

Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет Музыкального искусства

Кафедра Народно-инструментального творчества

СОГЛАСОВАНО  
Заведующий кафедрой

\_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

СОГЛАСОВАНО  
Декан факультета

\_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**МЕТОДИКА РАБОТЫ С ОРКЕСТРОМ (АНСАМБЛЕМ)**  
**Раздел I. МЕТОДИКА РАБОТЫ С ОРКЕСТРОМ**

для специальности

*1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям),  
направления специальности*

*1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка),  
специализации*

*1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная*

Составитель:  
Чеховская Т.Д.

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

Составитель

*Г.Д. Чеховская, старший преподаватель кафедры народно-инструментального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».*

Рецензенты:

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

*В.М. Волоткович, заведующий кафедрой духовой музыки УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент.*

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

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

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

## СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2.1	Тексты лекций.....	8
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	78
3.1	Литература по темам курса.....	78
3.2	Тематика семинарского занятия и перечень вопросов.....	81
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	82
4.1	Вопросы для самоконтроля.....	82
4.2	Задания для самостоятельной контролируемой работы студентов.....	84
4.3	Вопросы к экзамену .....	85
4.4	Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности и рекомендации по организации самостоятельной работы студентов.....	86
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	87
5.1	Учебная программа.....	87
5.2	Основная литература.....	97
5.3	Дополнительная литература.....	100

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Методика работы с оркестром (ансамблем). Раздел I. Методика работы с оркестром» предназначен для научно-методического обеспечения процесса подготовки студентов по специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), направлению специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка) специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная в соответствии с требованиями Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденным Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 26.07.2011 №167.

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

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

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

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

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

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

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

*Практический* раздел включает в себя список рекомендованной литературы для самоподготовки студентов, структурированный по темам учебной дисциплины, тематику семинарских занятий и перечень вопросов к ним.

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

*Вспомогательный* раздел включает учебную программу учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Методика работы с оркестром (ансамблем)» и список рекомендуемой литературы (50 источников).

## 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.

### Введение

Учебная дисциплина «Методика работы с оркестром (ансамблем)» играет важную роль в системе подготовки профессиональных руководителей оркестровых и ансамблевых коллективов. Она позволяет не только обобщить опыт известных зарубежных дирижеров в работе с профессиональными коллективами, но и изучить методические разработки по формированию оркестра, начальному периоду работы с ним, дает представление о репертуаре, принципах его формирования, об организации репетиций, планировании творческой и воспитательной работы.

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

Основной целью учебной дисциплины является подготовка высококвалифицированных руководителей коллективов, теоретически и практически подготовленных к исполнительской, педагогической, организационной и общественно-музыкальной деятельности.

*Задачи* учебной дисциплины:

- познакомить студентов с особенностями оркестров и ансамблей народных инструментов разных составов;
- дать теоретические знания в области методики работы с коллективами;
- углубить практические навыки, необходимых для самостоятельной работы в качестве руководителя коллектива
- воспитать художественно-эстетический вкус, используя лучшие образцы оркестрового и ансамблевого исполнительства.

Освоение учебной дисциплины «Методика работы с оркестром (ансамблем)» должно обеспечить формирование профессиональных компетенций.

Требования к *профессиональным компетенциям*:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2.1 Тексты лекций

### Тема 1. Дирижирование как особый вид исполнительского искусства.

#### **Вопросы:**

1.1. Дирижирование как особый вид исполнительского искусства. Основные методические проблемы в работе дирижера с оркестром.

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

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

1.4. Обзор и анализ методической литературы.

#### **1.1. Дирижирование как особый вид исполнительского искусства. Основные методические проблемы в работе дирижера с оркестром**

Дирижирование – важнейшая часть музыкального исполнительства, в котором наиболее глубоко и масштабно проявляется его суть. Как самостоятельный вид исполнительской деятельности, дирижерская профессия окончательно сформировалась лишь ко 2-й половине XIX в.

