тэлевізійнага заводу, ДК Аршанскага льнокамбіната, Аршанскага ІПК, ДК Нафтабудаўнікоў

11 Гл. "Віцебскі рабочы" з'я: 25 лістапада 1972 г., 21 красавіка 1974 г., 17 лістапада 1974 г., 26 сакавіка 1983 г., 6 ліпеня 1984 г., 27 снежня 1984 г., 15 красавіка 1986 г., 15 жніўня 1986 г.

12 Афіцыйны адрэс // Віцебскі рабочы. -- 1984. -- 27 снежня.

г.Наваполацка /кіраўнік А.П.Афанасьеў/, ПК заводу Шкловалакна г.Пслацка, ПК Будтрэста № 16 і інш. Лепшымі з іх як у Віцебску, так і у вобласці лічацца аркестр фабрыкі "Чырвоны кастрычнік" і састаў на дрэваапрацоўчым аб'яднанні "Віцебскдрэў". Так, аркестр фабрыкі "Чырвоны кастрычнік" -- дыпламант Усесаюзнага агляду-конкурсу, Лаўрэат Рэспубліканскага і абласных конкурсаў¹³. У гэтым бачыцца заслуга яго нязменнага кіраўніка Г.Б.Цэйтліна, які ўзначальвае калектыв з 1956 г.¹⁴ у саставе аркестра -- больш як дваццаць выканаўцаў, прычым 12 з іх -- вучні. У рэпертуары аркестра творы рускай і замежнай класікі, творы савецкіх і беларускіх кампазітараў.

Духавы аркестр ВА "Віцебскдрэў" сваю творчую біяграфію пачаў у 1946 годзе, калі ён стаў прызёрам гарадскога агляду мастацкай самадзейнасці¹⁵. Затым адбыліся перамогі і на рэспубліканскіх конкурсах. Звыш самага гадоў узначальвае гэты калектыв яго нязменны кіраўнік Н.Т.Васілеўскі.

Трэба адзначыць і аркестр ВА "Маналіт" /кіраўнік І.Р.Чэрнін/. Так, летам 1984 года на аглядзе-конкурсе ў г.Пскове гэты калектыв быў адзначаны Дыпламам за лепшую тэхніку выканання м'стуглаўшых калектываў. Апрача гэтага, высокі прафесійны ўзровень аркестра пацвярджаецца і асабістымі ўражаннямі аўтара дадзенага матэрыялу, калі ён ўзначаліў рэспубліканскую камісію па прысваенню ганаровага звання "Народны" гэтайму калектыву.

Абмяжоўваючыся колам дадзеных прыкладаў у заключэнне адзначыць, што ў цэлым у працэсе развіцця самадзейных духавых аркестраў Віцебскай вобласці, як і ў рэспубліцы, назіраецца шэраг праблем, аб чым неаднаразова канстатавалася пры правядзенні рэспубліканскіх і абласных аглядаў-конкурсаў. Пры надвядзенні вынікаў члены журы акцэнтавалі сваю ўвагу на слабую мануальную тэхніку дырыжывання кіраўніку калектываў, недастатковасць забеспячэння вобласці кваліфікаванымі кадрамі, асабліва ў сельскай месцовасці, абмежаванасць рэпертуару аркестраў, павышэнне актыўнасці калектываў толькі напярэдадні фестывалю або конкур-

13 Смоленчанский И. Конкурс духовых оркестров // Віцебскі рабачы. -- 1975. -- 5 красавіка.

14 Шилевич Н. Надежды маленький оркестр//ВР, 23 снежня 1989.

15 Пазыніч В. Не стареют душой ветераны // ВР, 22 мая 1976.

сау, неукачплектаванасць саставу інструментарыя, асабліва драўлянымі і ударнымі інструментамі, няўменне музыкантаў аўкстра выканаць усе рэцэпкі і аўтарскія ўказанні, нэрэканні адносна агульнааркестравага строю сталі традыцыйнымі. Акрамя гэтага падкрэслівалася, што ў розных святочных канцэртах духавая музыка павінна гучаць значна часцей, улічваючы таксама выступленні калектываў на гарадскіх адкрытых эстрадах, у парках і г.д. Асабліва абмяркоўвалася пытанне аб пастаянных "узвездазмяняль-насцях" многіх музыкантаў з розных аркестраў, занадці пасады кіраўніка аркестра па сумяшчальніцтву людзьмі, якія не маюць неабходнай музычнай адукацыі. Адзначалася і тое становішча, калі ў моладзі губляецца цікавасць да духавой музыкі. Часткова гэта можна растлумачыць тым, што ў гэты перыяд выростае распаўсюджванне набылі ВІА і моладзь захапілася рок-музыкай¹⁶.

§ 2. Агляд дзейнасці вакальна-інструментальных ансамбляў і рок-груп

За даследуючы перыяд стану развіцця эстрадных музычна-інструментальных калектываў на старонках газеты "Віцебскі рабочы" прыведзена 109 публікацый і матэрыялаў. Такая павышаная ўвага гэтай жанру тлумачыцца тым, што ў Віцебску праводзіліся фестывалі-конкурсы польскай песні, Усесаюныя фестывалі польскай песні, фестывалі "Чырвоныя гваздыкі", міжрэспубліканскі конкурс "Янтарная труба" /г.Каунао/, усеагульным захапленнем моладзі поп- і рок-музыкай.

Сярод эстрадных калектываў увага удзялялася дзейнасці ВІА "Лянок" Віцебскага ветэрынарнага інстытута, "Равесні" ІПК Віцебска, "Спадчына" ІПК Віцебска, "Кожары" ДК будаўнікоў Навапо-

16 Прыгун Л. Праздник духовой музыки // Віцебскі рабочы. -- 1971. -- 80 красавіка; Метелица В. На омотре -- народное творчество // Віцебскі рабочы. -- 1976. -- 8 ліпеня; Впереди -- третий тур // Віцебскі рабочы. -- 1976. -- 15 ліпеня; Прыгун Л. Смотр оркестров // Віцебскі рабочы. -- 1982. -- 24 лютага; Прыгун Л. Звонче играйте, трубы; Цибульский И. Печальный трюмсон // Віцебскі рабочы. -- 1986. -- 15 жніўня; Горбунов В. Надежды маленький оркестр // Віцебскі рабочы. -- 1989. -- 23 снежня.

лацка, "Ліра" Віцебскага тэлевізійнага завода, "Дудары" Віцебскага дывановага камбіната, "Вегнась" ГДЗвіцебска, "Пеучыя дудары" ДС нафтавіксу Наваполацка, "Сіні лён" Аршанскага льнокамбіната. Майстэрства гэтых калектываў было па вартасці ацэнена на ўсёсаюзных, рэспубліканскіх, абласных і гарадскіх конкурсах, на якіх многія з іх неаднаразова станавіліся пераможцамі.

З другой паловы 1980-х гадоў на змену шматлікім ВІА прыходзяць рок-групы. Так, з 21 па 22 лістапада 1989 г. у Віцебску праводзіўся абласны фестываль рок-музыкі, у якім прынялі ўдзел рок-групы "Эпілог" з Полацка, "Плынь" з Срэш, "Сталкер" з Наваполацка, "Давіна" з Віцебска¹⁷.

Пачынаючы з 1979 года у Віцебску пачалося рэгулярнае правядзенне папулярных джазевых фестывалаў, на якіх выступаюць не толькі беларускія выканаўцы, але і вядучыя джаз-мены краіны¹⁸.

Пры ачальніцтве дзейнасці музычна-інструментальных калектываў выклікаў цікакасць той факт, што на УШ абласным конкурсе выканаўцаў польскай песні ў 1989 годзе першае месца заняла рок-група "Плынь" ДС Аршанскага льнокамбіната, кіраўніком якой з'яўляецца выпускнік Мінскага інстытута культуры Уладзімір Шаўцоў¹⁹.

А. А. ГНІЛАЗУБ, выкладчык
і адрэс духавой музыкі

П. АСНОўНЫЯ НАПРАМКІ ДЗЕЙНАСЦІ КІРАўНІКА ДЗІЦЯЧАГА АМАТАРСКАГА ДУХАВОГА АРКЕСТРА

Аналіз дзейнасці дзіцячых духавых аркестраў сферы мастацкай творчасці рэспублікі паказвае, што, у асноўным, многія кіраўнікі ў сваёй рабоце інтуітыўна арыентаваныя у той ці іншай праблемнай сітуацыі, часта адыходзячы ад агульнапрынятай метадыкі. На практыцы гэта прыводзіць да негатыўных вынікаў.

Робота з дзіцячымі духавымі аркестравымі саставамі, як з

¹⁷ Празднік рок-музыкі // Віцебскі рабочы. -- 1987. -- 17 лістапада.

¹⁸ Газон Л. Ён зноў звучыць джаз... // Віцебскі рабочы. -- 1987. -- 22 лістапада.

¹⁹ Горбунов В. Раз прыступок, два прыступок // Віцебскі рабочы. -- 1989. -- 28 снежня.

навучальнімі калектывамі дзіцячых музычных школ, так і з аматарскай калектывай, мае сваю спецыфіку і канкрэтную накіраванасць. Пры ажыццяўленні патэнтнага даследавання па дэдукацыйнай праблематыцы мае цікавасць тое кола пытанняў аб дзейнасці дзіцячых духавых аркестравых калектываў, якое выкладзена ў работах С. Нямынскага¹.

Даследаванне дзейнасці дзіцячых духавых аркестраў гэслублікі паказвае, што работа з гэтымі саставамі мае цэлы шэраг псіхафізічных, музычна-эстэтычных і педагогічных асаблівасцей.

Адным з праблемных пытанняў з'яўляецца адбор удзельнікаў у аркестр. У дзіцячыя калектывы, як правіла, прымаюцца дзеці ва ўзросце II--II2 гадоў, а навучанне на такіх інструментах, як туба, тромбон, пачынаецца з I3--I4 гадоў. Пры адборы удзельнікаў у аркестр трэба звяртаць увагу на будову губ, на агульныя фізічныя данныя. Так, напрыклад, ад удзельнікаў, якія іграюць на шырокамензурных інструментах, патрабуецца намаганню больш, чым ад іншых выканаўцаў. Многія кіраўнікі, як правіла, стараюцца прытрымлівацца гэтых умоў, але часта сустракаюцца выпадкі, калі кіраўніку трэба "тэрмінова" укамплектаваць свой састаў, і ён ідзе на кампраміс, што потым згубна уплывае на маладых выканаўцаў. Таму метаэгодна навучанне менавіта на такіх інструментах трэба ажыццяўляць з больш рослым і фізічна развітым удзельнікамі.

Для дзіцячых калектываў найбольш тыповымі з'яўляюцца малыя медныя, малыя змешаныя саставы аркестраў. Яны даволі набільныя, ступень стабільнасці такіх калектываў даволі высокая. Калі ў састаў аркестра дабаўляецца рытм-група эстраднага плана, то работа з такім калектывам ускладняецца, але затое адбываецца пашырэнне рэпертуару, узбагачаецца тэмбравая палітра новага саставу.

У канцэртнай практыцы духавых аркестраў сустракаецца асаблівасць, звязаная з фізічнымі данымі маладых музыкантаў: у выніку хуткай стабільнасці дэцэі пры ігры на духавых інструментах, асабліва на медных, пры выкананні імі вядучых партый першых карнетаў, першага тэнара, барытона, а басаму басоў, нека-

1 Нечинский С.М. Детский духовой оркестр. -- М.: Музыка, 1989. -- 126 с.; нот. ил. -- /мастац. самадзейнасці/; яго ж: Детский духовой оркестр. -- М., 1981. -- II7 с.

торья кіраўнікі павялічваюць колькасць выканаўцаў. У той час, калі частка выканаўцаў іграе, то другая -- адпачывае, што дазваляе дыржору браць для работы творы лаволі працяглага гучання /фантазіі, папуры і да т.п./. Пры гэтым выключаецца гаптоўнасць спынення юных музыкантаў з-за сталляльнасці выканальніцкага апарата, не парушаецца прынцып аркестравай раўнавагі, а ў выпадку неабходнасці дынаміка і насычэнне гучання аркестра можа быць ўзмоцнена за кошт уключэння у ігру ўсіх выканаўцаў. Аднак такі колькасны састаў магчымы толькі ў буйных дзіцячых пазашкольных установах, навучальных установах, якія дазваляюць мець дастатковую колькасць іграючых удзельнікаў.

Як паказала вывучэнне вопыту работы дзіцячых духавых аркестраў рэспублікі, кіраўнікі не заўсёды звяртаюць належную ўвагу на глепавага рэпетыцыі, якія з'яўляюцца састаўной часткай агульнааркестравых заняткаў, а таксама выступаюць і як чарговы этап падрыхтоўкі юных выканаўцаў. Не вивучышы тэхналогію выканальніцкага працэсу, не атрымаўшы належнай музычна-тэарэтычнай і практычнай падрыхтоўкі, не авалодаўшы складанымі навыкамі сумеснага музычвання, такія удзельнікі заўсёды губляюцца, калі іх кіраўнік адразу уволзіць у агульны састаў аркестра. Менавіта па гэтай прычыне з'яўляюцца на агульнааркестравых занятках непажаданыя спыненні, адбываецца ліквідацыя памылак або работа над асобнымі элементамі аркестрава-ансамблевай падрыхтоўкі з неаспяваючымі выканаўцамі, а, у выніку істага, -- малаэфектыўнасць рэпетыцыі.

Пад агульнамузычнай падрыхтоўкай у дзіцячых духавых аркестрах разумеецца работа кіраўніка з удзельнікамі па развіццю музычных даных кожнага з выканаўцаў, вывучэнне з імі музычнай літаратуры, элементарнай тэорыі музыкі. Аналіз работы калектываў паказвае, што многія кіраўнікі пры арганізацыі падобных заняткаў карыстаюцца метадыкамі, якія выкарыстоўваюцца пры прафесійным навучанні музыкантаў у дзіцячых музычных школах, вучылішчах і г.д. Такое дубліраванне ў рамках аматарскага калектыва, тым больш -- дзіцячага, абсалютна не прымаальнае. Разам з тым ігнасаваць заняткі па музычна-тэарэтычнай падрыхтоўцы з удзельнікамі дзіцячага духавога аркестра нельга. У дадзеным выпадку кіраўнік павінен ўлічваць адзін з дыдактычных прынцыпаў -- адзінаства тэорыі і практыкі, і будаваць музычна-тэарэ-

тичними заняттями з обов'язковою аргументацією на той п р а к т и ч -
н и музичний матеріал, які вивчають удзельніки дзвічного оркес-
стра на індивідуальних, групових або агульнаоркестрових занят-
ках. У час респіціційної роботи над репертуаром кірауник повинен
агганізувати знайомства своїх удзельніків на конкретних приклад-
ах з різними жанрами і музичними стилями. Нават такі від занят-
ка, як читання нот з ліста, акрамя рішення задач на адпрацюван-
ні особлих елементів викональній кай техніці, дозволишь удзельнікам
пазнайомити з творчасцю таго ці іншага кампазітара або з кан-
кретним творам. Адной з цікавих і продуктивних формау роботи з
дзєцьмі, на наш погляд, з"дуляецца уклячєннє у заняткі елемен-
тау спорніцтва, д"словавой гульні. Напрыклад, на занятках на
сальфеджю могуць спорнічаць дзєе груп у лепшым валоданні
ч"сцінєй інтаніравання, у хуткасці напісання дуктанта.

Як паказала практыка, кіраунікі, як правіла, пачынаюць
агульнаоркестровыя заняткі толькі тады, калі удзельнікі дасяг-
нуць дастатковага узроўню валодання духавым або ударным інстру-
ментам. Аналіз паказвае, што пры стварэнні аркестрау кіраунікі
ідуць звычайна двума шляхамі. Адны кіраунікі адбіраюць будучых
удзельніків на прафесійных прыкметах, разм"ркуюць іх папярэд-
не па аркестровых інструментах і пачынаюць працєс навучання.
Другія кіраунікі пачынаюць перманачатковы этап навучання дзєцай
на такіх інструментах, як альт, тэнар, як больш даступныя, на
іх погляд, для асваення прыцыпау гукаутварэння на духавым му-
штучным інструменце. Пасля такога папярэдняга этапа такія
удзельнікі ужо пераводзюцца на тубы, барытоны, тубы і да т.п.
Вываюць выпадкі, калі адзін і той жа кіраунік у сваёй практыцы
выкарыстоўвае разгледжаныя намі два шляхі навучання адначасова,
гэта значыць гэта можна назваць "змешаны" шлях. У дадзеным ва-
рыянце кіраунік пытанне пераходу удзельніка ад індывідуальнай
формы навучання да малактыўнай вырашае на аснове індывідуаль-
ных здольнасцей таго ці іншага навучэнца.

Традыцыйна духавыя аркестры, і дзівіччыя саставы з тым лі-
ку, удзельнічаюць у розных масавых святах, дэманстрацыях і да
т.п. і в"дуляюцца іх неад"емнай састаўной часткай. Гэта у мно-
гім вызначае і репертуар. Як правіла, асноўная частка реперту-
ва, у складаецца з музыкі, якая адпавядае канкретнаму мерапрыем-
ству, а творы канцэртнага репертуару "уходзюць" на другі план.

Такая акалічнасць негатыўна адбіваецца на развіцці і творчай актыўнасці дзіцячых духавых аркестраў.

Такім чынам, як паказала апытанне удзельнікаў дзіцячых калектываў, асабісты навіранні аўтара, стымулам у дзейнасці дзіцячых духавых аркестраў з'яўляецца канцэртная практыка. Таму дзіцячыя духавыя аркестры, якія з'яўляюцца адной з формаў навучання і папулярнасці ігры на духавых інструментах, павінны арыентавацца на рознажанравы рэпертуар.

Намі быў прааналізаваны шэраг нотных выданняў з мэтай складання рэкамендацыйнага спісу твораў, якія, на наш погляд, дапамогуць і кіраўнікам калектываў, і навучэнцам, і студэнтам сярэдніх спецыяльных навучальных і вышэйшых навучальных устаноў спецыялізацыі "Духавое інструментальнае выканальніцтва", і кіраўнікам дзіцячых аматарскіх калектываў, калектываў сярэдняадукацыйных школ з музычным ухілам, школ мастацтваў і да т.п. Для фарміравання канцэртнай праграмы прапануем арыентавацца на наступныя мастацкія творы:

1. "Лявоніха". Беларускі народны танец // "Пионерский горн". Вып. I.
2. Б.Окуджава. Песня-марш из к/ф "Белорусский вокзал" // Праздничные фанфары. — Киев, 1988.
3. "Парад Победы" // Сборник маршей, посвященных Великой Отечественной войне. М., 197 .
4. "Родные напевы". Народные песни и танцы // М.: Музыка, 1965.
5. В.Швинский. "Марш" из мультфильма "Чебурашка". "Улыбка" из мультфильма "Котенок Енот" // "Первое выступление". Вып. I.-- М., 1978.
6. "Плочко". Матросский танец // "Пионерский лагерь". -- Л., 1977.
7. Анисимов Б. Фантазия на темы песен В.Соловьева-Седого: Л., 1962.
8. Асаръев Б. "Танец басков" из балета "Пламя Парижа" // Библиотечка самодельных духовых оркестров: 1977. Вып. I4.
9. Барток Б. Пьеса // Первое выступление. Вып. I9.
10. Брамс. "Венгерский танец" № I // Первое выступление. Вып. 5.
11. Глазунов А. "Венгерский танец" из балета "Раймонда"//

Альбом концерт. пьес русских композиторов. 1976. Вып. 4.

12. Глинка. "Жаворосок" // Играет сельский духовой оркестр: Киев, 1974. Вып. 3.

13. Глинка. "Краковяк" из оперы "Иван Сусанин" // Альбом концертных пьес. 1975.

14. Глинка. "Патриотическая песня" // Библиотечка самодеятельных духовых оркестров: М., 1977. Вып. 14.

15. Глинка. Хор "Славься" из оперы "Иван Сусанин" // Пионерский горн: Киев, 1973. Вып. 8.

16. Григ. "Песня Сольвейг" // Первое выступление: М., 1976. Вып. 15.

17. Гулак-Артемовский С. "Украинский танец" из оперы "Запорожец за Дунаем" // Играет духовой оркестр: Киев, 1986.

18. Даргомыжский А. "Казачок" // Первое выступление: М., 1977. Вып. 17.

19. Диев Б. Фантазия на темы песен Великой Отечественной войны. М., 1977.

20. Е. Дога. "Вальс" из кинофильма "Мой ласковый и нежный зверь" // Пьесы для духового оркестра: Киев, 1984.

21. Дунаевский И. "Вальс", "Танец". И. музыки к кинофильму "Кубанские казаки": Киев, 1976. Вып. Я.

22. Дунаевский И. Избранные произведения // М., 1974.

23. Дунаевский И. Концертный марш // Эстрадный концерт духового оркестра. М., 1974. Вып. 1.

24. Зубков В. Музыка из кинофильма "Цыган" // Пьесы для духового оркестра. Сост. А. Кузьменко. М., 1974. Вып. 12.

25. Кабалевский Д. "Увертюра" к опере "Семья Тараса". М., 1957.

26. Карамышев Б. "Гуцульская рапсодия" // Эстрадный концерт духового оркестра. М., 1974. Вып. Я.

27. Молчанов К. "Вальс" из кинофильма "А зори здесь тихие" // Первое выступление.

28. Сгиньский М. "Подслез" // Библиотечка самодеятельных духовых оркестров. М., 1977. Вып. 4.

29. Орделовский Г. "Мердвенские трубачи". Рига, 1976.

30. Потаненко Т. "Новогодняя полька" // Первое выступление. М., 1975. Вып. 14.

31. Пономаренко Г. "Лвушка" // Альбом начинающего духового

оркестра. М., 1974. Вып. I.

32. Прокофьев С. Фрагменты из балета "Ромео и Джульетта". "Танец рыцарей". "Утренний танец" // Библиотечка самодеятельных духовых оркестров. М., 1975. Вып. I3.

33. Ребиков В. "Вальс" из оперы-сказки "Елка" // Библиотечка самодеятельных духовых оркестров. М., 1977. Вып. I4.

34. Рохлин Е. Фантазия на темы песен А.Пахмутовой // Комсомольская юность. М., 1985. Вып. 2.

35. Рубинштейн А. "Мелодия" // Библиотечка самодеятельных духовых оркестров. М., 1977. Вып. I4.

36. Сальников Г. "Миниатюрный вальс". Для самодеятельного оркестра // Пьесы советских композиторов. М., 1978.

37. Саульский Е. "Увертюра" // Эстрадный концерт духового оркестра. М., 1976. Вып. 4.

38. Свиридов Г. Из музыкальных иллюстраций к повести А.С. Пушкина "Метель": "Метель". "Тройка". "Вальс". "Романс". "Военный марш" // М., 1980.

39. Фибих Э. "Поэма" // Играет духовой оркестр. Киев, 1974. Вып. 3.

40. Френкель Я. "Погоня". Из кинофильма "Новые приключения неуловимых" // "Комсомольская юность". М., 1974. Вып. I.

41. Хачатурян А. "Танец с саблями" // Библиотечка самодеятельных духовых оркестров. М., 1973. Вып. I3.

42. Холминов А. "Сюита". "Прогулка". "Панорама". "Полька" // "Музыкальные вечера". М., 1977. Вып. 3.

43. Чайковский П. "Дивертисмент" из балета "Щелкунчик". "Шоколад" // Первое выступление. М., 1975. Вып. I4.

44. Чайковский П. "Комаринская" из "Детского альбома" // Первое выступление. М., 1978. Вып. I9.

45. Чайковский П. "Марш деревянных солдатиков" из "Детского альбома" // Первое выступление. М., 1977. Вып. I7.

46. Чайковский П. "Пляска скоморохов" из музыки к пьесе А.Островского "Весенняя сказка" // Библиотечка самодеятельных духовых оркестров. М., 1973. Вып. I2.

47. Пастакович Д. "Вальс" из музыки к кинофильму "Златые горы". М., 1976.

48. Пастакович Д. "Вальс-шутка" из "Первой олетней сюиты" // Играет школьный духовой оркестр. Киев, 1977. Вып. I.

49. Шостакович Д. "Сентиментальний вальс" // Первіє шаги: М., 1974. Вип. II.

50. Шостакович Д. Фрагменти из музики к кинофільму "Молодая гвардия". "Вступлення". "Смерть героїв". "Апофеоз". М., 1975.

51. Штраус И. "Полька-пиццикато" // Первіє виступлення: М., 1978. Вип. I9.

52. Шуберт Ф. "Музыкальний момент" // Первіє виступлення: М., 1973. Вип. II.

53. Шуберт Ф. "Вальс" // Граєт сільський духовий оркестр: Київ, 1974. Вип. 3.

54. Шуберт Ф. "Серенада" // Граєт шкільний духовий оркестр: Київ, 1977. Вип. I.

55. Шуман Р. "Веселий креслянин, що радіє з роботи" // Первіє виступлення: М., 1973. Вип. I4.

56. Якушев Ю. "Коррида": Марш из кинофільма "Да здоровствует Мексика" // Первіє виступлення: М., 1988. Вип. 4.