Из всех музыкальных профессий профессия дирижера самая сложная и ответственная. Дирижер поставлен в особые условия: его инструментом является целый коллектив исполнителей. Истинному художнику-музыканту необходимо особое призвание к своему инструменту. У дирижера – это оркестр или хор. Поэтому он должен «ощущать исполнительский коллектив как единый многокрасочный и многозвучный инструмент, состоящий из живых, индивидуально мыслящих, чувствующих и созидающих музыкантов-художников»<sup>1</sup>. Подчинить их себе, повести за собой и составляет его задачу. «Дирижер ответственен перед слушателями не только за себя, но и за тот коллектив, которым он руководит»<sup>2</sup>, – говорил известный дирижер А. П. Иванов-Радкевич. Кроме этого, дирижер ответственен еще и перед самим коллективом; его задача заключается в том, чтобы указать каждому участнику коллектива, как он должен играть, чтобы общее исполнение с наибольшей полнотой раскрывало творческие намерения композитора».

<sup>1</sup> Пазовский, А. Записки дирижера / А. Пазовский. – М. : Музыка, 1996. – С. 14.

<sup>2</sup> Иванов-Радкевич, А.П. О воспитании дирижера / А.П. Иванов-Радкевич. – М. : Музыка, 1973. – С. 6.

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

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

Сложность дирижерской профессии обуславливается ее полифункциональностью. Дирижер создает свою трактовку музыкального произведения, выбирает вариант конкретного звукового воплощения этой трактовки, точно распределяет время звучания и контролирует качество исполнения. Постигая композиторский замысел, он передает своё представление об идейно-художественном содержании произведения исполнителям и добивается от них точного донесения, задуманного до слушательской аудитории. В необходимых случаях он по ходу исполнения корректирует звучание. Дирижер – это и актер, и режиссер исполнения, а кроме того воспитатель исполнительского коллектива. Чтобы создать условия для осознанного исполнения музыки, необходим постоянный и напряженный психический контакт дирижера с оркестром и слушателями. А для этого необходимы способности, а главное, особые личностные качества и достоинства. «Ваши мысли, ваше восприятие мира должны исходить от вас с такой силой, которая заставила бы оркестр одновременно с вами переживать те же желания и страсти, чтобы музыканты не могли не выразить их в своём исполнении. Вы должны заменить их волю своею»<sup>3</sup>, – писал известный французский дирижер Шарль Мюнш.

Важным отличием дирижера от исполнителя-солиста является, по мнению К. Кондрашина, и то, что солист – инструменталист или певец, работая над произведением, имеет возможность многократно проверить свою интерпретацию в процессе подготовки. Дирижер же обычно очень лимитирован репетиционным временем. Он должен начать репетицию с исполнительским коллективом с уже готовым исполнительским планом»<sup>4</sup>. Дирижер обязан до репетиции слышать музыкальное сочинение так же

<sup>3</sup> Мюнш, Ш. Я – дирижер / Ш. Мюнш. М. : Музыка, – 1982. – С. 18.

<sup>4</sup> Кондрашин, К. Мир дирижера (технология вдохновения) / К. Кондрашин. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1976. – С. 12 –13.

отчетливо, как слышал эту музыку композитор. Безупречное внутреннее пропевание произведения должно создать у дирижера правильное представление о музыке. Учиться дирижированию означает учиться в совершенстве слышать внутренним слухом музыку и воплощать свой замысел. Все, что думал и чувствовал композитор, сочиняя свою музыку, дирижер должен заново продумать, прочувствовать и осмыслить, уметь духовно вживаться в произведение. Поэтому основой дирижерской профессии является способность дирижера познать и внутренне услышать всё то, что будет воспроизведено исполнительским коллективом.

Дирижер руководит коллективным исполнением музыкального произведения, ощущая при этом оркестровый коллектив как единый инструмент. Поэтому он должен знать, какие тембровые краски и диапазон имеет каждый инструмент, каковы их технические и художественные возможности. К тому же дирижер должен уметь играть на этих инструментах. На репетиции и в концертном зале ему предстоит увлечь оркестр своим планом исполнения, своей трактовкой произведения, раскрыть художественную идею композитора, вызвать исполнителей на сотворчество, установить содружество в коллективе.