І.А.МАНГУШАУ, старший викладач
кафедри духової музики

Ш. ПРАБЛЕМИ НАВУЧАННЯ ГУКАВТВАРЕННЮ, ШТРИХАМ НА МЕДНИХ ДУХАВЫХ ІНСТРУМЕНТАХ УДЗЕЛЬНІКАУ АМА- ТАРСЬКІХ ДУХАВЫХ, ЗСТРАДНИХ АРКЕСТРАУ

Праблема навучання удзельнікау аматарських духовых, зстрадних аркестрау асновам гукавтримання, камбінаціям штрихоу з"являецца адной з актуальных у рабоце калектывау аферы мастацкай творчасці. Гэта праблема мае два аспекты: I/ адсутнасць належнай увагі да яе з боку кіраўнікоу калектывау, якія спрабуюць любымі сродкамі за мінімальны тэрмін дабіцца "блізкага" выніку--хутчэйшае ўключэнне навучэнца у асноўны састау аркестра; 2/ цэлы шэраг памылак метадычнага плана з боку кіраўнікоу, што прыводзіць да няправільнага навучэння удзельнікау асновам гукавтримання, штрихам без уліку прагрэсіўных метадык. Адсутнасць неабходнай "школы" становіцца "камнем спатыкнення" для многіх удзельнікау самадзейных калектывау, стрымлівае іх рост выканальніцкага майстэрства, не садзёнічае мастацкаму удаскавальнаму аркестраваму калектыву у цэлым.

А одним з ключових паняцяў, на наш погляд, якое недастаткова поўна усведамляецца удзельнікамі самадзейных калектываў, з'яўляецца палажэнне аб амбушурцы. У метадычнай і навуковай літаратуры, якая асвятляе пытанні метадыкі навучання ігры на духавых інструментах, ёсць мноства тлумачэнняў і паняцяў слова "амбушур" / , у перакладзе з французскай мовы -- "каля рота", але таксама успрымаемага як "муштук"/¹. Мы не ставім сабе на мэце прадоўжыць навуковую дыскусію аб ідэнтычнасці паняцця "амбушур". Агектам нашага даследавання з'яўляецца высвятленне тлумачэння "каля рота", гэта значыць высвятленне спосабу утрымання у пэўным становішчы мышцаў губ і твару для трымавання на медным духавым амбушурным інструменце.

Некаторыя даследчыкі ўключаюць у паняцце "амбушур" і язък, хоць ён з'яўляецца асобным кампанентам выканальніцкага апарата і выконвае свае дакладныя, уласцівыя толькі яму функцыі. На наш погляд, найбольш удалую фармулёўку дае Г.Яромін: "Амбушур -- сукупнасць пэўнага становішча, узаемадзеяння і функцый мышцаў губ і твару, якія прымаюць удзел ва ўтварэнні гуку пры ігры на духавых інструментах"². Таму кіраўнікі і удзельнікі аматарскіх духавых, эстрадных аркестраў павінны дакладна памятаць і усведаміць, што асноўны пачатчык правільнага гібкага амбушюра заклячаецца ў яго здольнасці забяспечыць свабодную вібрацыю ўчастка губ, заключаных у муштуку. І такі разглядаць дадзенае пытанне больш грунтоўна, то ў лакальнай ф.м.е сутнасць вібрацыі можна выказаць у тым, што пры ігры на духавым інструменце паветра, надаванае выканаўцам, штурхае губы наперад, а кругавая мышца, якая размешчана кальцом вакол рота ў тоўшчы губ, імкнецца ўтрымаць іх на месцы.

Наследуючы працэс арганізавані заняткаў у аматарскіх духавых і эстрадных аркестрах мы можам канстатаваць і той факт, што праблематычным застаецца ў гэтых калектывах і пытанне аб выканальніцкім дыханні. Тэхніка дыхання -- найважнейшая састаўная частка ўсяго выканальніцкага працэсу музыканта-"духавіка". Як

1 Яголатов Г.И. Амбушур // Музыкальная энциклопедия, т. I. -- М.: Сбв. энциклопедия, 1973. -- С. 133.

2 Ерёмин Г. "Методика первоначального обучения игре на фоготе. -- М., 1963. -- С. 29--30.

указвае прафесар Ю.Усаў, "гук нібы зараджаецца у лёгкіх выканаўцаў, бо ад насмчанасці і інтэнсіўнасці паветранага струменя у многім залежыць яго якасць. Дыханне -- наш "смычок"³. Для выканаўцаў на трубе, на наш погляд, большэтазгодна карыстацца удзельнікамі груда-брушным тыпам дыхання, якое мае на увазе спалучэнне і актывны удзел усіх дыхальных мышцаў. "Гэты тып дыхання, -- як падкрэслівае С.Баласанян, -- трэба лічыць асноўным, псколькі ён дае найлепшыя гучавыя вынікі пры меншай затраце фізічных сіл і захавання здароўя выканаўцаў"⁴.

На першачачковай стадыі навучання удзельнікаў аматарскага духавога, эстраднага аркестра кіраўнік павінен навучыць сваіх будучых аркестрантаў правільна карыстацца выканальніцкім дыханнем, пры гэтым трэба звяртаць максімальна увагу на тое, каб навучэнцы ў час удыху не падымалі плечы і не рабілі рух грудзей наперад і угору. Калі ж гэта ўсё ж ва удзельнікаў адбываецца, то кіраўнік не інсі тут жа зрэагаваць, што дыханне "пастаўлена" н я п р а в і л ь н а. Таму на розных асацыятыўных параўнаннях кіраўнік павінен дапамагчы навучэнцам больш выразна уявіць адлучэнні і арганізаваць работу мышцаў брушнага прэса пры выканальніцкім выдыху, які патрабуе інтэнсіўнасці і сканцэнтраванасці выдыхаемага паветранага струменя /для гэтага можна звярнуцца да цэлага комплексу практыкаванняў* /.

Вывучэнне вопыту работы розных духавых і эстрадных аркестравых калектываў з выканаўцамі на духавых амбушурных інструментах паказала, што у кіраўнікоў у працэсе навучання удзельнікаў выклікае цяжкасці пытанне аб становішчы мунтука на губах. Гэта адбываецца ад таго, што многія кіраўнікі карыстаюцца агульнапрынятымі паняццямі, а ў дэдазеным выпадку прынцып дыферэнцыяванага падыходу я"яўляецца д а м і н у ю ч ы м. Мунтук трэба размяшчаць на сярэдзіне сапкіяных губ. Асноўнай апорай для яго будзе з"яўляецца ніжняя губа, якая мае апору ў выглядзе рухомай сківіцы. Рэвалюячы верхнюю губу, мы тым самым даём ёй магчымасць

3 Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. -- М.: Музыка. -- 1984. -- С. 52.

4 Баласанян С. Школа игры на трубе. М., 1982. -- С. 5.

* Гл.: Основы звуковывлечения на трубе /Склад. Мангушев К.А./ -- Мн., 1987. -- С. 7--9.

для подстроїки не м'юмки при атриманні гука у верхнього регістра. Далі вивчи співвідношення розтягнення муштука на губах -- $\frac{1}{3}$ або $\frac{2}{5}$ на нижній губі і $\frac{2}{3}$ або $\frac{3}{5}$ на верхній губі залежниць ад фізіологічної будови амбушура, зубоу, сківіцау виканауць і аднолькава правамерна.

І ялче адна абавязковая умова, яка не виконваецца у аматарскіх калектывах. Яна заклячаецца у тым, што не муштук прыстаўляецца да губ, а губы збіраюцца ў чашачку муштука, утвараючы і фарміруючы шчыльна-сціслы /але не перанпружаны! выб. шур. Гэтым самым можна пазбавіцца залішняга ціску муштука на мяшцы губ і, тым самым, максімальна засяродзіцца, сканцэнтравачь мяшачны намагаіні над муштуком і вакол яго, што садзейнічае выпрацоўцы яркага, насмычанага, устойлівага гуку.

У час правядзення заняткаў з удзельнікамі калектыву кіраўнік павінен дабіцца і разумення ролі языка, поласці рота і гартані у виканальніцкім працэсе, асабліва на першапачатковым этапе навучання.

Поласць рота і гартань утвараюць своеасаблівы гукавы калідор для праходжання паветранага струменя, а язык выконвае ролю рэгулятара унутранага аб'ёму. Як падкрэслівае Ю. Грыценка, "поласць рота і гартань утвараюць як бы арганную трубу: з большым аб'ёмам і шырокай мензурай -- для праходжання паветранага струменя, які удзельнічае у фарміраванні нізкіх гукаў, з меншым аб'ёмам і вузкай мензурай -- высокіх". Галоўным рэзанатарам з'яўляецца гартань. У час ігры яна павінна знаходзіцца у "адкрытым" стане, які нагадвае не форму у момант позыху.

Аналіз работ кіраўнікоў са сваімі удзельнікамі калектываў сведчыць аб тым, што многія кіраўнікі не валодаюць такім прыёмам навучання ігры на амбушурных інструментах, як б а з і н г. Такі недахоп негатывна адбіваецца і на тэмбравай афарбоўцы гучання інструментаў удзельнікаў аматарскіх калектываў, і ускладняе працэс пазнання асноў гукаатрымання на першапачатковай і наступных стадыях навучання. Важнай умовай у фарміраванні амбу-

5. Грыценко Ю. Экспериментальные исследования звукоизвлечения и интонирования на валторне // Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики /Труды ГИИИ им. Гнесиных/. -- М., 1979.

шура удзельнікаў з "дуляецца дасягненне ўмення выконваць "гудя-щожуджаць" гукі спачатку толькі на адных гусах, а затым і з дапамогай мутука. Гэты прыем называецца "Базінг"⁶. При этана-кіраваных рэгулярных занятках кіраўніка з удзельнікамі, а таксама самастойных занятках участкаў, Базінг садзейнічае набліццю "добра натрэніраванага, моцнага і ў той жа час свабоднага амбушура"⁷.

Метадаў назірання і апытання намі было ўстаноўлена, што ў практыцы работы з музыкантамі-аматарамі не асвойваецца сістэма "педальных гукіў". Адназначна, што работа над такімі навывкамі з "дуляецца найважнейшай умовай фарміравання правільнага амбушура, здольнага да ўзаўвядзення ўсяго дыяпазону меднага амбушурага духавога інструменту. На сваёй характарыстыцы гэтыя гукі размешчаны ў "мёртвай акустычнай зоне". Нават пры стараных занятках такія гукі не будуць мець музычнай значнасці, але іх роля ў асваенні ўсіх рэгістраў медных духавых амбушуруных інструментаў велікая. Менавіта атрыманне педальных гукіў з удзельнікамі калектыву дазволіць кіраўніку дабіцца ад сваіх навучэнцаў сабраласці амбушура, выключэння залішняй зацілесці.

Такім чынам, вынікі абследавання цэла з шэрагу аматарскіх духавых, эстрадных аркестраў рэспублікі паказваюць, што няведанне або ігнараванне асноўных палажэнняў прагрэсіўных методаў у навучанні удзельнікаў пытання гукаатрымання, шэрагам прыводзіць да зніжэння мастацкага узроўня разглядаемых аркестравых калектываў. Таму, нягледзячы на розны узровень падрыхтоўкі удзельнікаў, ступень авалодання гэкі ці іншымі выканальніцкімі навывкамі, музычную таленавітасць, кіраўнік калектыву перш за ўсё павінен ўлічваць і аб'ектыўны бок -- пісьменны падыход у плане метадычнага забеспячэння навучэнцаў, і суб'ектыўны фактар -- якасную характарыстыку кожнага удзельніка ў плане агульнай і музычнай падрыхтоўкі.

-
- 6 Селянін А. Роль базінга в еждневных занятях трубача // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 4. -- М.: Музыка, 1983.
- 7 Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. -- М.: Музыка, 1984. -- С. 149.

IV. ЗМЕСТ І ПАРАМЕТРЫ АСНОЎНЫХ КАМПАНАЕНТАУ ДЫРЖОРСКАЙ ПАДРЫХОУКІ КІРАЎНІКОУ ДУХАВЫХ, ЭСТРАДНЫХ АРКЕСТРАУ

З мэтай вывучэння узроўню дыржорскай падрыхтоўкі кіраўнікоў духавых, эстрадных аркестраў намі была прааналізавана дзейнасць і рэпетыцыйная работа дыржораў калектываў Віцебскай, Магілёускай і Гомельскай абласцей. Вынікі абследавання дазваляюць зрабіць выснову аб тым, што агульны узровень тэхнікі дыржыравання жадае лепшага. У плане высокага узроўню дыржорскай падрыхтоўкі з'явіўся вопыт работы кіраўнікоў такіх калектываў, як народны эстрадны аркестр Палаца культуры ВА "Гомельпрамбуд" /Ю.Адзіноцў/, народны духавы аркестр Рэчыцкага ППК /В.Смч/, духавы аркестр Магілёўскага машынабудаўнічага інстытута /В.Осіпаў/, духавы аркестр Палаца культуры Магілёўскага завода штучнага валакна /Н.Хітры/, эстрадны аркестр Палаца культуры Магілёўскага ВА "Хімвалакно" /В.Старавойтаў/, Віцебскі эстрадны аркестр ППК /шэраг дыржораў/ і інш. Нягледзячы на як быццам бы і плённую канцэртна-выканальніцкую дзейнасць абследаваных калектываў трох абласцей, у агульнасці аказалася няведанне многімі кіраўнікамі аркестраў асноўных кампанентаў дыржорскага майстэрства і іх практычнае ўзнаўленне /такія кагніцы назіралася нават сярод кіраўнікоў, якія маюць пэўную спецыяльную дыржорскую падрыхтоўку сярдняга або вышэйшага звання/. Калі б пры умове добрасумленнага вывучэння гэтых момантаў кіраўнікамі, карпатлівай адпрацоўцы тых або іншых элементаў па тэхніцы дыржыравання удзялялася б сур'ёзная увага, то і творчыя поспехі калектываў былі б значна вышэйшымі ў плане мастацкага увасаблення і раскрыцця зместу твора.

У выніку даследавання мы прыйшлі да высновы аб тым, што такая сітуацыя складваецца з-за прагаву ў дыржорскай падрыхтоўцы кіраўнікоў у час іх навучання ў тым ці іншым відзе навучальнай установы /музычнае вучылішча, культасветвучылішча, кансерваторыя або інстытут культуры/. Несур'ёзныя адносіны да адпрацоўкі асобных элементаў тэхнікі дыржыравання назіраюцца часта і ў студэнтаў аркестравых спецыялізацый Мінскага інстытута

культури. Усё гэта найнажае потым падсобныя памылкі і не знаходзіць шляхоў іх ухілення, калі такія выпускнікі ўзначальваюць свае калектывы, бо выкладчыка, які б мог выгадваць пэўныя пытанні ў час практычнай работы, побач не бывае. Такім чынам, лагічны вывад аб тым, што тэарэтычныя, тэхналагічныя і практычныя моманты комплекснай падрыхтоўкі па дырыжыраванні самымі непасрэдным чынам адбіваюцца на якасці творчай дзейнасці калектываў, а значыць, будуць уплываць на агульны ўзровень мастацкай культуры рэспублікі.

Мы лічым, што ў рамках пазначанай тэмы нашага даследавання трэба падрабязна спыніцца на шэрагу асобных праблем, якія разглядаюцца ў наступных праблема-тэматычных параграфрах.

§ I. Асноўныя задачы дырыжыравання

Дырыжыраванне як від музычнай выканальніцкай дзейнасці на сучасным этапе дасягнула найвышэйшых творчых дасягненняў, аднак, як вызначыў Л. Стакоўскі, засталася адным "а самых туманных і няправільна разуменных галін музычнага выканальніцкага мастацтва"¹. У методыцы выкладання дырыжыравання таксама мае месца шэраг супярэчнасцей, бо пры наяўнасці шэрагу тэарэтычных распрацовак па тэхніцы дырыжыравання навучэнцу даволі складана з'арыентавацца ў прадстаўленай інфармацыі па прычыне або значнай складанасці дадзенай, або па прычыне недастатковай асэнсаванасці ролі тэхнікі дырыжыравання як сродку дасягнення пэўнай мастацкай задачы. У наступных параграфрах мы паспрабуем раскрыць змест дырыжыравання як сістэму ведаў, уманняў, навыкаў, як сістэму дзеянняў -- уманняў. Трэба падкрэсліць, што працэс асваення дырыжыравання складаецца з двух відаў дзеянняў: I -- асваенне музычнага тэкста ва ўсім аб'ёме выразных сродкаў і фарміраванне мастацкіх задач, выходзячы з канкрэтных выканальнічкіх умоў вынікае другое дзеянне: рэалізацыя творчых намераў пры дапамозе дыжорскай тэхнікі.

Пры асваенні любога прадмета, у дадзеным выпадку дырыжыравання, важнай умовай з'яўляецца засваенне ведаў аб прадмеце. У дадзеным выпадку неабходна выдзеліць два віды ведаў: I/ ведаў аб прадмеце; 2/ спосабы вызначэння канкрэтных дзеянняў.

¹ Стакоўскі Л. Музыка для всех нас. -- М., 1959. -- С. 161.

Да ведання першага віду трэба, на наш погляд, аднесці наступнае:

- тэхніка дырыжывання, яе функцыі;
- аб кампанентах дырыжорскага апарата, іх магчымасях;
- аб уласцівасцях /змесце/ аўртакта /хуткасць; амплітуда; працягласць; сіла; напруга/;
- аб структуры аўртакта /зыход, імкненне, кропка, адлюстраванне/;
- інфармацыйныя магчымасці аўртакта;
- перадача характару гучання, матра, тэмпу, рытму, дынамікі, пачатак гучання, зняцце.

Веданне першага раду дазваляе засвоіць веданне другога роду, што вынікаюць з першых. Да гэтых ведаў мы адносім парадак пабудовы і спосаб перадачы асноўных дырыжорскіх прыёмаў:

- метрычных схем /простых, складаных, змешаных/;
- асноўных штрыхоў;
- суадносін актыўных і пасіўных жэстаў;
- паказ уступу і спынення гучання;
- унутрыдолевае запаўненне дырыжорскага жэста /дуолі, трыолі, пункцірны рытм, працягласць тэмаў/;
- выраз дынамікі;
- выраз тэмпаў;
- паказ пауз, фермат і іх рознавіднасці;
- магчымасці левай рукі.

Значэнне першага і другога узроўню выражаюцца ў наступных навыхах і ўменнях, якімі павінен валодаць дырыжор на аснове выкладзеных вышэй ведаў. Да іх адносяцца:

- перадача матра;
- перадача гучнасці;
- перадача дынамікі;
- перадача тэмпу;
- паказ пачатку, гучанне, уступ;
- паказ зняцця гучання;
- унутрыдолевае запаўненне дырыжорскага жэста;
- паказ пауз, фермат і да т.п.

Сфарміравання на аснове ведаў уменні павінны набываць пэўную ступень аўтаматызаванасці далёных прыёмаў /але не штампавых/, адзначыўшыца ў зыходнасці ад канкрэтнага музычнага тэмта.

Дадзення ўжэнні павінны быць усвядомлены, асэнсаваны ў залежнасці ад канкрэтных выканальніцкіх задач.

§ 2. Дыржорскі апарат

Пад дыржорскім апаратам маецца на ўвагу разнастайнасць рухаў рук, з'ядзення ў стройную сістэму дыржывання, становішча корпуса, галавы і ног, міміка, пры дапамозе якіх дыржор перадае свае мастацкія намеры. Усё знешняе аблічча дыржора з'яўляецца дапамогай рукам, садзейнічае выразнасці дыржывання. У час заняткаў трэба асабліва звярнуць увагу на адзінства усіх кампанентаў. Назву мануальная тэхніка атрыла ад лацінскага слова manus -- рука. Рукі дыржора з'яўляюцца асноўнымі элементамі дыржорскага апарата, пры дапамозе якіх ён перадае: інфармацыю аб метры, тэмпе, дынаміцы, штрыху. Размеранія рухі рук адлюстроўваюць метр музыкі, хуткасць іх чаргавання -- тэмп, змяненні амплітуды жэста перадаюць дынаміку, а звязнасць або раздзельнасць -- штрыхі.

У залежнасці ад зместу выконваемага твора, дыржорскія жэсты бываюць павольнымі або рэзкімі, лёгкімі або напружанымі цістымі, мяккімі або энергічнымі.

Фізіялагічная свабода, адсутнасць заціснутасці ў апарате дыржора -- неабходная умова выразнага жэсту.

Корпус дыржора павінен быць падцягнутым, свабодным, захоўваючы адносную нерухомасць. Рукі корпуса павінны ўмацаваць выравня дзеянні рук дыржора.

Становішча галавы, позірк, міміка маюць выключнае значэнне, бо пры адсутнасці адпаведнасці іх з мануальнымі жэстамі дыржор не дасягае нажаданага выніку.

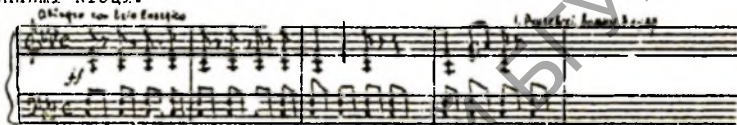
Ногі павінны забяспечыць устойлівасць, найбольш натуральна расставіць іх прыкладна на шырыню чэшч ступеней.

Кісьці з'яўляюцца найбольш рухомай часткай рукі, прызначана для выканання тонкіх і разнастайных рухаў /ударных, кругавых, гладзючых і г.д./ Рукі кісці выкарыстоўваюцца пры выкананні музыкі лёгкага, паветранага характару, негэзагодна прымяненню кісцовага руху пры выкананні ў хуткіх тэмпах, адлічванні паў, дыржыванне сола.

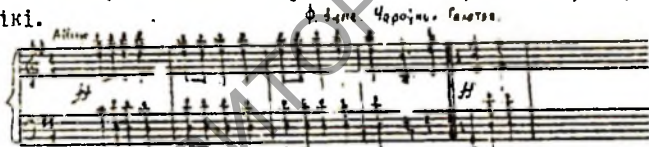


У кістці, а докладней на кончыках пальцоу, адобываецца да-
крананне да гуку.

Перадплечча -- забяспечвае "прыкметнасць" жэсту, яму ула-
сцівы шырокі дыяпазон рухау, здольных выражаць дынаміку, штры-
хі, фразіроўку. Перадплеччу належыць асноўная роля у такціра-
ванні. Рухі перадплечча найбольш выкарыстоўваюцца у вытворчай
практыцы, аднак набываюць выразнасць толькі у спалучэнні з дзе-
яннямі кісткі.



Плячо -- найменш рухомая частка рукі, служыць апорай для
руху перадплечча. Плячом карыстаюцца для павелічэння амплітуды
жэста, пакаву насычанасці гукавой тканіны, вялікай, моцнай ды-
намікі.



У працэсе дыктыравання рухі кісткі, перадплечча і пляча
заўсёды ўзаемазвязаны.

§ 3. Пастановка дырыжорскага апарата

Пад пастановкай падразумяваюцца тыпавыя рухі рук, якія
э"яўляюцца асновай усіх п'януау дырыжорскай тэхнікі. "Пастаноу-
ка заклучаецца ў выпрацоўцы такіх формаў рухау, якія найбольш
рацыянальныя, натуральныя і базіруюцца на ўнутранай /мышачнай/
звободзе"2.

Пастановка дырыжорскага апарата -- паняцце ўжоўнае, па-
колькі асновай дырыжора э"яўляецца не стагчынае становішча /по-
за/, а рух. Пад адпайкавымі актам пастановкі можна разумець мо-

2. Мушч Н. Тэхніка дыктыравання. Л., 1957. -- С. 22.

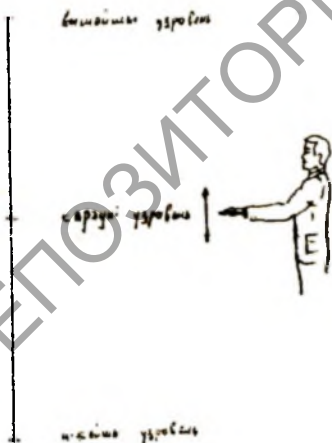
мант надрихтоуні дыржора да пачатку працэсу дыржывання. Пастаноўна фарміруе самыя агульныя прынцыпы і правілы найбольш рацыянальнага іх праўлення, атрымліваючы адзіную заканамернасць з разнастайнасці прыёму і выразных сродкаў.

§ 4. Пазіцыі рук

Пазіцыі -- гэта становішча рук па вертыкалі, гарызанталі і глыбіні адносна корпуса дыржора. У залежнасці ад канкрэтных выканальніцкіх задач рукі дыржора могуць займаць рознае становішча -- быць на узроўні плячэй, грудзей, пояса, расставлены ў бакі, сабраны, выцягнуты ўперад, сагнуты ў локцях.

Дыржорскім жэстам уласціва трохмернасць: вышыня, шырыня, глыбіня і задача дыржора выкарыстоўваць дадзены аб'ём камбінуючы дыржорскія жэсты ў разнастайных спалучэннях, што дае бясконцаю колькасць варыянтаў мадыфікацыі дыржорскіх жэстаў.

Дыржорскія жэсты амяццядуляюцца на адной вышыні -- узроўні, пачынаючы ад узроўню тазавага пояса, канчаючы узроўнем плечавога.



У дадзеных узроўнях закладзены пэўныя мастацкія магчымасці. Так, дыржыванне на узроўні плечавога пояса Сольмі адпавядае дынаміка на f , дыржыванне на узроўні тазавага пояса

наадварот характэрна выкананне эпизодаў больш затоенага характару, аднак выкарыстанне узроўняў дыржывання патрабуе ад дырыжора, бо залежаць ад амплітуды і энергіі выкарыстоўваемага дыржорскага жэста, што можа мець зваротны эфект.