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

Как говорил Г. Ержемский, процесс «дирижирования сложен и многогранен. Так, например, в обстановке концертного выступления психическая деятельность является одной из самых многофункциональных в человеческой практике. Протекающая на фоне активного сознания, она осуществляется в условиях жесткой временной необратимости, создающей постоянную стрессовую ситуацию в связи с невозможностью исправления ошибок»<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Ержемский, Г.Л. Психология дирижирования / Г.Л. Ержемский. М. : Музыка, 1988. – С. 6

## ***1.2. Интерпретационная сущность дирижерского искусства. Соотношение художественно-образного начала и тактирования в искусстве дирижирования<sup>6</sup>***

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

В современном дирижерском искусстве можно выделить две стороны – техническую и художественную. К первой относится вся техника, в том числе и тактирование, ко второй – все средства выразительно-художественного порядка. Тактирование лежит в основе техники и является ее базой. Будучи жестовым изображением метра, тактового размера, тактирование связано со всеми приемами дирижерской техники, влияя на их характер, форму, способы выполнения. Вместе с тем тактирование – лишь первичная и примитивная область дирижерской техники, научиться тактировать сравнительно нетрудно, каждый музыкант может овладеть им за короткий срок. К технической стороне также относятся приемы показа вступлений, снятия звука, показа фермат, пауз, пустых тактов. Эту совокупность приемов И. А. Мусин называет «вспомогательной техникой, или техникой низшего порядка».

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

В связи с этим Г. Л. Ержемский выделяет две системы жестов. «Первая представляет собой комплекс профессиональных двигательных автоматизмов. Ее фундаментом являются сложившиеся в историческом

---

<sup>6</sup> Содержание данного вопроса раскрывается с использованием следующих источников:

1. Мусин, И.А. Техника дирижирования / И.А. Мусин. Л : Музыка, 1967. – С. 8-10.
2. Ержемский, Г.Л. Психология дирижирования / Г.Л. Ержемский. М. : Музыка, 1988. – С. 18.

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

Перед дирижером, следовательно, стоит задача, используя всю совокупность средств вспомогательной и выразительной техники, придать своему жесту образную конкретность. Соответственно приемы, которыми он это достигает, можно назвать образно-выразительными. К ним относятся и средства эмоционального порядка и волевого воздействия на исполнителей. При отсутствии у дирижера эмоциональных качеств его жест обязательно будет беден. Находясь в диалектическом единстве, художественная и техническая стороны дирижерского искусства внутренне противоречивы, могут подчас подавлять одна другую.

Как справедливо отмечал А. Радкевич, «движения дирижера обуславливаются смыслом исполняемой музыки, они должны ясно выразить творческие намерения дирижера, побуждая коллектив к выполнению этих намерений. Иначе говоря, они должны быть только самыми необходимыми, непринужденными, выразительными, точными и музыкально-целесообразными».<sup>7</sup> Схожую мысль мы можем обнаружить и в работе И. Мусина, который подчеркивал мысль о том, что для нахождения конкретного и выразительного жеста для воплощения музыкальной фразы, нужно прежде всего видеть определенную цель. Успех поисков зависит от того, насколько ярким представляемый дирижером музыкальный образ. В процессе работы жестовое отображение становится все более определенным и начинает приобретать рельефность»<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Иванов-Радкевич, А.П. О воспитании дирижера / А.П. Иванов-Радкевич. М. : Музыка, 1973. – С. 21.

<sup>8</sup> Мусин, И.А. О воспитании дирижера: Очерки / И.А. Мусин. Л. : Музыка, 1987. – С. 13.

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

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

Дирижер – это безусловно мозг и душа оркестра, он вдохновляет музыкантов, передает художественный замысел произведения, выступая прежде всего, как художник-творец. Однако кроме того, дирижеру – руководителю оркестра приходится заниматься множеством и нетворческих вопросов: распределением занятости музыкантов (для равномерной нагрузки), поддержанием дисциплины, отстаиванием интересов оркестра. Административный талант<sup>9</sup> это также и умение рассчитать репетиционное время, заблаговременно определить необходимое количество репетиций, после каждой оставить законченное впечатление о проделанном, уметь чередовать на репетиции утомительные по напряжению произведения с более легкими. Надо суметь найти контакт с наиболее передовыми музыкантами, похвалить робкого, но способного, «осадить» зарвавшегося. Здесь административные функции тесно связаны с педагогическими.