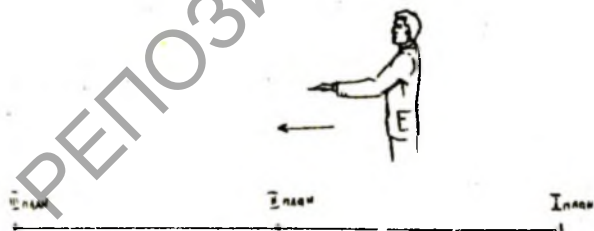
Сярэдні узровень з'яўлення найбольш універсальным і у залежнасці ад выбранай амплітуды і энергіі жэста можа быць напоўнены разнастайнымі зместамі. Трэба адзначыць, што умоўна фіксаваныя узроўні дапускаюць масу прамежавых градаций.

На гарызанталі /шырыні/ можна выдзеліць тры асноўных дыяпазонаў: шырокі -- рухі пры шырока разведзеных руках.



Ладзеныя дыяпазоны, як і узроўні дыржывання, маюць значны мастацкія магчымасці. Так, шырокі узровень можа мець значную дынаміку, насычанасць аркестравай фактуры, а вузкі -- больш камернае гучанне, але дасягненне канкрэтнай мэты залежыць таксама ад амплітуды і энергіі дыржорскага жэста. Сярэдні дыяпазон з'яўлення найбольш універсальным.

Таксама дыржорскія жэсты маюць тры планы /глыбіню/.



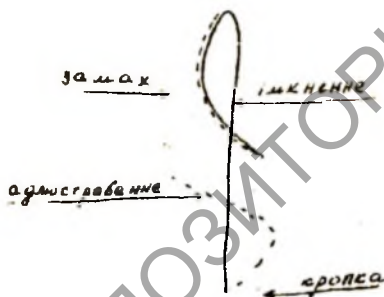
Выкарыстанне гэтых планаў дазваляе дыржору дасягаць розных выразных задач.

Прапанаваныя асноўныя пазіцыі, дыяпазоны, планы прадстаў-

ляць пачынаючаму дырыжору большыя выразныя магчымасці, аднак гэта толькі схема і мае мноства прамежавых градаций. Разнастайнасць выразных сродкаў можа даць рознае спалучэнне дадзеных плоскасцей.

§ 5. Аўфтакт

У працэсе дырыжывання рухі рук падпарадкоўваюцца строгай паслядоўнасці і выконваюць па пэўных плоскасцях, аб'яднаныя ў формы руху, што склаліся ў практыцы, -- тактавыя схемы. Пасля адпаведнай падрыхтоўкі "увага" /гэты элемент спецыяльна не выдзяляе з структуры аўфтакта, але мае велізарнае значэнне як момант, які мабілізуе дзеянні як дырыжора, так і выканаўца/ дырыжор падыме рукі, пасля прэламлення жэста на некаторым узроўні спускае іх, дакранаючыся да уяўнай плоскасці, у дадзены момант узнікае гучанне, пасля чаго жэст адскоквае і спываеца. Такі асобны рух называецца аўфтактам -- "гэта жэст, які папярэджае момант выканання кожнай з долей такта і па часовай працягласці, роўнай працягласці вызначаемай долей"³.



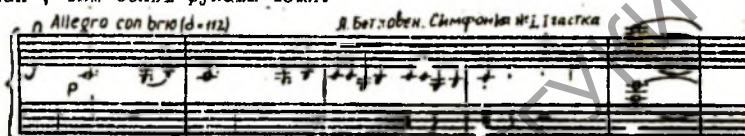
Першы элемент аўфтакта "замах" з'яўляецца асновай усяго працэсу кіравання выкананнем, пры дапамозе замаху дырыжор актывізуе увагу выканаўца, бяры дыханне. У гэтай фазе сканцэнтравана асноўная інфармацыя аб маючым адбыцца гучанні, без "замаху" дырыжорскі жэст ператвараецца ў абязмечны рух, які нічога не выражае. Замах падгадзяляецца на два віды: пачатковы, які пад-

³ Мусин И. Техника дирижирования. Л., 1967. -- С. 69.

гнхтоувае пачатак выканання, і міждольны, паміж долямі такта у працэсе выканання. "Замах" не толькі вызначае узнікненне гучання, але карэктывуе яго, знянне. Пры дапамозе "замаху" дырыжор можа выявіць асаблівасці бразіроўкі, паказаць уступ асобным інструментам або групам, паказаць дыханне. У "замагу" выражаецца значынальным бок выканання, ён арганізуе ансамбль выканання.

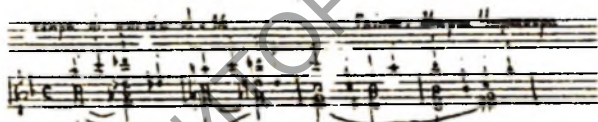
Змест "замаху" вызначаецца мастацкай задачай і выражаецца у яго розных уласцівасцях -- хуткасці выканання, амплітудзе, энергіі, характары выканання.

Хуткасць "замаху" вызначае тэмпу выканання, чым хутчэй "замах", тым больш рухавы тэмп.

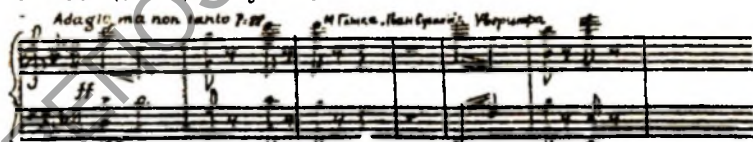


Пры паволівым "замагу" -- тэмп больш спакойны.

"Імкненне" паказвае момант узнікнення гуку -- трэці элемент "кропку". Функцыя "імкнення" заключаецца ў тым, каб зрабіць зразумелым момант узнікнення гуку да таго, як рука дырыжора ўзняўшы "кропку", што адпавядае пачатку гуку.



"Замах", выкананы вялікай амплітудай, напоўненай энергіяй, вызначае адпаведнае гучанне.

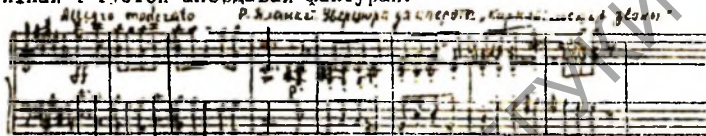


Выкананне "замаху" знаходзіцца ў прамой залежнасці ад гучавых уяўленняў дырыжора.

Значэнне "кропкі" у дырыжорскім хэсце звязана з момантам гучаватварэння, з пачаткам гучання. "Кропка" не толькі забяспечвае дакладнасць у метра-рытмічных адносінах, што па сабе важна, але і пэўную гучаватваральную ролю, фарміруе дырыжорскае

"туш". Характер "кропки" залежить ад слижливих уявленню дир-жорам будучага гучання. Характер відзначення у залежності ад конкретнай творчай задачі і можа быць ударам пры акцентаванні гучання, націскам -- для *tenuto*, слізагаченнем -- для *legato*, уколом -- для *staccato*.

Дакрананне да "кропки" можа ажыццяўліцца кончыкамі пальцаў усёй кісці, кісцю з перадплеччам, усёй рукоў. У гэтай залежнасці мяняецца плошча дакранання, што стварэе розныя уявленні ад гукавой масе. Такім чынам можна перадаць гукавыя суадносіны паміж *ff* і *p*, унісонам і акордам, празрыстай музычнай тканінай і густой акордавай фактурай.



"Адлюстраванне" -- апошняя фаза дырыжорскага жэста, выконвае двойную функцыю. Ажыццяўляе гукавыя змены бегучай долі і у якасці ні: долёнага замаху падрыхтоўвае наступную долю. У музыцы пастаяннага тэмпу, размеранага рытму абедзве функцыі нібы зліваюцца, пры дапамозе "адлюстравання" паслядоўна з'яўляюцца долі.

х х х

Усе структурныя элементы дырыжорскага жэсту ўзаемазвязаны і уяўляюць адзіны працэс, што нягледзячы на асабнае праводзіць комплексна, але неабходна забяспечыць кантроль у працэсе асваення за кожным элементом асобна, паступна, гэта асабліва важна на пачатковым этапе асваення дырыжорскім жэстам.

Змест аўдэкта на усіх стадыях вызначаецца канкрэтнымі задачамі канкрэтнага музычнага твора.

У функцыю аўдэкта уваходзіць: а/ вызначэнне пачатковага моманту выканання /падрыхтоўка сумеснага дзеяння, дыхання/ і пачатковай долі кожнай долі у такце; б/ вызначэнне тэмпу; в/ вызначэнне дынамікі; г/ вызначэнне характару атакі гучу /ступень вастрыві або плацягласці гучу/; д/ вызначэнне вобразнага зместу музыкі. Аўдэкт падзяляецца на пачатковы і міжвольны, у залежнасці ад поўнай метрычнай долі або няпоўнай на поўны і няпоўны.

§ 6. Схеми такціровання

Рух рук дирижора адбываецца па пэўнай сістэме чаргавання жэстаў і іх узаемасувязі назвы схемы такціровання. Кожны жэст адпавядае адной лічбальнай долі такта. У арганізацыі кожнага такта існуюць моцныя долі і адносна слабыя. Ступень значнасці долей такта, іх узэмадзяенне знаходзіць дакладнае адлюстраванне ў меліку схемы такціровання.

Схема такціровання -- гэта умоўна графічнае абазначэнне чаргавання долей у такце. Кожнай долі адпавядае пэўны напрамак. Правільнасць выканання дырыжорскай схемы аказвае вялікую увагу на дакладнасць аркестравага выканання.

Асваенне дырыжорскіх схем мэтазгодна пачаць з чатырохдольнай схемы, дадзеная схема з'яўляецца найбольш універсальнай, змяненне чатырохдольнай схемы дае магчымасць трансфармаваць яе ў трох- і двухдольную або больш складаную, пяцідольную, шасцідольную, сямідольную і г.д.

Чатырохдольныя схемы складаюцца з чатырох элементаў, якія адпавядаюць чатыром метрычным долям такта.

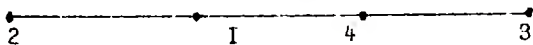


Першая доля такта паказваецца вертыкальным рухам рукі ўніз. Гэты рух самы актыўны і падкрэслівае першую долю такта як самую моцную.

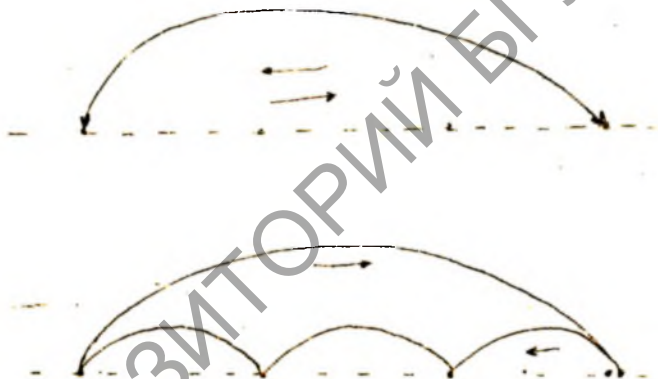
Наступная па сіле доля такта -- трэцяя, яна паказваецца жэстам па амплітудзе параўнальным з жэстам да першай долі, але ў выніку сваёй дугападобнасці лінія замаха ўспрымаецца як больш слабая. Другая доля слабейшая за трэцюю. Яна таксама выконваецца дугападобным рухам, але па амплітудзе ў два разы меншая. Чацвёртая доля найбольш слабая і паказваецца найменшым па амплітудзе жэстам.

Ўзст да першай долі адпавядае аўртакту па ўсіх паказчыках і пры асвоенасці умання выконваць аўртакт не уяўляе складанасці. Ўзсты, якія звязваюць 2 і 3 долі, 1 і 2 долі, 3 і 4 долі, патрабуюць пэўных дадатковых практыкаванняў.

Выбіраецца узровень дырыжыравання і размяшчаюцца на ім, у адпаведнасці з месцазнаходжаннем 1, 2, 3, 4 долі, кропкі.



Далей трэба выканаць шэраг практыкаванняў, якія аб'ядноўваюць дугападобнымі рухамі гэтыя кропкі ў наступным парадку: 2 і 3, 3 і 1, 2, 3, 4, 1.



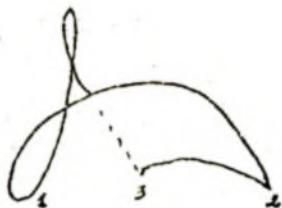
Рухі павінны быць мяккімі, эластычнымі, з адчуваннем напругі і напружанасці рукаў, таму практыкаванняў павінен быць павольным, што забяспечвае асэнсаванасць праводзімых дзеянняў.

Практыкаванні трэба выконваць з улікам магчымасці ўзроўняў і шырыні дырыжорскіх плоскасцей. Таксама трэба падкрэсліць, што пры викананні дадзеных практыкаванняў трэба зыходзіць з прынцыпу графічнай дакладнасці, выразнасці ўстаў. Неабходнай умовай дадзенага практыкавання з'яўляецца забяспячэнне строгай гарызантальнага ўзроўня дырыжыравання.

Навучэнец павінен сфарміраваць выразны малюнак чатырохвольнай схемы дырыжыравання з улікам суадносін сілы долей такта, што

павінна быць дакладна паказана ў практычным выкананні.

Асноснасць чатырохдольнай схемы дае магчымасць больш аператыўна вылучыць астатнія схемы. Апусціўшы з чатырохдольнай схемы рух да першай долі, змяніўшы яго імкненнем да другой, можам пабудаваць схему трохдольную.



Прынцыпы асваення трохдольнай схемы аналагічны папярэдняй, але неабходна акцэнтаваць увагу навучэнца на пабудове малюнка, падобнага на трохвугольнік.

Пры практычных практыкаваннях навучэнцу трэба растлумачыць суадносіны сілы метрычных долей такта, графічную выразнасць схемы, пластычнасць выканання. Схему трэба адпрацоўваць на розных узроўнях і шырыні дырыжорскіх плоскасцей.

Элементы двухдольнай схемы маюць месца ў асноўнай /чатырохдольнай/ схеме, злучэнне месцазнаходжання I і 4 долей даюць асноўны малюнак гэтай схемы, што і становіцца ў асноўнай схеме ў зважотым парадку.



Складанасць асваення далёкай схемы заключаецца ў тым, што другая доля такта праходзіць адносна пасіўна, як бы адлюстраванне першага месца, сродкам для ухілення гэтага недахопу з'яўляецца ўстанавленне двух момантаў месцазнаходжання "кнопкі" на ад-

ной плоскості або друга "кріпка" розміщається вище за першу.



Більш складання схеми ґрунтуюца на малюнку чотирох-, трох-, двухдольних схем текціровання при дапамозе падвойвання паўнай колькасці долей схеми.

Малюнак схеми на тры з"вулцеца асновай для складаных схем 3, 6, 6 /у павольным тэмпе/, штыкам падвойвання асноўных метрычных долей дырвар асвойрае дазвення схем.



Для асваення змешаных размегаў за аснову бярацца малюнак схемы чотырохдольнай. У залежнасці ад спалучэння некалькіх простых тактаў будуюца адпаведны малюнак схемы.

$$\frac{5}{4} - \frac{3}{4} + \frac{2}{4}$$



$$\frac{5}{4} - \frac{2}{4} + \frac{3}{4}$$



При побудові складаних схем такцізування необхідно з'ясувати з наступної послідовності дзєяннєу: визначити колькасць простих розмірау, які у входзяць у складанє або змешанє розмір, наприклад, ладзєнє розмір⁶ можа складецца з таких простих розмірау $\frac{2}{4} + \frac{2}{4} + \frac{2}{4}$ або $\frac{5}{4}$ і $\frac{3}{4}$, і вибрати аднаведнє план схеми, при першєм варіантє треба грунтувацца на трохдольнєй тактавєй схемє, палвойваучє кождєу долєу



при другім злучєнні простих тактау $\frac{3}{8} + \frac{3}{8}$ можна вибрати схему на аснове чотирихдольнєй при умеранєх і павольнєх тємпах або на аснове двохдольнєй при хуткіх тємпах.

Схема дирижування "на раз" адносїща да найбільш складанєй для асваєннєа. Аднадольнєа схема складаєцца з аднагє жєстє і примєняєцца галї метричнєа долї такта аб'єднанє у адну лїчєльнєу долєу. На будовє схема "на раз" аднавєдає поунєму аффтакту. Складанєсь аднадольнєа схема заклучаєцца у тєм, што необхідно сачнєць за тєм, каб "адлюстраваннє" у ладзєнєй схемє не було болєш актєуєннєм чєм "замах". Нє адзїн жєст можє припадєць дзєвє, трє і болєш метричнєа долєа, як ч павїннє "прагучаць" у "адлюстраваннє".

При асваєннєі схем такцізування навучєнцєу необхідно випрацаваць стрєгї парадєк дзєяннєа, які дазвалєє яму асєнсаваць дзєяннє, а рєзультї, зїходзячє з канкрєтнєа сїстємє критєрїєау рєснєсї виконувємєах дзєяннєау, ацанїць. Для гєтагє прапануєцца на ступнєа навчальнєа картєа.

НАВУЧАЛЬНАЯ КАРТА "СХЕМА ДИРИЖУВАННЯ"

Заданнє	харєнцїровачнєа пра- вїлє викаваннєа дзє- яннєа	парадєк викаваннєа дзєяннєа
1	2	3
Дирижує- ваць чотири- хдольнєу схему.	1. Ладзєнєа схема уклучає чатєрє метричнєа долї.	1. Наставїць рукї у пазїцїєу "увага".

1	2	3
2. Можная доля адмоўіцца па велічыні амплітуды ў наступным парадку: 1 -- моцная, 3 -- адносна моцная, 2 -- слабая, 4 -- найбольш слабая.	2. Намеціць пачынаючае дзеянне <i>дзёй</i> схема.	
3. Неабходна забяспечыць графічнаму выразаюцца дадзеных суадносін.	3. Вызваляюцца ад скаманасці, заціснутыяці у руцэ.	
4. Рухі выконваюцца навольнаці, свабоднымі рухамі, якія выключаюць скаманасці дрыжжораката апарата.	4. Вызначыць <i>дзёй</i> амплітуду <i>дзёй</i> .	
5. Дзелані выконваюцца на розных узроўнях і дывізіях, пры рознай амплітудзе жэста.	5. <i>дзёй</i> <i>дзёй</i> .	

Дадзеная карта з'яўляецца дзейнасці дазволіць навучэнцу актывна, гавядомлена выканаць дадзенае дзеянне, сфарміраваць яго ў прафесійнае ўменне. Задачне відазмяняецца згодна з тэмай. Кантроль з боку педагога і самакантроль выкананага дзеяння дазволіць ацаніць яго па наступнай сістэме крытэрыяў.

КРЫТЭРЫІ АЦЭНКІ

Балы:	5	4	3	2
Крытэрыі				
1	2	3	4	5
Паўната ведаў аб дзеянні.	Беды прад"яўлены ў поўным аб"ёме.	Беды прад"яўлены з нязначнымі недакладнасцямі.	Беды прад"яўлены са значнымі недакладнасцямі.	Беды прад"яўлены

При побудові складаних схем такцізування необхідно виходити з наступної послідовності дій: визначити кількісць простих розміру, які у входять у складані або змішані розміри, наприклад, заданий розмір $\frac{6}{4}$ може складатися з таких простих розмірів $\frac{2}{4} + \frac{2}{4} + \frac{2}{4}$ або $\frac{5}{4}$ і $\frac{3}{4}$, і вибрати відповідний план схеми, при першому варіанті треба грунтуватися на трохдольній тактовій схемі, подвоюючи кожну долю



при другій злученні простих тактау $\frac{2}{3} + \frac{2}{3}$ можна вибрати схему на основі чотирьохдольної при умераних і повільних темпах або на основі двухдольної при швидких темпах.

Схема дирижування "на раз" відноситься до найбільш складаних для оволодіння. Аднадольна схема складається з одного жеста і приміняється в усіх метричних долях такта або відноситься до однієї лічильної долі. При побудові схема "на раз" відповідає повному аудіо такту. Складаність аднадольної схеми заключається у тому, що необхідно сказати за тим, щоб "адлюстрація" у заданій схемі не було більш актуальним чим "знах". На відміну жест може припадати до двох, трьох і більш метричних долей, як і повинні "прагучаць" у "адлюстрації".

При оволодінні схем такцізування навчальну необхідно випрацювати строгі паради дій, які дозволяють йому усвідомити дієвість, а результати, виходячи з конкретної системи критеріїв власні виконуваних дій, а саме: для цього працюючи на ступінь навчальній карті.

НАВЧАЛЬНА КАРТА "СХЕМИ ДИРИГУВАННЯ"

Задання	характеристичні при- знаки виконання ді- яльності	паради виконання дій
1	2	3
При дирижуванні всіх чотирьох- дольних схем.	1. Задана схема вклю- чає чотири метричні долі.	1. Поставити руки у позицію "увага".

I	2	3
2. Кожная доля адносіцца па велічыні амплітуды ў наступным парадку: 1 -- моцная, 3 -- адносна моцная, 2 -- слабая, 4 -- найбольш слабая.		2. Пазначіць месцазнаходжанне долей схемы.
3. Неабходна забяспечыць графічную выразнасць дадзеных суадносін.		3. Вызначце ад скаванасці, закiслутасці у рэчэ.
4. Рухі выконваюцца павольнымі, свабоднымі рухамі, якія выключаюць скаванасць дыржорскага апарата.		4. Вызначце дугавы і амплітуды востра.
5. Дзейні выконваюцца на розных узроўнях і дыяпазонах, пры рознай амплітудзе жэста.		5. Выканаць дзейнасць.

Дадазеная карта архенціграфу дзейнасці дазволіць навучэнцу актыўна, усвядолена выканаць дадзенае дзеянне, сфарміраваць яго ў прафесійнае ўменне. Задаанне відазмяняецца згодна з тэмай. Кантроль з боку педагога і самакантроль выкананага дзеяння дазваляюць аданіць яго па наступнай сістэме крытэрыяў.

КРЫТЭРЫІ АЦЭНКІ

Балы:	5	4	3	2
крытэрыі				
I	2	3	4	5
Паўната ведаў аб дзеянні.	Веда прад'яўлены ў поўным аб'ёме.	Веда прад'яўлены з нязначнымі недакладнасцямі.	Веда прад'яўлены са значнымі недакладнасцямі.	Веда не прад'яўлена

1	2	3	4	5
Даклад-насьць выкананьня канавня дэяння.	Дэяньні выкананы ў поўным аб'ёме.	Дэяньні выкананы з пазначанымі недакладнасьцямі.	Дэяньні выкананы са значнымі недакладнасьцямі.	Дэяньні выкананы зблўчыва, хаатычна, неахайна.
Аўтаматна-заванасць дэяння.	Дэяньне выконваецца лёгка, свабодна; свабодна вар'іруецца, выкананне дакладнае.	Дэяньне выконваецца з некаторым напружаннем, пазначанымі недакладнасьцямі.	Дэяньне выконваецца з цяжкасьцю, значныя недакладнасьці.	Дэяньне не выконваецца.

Працэс засваення ведаў аб канкрэтным дэяньні і фарміраванне яго ва ўменне, праходзіць шэраг этапаў: выкладанне ў знешнямоўнай форме парадку выканання дэяння практычна і, як вынік, дасягненне пэўнай ступені аўтаматназаванасці выканання дэяння. Згодна з гэтым парадкам прапанавана шкала крытэрыяў ацэнкі.

При выбары схем такціравання вызначальным з'яўляецца пульс і тэмп музыкі, абазначэння метранома, прэвільна зроблены выбар тактавай сядзейнічае пераканаўчасці уздзеяння дырыжора на выканальніцкі працэс.

При ўмераных тэмпах схему прымяняюць у якасці раўназначнай, пры хуткіх тэмпах схему можна прымяняць у якасці падсумоўваючай, пры вельмі павольным тэмпе схему прымяняюць у якасці падраадзяляючай.





Вибір текстових схем дирижування коєт бниць абуноулепн, зивненнем метраритму, спадученням некельких метреу /палірытмія/.

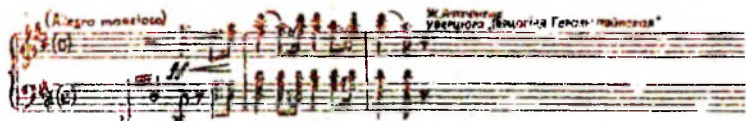


§ 7. Штрыхі

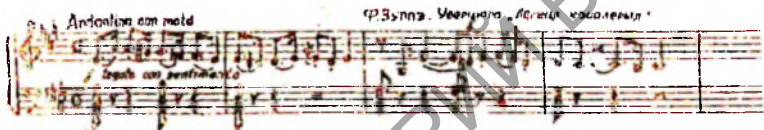
Штрыхі, як вінем атэманна, выкаення і злучення гукаў, да-
тычацца средку арыкуляцыі. У практыцы дырыжування асноўнымі
штрыхамі з'яўляюцца тэнута, латашэ, стаката, легата, якія аса-
начайна графічнымі знакамі: рысачкамі, кропкамі, лініямі, ас-
татнія штрыхі з'яўляюцца вытворнымі ад асноўных. Выражэнне штры-
ха ў дырыжуванні павінна апазравнічаць выразае узугенне ла-
рэктуру ў гучанні музичнага фрагмента і выпадаска дырыжорска-
га гэта, што адкавадае дэзэнаму гучанню.

Дырыжорскі штрых "танута" значаеца актывнымі замахамі і
"іжнэенн" з віразна піврэваней кропкай і шчытэты, насочанай
"адлястравінаю". Шчытэты шчытэты, насочанай шчытэты актывна-
тычнасць гэта і шчытэты шчытэты.

Для музичкі ўражываючай патрабуецца жэсты дэкладныя, энергічныя, шырокай амплітуды. "Кропка" павінна быць выканана як удар.