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

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

Любая профессия требует от человека целого комплекса определенных качеств и знаний. Особое их сочетание необходимо руководителю любительского коллектива: ведь ему приходится быть в первую очередь организатором, педагогом-музыкантом, психологом... Выполнение этих функций требует разносторонней подготовки, в основе которой лежит широкое профессиональное образование. Руководитель любительского коллектива обязан, как и любой современный специалист, владеть широкими знаниями в собственной сфере. Профессиональное руководство коллективом

---

<sup>9</sup> Кондрашин, К. Мир дирижера (технология вдохновения) / К. Кондрашин. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1976. – С. 10.

при современных требованиях, предъявляемых к уровню его творческой деятельности, невозможно без опоры на глубокие и всеобъемлющие знания.

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

Руководитель планирует перспективное развитие оркестра, его художественную и концертно-просветительскую деятельность. И здесь на первый план выдвигается профессиональная подготовка, деловая «хватка» руководителя, знание им методики репетиционной, учебной, творческой работы с коллективом. В этом случае проявляются качества руководителя как педагога-организатора. Организаторские качества руководителя приобретают первостепенное значение при работе с начинающим оркестром. С ростом исполнительского уровня оркестра возрастает значение творческого начала в действиях руководителя. На первый план выдвигается его умение выстроить голоса, собрать коллектив, психологически мобилизовав его на решение высоких художественных задач.

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

Успешность творческого и воспитательного процессов зависит от подготовки и знаний руководителя как организатора, дирижера, педагога, а также от умения общие положения методики преломлять в своей

индивидуальной творческой работе. Научиться делать это, особенно начинающим руководителям оркестров, – значит избежать многих ошибок.

#### ***1.4. Обзор и анализ методической литературы***

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

В монографии В. А. Каюкова «Дирижер и дирижирование» с позиций философии, музыкальной эстетики и культурологии рассматривается такой вид художественной деятельности, как дирижирование. До этого дирижерское управление исследовалось только в рамках музыкального исполнительства, в музыковедческих и искусствоведческих работах. Автор исследует дирижирование как целостное явление, учитывая его внутренние основания и внешние опосредованные связи-взаимодействия.

Учебник по дирижированию В. И. Орлова и Е. В. Комиссарова является по сути первым учебником по оркестровому дирижированию. Задачей данного пособия является формирование базы теоретических знаний, практических умений и навыков по дирижированию.

В книге «Дирижер и оркестр или 100 ненужных советов молодым дирижерам» Роман Кофман, украинский дирижер и композитор, легко, непринужденно и с большой долей иронии дает практические советы молодым дирижерам. И хотя вопросы методики и интерпретации не затрагиваются, круг рассматриваемых проблем обширен (от взаимоотношений с оркестрантами, до выстраивания концертных программ).

Книга А. С. Каргина «Работа с самодеятельным оркестром р. н. и.» имеет сугубо практический характер. Ее автор делает попытку изложить методику, исходя из комплексного рассмотрения учебно-творческого и воспитательного процессов, их организации в неразрывном единстве. Каргин также подробно останавливается на организации работы оркестра, подготовке к репетициям, подборе учебного и концертного репертуара.

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

Книга К. Кондрашина «Мир дирижера» построена в форме бесед известного советского дирижера Кирилла Кондрашина с кандидатом психологических наук Владимиром Ражниковым. В ней излагаются точка зрения великого дирижера на специфику дирижерского мастерства, различные психологические аспекты дирижирования, рассматривается комплекс дирижерских способностей, обобщается и анализируется 30-ти летний практический опыт великого дирижера.

Книга А. Боулта «Мысли о дирижировании» переведена на русский язык и издана в сборнике статей «Исполнительское искусство зарубежных стран». Помимо практических советов и вопросов дирижерского исполнительства, английский дирижер большое внимание уделяет нравственной проблематике, тактичности работы с коллективом, этике во взаимоотношениях дирижера и солиста.