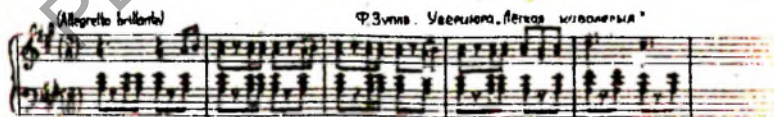
Музыкі велічнага, спакойнага характару павінны адпавядаць жэсты невялікай амплітуды, пры даламозе кісцевых рухаў. у момант "кропкі" робіцца націск, "адлюстраванне" не дапускае скарачэнне працягласці нот.



Для штыха ставата ўласцівы цвёрдая атака і скарачэная працягласць гучання. Характэрнай асаблівасцю штыха з'яўляецца нагарткі "зыхах", вострае "кропка" -- укол, хуткае "адлюстраванне".

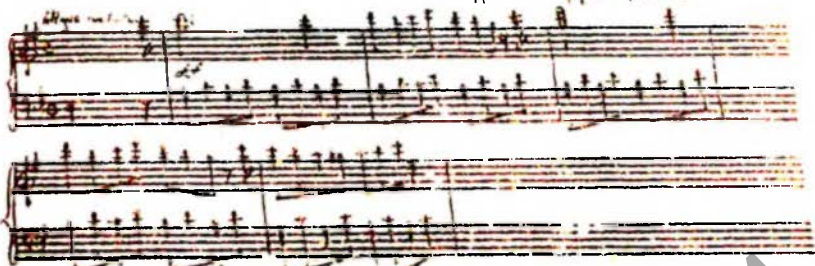
Асаблівую увагу трэба звярнуць на актыўны рух кісці, яна павінна імгненна адскокваць ад "кропкі".

Для штыха ставата характэрна максімальная актыўнае выкарыстанне кісці.



Взаєморозуміння між з'єднаними частками дозволяє зосередити увагу на тактовій частоті ритміки.

А. Шопен Фуга у ля мажор



При цьому вправленні струнах спостерігаємо а некалітуду стана наразі, зацікавленість ад некалітудних на ступеню у моменту "вголки", що величчї нашогадіна.

Інтенсивність у дитинстві характерні інтенсивності, коду повнасть руху, інтенсив "вголка", яка викликає інтенсивність.

У цю часе освоєння струнах легата треба звернути увагу на повільність, інтенсивність, закладність пераходу ад одної метрич-най доли да другої. Для виконання струнах легата використовується кінець у спалученні з перахідничим і плинком. Захавання інтен-ційної свободи з'являється обов'язковою умовою виконання дедженета струнах. Амплітуда і енергія поста визначаюча характером, тем-пом і динамікою конкретнаго музичнаго твору. При стриманні тем-пе, слабкій динаміці і дитинстві мелодії струнах, вибітає інтен-сивність невеличчї на амплітуде, меккі, з удзелом кіночі і перахідничча.

В. Шопен Вольно вольно



При виконанні можна динаміці, інтенсивності, заціка-вленість активності, інтенсивності енергії інтен-ційної з удзелом кіночі, плячка і перахідничча.



У процесі дирижування музичного твору сустрікаються різні штрихи.

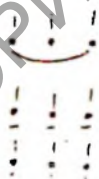
Дирижор повинен вільно переходити від виконання даденого одного штриха до другого, що значно убагачає вираження маччасці жеста. Для цього треба докладно сформувати уменне уявлення той ці інші штрих, виділяючи у його складі характерні особливості.

У графічному вираженні штрихи мають наступну форму:

legato

tenuto

staccato



Для формування штриха необхідно зрабіць певну порядок дзерянню — уявлять канкетны музичны эпизод, які адпавядае даденому штриху, виділяць характэрныя яго асаблівасці і зрабіць дзерянне.

Навучальная карта "Держинскія штрихі"

Заданне	Арментыгавачныя правілы выканання дзеряння	Пачатак виконання дзеряння
1	2	3
Пасадирман- раваць штых ле-	І. Унутрана уявіць або пра- слухаць у гуказапісу му- зичны фрагмент на лега- та.	І. Паставіць рукі ў пазіцыю "чэрга" і засяродзіцца на кан- крэтным музичным фрагментам.

1	2	3
2. Характеристика особливостей виконання штриха легата -- гэта пазвольны няспынені пераход ад адной метрычнай долі да другой.		2. Вызначыць малюнак руху.
3. "Кропка" выконваецца кісцю як дакрананне, пагладжванне.		3. Вызваляецца ад скаванасці і заціснутасці.
4. Рухі акруглення, павольныя, выконваецца кісцю у спалучэнні з перадплеччам і плячом.		4. Вызначыць хуткасць і амплітуду жэста.
5. Дзеянні выконваецца на розных узроўнях і дыяпазонах, пры рознай амплітудзе жэста.		5. Выканаць дзеянне.

Карысна пры гэтым вар'іраваць узроўні, шырыню і, адпаведна, амплітуду жэста, выходзячы з прынцыпу графічнай выразнасці жэста і свабоды мышачнага апарата.

Для дэманстрацыі аркестравага гучання метагодна выкарыстанне разнастайных музычных фрагментаў, прадстаўленых у выглядзе фонахрэстаматы, што актывізуе вобразнае мысленне, ствараецца неабходную залежнасць музычнага тэкста і адэкватнага яму дырыжорскага жэста -- канкрэтнага умовна.

В гэтай збесп чыння отрогай паслядоўнасці у пратэсе асваення дырыжорскімі штрыхамі вышэй прапанавана навучальная карта. Аналагічна з дадзенай навучальнай картаю ствараецца падобныя карты на іншыя дырыжорскія штрыхі.

Кантроль за якасцю выкананых дзеянняў прадстаўляецца сістэмай крытэрыяў ацэнкі дзеяння.

* § 8. Дынаміка у дырыжыванні

Дынаміка -- гэта сукупнасць э"яў, звязаных з гучнасцю і сілай гуку. Дынаміка, дынамічныя адценні э"яўляюцца адным з ас-

важних сродках выразнаснаці. Задача дыржора заключаецца ў размеркаванні дынамікі ў працэсе выканання па гарызонталах і вертыкалях, г.зн. у мелодычным і гарманічным аспектах. Дыржор павінен дэталёва разабраць усю лінію дынамічнага развіцця, вызначыць галоўную і другарядную кульмінацыі, што ўзнікаюць у асобных эпізодах, вызначыць асноўную кульмінацыю твора. Дынаміка залежыць ад астатніх элементаў музычнай выразнасці, што істотна ўплывае на фарміраванне дыржорскага жэста.

Дынамічны узровень гучання заўсёды вызначаецца зместам музыкі, разнастайнасць градацый дынамікі патрабуе розных спосабаў іх выражэння ў дыржорскім жэсце.

Дынамічныя змяненні могуць быць устойлівымі, гэта вызначае характар дыржорскага жэста. Пры адносна ўстойлівай дынаміцы жэсту дыржора ўласціва пастаянная амплітуда, дыржыванне адбываецца на адным узроўні пазіцыі рук.

Музычныя эпізоды слабай гучнасці выказваюцца жэстам невялікай амплітуды,



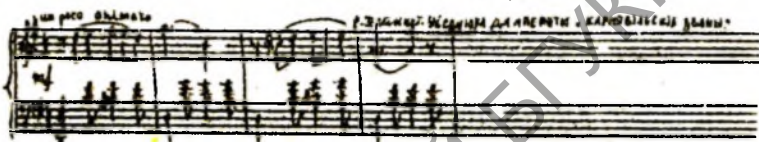
а значная па сіле дынаміка выражаецца жэстам вялікім, значным па аб'ёму, такім чынам адным з спосабаў выражэння дынамікі ў дыржыванні з'яўляецца амплітуда дыржорскага жэста.

Другі спосаб выражэння дынамікі -- інтэнсіўнасць, сіла, энергія жэста.

Музычны эпізод моцнай дынамікі "ожна паказаць жэстам невялікай амплітуды, але значна большай інтэнсіўнасці, энергіі.



Музыку лірычнага зместу, слабую па дынаміцы можна перадаць жэстам шырокай амплітуды, але малой інтэнсіўнасці, энергіі.



Адным з сродкаў выгажэння дынамікі можа быць змяненне пазіцыі рук па вышыні, шырыні і глыбіні. Слабая дынаміка выражаецца на больш нізкім узроўні, нязначнай шырыні, а -- моцная -- у больш высокім, на значнай шырыні, мяняюцца пазіцыі рук па глыбіні.

Пры выбары сродку выгажэння дынамікі трэба ўлічваць, што суадносіны амплітуды, інтэнсіўнасці, сілы жэста і становішча рук у пэўнай пазіцыі дапускаюць асэнсаванні кожнага спосабу паасобку і спалучэнне іх у адзіным комплексе патрабуе удакладнення неапраўданага выкарыстання ўсіх спосабаў або аднаго асобнага прыёму дастаткова для дасягнення пастаўленай мэты.

Актуальным рэгулятарам гучнасці гучання музыкі у дырыжыванні з'яўляецца становішча левай рукі, у дадзеным выпадку узровень месцазнаходжання яе, разгорнутасць, становішча кісці в значае ступень сілы гуку.

На выражэнне дынамікі музыцы пэўным чынам садзейнічае становішча корпуса і галавы дырыжора, яго міміка.

Дынаміка у дырыжыванні можа выражацца:

- 1 -- амплітудай жэста;
- 2 -- інтэнсіўнасцю, сілай жэста;

- 3 -- у зручному динимірованні;
- 4 -- становіщем корпусу, стімаць;
- 5 -- становіщем лавой руки.

Паступовес примяненне динамікі

Газвіцце тэкта уласціва змяненне гучнасці гучання у бок узначнення /крэшанда/ або слабнення /дзімінуэнда/.

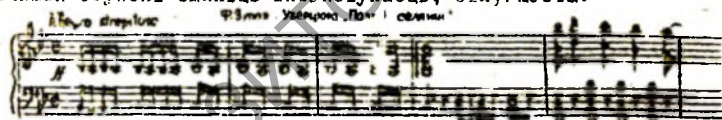
Для выражэння паступлага змянення динамікі выкарыстоўваць асноўныя правілы -- яе выражэнні, ліія вызначаны вышэй.

У згоднасці аз аэксу музычнага тэкта выбірае той ці іншы прыём.

Так динамічныя адхіленні нязначныя па сіле і у музыцы спакойнага характару, можна выразіць змяненне адной толькі амплітуды жэста.



Для выражэння динамікі у музыцы энергічнай па зместу, у хуткім тэмпе, нэтазгодна побач са змяненнем амплітуды жэста у большай ступені змяніць інтэнсіўнасць, сілу жэста.



Пры праціглым змяненні динамікі нэтазгодна выкарыстоўваць магчымасці пазіцый рук па вышыні, выгні, глыбіні. Змяненне пазіцый рук спадучаецца са змяненнем амплітуды і інтэнсіўнасці, энергіі жэста.



Пры імклівым змяненні сілы гуку магчымасці лавой рукі эфектыўна рэалізуюць пастаўленую задачу.

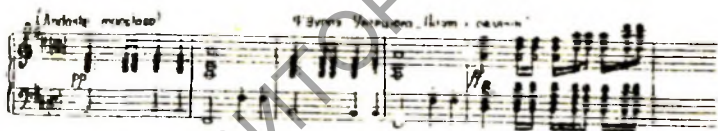
§ 9. Раптоване змінення динаміки

Нею раптовою зміненні динаміки повинен бути забезпечаний контраст у суцільнозвучній грі на сілє нот, аріозоду, фрагментау, з"вулення новага гучання не навично попередітиць динамічне напастаггю.

Ступень контрастності визначається бутарскімі у взаємній і взаємалівніцькою зодумай диньоро.

Існуюць два віди контрастної динаміки -- від мощної до слабай і від слабай до мощної, шкіль накреслюваннн бутарскімі абсолютнімі.

Нію визначенні раптовага змінення динаміки диньоро повинен аходатіць з науної послєдоуанскі дєлєнняу: 1/ для змінення динаміки необхідно у аповній долі перед не мощної, не порушувачи тємпу викавання, змініць амплітуду і енергію, узгоровєнь диньорєваннє і заначу; 2/ да наступлення новаї динамікі не змінєць амплітуду і енергію, у ровєнь диньорєваннє паралєлєльной динамікі.



Нею визначенні конкретнаго змінення динамікі роля лєвай руці найбільш значная, становіцьца лєвай руці можа бути сїгналам, шкіль визначєє момент змєни динамікі. Коснусь диньоро, становіцьца галави, шкіль з"вуляюцьца ватннєм увчачняюцьчим оролєком.

Алнє з гєрєзвїднєюцькою раптовага змінення сілі гучу -- узнічєннє конкретнаї динамікі, як би нєсулєлєк шкїлєзвїднєюцькє гєрєзвїцєннє.





У ті жони: зладку спалучення двох видів вираження динамі-
ки — наголосів і акцентів.

Правила їх вираження викладати так.

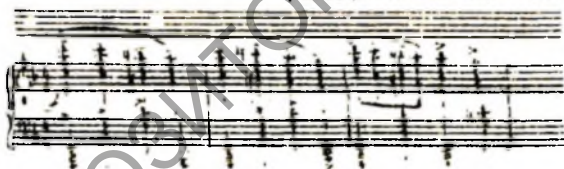
Адже в наголосах об'єктивних з'являю чиняю контрастної ди-
наміки з"являється зрозуміле з'ясування динамізації.

Акценти, як правило вираження контрастної динаміки, а саме ви-
раження:

Знак > з"являється акцентом упершої сїли, знак Δ
позначає акцентом на зменшення гучності, > -- акцент най-
більшій сїли.

Часті, які виражають акценти, відзначаються від звичайних
акцентів: "захвату" і енергійні "інтенсивні".

Г. Савицький. Методика викладання музики



У вираженні акцентів важливою роллю відіграє не тільки сила гучності,
але й темп і ритм, які сїла повинна відобразити характеру музичної і
як вираження вираження.



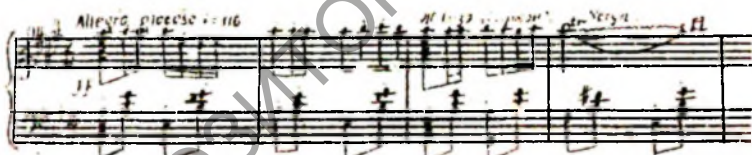
§ 10. Темп і його вираження у дирижорським жести

Темп — уявне сабої одягень музичної виконавця музичного твору, яка визначає частоту одлавання ритмічних долей у відношку часу. У процесі музичного виконання темп з'являється важним виражальним засобом.

Темп дирижера творить свій темп, які визначає дугар спеціальними такімінами, а часом при допомозі метранамічних обзначачень. Темп виконання вирішується тільки у випадку індивідуального утворення дирижера і його-образного чистоту музики, не гнурових і стилістичних змінівасей.

Перед початком виконання дирижеру треба визначити темп, які обладиває чистоту твору, і тільки після цього почати дирижувати. Ритмічний і темп повинні дивидити і направляти будуючу темпу.

У творак повстанніні такіміні виконанні в повсякденній часті, ретина одній сабої на часе. Амплітуда жести, яка залетить ад такіміні, ритму, ритмічності, не повинна змінитись на устоялі-васць темпу.



Темп у творак одного твору не завжди зостається незмінним, чого можна побачити на наступові і тактові.

Бастиння змінити темпу абзначачення такімінами

1 - *accelerando* ; 2 - *ritardando* и т.

1 -- прискорювання темпу.

2 -- сповільнення.

Кий пачкоридь поступовасць ритму змінити, применяючи такімін *ritoso* а *ritoso*.

Тактові змінити темпу абзначачення виконавцем нового темпу, а також такімінами -- *a tempo* *Tempo* I.

Визначити да гачеішого тэмпу абазначаецца
 частіна да пачатковага тэмпу
 часамі скарэціць дыржонні — *a tempo, subito*.
 якімі афар падпарадкавае неабходнасць тэмпавай свабоды і гібкасці выканання.

Для змянення паступовага запаволенні тэмпу дыржорам неабходна пералічыць час змянэння кожнага паста за кошт павелічэння мучкамі "аднастаўлення".



Для паступовага паскарэння тэмпу трэба скарэціць час кожнага паста за кошт паскарэння нідзольнага "зачаху".



Для змянення тэмпу дыржор не заўсёды карыстаецца адной і той жа схемай тэмпазмянення, змяненні тэмпу могуць суправаджацца і змяненнямі схем.

У значных замаруджваных тэмпу на лічальную долю ножа прымаюць некалькі рэчывічных доляў, для забеспячэння іх паказу выкарыстоўваецца лямпа паказання паста.



поскорієнне темпу, об'єднання ритмічних долей приводить до падсумавання, г.зн. зм'янення схеми /чотирихольну на двохольну схему і т.д./.

Раптоунае зм'янення темпу не пагнхтоўваецца паскарэньнем або запавольваньнем, каб раптоуна зм'яніць темп, дыржкоу неабходна зм'яніць хуткасць ніждольнага "замаху" у апошняй лічальнай долі нежад зьменаі темпу.

Ніждольны "замах" будзе раптоуна хуткім у адпаведнасці з новымі тэмпамі пры пераходзе з павольнага у хуткі і, адпаведна, павольным пры пераходзе ад хуткага темпу да павольнага.



Тэмп і дынаміка у музичнай творчэсці зьвязаныя, у тэхналогіі дыржкоўскіх прадмаў тэмпавае адпаведнасца у п'ямоі залежнасці. Пры асваенні умерна заковыць паскарэньні або запавольванні сродкамі дыржкоўскіх тэхнікі трэба зыходзіць з прывільну аналагічных раздзелу "Дынаміка ў дыржкоўванні".

§ II. Унутридолявое запаўненне дыржорскага жоста

Дыржор не можа дыржыццаваць рытмічна, калі не адчувае колькі гукаў прападае на кожны рух рукі, не адчувае рытмічнай пульсацыі ўнутры лічальнай долі.

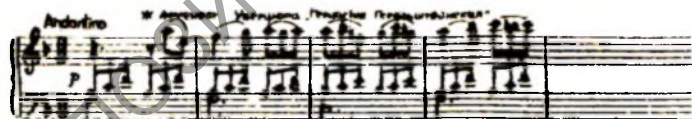
Задача дыржора не толькі вызначыць пачатак кожнай долі, але і аказаць уплыў на рух гукаў унутры яе. Адчуванне гукавога запаўнення долі выпрацоўваецца нялёгка, гэта патрабуе значных намаганняў, пастаяннай увагі і самакантролю. Адсутнасць запаўнення выклікае паспешліваць рытмічнага руху, рухі абазначаць толькі пачатковыя штуршкі кожнай лічальнай долі такта.

Для асвешчэння гэтага элемента дыржорскай тэхнікі трэба выканаць два практыкаванні, а набыты навык "адчування гуку ў руці" выкарыстаць у дыржыраванні музычным творам.

Выпрацоўваюцца некалькі музычных фрагментаў, у адным кожная доля павінна драбіцца на дзве часткі:



у другім на тры, трыольмі:



Неабходна звярнуць увагу на істотную розніцу ў тэхніцы іх выканання практыкаванні. Пры двудольным запаўненні рука павольна рухаецца вертыкальна ўніз і пасля дакранання да "кропкі" долі не адскоквае рэфлекторна, а робіць "адлюстраванне" на лік "і" па той жа вертыкалі ў зваротным напрамку. Нельга дапускаць, каб кісьць адскоквала або спынялася міжвольна. Гэта з'яўляецца асноўнай умовай авалодання прыёмам запаўнення ўнутры долі, бо пры запаўненні долі вялікае значэнне мае не толькі замах, але і "адлюстраванне", рух, што узнік пасля удару.

Тэхніка выканання трыольнага запаўнення адзначаецца

ви двудольнага. Ніць пачынае рух ад заврэння, а не ад канчана палова, як пры двудольнай пульсаванні, і рухэнца не кіруе ўдольна, узява або ўперад, але не ўніз — узверх. Рухі руці ўдольнаць сабой нібы хвалю, унутры "а дважыванія" павінна быць дзілікі.

2 Іа, пачаткі затактавых уступоў

Затакт можа складатца з некалькіх дэля, а зной або не чаканкі. Затакт і наступны такт утвараюць неперарывнае поле. Прыма дзіржыванія затактаў з'яўляюць ад таго, з якой долі пачынаецца — з поўнай або паловай.

Затакт з поўнай долі дзіржывуецца жэстам, які азначае пачатак такту, г.э. супадзення атакі. Рука ўставаўляецца ў пачатку долі, што паярадычае затакту. Так, напрыклад, калі затакт пачынаецца з чацвёртай долі, то рука ўставаўляецца ў "чоты" пачатку долі, — гэта правіла азначае для ўставаўляюцца затактавых уступоў, аўрактаў.

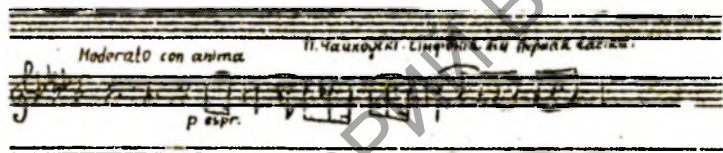


Затакт, які пачынаецца з паловай долі, пачынаецца жэстам наступнай атакі, першыя часткі аўрактаў затактаў пачынаюць падтрымоўвае ўстагу, другія часткі жэстамі аўрактаў пачынаюць становіцца руці павінна быць у "чоты" долі, у якой узнікае затакт.

Калі гучанне затакта узнікае ў чотыраці долі, аўрактаўнае дэлянае пачынаецца з аўрактаўнага пачатку.



При паказе затакта з нясоунай доляй, але някая складаецца з адной або некалькіх доляй, трэба зыходзіць з аднаго агульнага выгадку выканання дзеяння: чым далей затакт ад моцнай долі, тым раней падаецца імпульс, які выклікае яго гучанне, чым бліжэй -- тым пазней.

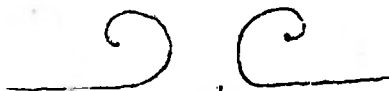


Калі затактам папярэднічаць вынісанні паўзы працягласцю не менш адной долі, то іх трэба абавязкова практыціраваць.

§ 13. Спыненне руху

Музычны твор складаецца з некалькіх структурных элементаў: перыяду, сказа, фразы, матыву, якія аддзяляюцца паміж сабой рытмічнымі прыпынкамі, шэрамі, фарматамі, колансамі, паўзамі. У працэсе дырыжыравання структурныя элементы музычнага тэкста могуць аддзяляцца адначасовым спыненнем гучання -- "зняццем".

Прыём "зняцця" уяўляе сабой дугападобную лінію, якая завяршаецца характэрным рухам рукі.



В гэтым прыёме два элементы, адзін выконвае ролю "замаху", а другі -- "імінення", які заканчваецца выразным момантам фіксацыі моманту спынення гучання.

Па сваёй інтэнсіўнасці гэст "зняцце" павінен адпавядаць характару папярэдняга гучання.

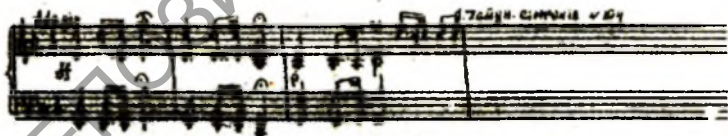
У графічным выражэнні гэст "зняцце" залежыць ад дынамікі і тэмпу.

У адносінах да дынамікі гэст знаходзіцца ў прамой залежнасці ад тэмпу, напрыклад "зняцця" можа быць больш акруглі -- для павольных тэмпаў, больш прамы для хуткіх тэмпаў.

Напрамак руху рукі павінен быць зручным для пераходу да наступнай долі.

Гэсты "зняцце" падраўдзеляюцца на дзве падгрупы: да першай адносяцца гэсты, пасля якіх працягваецца гучаннем або паўза менш лічылнай долі, да другой, калі завяршаецца твор або калі паўза больш за лічылную долю.

Гэсты "зняцця" з працягнутым гучаннем у дырыжыванні сустракаюцца вельмі часта, "зняцця" выкарыстоўваюцца пры завяршэнні розных музычных пабудов: -- /сказы, матывы, фразы.../, для паказу спынення у руху музыкі, а таксама пры кантраснай змене дынамікі.



Пры выбары гэста зняцця у канцы твора або яго часткі дырыжору прадастаўлена вялікая свабода выбару гэста, калі ж за "зняццем" ідзе паўза, то рух рукі на момант паўзы спынення і спакойна пераносіцца ў зручнае становішча для далейшага дырыжывання.

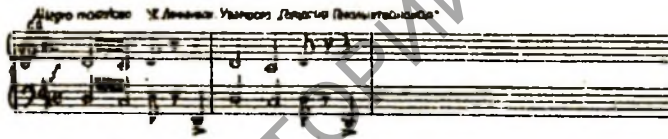
Напрыклад руху "зняцця" і накірунак яго вызначаюцца дынамікай, тэмпам, метрычным становішчам і рытмічнай часткай долі.

ської завершення виконання.

Для музички ліричної насиченої активної хвост "зняцце" накі-товани "ад сябе", а при виконанні музички спокійного характеру хвост "зняцце" виконаєць па напрамку да сябе.



Такі хвост "зняцце" прымяняецца п,ы значнай працягласці заключнага акорда або ноты. Для працягласцей, якія складаюць частку лічильнай долі, "зняцце" выконваецца фіксаваным спыненнем у "кропцы" здымаемай долі.



Калі доля поўная, то фіксаваным спыненнем на "адлюстраванне" здымаемай долі.