Книга знаменитого французского дирижера и скрипача Шарля Мюнша «Я – дирижер» повествует о сложной и противоречивой профессии дирижера, о трудностях, возникающих у всех начинающих дирижеров, об огромной моральной ответственности перед публикой, и о магическом воздействии личности дирижера на оркестр. «Душа дирижера должна быть зеркалом, в котором музыка отражается так же, как природа во взоре художника». «...я вижу в деятельности дирижера не профессию, а священнодействие: это не слишком сильное слово»

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

### ***Вопросы:***

- 2.1. Общие и специальные требования, предъявляемые к дирижеру оркестра. Музыкальные, артистические и педагогические способности дирижера.*
- 2.2. Музыкально-инструментальный и дирижерско-исполнительский уровни художественной подготовки дирижера. Их характеристики.*
- 2.3. Психолого-педагогическая подготовка дирижера оркестра.*
- 2.4. Особенности деятельности руководителя любительского коллектива.*

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

Дирижер – одна из интереснейших и сложных творческих профессий. Слово «дирижёр» происходит от французского «diriger» и означает «...ведущий, лицо, руководящее коллективным исполнением музыкального произведения». Дирижерское исполнительство представляет собой сложный комплекс различных видов музыкальной деятельности, включающий в себя действия, протекающие последовательно или одновременно и направленные на разные цели. Каждое из них выполняется с большим или меньшим усилием, вызывается и мотивируется различными побуждениями, сопровождается соответствующими эмоциями. Многочисленные функции, выполняемые дирижером в момент руководства исполнением, взаимосвязаны, а порой выступают в противоречивых, и даже конфликтных отношениях. Подобного своеобразия не знает ни один из видов исполнительского искусства.

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

Дирижер, как и любой музыкант-исполнитель, должен обладать музыкальными данными. Сюда входят музыкальность, музыкальный слух и ритм, музыкальная память. А также музыкально-теоретическими знаниями,

знаниями художественной культуры. *Музыкальность* понимается большинством исследователей как своеобразное сочетание способностей и эмоциональных сторон личности, проявляющихся в музыкальной деятельности. *Музыкальный слух* – понятие сложное и включает в себя ряд компонентов, важнейшими из которых являются звуковысотный, ладовый (мелодический и гармонический), тембровый и динамический слух. Существует также абсолютный и относительный музыкальный слух. Наличие абсолютного слуха (пассивного или активного) нередко указывает на общую музыкальную одаренность. Чем лучше слух дирижера, тем полнее его владение оркестром. Обладать абсолютным слухом для дирижера полезно, но не обязательно. Но ему необходимо иметь хороший относительный слух, дающий возможность различать соотношения звуков по высоте, взятых одновременно и последовательно, а также более острый гармонический слух и развитый динамический (чувство звукового баланса). Важнейшим рабочим инструментом для дирижера является высокоразвитый внутренний слух. Под внутренним слухом понимается способность музыканта представлять себе звучание как отдельных тонов и аккордов, так и всей их совокупности в процессе чтения партитуры. Чтение партитуры без инструмента, как и чтение книги без произнесения слов вслух – это вопрос тренировки, и каждый дирижер должен овладеть им в совершенстве.

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

же время он более сконцентрирован. Заучивание наизусть способствует более глубокому освоению произведения, более тщательному изучению партитуры.

Большое значение для развития исполнительской деятельности дирижера имеет наличие развитой музыкальной памяти. Проблему музыкальной памяти можно отнести к одной из наиболее сложных и актуальных проблем музыкального исполнительства. Игра на память имеет сравнительно недавнее происхождение. Во времена В. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена лишь немногие исполнители считали это нужным. Память в те времена не считалась необходимой составной частью комплекса музыкальной одаренности. Заучивать наизусть рекомендовалось только сложные эпизоды, или тексты в местах переворачивания страниц. Однако, «игра по нотам» вносит свои неудобства, связанные с раздвоенностью внимания.

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

*Музыкальная память* – понятие синтетическое, включающее слуховую, двигательную, логическую, зрительную и другие виды памяти. Как и все способности, она поддается значительному развитию. У дирижера важно развить слуховую память, служащую основой для успешной работы в любой области музыкального искусства; логическую – связанную с пониманием содержания произведения, закономерностей развития мыслей композитора; двигательную – связанную с мануальной техникой дирижера; зрительную память – в изучении и запоминании партитуры.