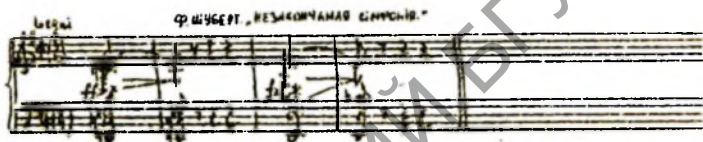


§ 14. Паузы у дирижарванні

Паузы з'яўляюцца важным сродкам музычнае мовы і маюць вялікае драматычнае значэнне, маюць розны характар у залежнасці ад сваёй канкрэтнай ролі.

Па працягла ці паузы падзяляюцца на роўныя адной або некалькім лічылным долям і роўныя часткі долі.

Паказ паўз роўных адной або некалькім лічылным долям ажыццяўляюцца пасіўным, такціруючым жэстам. Характар выканання жэстаў трэба суадносіць са зместам музычнага тэкста, бо паузы не абрываюць думку, а перапыняюць.



Роля пауз мена заклочаюцца і у падрыхтоўцы вобразна-эмацыянальнага зместу музыкі.



Паузы ў канцы твора не азначаюцца жэстам, але па часе яны вытэртыя заўсёда.

Найбольшую складанасць у выкананні дзіўжорскім жэстам уяўляюць паузы, роўныя няпоўнай лічылнай долі. Паузы могуць быць выстаўлены да, пасля і ўнутры лічылнай долі. Выяжэнне ў дзіўжорскім жэсце маюць толькі паузы, высізулены да лічылнай долі. Тэхніка выканання такая, частка лічылнай долі, абзначаная

паўзаі, таксіруюцца пасіўным жэстам, а у "адлэстраванні" пасля "хрэпкі" дырыжор вядзе наступную меладычную лінію.

Люфтпаўза -- /вядучая паўза/ -- кагэскі перапынак гучаньня, працягласць вызначаецца характарам музыкі, вядумай дырыжора. Абазначаецца альбо аснострахам / ' /, альбо доўжым вэстыкальнымі рысачкамі / " /. Пры выкананні люфтпаўзы паллягальнае гучаньне здымаецца і пасля невялікага перапынку дырыжываньне працягваецца.

Генэральная паўза -- абазначае прыпынак гучаньня працягласць не менш чым такт, часам яны бываюць з *УР*. Генэральная паўза у хуткіх тэмпах таксіруюцца, а ў павольных -- адкладваецца, г.зн. абазначаюць толькі першую долю такта.

§ 15. Фэрмата

Фэрмата -- /прыпынак/ -- знак, які ставіцца над нотаі або паўзаі, павялічвае іх працягласць. Фэрмата можа быць устаноўлена і над тактавай рысай, у далейшым выпадку яна азначае прыпынак у руку. Працягласць яе вызначаецца характарам твора, логічнай музычнага развіцця і частакім відам дырыжора.

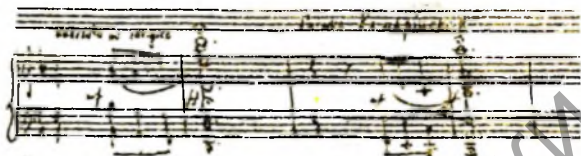
Акрамя звычайнай фэрматы сустракаецца фэрмата з паліткай " *lunga* " /доўгая/, якая вытрымліваецца яшчэ больш за звычайную.

Дырыжору трэба адганіваць два віды фэрмат: фэрмату на гучанні і фэрмату на паўзе. Пры фэрмаце на гучанні гукі дырыжора нібы "патрымліваюць" гук ад да заканчэння гучаньня. Пры выкананні фэрматы на паўзе рукі дырыжора павінны быць нерухомымі.

Фэрмата на гучанні звычайна наступна чынам: жэстам пазначаецца толькі тая доля, абазначаючы знакам \odot , а астатнія доли такта не таксіруюцца. У залежнасці ад таго, калі за фэрматай ідзе аўтант гучаньня, і яна рэгулюецца яшчэ часова прыпынак, працяг дырыжываньня можа праходзіць без "звычайна" гучаньня. Такія фэрматы называюць "нездымаемымі".

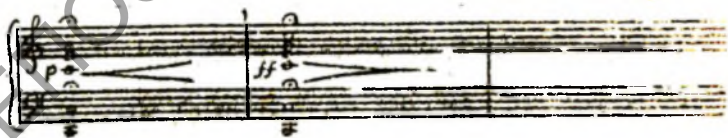
Калі пасля фэрматы робіцца некагэскі прыпынак гучаньня, то

несходна "зняць" гучанне -- фермата "здымаема".



Сустрэкаюцца выпадкі выстаўлення фермат у розных галубах і на розных долях такта, у такім выпадку дырыжор працягвае ды-
рыжыраваць да узнікнення апошняй ферматы такта.

Ферматы без дынамічных змяненняў выражаюцца неўстойлівымі
станавішчамі рук. Пры зменлівай дынаміцы рукі рук з'яўляюцца
абавязковымі. Калі адбываецца наступовае слабейшае гучанне фер-
маты, дырыжор метавагодна змяніць пазіцыі рук у больш высокай
на больш нізкую, пры узмацненні гучання -- звыш, занадта дзеянне,
пры налунасі і таго і другога / < > / змянення ды-
намікі жэст дырыжора выконвае два дзеянні.



§ 16. Сінкопы

Сінкопа -- гэта рытмічны акцэнт, які узнікае на слабай до-
лі такта.

Дырыжор грэба адрозніваць два асноўныя віды: сінкопы на
слабая лічбальныя доли і сінкопы паміж лічбальнымі долямі і унут-
ры лічбальных доляў.

Щоб доричкитавання сінкопи на слабую педручыную треба зра-
біць акцэнтавае "іжыванне" і дэлявані удар у момант "кгопкі". Сі-
ла удару азначаеае немаж асноўнага рытуса, характару выканвае-
лага тэра.



Форміраванне сінкопнаі паміж лічальнай долякі -- задача больш складаная. Выразнасць і дэкладнасць выканання гэтага ві-
ду сінкопы абекоўківаецца яе падручэнаа сілай удару у момант
"кгопкі" асноўнай долі, так і такім жа дакладным "замакам". Аса-
бліва гэта важна, калі сінкопы іграюцца на працягу некаль-
кіх тактаў.

Мінскаа друцка лічальнаа долі маюць той жа нумары утвара-
ння, як і сінкопа паміж лічальнай долякі, з той толькі рэзні-
цаа, што пачатковыя працяглааі буцц даспевааі.



Моваааа ад рытму гэтця сінкопы узнікаюць на "аддэстраван-
ні", а іх гучанне выклікае фіксаваны удар "кгопкі".

17. Злучэння нагчынасці левай рукі

У іграае доричкитавання правая рука пастаянна занята так-
цігуааа функцыяа. стварае метрагнатычную аснову доричкитавання.
Левая рука мае палікую свабоду іграааау, якая дазвааае выкары-
ставааа руку выключна для вырааання мастацкіх задач. Яна пака-
заае а пачаіку выканваааааа музыкі, гаптоунаа і паступовааааааа
ні, характар ааааааі, ае ірааірауку, знаяця гучання, выааааа

фактурних особливостей партитури. Це показує уступ особини інструмента або групи оркестра, якіста. Розв'язання поставлених завдань несе адбавання етичності.

Освоєння техніки лівой руки уможливує для дирижорів величезні переваги невідомі у виниклі величезної гнучкості і швидкості роботи.

Рухи обох рук можуть адбавання незалежно од одного, і калі правая виражає темп і динаміку, то лівая адбавання правей, раскриває мастацка-емоціональннн бокі музики.

х

х

х

Праця освоєння дирижорського майстерства — справа не адного дня. Тая паната і змест основних мастацких компонентау дирижорської підготовки, якія ми розглядали у даленнн роздєлє, патрабують постійного освоєння і практичного тренажу. Толькі при умовє авалодання тнх ді іншнх прибіам, аврацсукан да графічної докладності канцєтнаго елемента дирижування, кірауник духавого, естрадного оркестра несе смнє улаученн, што канцєтнась, вигансь, пє емануансь яго мастау дпаномжа учасельникам оркестравого колективу прагільнє аврауєньє хагактар і раскривє змест музичного творє. А гєта — завго таго, што музичнє аврауєньє емануансьє майстерства будє максимальна садєйнічанє раскриваннє мастацкого густу слухачоу, раскривє на високім гучннн урсуні, садєйнічанє садєйнічану прєстєжу творчєстєі духавнх і естрадннх оркестрау рєспублїкї.

А.Л.КАРАЦЕВ, кандидат мастацтвазнауства, доцент кафедри духавой музики

У. ПРАБЛЕМІ ОРГАНІЗАЦІЇ НАВУЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНОЇ ПРАЦІ З АМАТЕРСЬКИХ ДУХАВИХ, ЕСТРАДНИХ ОРКЕСТРОВИХ КОЛЕКТИВІВ

Особливую роль у педагогічній діяльності музичного мастацтва сярод широкнх мас працюють авдривансьє духавнн і естрадннн оркестри. У виниклі таго, што профєсїйних канїє колективау кала, то жанр духавой музики, наприклад, авкїуна аврагануєньє у основннн мастацкїх аврауєньє сфєрє мастацкої творчєстєі. Тнх мастацкнн

прыносяць самы актыўны ўдзел у асадугоуванні сацыяльна-значных, культурна-часавых мерапрыемстваў. Спецыфічныя асаблівасці саставу духовага аркестра дазваляюць выконваць канцэртную праграму на адкрытых эстрадах, нават і пры неспрыяльных умовах, і паўнацэнна-чэстацкі тэлегуар у руху з элементамі тэатралізацыі /"духавы хор", "дарэле", прыцягненне вясочага кардэбалету і да т.п./. Духовае музыка трывала увайшла у наш быт -- яна гучыць у святочныя дні ў час дэманстрацый на плошчах і вуліцах нашых гарадоў, у парках культуры і адпачынку і да т.п. Воць што адзначае аб перавагах духовай музыкі М.М.Міхайлаў: "Як ніякі іншы музычны жанр духовае музыка валодае пастаяннай магчымасцю ідэйна-эмацыянальнага ўздзеяння на велізарную масу людзей... таму, што яна гучыць на адкрытых паветры і ў канцэртных залах, на парадах і ў калонах дэманстрантаў кроцаць духоўнае аркестры, узыхадаючы калектыўна пачуцці і настроі людзей, мабілізуючы іх на адзіны дзелні"1.

Стабільная і ўстойлівая папулярнасць сацыяльнае творчымі поспехам эстрадных аркестраў. Як правіла, яны збіраюць даволі прадстаўнічую аўдыторыю, сягод якой лічыцца слухачы маладзёжнай узроставай катэгорыі. Але калі духоўнае аркестры -- насавая э'ява ў рамках нацыянальнай культуры Беларусі, то гэтага нельга сказаць аб эстрадных аркестравых калектывах, якія з-за складанасці шмат якіх нсанняў яшчэ не атрымалі такога шырокага распаўсюджання /складанасць набываць музычнага інструментарыю, у тым ліку і электраінструменты, ступень музычнага тэлеавітасці і дастатковага узроўню вэканальніцкага майстэрства для выканання музыкі ў эстраднай, дэкавае манеры, рэпертуар, аснаўленне арганізаван і да т.п./.

Выступленні вэстагскіх духоўных, эстрадных аркестраў перад вялікай аўдыторыяй слухачоў да шмат чаго абавязваюць. На чаль, не зародзі гэтыя аркестры могуць парадаваць сваім высокім вэканальніцкім узроўнем, добрым рэпертуарам, артмстычнасцю. Такое становішча спраў -- вынік цэлага комплексу нявырашаных праблем. Сгосба прасналізавань гэтую праблему паказвае, што прычына порт за роб' гоіцца ў нячэлавільнай арганізацыі навучна-нахавачай і навучна-творчай работы мэраўнікоў акадэміі духоўных, эст-

1. Празднічкі духовай музыкі. -- М., 1979. -- С. 1--2.

радних оркестрау. Часта жни старавица любімі сродкамі і у на-
карацельні термі доць пендрыхтаванам удзельнікам аркестра на-
зобходні мінімум выканальніцкіх навикаў на тым ці іншым інстру-
менце, а зетым абмяжоувацца у сваёй рабоце, у лепшым выпадку,
перыядычнымі індывідуальнымі заняткамі, зноу жа накіраванымі
толькі на развіццё выканальніцкага майстэрства. Такую працэсную
работу у поўнай меры можна аднесці не толькі да кіраўнікоў дуза-
вых, эстрадных аркестрау, але і да кіраўнікоў іншых аматарскіх
музычных, харэаграфічных, тэатральных калектывау. Як справядлі-
ва адзначае В.Кузняцоу, "найбольш характэрны недахопы ў орга-
нізацыі дзейнасці ... калектывау з "дузавета, у прыватнасці, на-
кіраванне пачатку работы прафесійных музыкантау /выдзелена на-
мі -- А.К./. Гэта адбываецца таму, -- працягвае ён, -- што пача-
ток і адныкі самадзейных... калектывау мота навуцальна-выха-
ваўчай работы бачаць толькі ў падрыхтоўці ўдзельнікаў да функцы-
на-выканальніцкай дзейнасці"². Кіраўнікам аматарскіх дузавых,
эстрадных аркестрау гэтага словы треба ўзніць на ўважанне у сва-
ёй рабоце. Неразумецне мота навуцальна-выхаваўчага працэсу ко-
рэкцыя некаторым даследчыкам, якія ганьмаюць сцвярджаюць іс-
наважнае пераходу мастацкай самадзейнасці у прафесійнае мастац-
тва³. Наконт гэтага неабходна прыгадаць словы м.Фішэра Р.Гінз-
бурга, які гаварыў, што "нам не треба сто мільяч піяністау, але
нам треба дзвесце мільянау музычна адукаваных аматарау"⁴.

Паколькі сярод усіх калектывау сферы мастацкай творчасці
духаўна, эстраднага аркестры выскнаюць самыя разнастайныя функ-
цыі, работа ў гэтых калектывах навінна праводзіцца па многіх
накірунках.

- 2 Кузняцов В. Организация и методика учебно-воспитательной ра-
боты в самодеятельных эстрадных музыкальных коллективах. --
М., 1979. -- С. 5--6.
- 3 Корниенко Э.С. Некоторые вопросы эстетического воспитания
трудящихся // Эстетическое воспитание трудящихся. -- Новоси-
бирск, 1962. -- С. 5.
- 4 Николаев А. Сербская тема // СМ. -- 1965. -- № 6.

§ 1. Структура навчально-виховачого процесу у аматорських духових і естрадних оркестрах

У різних методичних роботах /допоміжні, методичні рекомендації, указання і да т.п./ ау.агами не розглядається діяльність аматорських колективів як навчально-виховачого процесу, а тільки указуються аспекти діяльності на учальні-виховачі і творчі в а б о т и в колективі. Між тим, навчально-виховачу і творчу роботу необхідно розглядати як частку єдиного, цілісного НАВЧАЛЬНО-ВИХОВАЧОГО ПРОЦЕСУ, некірсованого на виховання духовно багатий особи.

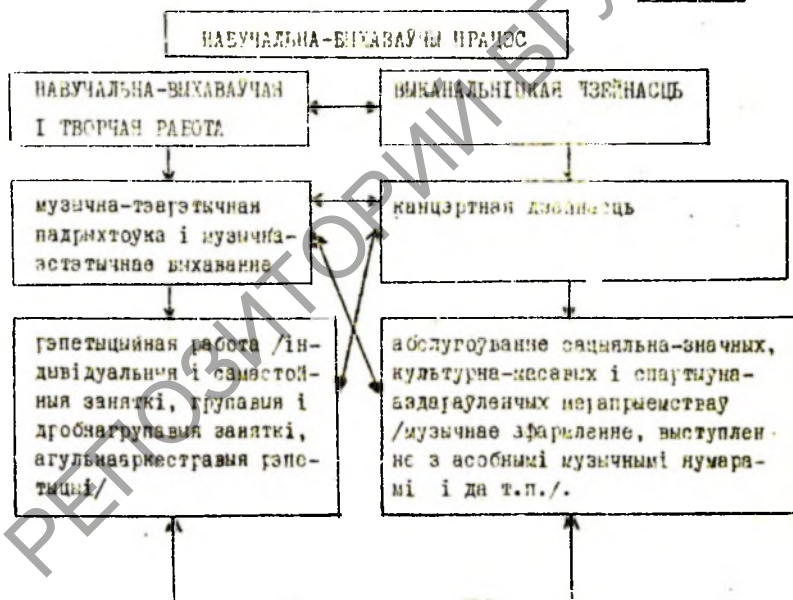
Акцентування уваги кірауникою аматорських духових, естрадних оркестрових колективів на гетьм політемі правами, бо в процесі діяльності часта "ближній" задачі /кандидати виступлення, участь у різних підприємствах і да т.п./засланняць голоуноу виховачу колу, який повинна визначати у кожному самодійному колективі. Ігнорування гогого політемі приводить, як показала дослідження духових і естрадних оркестрів, да несподіваного фактичного роботи з музикантами-аматорами, а значить, на черги план виступаючи питання "чистота" виконавчого майстерства і не більш того. Для кірауника невідома задача виховання члена, розв'язання його творчих задач і ухвалення повинна заставляти г е л о у н з Н у кобій ситуації, а кандидатну діяльність як таку треба розглядати не як самостійну і вишукану роботу кірауника і колективу у цілому, а, на нашу думку, як певне уривок усього життя оркестра, як певну ступінь у духовному становленні особи кожнаго учасника. Кірауник оркестра може тільки грати лічить свою роботу паспяховай, калі для кожнаго учасника шлях од несподіваного навичка да письменного музиканта-аматора стане єдиним рухом вперед. Нам уявляється гетьм рух розв'язання на спіралі, де все аспекти роботи з виконавцями знаходяться ва взаємозв'язі і індивідуальних занятках учасника над контролем кірауника якій адбавати за кандидатним виступленням або ухвалення у музичних аболугованні соціальна-значнаго,

* Такі несподівані пункти глядіння з'являються характерним у вказаннях кобій спеціалістау-практикау, теоретикау, методикау творчості.

культурно-масовага неапрямства, будуць праходзіць ужо на н о в ы м якасным узроўні, з удіакам больш развітых індывідуальнага творчага мыслення і выканальніцкіх навывкаў удзельнікаў калектыву.

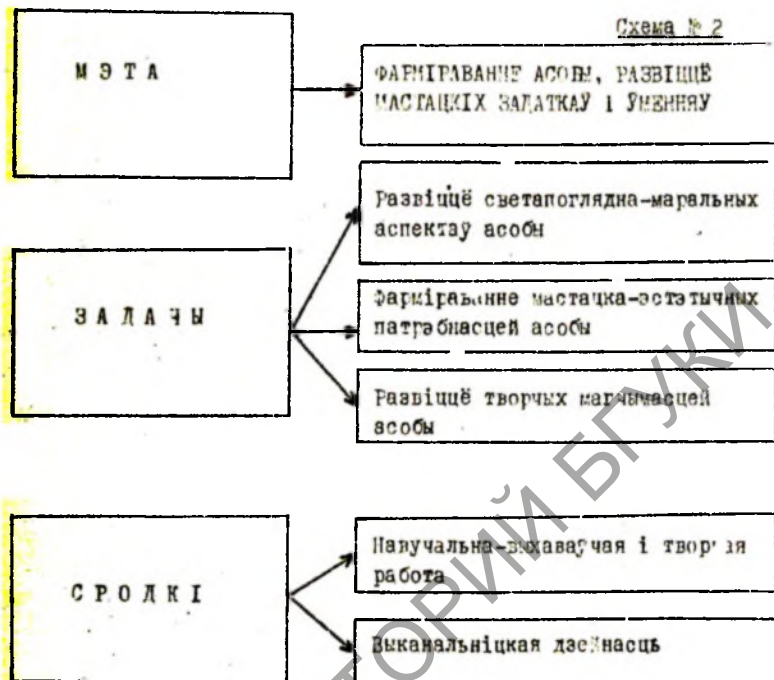
Такім чынам відавочна, што асобнай умовай дзейнасці любога аматарскага мастацкага калектыву з'яўляецца навучальна-выхавачы працэс. Кожны кіраўнік абавязаны ведаць структуру гэтага працэсу, дзе у с е кампаненты цесна узаемазвязаны і толькі для зручнасці арыентацыі і дакладнага ўяўлення выдзяляюцца намі як асобныя /гл. прапануемую схему № 1, якая наглядна дазваляе структурна ўсачыць усе кампаненты і усваяюць іх узаемазвязь/.

Схема № 1



Наб больш канкрэтна ўявіць сабе гэты, задачы і сродкі навучальна-выхавачага працэсу, зварніцеся да схемы № 2.

Схема № 2



§ 2. Мети, задачі і основні напрямки навчально-творчого процесу у аматорських духових, естрадних ансамблях колективів

Схематично у наведеному параграфі ми акцентували спробу ви-класити своє розуміння мети, задач навчально-виховного пра-цесу за умов діяльності аматорського духового, естрадного ан-самбля, а також визначили основні засоби їх здійснення. На-скільки основними компонентами навчально-виховного пра-цесу є "являється навчально-виховна і навчально-творча ра-бота /тільки для звучання гетьма два зусім конкретні компо-ненти ми об'єднуюємо у одне ціле, тому що їх цесно усема-дження несприятливо, крім того аматорського духового, естра-дного ансамбля необхідно намітити основні напрямки у гетій ра-

божа*. Вивучэнне вольна арганізаванай навучальна-выхаваўчай і творчай работы ў розных аматарскіх духавых, эстрадных аркестрах рэспублікі дазволіла аўтару сістэматызаваць канкрэтныя накірункі гэтай работы і на аснове іх асэнсавання выклаці свой пункт гледжання па гэтай праблематыцы ў адной з публікацый⁵. На наш погляд навучальна-выхаваўчую і творчую работу ў калектыве трэба праводзіць па наступных асноўных напрамках:

-- пэтанакіраваная выхаваўчая работа з удзельнікамі аркестра з псіхалага-педагагічных пазіцый, фарміраванне ва удзельнікаў высокіх маральных прынцыпаў, эстэтычных ідэалаў, творчых адносін да заняткаў у калектыве;

-- вызначэнне і складанне рэпертуару як найважнейшага сродку выхавання ў працэсе фарміравання высокамаральнай, эстэтычна развітой асобы /як удзельнікаў аркестра, так і слухачоў/;

-- набыццё удзельнікамі калектыву адпаведных ведаў па музычна-тэарэтычных прадметах /музычная граматыка, элементарная тэорыя музыкі, сольфеджыо, асновы гармоніі, гісторыя музычнага мастацтва, аналіз музычных формаў/;

-- развіццё і пастаяннае удасканаленне ва удзельнікаў выканальніцкіх навыкаў ігры на духавых, ударных і электраінструментах шляхам правядзення сістэматычных індывідуальных заняткаў кіраўніка з кожным удзельнікам аркестра і арганізацыі планаванай самастойнай работы кожнага музыканта;

-- арганізацыя надрыхтоўчай групы як рэзерва асноўнага састава аркестра;

-- арганізацыя ансамбля духавых інструментаў;

-- пастаянная рэпетыцыйная работа ў рэпетыцыйным класе;

* аб дыялектычным адзінстве і ўзаемадзеянні кампанентаў навучальна-выхаваўчага працэсу мы ўжо гаварылі вышэй. У дадзеным выпадку пры разглядзе амету навучальна-выхаваўчай і творчай работы некаторыя кампаненты навучальна-выхаваўчага працэсу могуць таксама з'яўляцца і напрамкамі у навучальна-выхаваўчай і творчай рабоце.

5 Гл.: Коротеев А.Л. Основные направления учебно-воспитательной и творческой работы самостоятельного духового оркестра // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. -- Вып. 2. -- На.: Высшая школа. -- 1983. -- С. 125--130.

-- вивучення асноу інструментоукі /аранжыроукі/ і аргэст-
гавата дырыжыравання з Больш падрыхтаванымі удзельнікамі і прак-
тычнае выкананне гэтых відаў творчай работы;

-- планамерная арганізацыйная работа па ўцвятненню ў калек-
тыву новых удзельнікаў.

Усе пералічаныя накірункі, спіс якіх пры большай канкрэты-
зацы можна было б і прадоўжыць, павінны знаходзіцца ў вастаян-
ным узаемадзеянні, узаемадапаўняючы адзін аднаго. Памылка мно-
гіх кіраўнікоў заключаецца ў тым, што ў сваёй практычнай дзей-
насці яны расчляняюць, механічна і неабгрунтавана раз'ядноўва-
юць навучальную, выхаваўчую і творчую работу. Часта вырашэнне
пытанняў выканальніцкага майстэрства не пакідае часу на асэнса-
ванне мастацкай значнасці твора і, тым самым, не дасягаецца гла-
лоўная задача кіраўніка -- эстэтычнае выхаванне асоб сродкамі
музычнага мастацтва. Няма неабходнасці даказваць, што любячы за-
няткі з удзельнікамі аргэстра, якія на першы погляд з'яўляюцца
як быццам толькі навучальнай работай, павінны мець творчы харак-
тар, выхоўваць эстэтычныя, маральныя, валавыя і іншыя якасці
удзельнікаў калектыву.

Разглядаючы асноўныя накірункі навучальна-творчага працэ-
су ў духавым, эстрадным аргэстрах, мы адначалі неабходнасць
арганізацыі заняткаў кіраўніка з удзельнікамі па асваенню музыч-
на-тэарэтычных ведаў, у тым ліку і па гісторыі музычнага мастац-
тва, выканальніцтва на духавых інструментах. У гэтым плане, на
наш погляд, значную карысць прынеслі б заняткі, арганізаваныя
кіраўніком калектыву па наступных тэмах:

Тэма I. Раннія духавыя інструменты

Развіццё інструментарыя і яго функцыі ў першабытна-абшчы-
ным грамадстве. Асноўныя разнавіднасці інструментарыя. Музычныя
інструменты старажытнага Егіпта. Тыпы старажытнаегіпецкіх музыч-
ных інструментаў. Узнікненне ваенных аргэстраў і іх дзейнасць.
Духавыя інструменты ў музычным жыцці Месапатаміі /дывергенцыйныя
функцыі інструментаў: сумеснае музыцыраванне -- ансамблі удар-
ных, струнных і духавых інструментаў/. Сінкрэтызм музычнага мас-
тацтва Палесціны. Саставы інструментальных ансамбляў. Духавыя
інструменты старажытнага Кітая. Выкарыстанне духавых інструмен-
таў у народнай музычнай практыцы. Саставы палацавых аргэстраў.

Старажтїнаїндїйскї інструментарїй. Спроба класїфікації старажтїнаїндїйскїх інструментау у сярэдневяковым трактате "Сангітарат-накара" /"Акіяна музїка"/ Чарнотэва. Роля духавых інструментау у музїчнай культуры Старажтїнай Грэцыї і Старажтїнага Рыма.

Літаратура

- Музыкальная культура древнего мир. -- Л.: Музгиз, 1937, с. 58, 75--76, 97, 102--107, 198, 209--210.
- Риман Г. Катехизис истории музыки. -- М.: Музгиз, 1921, с. 14--15, 24--25.
- Груббер Р. История музыкальной культуры, т. I, ч. I. -- М.-Л.: Музгиз, 1941, с. 250, 271, 304, 322, 320.
- Музыкальная эстетика стран Востока. -- М.: Музыка, 1967, с. 45, 136, 137, 168, 170, 230, 200--201.
- Античная музыкальная эстетика. -- М.: Музгиз, 1960, с. 268, 269.
- Ембиков С. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта: Очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека. -- Киев: Наукова думка, 1981.
- Китайская классическая музыка в переводах академика В.М. Алексеева. Изд. АН УССР, 1969, с. 315.
- Алендер И. Музыкальные инструменты Индии. -- М.: Наука, 1979.

Тема 2. Развіццё інструментарыя і выканальніцтва у эпоху сярэдніх старажыцяў

Важнае месца асаблівасць сярэдневяковай музичнай культуры. Сімвалічна-рэлігійная значнасць музичных інструментау у іерархіі тэалагічных каштонасцей хрысціянскай царквы. Крысталізацыя новай дэмакратычнай культуры у творчасці прадстаўнікоў народнага мастацтва /міма, жанглеры, шпільманцы/. Модыфікацыя і шляхі эвалюцыі духавых інструментау. Музичная культура і развіццё інструментарыя у краінах арабскага Каліфата. Асаблівасці выканальніцтва на духавых інструментах дэзеннага перыяду. Класіфікацыя зраба-персідскіх музичных інструментау на падставе прынцыпаў іх гукаагучвання і праблем сярэдневяковага інструментазнаўства ў трактатах віднейшых усходніх вучоных-тэарэтыкаў і пісьменнікаў. Духавыя інструменты ў творчасці трубадур, трувераў і міневальгераў. Музичная культура і асаблівасці мастацтва на духавых

вих інструментах у середньовіковому городі. Духавні інструменти у музичній практиці монастироу. Палацярві інструментальні ансамблі. Распауроджанне виканальніцтва на духавных інструментах на універсітэцкіх студэнцкіх колах. Узнiкненне гарадскіх музичных напарацый.

Літаратура

- Музыкальная эстетика стран Востока. -- М.: Музыка, 1967, с. 294, 295, 299.
- Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. -- М.: Музыка, 1966, с. 21, 29--30.
- Риман Г. Катехизис истории музыки. -- М.: Музгиз, 1921, с. 44.
- Неф К. История западноевропейской музыки. -- М.: Музгиз, 1938, с. 31.
- Грубер Р. История музыкальной культуры, т. I, ч. 2. -- М.-Л.: Музгиз, 1941, с. 124.
- Садоков Р. Музыкальная культура Древнего Хорезма. -- М.: Наука, 1970.
- Селоков Р. Тысяча осколков золотого века. -- М.: Советский композитор, 1971.
- Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. -- М.: Музгиз, 1940, с. 73--74.
- Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. -- М.: Музыка, 1978, с. 9-12.
- Винсгадов В. О музыкальной археологии. -- Советская музыка, 1971, № 5.

Тема 3. Духавны інструменты у эпоху Адраджэння

Роля інструментальнай музыкі у музичным мастацтве ганяга Адраджэння. Актывізацыя функцый духавых інструментау у музичнай практыцы /асаблівасці інструментальнай творчасці Гільона дэ Машо, Францэска Ландзіна/. Інструментарый і выканальніцкае майстэрства на духавых інструментах у XIV--XVI стст. Ансамблевае музіцыраванне /палацярві музичныя ансамблі, гэставяння гарадскія і струнныя ансамблі/. Звалючы інструментарый /з"ядленне трамбона, фэгста, тэндэнцыя храматызацыі і новая функцыя клапау/. Класіфікацыя музичных інструментау Міхэлем Прэтарнусау. Музичная культура і гэзвіцё выканальніцкага майстэрства на ду-

хавих інструментах у Флоренції, у Венеції у XV--XVI стол. Гаспаусюджанне музичнавання на духавих інструментах сярод жанчин /ановасль манакінуу царквы св. Віта, выкарыстанне дыявоцкай палачкі для кіравання ансамблен/. Роля віднейшых кампазітарау Венеціі -- Андраа і Жавані Габрелі у развіці камерна-інструментальнай музыкі. Асаблівасці і значэнне новаўвядзенняу Дж. Габрелі /выдзяленне у творах самастойных інструментальных партый/.

Літаратура

- Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. -- М.: Музыка, 1966, с. 522, 540--543, 545--548.
- Грубер Р. История музыкальной культуры, т. I, ч. 2. -- М.-Л.: Музгиз, 1941, с. 271, 313, 317, 319, 320--321, 322, 323.
- Неф К. История западноевропейской музыки. -- М.: Музгиз, 1938, с. 87.
- Керо А. История оркестровки. -- М.: Музгиз, 1932, с. 32.
- Проньер А. Новая история музыки. -- М.: Музгиз, 1937, с. 132, 139, 157, 165, 166, 173.
- Бурггардт. Культура Италии в эпоху Возрождения, т. 2. -- Спб., 1906, с. 116--117.
- Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. -- М.: Музгиз, 1940, с. 110.
- Рогаль-Левицкий Дм. Современный оркестр, т. 2. -- М.: Музгиз, 1953, с. 184--185.
- Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. -- М.: Музыка, 1978, с. 12--16.

Тэма 4. Эвалюцыя духавога інструментарыя і яго роля у музычным мастацтве XVII стагоддзя

Зараджэнне новага інструментальнага стылю. Прычыны фарміравання і шырокага гаспаусюджання ганафона-гарманічнага стылю. Дасягненні ва ўдасканальванні духавога інструментарыя /эмансіпацыя папярочнай флейты, узнікненне габоя і яго разнавіднасці, вынаходства кларнета як новага эра інструментальнага будаўніцтва, змены для інструментау трубнага сямейства, фарміраванне галторны/. Выкарыстанне духавых інструментау у творчасці кампазітара Эміліа дэ Кавальеры. Асаблівасці творчасці сямпазітара

Марка да Гельяна у інструментальнай сфэры і яго інструментальна-транскрыпцыі. Клаудзіо Мантэвердзі як рэфарміст у інструментальнай сфэры і асаблівасці выкарыстання духавых інструментаў у яго творчасці. Развіццё аркестра і выкарыстанне духавых інструментаў у творчасці кампазітара Франчэска Кавалі, Марка Антонія Чэсці і Алесандра Скарлаці. Рэстарынава значэнне творчасці кампазітара Генрыха Шутца і яго трактоўка духавых інструментаў. Інтэрпрэтацыя духавых інструментаў у творчасці Жана Баціста Люлі і Генсі Персела. Выкарыстанне спецыфічных выразных спадкаў духавых інструментаў у інструментальнай музыцы.

Літаратура

- Неф К. История западноевропейской музыки. — М.: Музгиз, 1938, с. 112.
- Модр А. Музыкальные инструменты. — М.: Музгиз, 1959, с. 94.
- Ришан Г. Катехизис истории музыки. — М.: Музгиз, 1921, с. 41.
- Грубер Р. История музыкальной культуры, т. 2, ч. 2. — М.: 1959, с. 163, 164, 231--232.
- Роллан Р. Опера в XVII веке в Италии, Германии и Англии. — М.: Музгиз, 1931, с. 14, 29, 46, 59--60, 118.
- Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. — М.: Музыка, 1978, с. 18--27.
- Роголь-Левицкий Д. Современный оркестр, т. 2. — М.: Музгиз, 1953, с. 13, 90, 187.

Тэма 5. Духавыя інструменты у музычнай культуры

XVII стагоддзя

Інтэнсіўнае развіццё сольнага выканальніцтва на духавых інструментах. Сістэма навучання выканаўцаў на духавых інструментах. Эвалюцыя духавога інструментарыя /канструктыўныя ўдасканаленьні папярочнай флейты, двухклапаннага габой і яго прымяненне, двухклапаннага кларнета і яго функцыі, чатырохклапаннага сагот і тры сімбэстава/. Асаблівасці выкарыстання духавых інструментаў у творчасці суйнейшых кампазітараў першай паловы XVII стагоддзя /Вівальдзі, Гендэль, Бах/. Інструментарый і выканальніцкае мастацтва на духавых інструментах у другой палове XVII стагоддзя /чатырохклапанная і шасціклапанная папярочная флейта з механі-

мам для падстройкі, звалюцы габоў, удасканалёвыя кларнета, спробы хімацізацы валторні і трубы/. Духавыя інструменты ў творчасці Гілка, Гайдна, Моцарта.

Літаратура

- Бёрні Ч. Музыкальныя путешествия. Дневний путешествий 1772 г. па Бельгія, Австрыя, Чэхія, Германія, Голландія. -- М.-Л.: Музыка, 1967, с. 28, 45, 103, 113, 129, 145, 195, 196.
- Швейцер А. Іоганн Себастьян Бах. -- М.: Музыка, 1964, с. 133, 300, 345, 623.
- Неф К. История западноевропейской музыки. -- М.: Музгиз, 1938, с. 202.
- Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. -- М.: Музгиз, 1934, с. 203, 205.
- Ливанова Т. Музыкальная драматургия Баха, ч. I. Симфонизм. -- М.-Л.: Музгиз, 1948, с. 12.
- Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. -- М.: Музгиз, 1940, с. 766.
- Роголь-Левицкий. Современный оркестр, т. 2. -- М.: Музгиз, 1953, с. 22, 92, 187--188.
- Розеншильд К. История зарубежной музыки, вып. I. -- М.: Музыка, 1969, с. 265, 375.
- Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. -- М.: Музыка, 1978, с. 28--74.
- Левик Б. История зарубежной музыки, вып. 2. -- М., 1974, с. 55--56.
- Тривн Б. Флейта. -- М.: Музыка, 1964, с. 14.

Тэма 6. Духавыя інструменты ў музычнай культуры Расіі

Духавыя інструменты старажытнай Русі. Пранікненне прафесійных інструментаў у Расію. Рэформы Пят. а . у галіне музычнага мастацтва і іх уплыў на духавое інструментальнае выканальніцтва /старэй. в ваенна-аркестра аій службы, падрыхтоўка ваенных музыкантаў і заснаванне інст тута ваенных дырыжораў/. Саставы аркестраў ХІІІ стагоддзя /ваенныя аркестры, прыдворныя, дамашнія, рагавіковыя і іх дзейнасць/. Вынаходніцтва вентыльнага механізма і з"дуленне храматычных медных інструментаў. Духавыя інструменты ў творчасці рускіх кампазітараў /выкарыстанне духавых ін-

струментаў у творчасці заснавальнікаў рускай кампазітарскай школы Э.Фаміна, Д.Багтянскага, В.Пашкевіча, О.Хэдоўскага; індывідуалізацыя тэмбраў духавых інструментаў у творчасці М.Глінкі; духавыя інструменты ў творчасці А.Аляб'ева; творчасць П.Чаікоўскага як важнейшы этап у расшырэнні выразных магчымасцей духавых інструментаў; асаблівасці аркестроўкі М.Рымскага-Корсакава і выкарыстанне духавых інструментаў у яго творчасці як найважнейшага фактара музычнай драматургіі; расквітцё багачэйшых выканальніцкіх магчымасцей духавых інструментаў у творчасці А.Скрабіна/.

Літаратура

- Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр, т. 2. -- М.: Музгиз, 1953, с. 7, 82.
- Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. -- М.: Музыка, 1975, с. 7, 9, 11--12, 14--17, 23--26, 26--27, 28--30, 31--33, 38--40, 44--50, 50--54, 55--56.
- Гозенлуд А. Музыкальный театр в России. От истоков до М.Глинки. -- Л.: Музгиз, 1959, с. 8, 10.
- Вертков К. Русская роговая музыка. -- Л., 1948, с. 29, 38, 54.
- Зубов Г. О положении военной музыки в России. -- СПб, 1903.
- Солоухин В. Владимирские проселки. -- М., 1958, с. 56--59.
- Розенберг А. Русская культура духовых инструментов XVIII в. -- М., 1978.
- Калинкович Г. Деятельность Н.А.Римского-Корсакова на посту инспектора военно-морских хоров. -- Дис. канд. искусствовед. наук. -- М., 1952.

Тэма 7. Народныя духавыя інструменты і пытанні гісторыі нацыянальнага, свецкага выканальніцтва на духавых інструментах

Узнікненне беларускіх народных інструментаў /зароджэнне, развіццё і будова/. Выканальніцкае майстэрства на народных інструментах /сольнае і ансамблевае музыцыраванне/. Папулярызацыя музычнага мастацтва духавымі аркестрамі і асобнымі выканаўцамі на духавых інструментах у Беларусі. Выкарыстанне выразных асаблівасцей духавых інструментаў у творчасці беларускіх кампазіта-

сау. Дасягненні сусветнай практыкі выканальніцтва на духавых інструментах.

Літара ура

Назіна И. Белорусские народные музыкальные инструменты: самозвучащие, ударные, духовые. Минск: Наука и техника, 1979.

Привалов Н. Народные музыкальные инструменты Белоруссии. Минск, 1928.

Ничков Б. Народные духовые инструменты в музыкальной культуре Белоруссии. Минск, 1981.

Голикова Л. Некоторые вопросы музыкальной драматургии оперы Е. Глебова "Свяці, зара" и Д. Смольского "Мая Радзіма" // Вопросы культуры и искусства Белоруссии, вып. I. -- Мн.: Высшая школа, 1982. -- С. 38--40.

Ловин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. I. -- Музыка / Ленинград/, 1974; Ч. II. -- Ленинград. Музыка, 1983.

Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. -- М.: Музыка, 1978.

Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. -- М.: Музыка, 1975.

Матвеев В. Русский военный оркестр. -- М.-Л.: Музыка, 1965.

Дадзіёва Вольга. Вядуцы патрэбная /Музыка у гарадскіх урачыстасцях ХІІІ стагоддзя/ // Мастацтва Беларусі, 1989, № I. -- С. 74--75.

Ладимона О. В. Музыкальная культура городов Белоруссии в ХІІІ веке. -- Мн.: Навука і тэхніка, 1992.

Коротеев А. Л. Из истории духовых оркестров Белоруссии ХІХ в. // Вопросы культуры и искусства Белоруссии, вып. 5. -- С. 73--79.

Коротеев А. Л. Из истории оркестра Гомельской музыкальной школы /1830--1840 гг./ // Вопр. культуры и искусства Белоруссии, вып. 6.

Праздники духовой музыки -- активно развивающийся вид деятельности духовых оркестров. Коротеев А. Л. // Вопр. культуры и искусства Белоруссии, вып. 7.

Жагацзеу А. Л. Удасканаленне музычнага інструментарыя як фактар павышэння мастацка-выканаўчага узроўня духавых аркестраў калектываў /Гісторыка-тэагетычныя асэнсаваныя праблемы/ //

Питанні культуры і мастацтва Беларусі, вып. II. -- Мн., 1992. -- С. 32--59.

Роль духовных оркестров в пропаганде музыкального искусства // Вопр. культуры и искусства Белоруссии, вып. 3. -- Мн., 1983. -- С. 125--130.

Коротеев А.Л. Жанровая направленность репертуара военных духовных оркестров и их роль в музыкальной культуре Белоруссии // Сборник статей по основным направлениям научно-исследовательской работы, ч. 2. -- Мн.: МИК, 1991.

Карацееу Александр. Доугі шлях да "Нямігі" // Мастацтва Беларусі. -- 1991, № 5. -- С. 72--76.

Карацееу А.Л. Працэс фарміравання героіка-патрыятычнага рэпертуару аркестраў духавых інструментаў і аналіз яго становішча на сучасным этапе развіцця музычнай культуры Беларусі // Зборнік артыкулаў па асноўных накірунках навукова-даследчай работы. -- Мн., МІК, 1993. -- С. 104--134.

Карацееу А. Даверана сольная партыя // ЛІМ, 1980, 6 чэрв. -- С. 11.

Карацееу А. Ці парадавалі "духавікі"? // ЛІМ, 1980, 18 чэрв. -- С. 13.

Карацееу А. Класіка папулярна заўсёды // Голас Гадзімы, 1981, 2 лют. -- С. 7.

Карацееу А. З напалам пачуццяў // ЛІМ, 1980, 18 студз. -- С. 10.

Карацееу А. Лаўраат "Пражская вясна" // ЛІМ, 1981, 12 чэрв. -- С. 3.

Тэма 8. Віды сучасных аркестраў /духавы, эстрадны/ і інструментальных ансамбляў /духавыя, эстрадныя/ і выкарыстанне у іх мастацкіх і тэхнічных магчымасцей духавых інструментаў

Выконваемыя функцыі асобных інструментаў і аркестравых груп у сучасных духавых, эстрадных аркестрах і інструментальных ансамблях. Характарыстыка стром, дыяпазону інструментаў. Характарыстыка тэмбраў і выразных асаблівасцей розных інструментаў. Лепшыя аўчынныя і замежныя калектывы /іх дзейнасць, гісторыя і аналіз рэпертуару/.

Літаратура

- Церашн Х. Влолнчэль, ксітрабас і другія музыкальныя інструменты. -- М.: Музыка, 1979.
- Рогаль-Левіцкі Д. Савреаннны оркестр. -- М.: Музгыз, 1953.
- Кузінецов В. Работа с самодельнымн эстраднымн оркестрамн і ансамблямн. -- М.: Музыка, 1981, с. 22--43.
- Конен В. Пуці амеріканскай музыкн. -- М., 1965.
- Баташов А. Советскнй джаз. -- М., 1972.
- Панасье Ю. Історія подліннага джаза. -- Л.: Музыка, 1978.
- Воскресенскн С., Кнннов Б. Савременне эстрадне ансамблн. -- М.-Л., 1975.
- Русская советская эстрада 1917--1929: Очеркн історнн. М., 1976.
- Русская советская эстрада 1930--1945: Очеркн історнн. М., 1976.
- Браславскн Д. Эстрадне ансамблн. М., 1975.
- Мысовскн В., Фейертаг В. Джаз. -- Л.: Музгыз, 1960.
- Ресфанов О. Рок-музыка вчера і сегодня. -- М.: Детская літаратура, 1978.
- Петров Арг. Эхо Варшавскаго фестнвала. -- Глуб і художественная самодельность, 1976, № 8.
- Переверзев Л. Арсенал. Новостъ, 1976, № 6, с. 102--108.
- Карацееу А. Сустрэча праз год. // ЛІМ, 1980, 21 сак., с. 11.
- Карацееу А. Спеу пяшчотнн трупы // ЛІМ, 1981, 16 студз., с. 13.
- Карацееу А. На эмацыянальнай хвалі // ЛІМ, 1981, 7 жніўнн, с. 16.
- Корогеев А. Звучн "Аллегро" // Знамя юности, 1980, 22 февр., с. 4.
- Корогеев А. Іграет "Хаданс" // Знамя юности, 1981, 16 дек., с. 4.
- Карацееу А. Барацьба за жанр // ЛІМ, 1981, 17 крас., с. 14.
- Ка, дцееу А. Нябачнн герой манежа // ЛІМ, 1982, 8 кастр., с. 10.
- Корогеев А. Нанн свогое слухателн // Советскн артнст, 1981, 12 нннн, с. 4.
- Карацееу А. "Трымітас" -- значыць "фемарган" // ЛІМ, 1982, 12 сак., с. 12.

Акроя прапанаваных тэм, у якіх падрабязна выкладзена ко-
ла разглядаемых пытанняў з указаннем неабходнай літагатуры, кі-
раўнік калектыву абавязаны умець сам рэцыйнальна выкарыстоўваць
катэрыял, выкладзены ў тым ці іншым выданні. Выкліча несумнен-
ную цікавасць кніга вядомага музычнага дзеяча, члена Саюза кам-
пазітараў СССР, члена гэтага мастацтвазнаўства Б. Рунова "Аб ваен-
на-патрыятычнай музыцы" /М., Советский композитор, 1979/, у
якой аўтар дае шырокую карціну гісторыі развіцця ваенна-патрыя-
тычнай музыкі, дасягненняў ваенна-музычных калектываў нашай
краіны і шэрагу іншых краін. Шмат цікавага для удзельнікаў арке-
стра і для сябе знойдуць кіраўнікі калектываў у кнізе А. Модра
"Музычныя інструменты" /М.: Музгиз, 1959/, дзе аўтар у лагеніч-
най форме выкладае гісторыю развіцця музычных інструментаў. У
раздзелах "Дзеўляныя духавныя інструменты" і "Медныя духавны ін-
струменты" А. Модра не толькі знаёміць чытачоў з гісторыяй гэтых
інструментаў, але і дае поўную характарыстыку на больш зручных
рэгістраў, характарызуе тэхнічныя і гучавыя магчымасці інстру-
ментаў, вызначае іх дыяпазоны. Трэба абавязкова звярнуцца да
кнігі М. Рагаль-Левіцкага "Гутаркі аб аркестры" /М.: Музгиз,
1961/, у якой у лаволі даступнай форме можна пазнаёміцца з гі-
сторыяй развіцця аркестраў. Кніга, як адзначае сам аўтар, пры-
значаецца выключна для тых, хто любіць музыку і каму хочацца ў
вольны час атрымаць дастаткова звестак, каб лягчэй разабрацца ў
гучанні аркестра. Аўтар выдзяляе асабліва главу "Духавы аркестр",
у якой кіраўнікі знойдуць правільную класіфікацыю грэзных саста-
ваў аркестра.

З гэтай больш эфектыўнага вырашэння арганізацыйных пита-
нняў навучальна-творчага працэсу, удасканалвання прафесійных
навікаў кіраўнікоў калектываў прапануем звярнуцца да наступнай
спецыяльнай літаратуры:

СПІС РЕКАМЕНДУЕМАЯ ЛІТАГАТУРЫ ДЛЯ КІРАЎНІКОЎ КАЛЕКТЫВАЎ НА АРГАНІЗАЦЫІ НАВУЧАЛЬНА-ТВОРЧАГА ПРАЦЭСУ

1. Музыкальное воспитание в СССР. Вып. I. -- М.: Советский композитор, 1978.
2. Беркман Т.Л. Индивидуальное обучение музыке. -- М.: Просвещение, 1964.
3. Болдигев И.И. Методика воспитательной работы в школе. --

М.: Просвещение, 1974.

4. Бабанский Е.К. Оптимизация процесса обучения. -- М.: Педагогика, 1977.

5. Сухомлинский В.А. Методика воспитания коллектива. -- М.: Просвещение, 1981.

6. Ветлучина Н.А., Петрушин В.М. Современные концепции музыкального воспитания подрастающего поколения // Советская педагогика, 1976, № 1.

7. Искусство анализа художественного произведения. М., 1971.

8. Белобородова В.К. и др. Музыкальное воспитание школьников. -- М.: Педагогика, 1975.

9. Организация и методика художественной самодеятельности. Вып. 2. -- Ленинград, 1975.

10. Вопросы учебно-воспитательной работы в самодеятельных коллективах. Вып. 1, т. 6. -- М.: Советская Россия, 1972.

11. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. -- М.: Музыка, 1972.

12. Митонэция и музыкальный образ. -- М., 1965.

13. Яacobson H.M. Психология художественного восприятия. -- М.: Искусство, 1964.

14. Назайкинский Е.В. О музыкальном тепле. -- М.: Музыка, 1985.

15. Мейлах Б.С. Эстетика и процессы творческой деятельности. -- В кн.: Искусство и НТП. -- М., 1973.

16. Пономарев А.Я. Психология творчества и педагогики. -- М., 1976.

17. Выготский Л.С. Психология искусства. 2-е изд. -- М., 1968.

18. Избранные психологические исследования. -- М.: АПН РСФСР, 1956.

19. Гурова В.Н. Некоторые пути развития способностей у участников самодеятельных коллективов. Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. пед. наук. М., 1973.

20. Гинабург Л.С. О работе над музыкальным произведением. -- М.: Музыка, 1978.

21. Кабалевский Д.Б. Как рассказывать детям о музыке? -- М.: Советский композитор, 1977.

22. Новикова Л.Н. Методологические проблемы формирования

коллектива // Советская педагогика, 1972, № 5.

23. Петровский А.В. Социальная психология коллектива. -- М.: Просвещение, 1973.

24. Португалов К.П. Сельская музыка в школе. -- М.: Просвещение, 1974.

25. Ступель А.И. Беседы о симфонической музыке. -- Ленинград: Музгиз, 1961.

26. Ражников В., Урицкий В. Высокая миссия дирижера // Советская музыка, 1974, № 4.

27. Прохорова И.А. Преподавание музыкальной литературы в школе. -- М.: Музыка, 1965.

28. Зеленина М.Е. Из истории зарубежной музыки. Рек. указ. литературы. -- М.: Книга, 1976.

29. Владимирив В.Н., Лагутин А.И. Музыкальная литература. Учеб. пособие для учащихся детских музыкальных школ. 5-е изд. -- М.: Музыка, 1978.

30. Музыкальная литература. Учебное пособие для музыкальных школ. Сост.: Н. Гогольбова, Л. Балкова, В. Королева и др. 3-е изд. -- Ленинград: Музыка, 1979.

31. Гросихина В.П. Беседы о классической музыке. -- М.: Просвещение, 1980.

32. Ауэрбах Л.Д. Рассказы о вальсе. -- М.: Советский композитор, 1980.

33. Кудрявцев А., Ильхин А. Музыкальная грамота. -- М., 1951.

34. Кудрявцев А., Тарануценко В. Теория музыки. Вып. I. -- М., 1955.

35. Далматов Н. Музыкальная грамота и сольфеджио, ч. I. -- М., 1967.

36. Кондратьев А. Развитие музыкального слуха. -- М., 1962.

37. Соколов В. Начальное сольфеджио. -- М., 1967.

38. Эршов В. Элементарная теория музыки, 3-е изд. Минск, 1959.

39. Кондратьев А. Краткое изложение элементов гармонии. Пособие для руководителей художественной самодеятельности. -- М., 1958.

40. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. -- М.-Л.: Музыка, 1971.

СПИС РЕКОМЕНДУЕМОЇ ЛІТАРАТУРИ КІРАУНІКАМ КАЛЕКТИВУ
ДЛЯ УДСКАНАЛЬВАННЯ ПРАФУНІЙНИХ НАВИКІВ

1. Иванов-Радкевич А.Я. Пособие для начинающих дирижеров. -- М.: Музыка, 1977.
2. Иванов-Радкевич А.П. О воспитании дирижера. -- М.: Музыка, 1973.
3. Дирижерское искусство. -- М.: Музыка, 1975.
4. Козачков С.А. Дирижерский аппарат и его постановка. -- М.: Музыка, 1967.
5. Груш-Гржимайло Т.Н. Об искусстве дирижера. -- М.: Знание, 1973, № 7.
6. Бремеш О. Практические советы по дирижированию. -- М.: Музыка, 1964/1967/.
7. Свечков Л.В. Духовой оркестр. -- М.: Музыка, 1977.
8. Авксентьев Г. За дирижерским пультом. -- Ростов-на-Дону, 1962.
9. Багриновский И. Дирижерская техника гук. -- М., 1947.
10. Багриновский И. Основы техники дирижирования. -- М., 1963.
11. Канерштейн М. Вопросы дирижирования. -- М., 1965.
12. Мусин И. Техника дирижирования. -- Ленинград, 1967.
13. Цветов А. Техника дирижирования. -- Саратов, 1959.
14. Ратнер С. Элементарные основы дирижерской техники. Минск, 1961.
15. Калачев В. Учебное пособие для руководителей самодеятельных духовых оркестров. Чита, 1965.
16. Кан Э. Элементы дирижирования. -- Ленинград: Музыка, 1980.
17. Кожеников Б., Гавлин Б. В помощь руководителям самодеятельных коллективов. -- М., 1965.
18. Гунов В. Как организовать самодеятельный духовой оркестр. -- М.: Музгиз, 1959.
19. Лисань Г. Самодеятельный духовой оркестр. -- М.: Профиздат, 1948.
20. Матвеев В. Русский военный оркестр. Краткий исторический очерк. -- М.-Л.: Музыка, 1965.
21. Чарман Г. Правила оркестровки. -- Будапешт, 1964.
22. Зудин И., Кожеников Б. Пособие по инструментовке для

духового оркестра. -- М.: ВУВЛ, 1950.

23. Вилковар Е., Мванов-Радкевич Н. Общие основы инструментовки для духового оркестра, 2-е изд. -- М.: Музгиз, 1947.

24. Ринский-Корсаков А.В. и Дьяконов И.А. Музыкальные инструменты. -- М., 1952.

25. Готлиб М., Зудин Н. Пособие по инструментовке для руководителей самостоятельных духовых оркестров. -- М.: Музгиз, 1961.

х х

х

Таким чином, звагляд на усіх параметрах асоєднених проблем організації навчально-творчого процесу у аматарських духових, оркестральних ансамблях дозволяє, на наш погляд, палепшыць ариентацію кіраўнікоў калектываў аматарскай мастацкай творчасці, а таксама канігатыць з м е с т навчальнага працэсу надрыхтоўкі надраў для аматарскіх духовых, оркестральных ансамбляў гаспублікі.

БРАГІНСКІ Л.М.

УІ. ТВОРЧЫЯ, МЕТАЛІЧНЫЯ І АРГАЊІЗАЦЫЙНЫЯ ПРАБЛЕМЫ ФУНКЦЫЯЊІРАВАННЯ ДЗІЦЯЧЫХ ДУХАВЫХ АРКЕСТРАВЫХ КАЛЕКТЫВАУ

Сярод шматлікіх музычна-інструментальных калектываў асаблівае месца і роля належыць, на наш погляд, дзіцячым калектывам. Значнасць арганізацыі, існавання і творчага развіцця падобных калектываў даволі істотная. У першую чаргу, мы маем на ўвазе тое, што на ўмовах дзейнасці дзіцячых калектываў дзіця атрымлівае не толькі цэлы комплекс даволі аб'ёмных ведаў /навучанне выканальніцкім навывам на інструменце, засваенне матэрыялу па музычна-тэарэтычнай падрыхтоўцы і да т.п./, але і развіваецца як асоба /дасягненне пэўнага творчага узроўню, фарміраванне мастацка-вообразнага мыслення, эмацыянальная чуласць, інтэнсіфікацыя інтэлектуальна-мысліцельнай дзейнасці ў працэсе засваення складанага музычнага матэрыялу на тэарэтычным і практычным узроўні, зусім дастатковы узровень музычна-эстэтычнага развіцця,

пкі атрымаваецца у рамках навучальна-выхаваўчай работы і канцэртна-выканальніцкай дзейнасці калектыву і да т.п./.

Другі аспект значнасці дзейнасці дзіцячых музычна-інструментальных калектываў заключаецца, на наш погляд, у тым, што побач з іншымі дарослымі саставамі яны выконваюць і важныя сацыякультурныя функцыі ў рамках мастацкай культуры сучаснага этапа.

Апрача гэтага, на наш погляд, ёсць і яшчэ важны бок разглядаемага пытання. Сам факт існавання і пэўнай ролі дзіцячых музычна-інструментальных калектываў як быццам канстатуецца становуча, іх з'яўленне і далейшае развіццё вітаецца, часта заахвочваецца і знаходзіць пэўную матэрыяльную падтрымку, што для дзіцячых калектываў мае далёка не другараднае значэнне. Але ў той жа час не атрымала асэнсавання тое становішча разглядаемай з'явы, калі дзіцячыя калектывы не толькі нясуць у сабе пэўны творчы ўзровень і мастацкі патэнцыял, якія рэалізуюцца ў канцэртна-выканальніцкай дзейнасці, выконваюць шпирокія сацыякультурныя функцыі і г.д. Важнасць іх місіі заключаецца яшчэ і ў тым, што наватая нааунасць падобных калектываў дазваляе гараарыць аб неравеннасці працэсу развіцця усіх музычна-інструментальных, прычым як амаатарскіх, так і прафесійных. Гэта выражаецца ў тым, што многія удзельнікі дзіцячых амаатарскіх калектываў, навучальных аркестраў дзіцячых музычных школ, сярэднеадукацыйных школ з музычным ухілам, школ мастацтваў і да т.п. затым становяцца удзельнікамі альбо дарослых амаатарскіх калектываў, альбо атрымашы апаведную адукацыю ў сярэдніх або вышэйшых навучальных музычных установах, працягваюць свой любімы занятак у якасці артыстаў прафесійных аркестравых калектываў, альбо займаюцца педагогічнай дзейнасцю. Гэта дазваляе на аснове атрыманага вопыту і выканальніцкай практыкі ў дзіцячых калектывах умо у новай якасці уносіць свой уклад у далейшае развіццё працэсу духовага выканальніцтва. Акрамя гэтага, наяучасць дзіцячых духовых аркестраў у структуры мастацкай культуры Беларусі дазваляе расшыраць градастаўнічую сферу духовага выканальніцтва /ансамблі народных духовых інструментаў, як, напрыклад, ансамбль дудароў Капільскага ГПК, амаатарскія аркестры з іх разнастайнасцю саставаў ад малага меднага да вялікага змешанага, разнавіднасцямі -- дабосля, дзіцячых, жаночых, вясняных аркестраў, прафесійных саставы, як Мінскі дзяржаўны аркестр духовых інструментаў "Няміга" і

Г.Л./.

Улічваючы складанасць розных аспектаў дзейнасці духоўных аркестраў, наагулаўнасць шэрагу пытанняў, многія з якіх у сілу сваёй практычнай невырашальнасці застаюцца у раўну пастаянных, у гэтым раздзеле мы абмяжуемся разглядаць толькі творчых, метадычных і арганізацыйных праблем функцыянавання дзіцячых духоўных аркестраў.

Аналіз творчай -- канцэртна-выканальніцкай, дзейнасці дзіцячых калектываў паказвае, што вядучае месца тут займаюць аркестры. якія вызначаюцца стабільнасцю дзейнасці, дастатковым якасным выканальніцкім узроўнем і маюць ганаровыя званні. Адназначна, што значную ролю ў сістэме музычнай асветы, настайкім выхаванні, развіцці творчых здольнасцей выконваюць аркестравыя калектывы Дамы і Палацаў культуры моладзі і школьнікаў /раней яны называліся як Палацы піянераў і школьнікаў/.

Заслугоўвае увагі творчая дзейнасць аднаго са старэйшых дзіцячых калектываў Беларусі, які вядзе сваю гісторыю развіцця з пачатку 1930-х гадоў. Гэта Узорны духоўны аркестр Бабруйскага гарадскога Палаца моладзі і школьнікаў.

Рэпертуар аркестра шырокі і разнастайны. У яго састаў уваходзяць творы сучасных аўтараў і ўжо даўно увайшоўшыя ў рэпертуарныя традыцыі творы беларускіх кампазітараў. Аркестр шмат выступае, часта выязджае за межы рэспублікі. Геаграфія яго выступленняў ахоплівае і Украіну /выступленні ў Кіеве/, Эстонію /Талін/, Расію /Ленінград цяпер Санкт-Пецярбург, Масква/. Аб выканальніцкім узроўні калектыву гаворыць і тое, што ён удзельнічаў у Беларуска-рэспубліканскім конкурсе дзіцячых духоўных аркестраў /1976 г./ і атрымаў там званне лаўрэата. Акрамя гэтага, ён выступаў на другім такім мерапрыемстве /1979 г./, а таксама на іншых святах рэспубліканскага маштабу.

У сваёй штодзённай рабоце калектыву праяўляе ініцыятыву. Творчы падыход да вырашэння самых, на першы погляд, простых праблем дазваляе лёгка вырашаць складаныя задачы. Кожная аркестравая група ўзначальваецца педагогам-інструктарам. Пераддзіцяца

І Курьла Т.М. Бабруйскі узорны дзіцячы духоўны аркестр гарадскога Дома піянераў і школьнікаў // Эцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі, т. I. -- Мн.: Беларуская Савецкая Эцыклапедыя, 1984. -- С. 250.

дасканалая індывідуальная работа з удзельніцкай калектыву. Многія з іх затым наступалі ў розныя музычныя навучальныя установы. Сярод выхаванцаў аркестра ёсць выпускнікі Магілёўскага музычнага вучылішча імя Грыскага-Корсакава, Мінскага музычнага вучылішча імя М.І.Глінкі. Частка з іх затым пасляхова скончалі Беларускаю Дзяржаўною кансерваторыяю імя Луначарскага, Мінскі інстытут культуры, вясна-дырэжорскі факультэт пры Маскоўскай Дзяржаўнай кансерваторыі імя П.І.Чайкоўскага.

У Гомельскім палаца моладзі і школьнікаў, напрыклад, існуе дзіцячы Узорны духавы аркестр² Створаны ён у 1967 годзе. З 1982 года носіць ганаровае званне Узорны. Акрамя абавязковага рэпертуару, які ўключае маршы, вальсы, калектыву працу і над класікай сусветнай музыкі. У яго рэпертуары фрагменты з балета П.Чайкоўскага "Лебядзінае возера", хор "Слаўся" з оперы "Іван Сусанін" М.Глінкі, "Хор паліяўнічых" з оперы К.Вебера "Волны стралок", "Венгерскі танец № 5" І.Брамса, фантазія А.Амірава "Партызаны Беларусі".

Другі калектыву, які заслугоўвае увагі, -- гэта Магілёўскі Узорны духавы аркестр абласнога палаца моладзі і школьнікаў³. Аркестр створаны ў 1960 годзе. З усіх дзіцячых духавых аркестраў ён, бадай, самы акадэмічны калектыву: лаўрэат рэспубліканскага агляду самадзейнасці школьнікаў 1962, 1963, 1966 гадоў, дыпламант рэспубліканскага агляду мастацкай самадзейнасці 1969 года. На Першым Рэспубліканскім аглядзе-конкурсе аркестраў духавых інструментаў школ і пазашкольных устаноў 1976 г. Ён стаў лаўрэатам. Таксама званне лаўрэата ён атрымаў на міжнародным дзіцячым фестывалі "Ніжэй заўжды будзе сонца" у 1977, і на 6-ым Рэспубліканскім аглядзе мастацкай творчасці вучняў агульнаадукацыйных школ /1979 г./.

Рэпертуар калектыву складаецца з самых разнастайных твораў:

- 2 Хрысціч н.Р. Гомельскі узорны дзіцячы духавы аркестр абласнога Палаца піянераў і школьнікаў імя У.І.Леніна // Эцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі, т. II. -- Мн.: БСЭ, 1985. -- С. 1+1.
- 3 Карацееў А.Л. Магілёўскі узорны дзіцячы духавы аркестр абласнога палаца піянераў і школьнікаў // Эцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі, т. 3. -- Мн.: Беларуска-савецкая эцыклапедыя, 1986. -- С. 378.

Сярод іх: "Галоп" з оперы "Калючая ружа" П.Семіянякі, "Хор" і "Марш" з оперы "Аіда" Вердзі і шмат іншае.

Аркестр быў створаны ў 1960 годзе, а ў 1978 годзе атрымаў званне Узорны.

Аб шырокай цікавасці да духовай музыкі ярка сведчыць той факт, што, нягледзячы на тое, што ў Магілёве ўжо былі напрацаваны традыцыі дзіцячай духовай музыкі, новыя калектывы працягвалі сваё развіццё. Так, у 1972 годзе быў створаны Магілёўскі Узорны дзіцячы духавы аркестр Палаца культуры аўтамабільнага заводу імя Кірава⁴. Ён менш знакаміты, але, тым не менш, вядзе шырокую канцэртную дзейнасць. У 1979 годзе калектыв атрымаў званне Узорны. Рэпертуар за гэты час склаўся самай разнастайны. У яго увайшлі творы А.Амірава, Я.Глебава, Б.Пенчука, Р.Глігара, Б.Асаф'ева, Дж.Вердзі. Менавіта такі рэпертуар і быў прадстаўлены калектывам у час яго гастрольнай паездкі ў Балгарыю.

Шырокае развіццё атрымалі таксама і дзіцячыя духавыя аркестры пры сярэднеадукацыйных школах. Нямадаважную ролю ў фарміраванні эстэтычнага густу удзельнікаў аркестра і аўдыторыі слухачоў, расквіцці, развіцці творчых здольнасцей музыкантаў-інтэрапау займае лаўрэат I-га Рэспубліканскага конкурсу-агляду аркестраў духовых інструментаў школ і пазашкольных устаноў /1976 г./ Гомельскі Узорны дзіцячы духавы аркестр сярэднеадукацыйнай школы № 10 імя А.С.Пушкіна⁵. Пастаянна канцэртуючы, знаходзячыся непасрэдна сярод моладзі, аркестр з'яўляецца актыўным папулярызатарам духовай музыкі не толькі сярод маладзёжнай, але і дарослай аўдыторыі. Калектыв спалучае ў сабе традыцыйную унутрыаркестравую работу і тыя неардынарныя, арыгінальныя знаходкі, якія паўляюцца з волітай творчай дзейнасці.

Састаў аркестра -- малы змешаны духавы аркестр, а гэта дазваляе даволі аператыўна рыхтавацца да маючых адбыцца канцэртных

4 Хомчанка Г.Д. Магілёўскі узорны дзіцячы духавы аркестр Палаца культуры аўтамабільнага заводу імя Кірава // Энциклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі, т. 3. -- Мн.: БСЭ, 1986. -- С. 378.

5 Ганкевіч У.В. Гомельскі Узорны дзіцячы духавы аркестр сярэдняй школы № 10 імя А.С.Пушкіна // Энциклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі, т. II. -- Мн.: БСЭ, 1985. -- С. 141--142.

штопуленнаў, на якіх калектыву заагаварыць дэволі чыста, без аса-
блівых праблем тут выражэнца навучальныя і творчыя задачы ў
канігэтнай аркестравай групе. Характэрнай асаблівасцю з'яўляецца
тое, што ў калектыве працуюць дзве падрыхтоўчыя групы: ста-
раўшая і маладая. Такі гадзінхот да фарміравання калектыву садзе-
нічае логічнаму пераходу гэтых удзельнікаў у асноўны склад у кожна-
м наступным навучальным год, не аспарываючы астраці. Выпускнікі
школы. На іх месца заўсёды ў рэзерве новыя музыканты. Дзякуючы
такой арганізацыі, калектыву ў 1969 годзе атрымаў званне Узорна-
га, а ў 1979 годзе стаў лаўрэатам Рэспубліканскага конкурсу
школьных і пазашкольных устаноў.

Школьным калектыву працуе і ў Віцебску. Гэта ўзорны дзіцячы
духавы аркестр сярэдняй школы № 1⁶. Рэпертуар аркестра уключае,
у асноўным, пералажэнні твораў класікаў /"Контрданс" Бетховена,
"Марш" з балета "Канёк-гарбунок" Ч.Пуні/, музыку да мінімальнаму.

Маштабнасць дзейнасці дзіцячых духавых аркестраў такая вя-
лікая, што актуальным стала пытанне аб правядзенні асобных агля-
даў-конкурсаў сярод дзіцячых духавых калектываў. Першым сярод іх
з'яўляецца I Рэспубліканскі агляд-конкурс аркестраў духавых ін-
струментаў школ і пазашкольных устаноў /1976 г./⁷. Агляд-конкурс
прадэманстраваў высокую падрыхтаванасць і прафесіяналізм удзель-
нікаў. Дзіцячыя духавыя аркестры пачалі запрашацца на удзел у
больш маштабных мерапрыемствах. Другі такі агляд-конкурс праводзіўся ў 1979 годзе.

Конкурсы рознага Узроўню выявілі цэлы шэраг недахопаў. На-
прыклад, адсутнасць аднароднага інструментарыя прывяла да неда-
статкова высокай якасці гучання аркестраў, абмежаванасць музыч-
нага матэрыялу для дзіцячых духавых аркестраў дазволіла паставіць
пытанне аб неабходнасці выдзялення спецыяльнай серыі партытур
з палісамі манавіта для дзіцячых духавых аркестраў. Развіццё
дзіцячых духавых аркестравых калектываў садзейнічала пашырэнню
сеткі навучальных устаноў, у якіх адкрыліся класы духавых ін-
струментаў⁷, а выпускнікі школ складалі першыя калектывы, якія

6 Дрозд В.Р. Віцебскі ўзорны дзіцячы духавы аркестр сярэдняй
школы № 1 // Эцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі,
т. I. -- Мн.: БСЭ, 1984. -- С. 659.

7 С.Архипов. "Пазнаюць свет музыкі". "Літвіўская праўда",
23.10.1982 г.

адраджакца ўжо на новай аснове³.

У 1984 годзе у Магілёўскай вобласці праводзіўся конкурс ду-
хавых аркестраў². Сярод дзіцячых калектываў першае месца заняў
Габруўскі ўзорны дзіцячы духавы аркестр Палаца піянераў і школь-
нікаў /кіраўнік Цылін/, другое месца -- дзіцячы духавы аркестр
саўгаса Вяцінскі цяплічны камбінат і трэцяе месца -- узорны ду-
хавы аркестр Палаца культуры аўтазавода імя Кірава.

На аснове аналізу вопыту работы калектываў, улічваючы сучас-
нае разуменне метадычных і педагогічных задач, разгледзім цяпер
асноўныя накірункі і умовы работы калектыву дзіцячага духавога
аркестра.

Найбольшая ўвага удзяляецца асноўным накірункам рэпетыцый-
най работы, завяршальнай стадыяй якой з'яўляецца падрыхтоўка да
канцэртнай выканальніцкай дзейнасці калектыву, уключаючы розныя
агляды-конкурсы, марш-парады і святы духавой музыкі, канцэртныя
выступленні на адкрытых і закрытых эстрадах, музычнае афармлен-
не розных мерапрыемстваў.

Галоўную ўвагу неабходна удзяляць рэпетыцыйнай рабоце ўну-
тры калектыву. Індывідуальныя заняткі, групавыя і агульнааркест-
равыя рэпетыцыі павінны мець дакладны адрозненні. Індывідуальныя за-
няткі ставяць сабе на мэце павышэнне выканальніцкага ўзроўню
удзельнікаў калектыву, развіццё ў кожным выканаўцы музычнага гу-
сту, настаўніцкага ўспрыняцця музычнага матэрыялу. На індывідуаль-
ных занятках павінен вырашацца шырокі спектр праблем, звязаных
з вывучэннем аркестравых партый: адпрацоўка розных штыхоў на
эцюдах і гамах і перанясенне набытага вопыту на аркестравы матэ-
рыял; вывучэнне дынамічных асаблівасцей і магчымасцей інструмен-
ту; як тэарэтычная частка выступае азнаёміленне з рознымі вы-
канальніцкімі вынікамі. Індывідуальныя заняткі маюць ўажны псіхала-
гічны вектар. Вучань і педагог, а менавіта ў такой ролі выступа-
юць удзельнікі калектыву і кіраўнік аркестра, маюць магчымасць
як мага бліжэй пазнаёміцца адзін з адным. Калі індывідуальныя
заняткі праводзіць кіраўнік калектыву, то веданне псіхалагічных

8 С.Корсакаў. "Прагучыць святочны марш". "Магілёўская праўда".
14.12.1982.

9 У.Чундзянюк. "Звонкая медзь аркестраў". "Магілёўская праў-
да". 3.03.1984.

осаблівасцю усіх удзельнікаў калектыву можа дапамагчы ў рабоце над рэпертуарам і удзіць інтарэсы, асаблівасці і магчымасці выканаўцаў. На індывідуальных гонітках, апрача вывучэння аркестравых партый, кіраўнік павінен арыентавацца на ёміццяўленне работы па падрыхтоўцы свайго аркестранта да паступлення ў навучальную ўстанову, дзе ён мог прадоўжыць навучанне ігры на інструменце, але ўжо на прафесійным узроўні.

Важныя накірункі ў рабоце калектыву павінны стаць і групавыя рэпетыцыі. Тут адрацоўваецца ўзаемаразуменне паміж удзельнікамі, адзінства штрыховага гукатрымання і дынамічны баланс унутры групы, удзельнікі дасягаюць неабходнага узроўня калектыўнай ігры, гэта становіцца адбіваецца на рабоце ўсяго калектыву. Групавыя рэпетыцыі могуць паслужыць асновай для стварэння ансамбля адналіных інструментаў. Напрыклад, пры рэпетыцыйнай рабоце ў труба-карнетавай групе можна стварыць квартэт трубачоў. Групавыя рэпетыцыі магчымы не толькі як рэпетыцыі адналіных інструментаў /барытонава-тэнаравая група, труба-карнетавая група, група кларнетаў і г.д./, але і па сэнсаваму значэнню /група першых галасоў і акампанімент/. На групавых такога тыпу удзельнікі калектыву прывучаюцца слухаць сваіх супаважышаў, прывыкаюць да шматгалоснага гучання мелодыі, вучацца сячыць за агульнааркестравым строем, а па меры неабходнасці надстройваць свае інструменты. У групавых рэпетыцыях больш за ўсё маюць патрэбу маладня ўдзельнікі, якія нядаўна увайшлі ў калектыў. Гэта дапамагае ім лягчэй асвоіцца ў рэпертуары, больш глыбока і шырока асэнсавань сваё месца ў групе і ў калектыве ў цэлым.

Работа на аркестравыя рэпетыцыі усім саставам — заключны этап рэпетыцыйнага перыяду. Тут ужо адрацоўваецца ўзаемадзеянне груп, захаванне штрыхоў і збалансаваная дынаміка ўсяго аркестра, выкананне твораў, дасканаласць работы самога дырыжора. Менавіта на заключным этапе работы вырэзаецца трактоўка твора, зямлявыя і зладчыныя характарыстыкі прываюць канчатковую форму.

У практыцы работы дугавых аркестраў існуе некалькі падыходаў да арганізацыі рэпетыцыйнай работы. Адзін з іх падразумявае азначэнне з твораў у цэлым. На агульнааркестравыя рэпетыцыі удзельнікі калектыву выконваюць увесь твор ад пачатку да канца без прыпынку. Гэта дае магчымасць музыканту-аматару атрымаць агульнае ўраўненне аб творы, арганізацыя асноўныя гарманічныя аса-

близької п'єси і загальною структурою твору. Далей робота можа іти ці у індивідуальних парадку, де кожен музикант самостійно вивчить свою партію. Калі більшоюсть музикантів уже освоїлі гетья задачі, настає час правлязнення групавих репетицій. Після гетьяга групи уже будуць надрихтовані для загальноармєстравої репетиції.

Другі підход заключаетца у тим, што виконавці одразу навчають вивучення партій, цінуючи найкраще ознайомленне. Але гетья можа привести до того, што у найбільш ненадрихтованих музикантів колективу могуць направильна класісія уявленні аб музичної структури твору, яго характеру. А з другога боку, гетья уже ж скорачає репетиційний період.

Інше адмін підход заключаетца у тим, каб уся робота над твором праходзіла на загальноармєстравої репетиції. Такі підход широка выкарыстоуваецца у праресійных колективах, де музиканти добра читаюць з ліста і валодаюць развітымі навыкамі ансамблевай ігры. Аднак, на наш погляд, такі підход неспрыяльны у дзіцячых колектыве. Гетья тлумачыцца тим, што характэну штогод чакауняецца за кошт прыходу новых удзельнікаў, часта менш надрыхтованых. У той жа час, колектыву з цягам часу пакізаець найболш надрыхтованія удзельнікі, якія добра валодаюць репертуар і валодаюць інструментам на дастаткова высокім узроўні.

Творчы аспект работы колектыву спалучае у сабе два асноўныя накірункі. Гэта -- канцэртныя выступленні, удзел у розных аглядах-конкурсах, фестывалях духавой музыкі, і другі, унутраны аспект. Гэта падбор репертуару, работа над ім. Рэпертуар падбіраецца з улікам наступных умоў:

-- Актуальнасць. У репертуар павінны уваходзіць творы, якія даступны удзельнікам колектыву і выклічуць цікавасць у слухачоў.

-- Разнастайнасць. Сягод канцэртных твораў павінны быць выкарыстаны самыя разнастайныя творы айчынных і замежных кампазітараў. Рэпертуар можа ўтрымліваць у сабе творы для сольнага інструментальнага або вакальнага выканання з акампаніентам аркестра. Амаль заўсёды у репертуар уключаюцца маршы, вальсы, апрацькі народных мелодый, пералажэнні. Так, у репертуары дзіцячага духавога аркестра можна выкарыстоўваць пералажэнне гаманса Гахманічава "Весенняя вода" /перал. Ю. Бікбулатава/ для сядзірочай групы трубачоў у суправажэнні аркестра. У репертуар павінны уваходзіць творы "чолой" форм, а пры падрыхтоўцы да конкурсу

і оольш буйныя тэсры -- уверцэры, уверцэры-фантазіі.

Арганізацыя творчага рэпетыцыйнага працэсу часта кладзецца цалкам на плечы дырыжора. Менавіта ён павінен прыдумаць аб умовы абсталявання паўшканы для заняткаў малецтву. Для таго, каб рэпетыцыі праходзілі з найбольшай аздачай, само памяшканне павінна выклікаць стымул ва ўдзелніках да творчай работы. Памяшканне павінна быць дастаткова прасторным, добра асветленым і праветраным. Сцэны і столь пахадана аскласці гукаізаляцыйнымі матэрыяламі -- спецыяльнай пліткай або абабіты матэрыял. Гэта неабходна для таго, каб гук паглынаўся. У адваротным выпадку, у свабодным памяшканні гук, адбіваючыся, стварае гукавыя насланенні, якія перашкаджаюць правядзенню якасных заняткаў.

Асобна трэба разглядаць пытанне з такім неабходным для рэпетыцый абсталяваннем, як пульты, крэслы, дырыжорскі пульт, часам подыум або падстаўка для дырыжора. У арганізацыйнай рабоце, пры падрыхтоўцы да агульнааркестравай рэпетыцыі, неабходна ўлічыць, што на момант пачатку рэпетыцыі аркестр павінен ужо сядзець. Для гэтага можна прызначыць дзяжурных, якія приходзілі б да пачатку рэпетыцыі і расставілі пульты і крэслы, раскладвалі б на пульты ноты. Гэта скараціць час на рэпетыцыі. Пасля заканчэння рэпетыцыі тыя ж дзяжурныя расставілі б усё на месцы, прыводзячы стужку ў парадак. Яшчэ адным аспектам арганізацыйнай работы з'яўляецца падрыхтоўка нотнага матэрыялу. У большасці выпадкаў партытуры ў дзіцячым духавым аркестры распісвае дырыжор або канцэртмайстры груп. Такім чынам, дырыжор знаёміцца з кожнай партыяй, а гэта дапамагае яму ў далейшай рабоце над творам.

Важнае значэнне мае і размеркаванне рэпетыцыйнага часу. Першыя 10--12 хвілін, на наш погляд, неабходна удаляць наастройцы. Для гэтага можна выкарыстаць камертон або тон, які для наастройкі выкараецца канцэртмайстрам групы габояў, кларнетаў, а ў нашым адным саставе -- наастройка праводзіцца па самаму нізкіму /у інтанацыйным сэнсе/ інструменту. Наастройка праводзіцца па гукі "сі", але для больш якаснай наастройкі выкарыстоўваюцца і гукі "фа", "ре", іграюцца тамы, арпеджыо, пасля чаго праводзіцца канчатковая правёрка агульнааркестравага строю. Агульная прэцызыя рэпетыцыі не павінна перавышаць 120 хвілін, а ў некаторых выпадках -- 90 хвілін. З іх частка рэпетыцыі адводзіцца на работу па галасах. Рэпетыцыя, на наш погляд, павінна

дзяліцца на 2 часткі, таміх якімі неабходна рабіць перапынак 15--20 хвілін. Пажадана, каб рэпетыцыі праводзіліся не часцей як тры разы у тыдзень, але і не радзей двух разоў у тыдзень. Аптымальны можна лічыць варыянт, калі на кожнага удзельніка прыпадае адна групавая рэпетыцыя, адна агульнааркестравая і адзін індывідуальны занятак у тыдзень. Акрамя таго, раз у тыдзень добра праводзіць заняткі на музычна-тэарэтычных дысцыплінах /саль-феджо, тэорыя музыкі/.

Такім чынам, пры палачы моладзі можна арганізаваць наступны прыкладны расклад:

- панядзелак -- выхадны дзень у аркестры;
- аўторак -- групавыя рэпетыцыі;
- серада -- музычна-тэарэтычная падрыхтоўка;
- чацвер -- індывідуальныя заняткі другіх галасоў;
- пятніца -- індывідуальныя заняткі першых галасоў;
- субота -- выхадны;
- нядзеля -- зводная агульнааркестравая рэпетыцыя.

Пры падрыхтоўцы да конкурснага выступлення колькасць агульнааркестравых рэпетыцый дырыжору трэба павялічыць да двух-трох, а то і чатырох разоў у тыдзень.

У дадзеным раздзеле гэтага навучальна-метадычнага дапаможніка няма мажлівасці раскрыць усе бакі творчых, метадычных і арганізацыйных праблем, в якімі на практыцы сутыкаецца дзіцячыя калектывы аркестраў духавых інструментаў. Кожны накірунак, на наш погляд, мяркуе стараннае вывучэнне найбольш складаных метадычных аспектаў работы калектыву, выяўленне таго кола пытанняў, якія носяць толькі арганізацыйны характар, але ўсё ж аказваюць уплыў на падрыхтоўку да творчай дзейнасці. Акрамя таго, такая з'ява, як дзіцячыя аркестры навучальных устаноў, акадэміі калектывы, неабходна даследаваць у кантэксце багатай гісторыі развіцця мастацкай культуры Беларусі, назапашанага міжнароднага вопыту функцыянавання дзіцячых духавых аркестравых калектываў.

В.В.ВОЛКАУ,
заслужаны артыст Беларусі, прафесар Беларускай Акадэміі музыкі, саліст Мінскага аркестра духавых інструментаў "Няміга"

МАСТАЦКА-ВЫКАНАЛЬНІЦКІЯ, МСТАДЧНЫЯ АСПЕКТЫ АГУЛЬНАГРУП-
ВЫХ РЭПЕРЫЦЫЙ ТРУБАЧОЎ І КАРНЕТЫСТАЎ ДУХАВОГА АРКЕСТРА

/па матэрыялах аркестравых цыжжасцей твораў беларускіх аўтараў/

Сучасная канцэртна-выканальніцкая практыка амаатарскіх духавых аркестраў вызначаецца тым, што, у параўнанні з іншымі мастацкімі калектывамі, яны значна часцей выходзяць на шырокую аўдыторыю, заклімамы выконваць не толькі утылітарныя функцыі, але і садзейнічаць фарміраванню мастацкага густу шматлікіх слухачоў. Гэта да шмат чаго абавязвае і, у той жа час, абвастрае адну з існуючых праблем духавога аркестра: недастатковасць падрыхтоўкі удзельнікаў розных аркестравых груп у плане аркестрава-ансамблевага майстэрства. Калі выканаўцаў групы драўляных духавых інструментаў гэта датычыцца у меншай ступені, то для музыкантаў групы характэрных інструментаў, групы асноўных амбушурных інструментаў гэтае пытанне заўсёды уяўляе пэўныя складанасці, як, зрэшты, і для кіраўніка амаатарскага духавога аркестра. Ён тэрыялы дадзенага раздзела разглядаюць толькі адзін аспект гэтай праблемы -- якім чынам кіраўнік калектыву павінен арганізаваць работу са сваімі трубачамі і карнетыстамі, каб дасягнуць высокіх мастацка-выканальніцкіх вынікаў.

У аснове усякай калектывнай мастацкай творчасці ляжыць узгодненасць, аладжанасць, г.зн. ансамбль.

Як вядома, асноўнымі элементамі аркестравага ансамбля з'яўляюцца: 1/ чысціня інтанацыйнага ладу; 2/ рытмічная і дынамічная узгодненасць; 3/ адзінства фразіроўкі; 4/ ідэнтычасць штыравой палітры.

Па меры таго, як удзельнікі духавога аркестра авалодваюць навывамі ігры на інструменце, кіраўніку мэтазгодна праводзіць заняткі, прывучаючы да сумеснай ігры і да аднагобравога гучання. Карысна аб'ядноўваць музыкантаў у аднае дзень групы, напрыклад: група труб і група карнетаў. У ходзе работы над спецыфічнымі практыкаваннямі, гамамі, эцюдымі удзельнікі груп павінен дабіцца чыс-

ціні інтанації, ритмічній складаності, алінага штряхавста выканання. Групаваа заняткі -- гэта сярэдніе зв'язна паміж індывідуальнымі і агульнааркестравымі рэпетыцыямі. У далейшым, пераходзічы да аркестравых рэпетыцыяў, групаваа заняткі і адпрацоўка на іх аркестравых цяжасцей не павінны страціць сваёй значнасці, а наадварот, павінны застацца неабходным часткам навучальна-творчай работы.

Першай умовай, якая забяспечвае добрае выкананне, з'яўляецца інтанацыйная чысціня аркестра, і таму кіраўнік абавязаны пастаянна клапаціцца аб гэтым. Чысціня ладу залежыць ад ступені развіцця ўнутранага слыху удзельнікаў, навыкаў калектыўнай ігры, добрай арганізацыі настройкі. Дасканалых па канструкцыі і ідэальных па настройцы духавых інструментаў, на жаль, пакуль яшчэ няма, таму кожны выканаўца павінен ведаць "слабкія" месцы гукараду свайго інструмента і дабівацца у працэсе ігры іх максімальнага выпраўлення. Гэтану могуць служыць дадатковая дапаможная аплікатура, змяненне напружання амбушура, энергія выдыху. Неабходна пастаянна памятаць, што папярэдняе разыгрыванне на інструменце з'яўляецца а б а в я з к о в ы м перад калектыўнай настройкай таму, што амбушур выканаўцы патрабуе адпаведнай настройкі. Без гэтага не можа быць утвораны высакаякасны гук, прыгодны для падстаўкі інструмента.

Настройка груп аднародных інструментаў павінна праводзіцца не на адным ізаляваным гучу, як гэта мае месца ў аркестрах, а на аснове сістэмы натугальных гукаў, аб'ятных у інтэрвалы. Напрыклад, прыцып настройкі аркестравых груп на трох чыстых квінтах з'яўляецца найменш стабільным і працаёмкім. Ён дае магчымасць скараціць час на настройку.



З трох вышэйказаных квінтаў найбольш устойлівай у інтанацыйных адносінах пры ігры на медных з'яўляецца квінта Паколькі гэтая квінта ступеньвая, з яе і рэкамендуецца пачынаць настройку усёй групы.

Добры вынік дае інтанаваанне акордаў у групе. Трэба пачынаць з асноўных трохгучнасцей, а затым пераходзіць да іх зваротаў:

Група труб I карнетаў

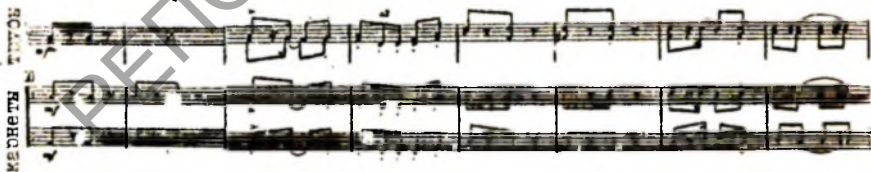


Пасля папярэдняй размінкі і настройкі групы можна пераходзіць да вывучэння і пераадолення цяжкасцей тых або іншых аркестравых партый.

Развучванне аркестравых партый трэба будаваць па прынцыпу ад лёгкага да цяжкага, ад простых мелодый да больш складаных, гэ-та значыць на аснове агульных дыдактычных прынцыпаў.

У духавым аркестры выкананне партый карнетаў уступае для аркестрантаў пэруную цяжкасць, звязаную з тэхнічнымі і мастацкімі задачамі. Часта I і II карнеты выконваюць такія ж функцыі, як I і II скрыпкі у сімфанічным аркестры. Таму выкананне партыі I-га карнета даручаецца самым перспектывным выканаўцам, якія валодаюць добрым гукам, развітой тэхнікай і адпаведным дыяпазнам. Гэтую партыю звычайна іграюць 2 або 3 выканаўцы, якія вызначаюцца рознымі індывідуальнымі асаблівасцямі ігры. Саліст-карнетыст павінен рэгуляваць узгодненае ўзаемадзеянне выканаўцаў сваёй групы, якая складаецца з трох-пяці і больш чалавек. Гэтыя ж функцыі павінен выконваць і саліст-трубач, хоць ваўта заўважыць, што група труб па колькасці музыкантаў звычайна меншая.

У залежнасці ад характару твора, пры выкананні партый карнетаў і труб кампазітары або аранжыроўшчыкі ставяць перад аркестрантамі розныя задачы. Разгледзім, напрыклад, папулярны "Юбілейны марш" вядомага беларускага кампазітара Я.Глебава у інструментов-цы Б.Пенчука^I:



I Глебава Я. "Юбілейны марш" // Звучит духовой оркестр. Парти-тура. -- Мн.: Беларусь, 1978. -- С. 41--62.



Тут простое падвойванне груп труб з карнетаі, якое падкрэ-
 слівае пругкі, дакладны, маршападобны рытм. Неабходна дакладна
 вытрымліваць працягласць восьмых і наступных за імі пауз. Ні у
 якім выпадку нельга прыспешваць шаснаццаця, інакш такт будзе
 "звухвацца" і тэмп -- паскарацца. У другой палове фразы чварць з
 кропкай неабходна вытрымліваць поўнацю, а ў наступных тактах
 чварці не "падганяць". Трэба звярнуць увагу удзельнікаў груп на
 наяўнасць штыкоў дэталэ, стаката, легата, акцэнтавання гукі і
 а б а в а з к о в а е іх выкананне. Разгледзім 2-гі фрагмент
 маіша:

маіша:



Меладрычная лінія двухгалосся карнетаў пераплятаецца і пад-
 крэсліваецца сігналамі труб. Надобнае прымяненне труб і карнетаў
 зусім абгрунтаванае. Трубаў даўчаюцца фанфары, урачыстыя сігна-
 лы, карнетаў -- розныя пірычныя і пявучыя мелодыі. "Вядома, --
 пісаў накіонт гэтага Д. Рагаль-Дзявіцкі, -- што падзел зыканаўцаў на
 трубачоў і карнетыстаў мае... глыбокія падставы і ўнікае звычай-
 на пад націскам тэхнічных даных выканаўцаў. Музыкант з больш лёг-
 кай і развітой тэхнікай часцей за ўсё становіцца салістам-піста-
 ністам, а зыканаўца з больш сакавітым, цяжкім гучам і менш гібчай

технікнай звычайна застаецца на становіжцы трубача².

Кіраўнікам аркестраў рэкамендуецца дагучаць выкананне партый труб і карнетаў, выходзячы з індывідуальнасці выканаўцаў.

Прааналізуем наступны прыклад з святочнай уверцюры Э.Казачкова "Святэ" ³:

труба
труба
карнет
труба
карнет

Нагутнае, энергічнае правядзенне галоўнай тэмы у трубу ва унісон стварае настрой святочнасці, празрыстасці, нібы паведамляючы аб пачатку свята. У другім перыядзе да унісона труб далучаецца група карнетаў, расквечваючы тэму акордавым выкладаннем мелодыі. Тут аднароднасць інструментаў незаменная. Яны нібы дапаўняюць гучанне адзін аднаго, напаўняючы яго тэмбравай шчыльнасцю і нагартам.

Гук с другой актавы неабходна вытрымліваць дакладна па працягласці, не зніжаючы актыўнасці выдыху. Перад восьмымі моцна згабіць маленькі лэфт для таго, каб дачечная рытмічная фігурацыя выконвалася газам і строга па рытму. Другое с таксама выконваец-

2 Роголь-Левицкий Д. Современный оркестр, т. 2. -- М., 1953. -- С. 183.

3 Казачков Э. Праздничная увертюра для духового оркестра / "Святэ" // Альбом концертных пьес для духового оркестра, Партитура, вып. 13. -- М.: Музика, 1988. -- С. 56--94.

ца у нюансе *f* і трымаецца да самай тактавай рысы без паслаблення, але і без узмацнення. Дыханне перад другой лічбай непажаданае, бо адбудзецца спад энергіі гуку. Лепш яго ўзяць пасля акорда ў 2-м такце другой лічбы, робячы тым самым зноў лэфт для добрага рытмічнага ансамбля ў далейшым. У другой лічбе трэба звярнуць увагу на інтанацыйную чысціню акорда. Справа ў тым, што па канструкцыі труб і карнетаў ён не з самых "чыстых". *F* другой актавы гучыць высока, а *D* -- другой актавы -- нізка. Неабходна таму указаць удзельнікам групы на гэтыя канструктыўныя адрэхі інструмента і паспрабаваць выправіць іх шляхам вылучэння цукронаў і выкарыстаннем дапаможнай аплікатурай. У другой лічбе пры ўступе карнетаў апошнія не павінны "перапрыкваць" трубы, а толькі лагічна прадоўжыць іх меладичную лінію, дадаючы новую экспрэсію, дынаміку.

Група карнетаў часта дубліруе партыі кларнетаў. Выканаўцы на гэтых інструментах валодаюць, як правіла, добрай тэхнікай, лёгкім гукам, бегласцю языка і пальцаў, іх сінхроннай узгодненасцю. У заключным прыкладзе -- фрагменце партыі труб і карнетаў з Сьвіты "Беларуская мозаіка" кампазітара Э.Казачкова, прысвечанай народнаму паэту Беларусі Я.Коласу, гэта праяўляецца дастаткова наглядна, рэльефна і пераканаўча⁴.

карнець I, II трубы I, II

⁴ Казачков Э. "Белорусская мозаика". Сьвіта для духоўнага оркестра /в 3-х частях/. Партитура. -- М., 1974.

The image shows a page of musical notation for trumpet parts. It consists of several staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key markings include 'rit.', 'cresc.', 'ff', 'Meno mosso', 'div.', and 'marc.'. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one flat.

Як відаць з нотнага прыкладу, карнеты з поспехам "супернічаюць" з тэхнікай кларнета, аманструючы не толькі віртуозна магчымасці, але і магучасць гуку у [7] у спалучэнні са штрихом марката.

Зусім іншыя задачы ў духавым аркестры вызначаюцца перад выканаўцамі партый труб. Як ужо гаварылася, труба выкарыстоўваецца для стварэння уячых, святочных валявых і мужных вобразаў, а таксама прымяняюцца для ўзмацнення драматычных момантаў. Разам з тым, трубе ўласцівыя перадача розных лірычных настрояў, выкананне шырокіх, п'явучых мелодый. У прыведзеным вышэй прыкладзе партыям труб адводзіцца важная роля. У [6] трыль, якая выконваецца трубацям дакладна і на нюансе *ff*, стварае драматычны каларыт у музыцы, падводзіць слухача да кульмінацыі. Два такты перад [7] -- гэта сола дзвюх труб, якое завяршаецца магучым *ff* і пераходзіць у кульмінацыю другой часткі твора. Тут неабходна сачыць за тым, каб актава была гранічна чыстай па інтанацыі, яркай па гучанню, дакладна выканана рытмічна. Трубацы, якія выконваюць гэта адкрывае месца, павінны валодаць добрым гучам, дакладнай атакай і пачуццём ансамбля.

Тутань аркестру, а також інші якого добаасумованна працюють нах вивученням своїх аркестрових партій, як правило, дабіваюча на значних творчих досягнень у асоновні концертного репертуару.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛІТЕРАТУРА:

- Волков В. Методическое пособие для руководителей самодеятельных оркестров. -- М., 1985.
- Дуб В. Методика обучения в самодеятельности учащихся и студентов. М.: Музыка, 1982.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Гэта работа, безумоуна, не можа прэтэндаваць на поўнае раскрыццё абзначанай праблемы. Тым не менш, задача, наставленая перад аўтарамі, была ў асноўным вышана. Матэрыялы раздзелаў, якія на першы погляд як быццам і паглядзена разглядаць асобныя праблемы, усё ж выстрайваюцца ў лагічны творчы-практычны і метадычна-абгрунтаваны комплекс, які дазваляе прачынаць узаемазвязь і узаемаасумованасць многіх і многіх пытанняў. Для забеспячэння, напрыклад, арганізацыі навучальна-творчага працэсу і, у першую чаргу, яго асноўнага накірунку -- выканальніцкай дзейнасці калектыву, неабходна уведзіць усе сукупнасць і змест канцэнтаў дырыжорскай падрыхтоўкі. Гэта дазволіць узняць узровень дырыжорскага майстэрства. У сваю чаргу яно з'явіцца умовай вырашэння многіх творчых і мастацкіх задач, якія ставяцца перад калектывам. У гэтым жа кантэксце зусім заканамерны працяг размовы па развіццю асноў гукаатрымання на духавых інструментах і пашырэнню штрыхавой палітры аркестрантаў аматарскіх калектываў. Кіраўнік калектыву не зможа плённа працаваць, калі не будзе азнаёмілены з праблемнымі сітуацыямі, што ўзнікаюць у іншых аркестрах, каб не дапусціць іх паўтору ў сябе.

Аўтарскі калектыву выказвае надзею, што прапанаваныя матэрыялы дапамогуць больш эфектыўна арганізаваць работу кіраўнікоў дзеючых духавых, эстрадных аматарскіх аркестраў і рэспублікі, акажуць станоучы уплыў на змест падрыхтоўкі кадраў для новых калектываў.

З М Е С Т

У в о д з і н и	3-6
I. Пытанні развіцця інструментальнага выканальніцтва на старонках перыядычнага друку Віцебскай вобласці	7-14
II. Асноўныя напрамкі дзейнасці кіраўніка дзіцячага аматарскага духавога аркестра.....	14-21
III. Праблемы навучання гукаўгварэнню, штрыхам на медных духавых інструментах удзельнікаў аматарскіх духавых, эстрадных аркестраў	21-25
IV. Змест і параметры асноўных кампанентаў дырыжорскай падрыхтоўкі кіраўнікоў духавых, эстрадных аркестраў	26-66
V. Праблемы арганізацыі навучальна-творчага працэсу аматарскіх духавых, эстрадных аркестравых калектываў	66-87
VI. Творчыя, метадычныя і арганізацыйныя праблемы функцыяніравання дзіцячых духавых аркестравых калектываў	87-97
VII. Мастацка-выканальніцкія, метадычныя аспекты агульна-групавых рэпетыцый трубачоў і карнегістаў духавога аркестра.....	98-105
З а к л ю ч е н н е.....	105

Навучальна – метадычны дапаможнік

Складальнікі: Ажыгін С.І., Гнілазуб А.А.,
Мангуша І.А., Валатковіч В.М.,
Карацееў А.Л., Брагінскі Л.М.,
Волкаў В.В.

Наш. да друку II.03.94г.Фармац 60х84 І/16. Папера друк. Ум.
друк. арк.6, І7. Ул. – выд. арк. 5, 48. Тыраж 100. Зак. 90 .Бясplatна.

Ратапрынт Беларускага універсітэта культуры. 220001, Мінск,
вул. Рабкораўская, 17.