Молодой дирижер должен знать произведение наизусть и дирижировать, почти не глядя в партитуру. Это требование диктуется несколькими причинами. Погружаясь с головой в партитуру, дирижер лишается возможности живого и непосредственного общения с исполнителями. Дирижер, который не смотрит на музыкантов, ни к кому не обращается – не представляет интереса, так как сила дирижерского воздействия на исполнителей значительно снижается или исчезает полностью. У дирижирования наизусть есть свои преимущества. Дирижуя наизусть, дирижер основывается на звуковой перспективе. Его музыкальное мышление охватывает более протяженное музыкальное пространство, в то же время он более сконцентрирован. Заучивание наизусть способствует

более глубокому освоению произведения, более тщательному изучению партитуры.

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

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

Эмоционально-волевое воздействие дирижера на оркестр – это способность дирижера воодушевить исполнителей. Наибольшая степень воодушевления – творческое вдохновение. Различные степени воодушевления от увлеченности до подлинного подъема способствуют протеканию любой творческой деятельности. Создать у себя приподнятое настроение, воодушевление – задача не простая для каждого дирижера, но она усложняется, когда нужно выдать такое же эмоциональное состояние у музыкантов оркестра – людей тоже с разными характерами и темпераментами, которые могли прийти на повседневную работу без должного творческого подъема. Дирижер должен уметь воодушевлять исполнителей, вызывать у них такое приподнятое, творчески активное состояние, благодаря которому особенно сильно обостряется внимание, predisposedness к чуткому реагированию на выразительные жесты дирижера. Воодушевление, вдохновение и труд нераздельны для дирижера.

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

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

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

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

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

профессию дирижера, перечисляет качества, которые необходимы дирижеру-профессионалу:

1. Дирижер должен овладеть игрой на четырех или пяти оркестровых инструментах.
2. В течении ряда лет ему необходимо играть в оркестре, желательно на разных инструментах.
3. Ему следует принимать участие в работе хорового коллектива.
4. Он обязан знать весь классический репертуар с точки зрения оркестровки, структуры, фразировки и т.д.
5. В будущей работе он встретится с музыкой различных творческих направлений и должен иметь ясное представление о присущих каждому направлению стилевых особенностях.
6. Он должен обладать способностями руководителя, беспредельной старательностью, неограниченным терпением, подлинным даром психолога, железным здоровьем и внешне всегда быть в хорошем настроении.
7. Он должен в совершенстве владеть дирижерской палочкой. Это кажется легким, но на самом деле требует долгих размышлений и постоянной тренировки.
8. Он должен знать историю музыки и музыкальную литературу – вокальную, органную, камерную, фортепианную и т.д.
9. Он должен быть сведущим во многих других видах искусств.

А самое важное умение, по мнению А.Боулта, это умение управлять людьми и – что еще важнее – самим собой<sup>10</sup>.

К. Кондрашин в комплексе способностей, необходимых дирижеру, отмечает повышенные музыкальные данные, пластические способности, административный талант и самое главное – волю. «Дирижер без воли – не дирижер». Он считал, что профессия дирижера требует качеств, поднимающихся выше музыкальных, в частности, исполнительских данных, и называл эту способность «продуктивным воздействием». Что означает воздействие всей личности дирижера на коллектив оркестра и включает волю, мануальную технику, мимику, пантомимические движения, воздействие глаз и еще некоторые свойства, выразить которыми существующими терминами невозможно – они то и составляют главное отличие дирижера от других исполнителей.

---

<sup>10</sup> Исполнительское искусство зарубежных стран: сб. статей / Сост. Т. Эйдельман, ред. Л. Баренбойма. – М. : Музыка, 1975. – Вып.7. – С. 139.

### **2.3. Психолого-педагогическая подготовка дирижера оркестра**

Как отмечает Д. Варламов, «дирижер в процессе взаимодействия с музыкантами, организует и осуществляет музыкально-исполнительское общение, передавая музыкальную информацию исполнителям с целью создания художественного «продукта», являющегося воплощением его творческих замыслов, личностной интерпретации авторских идей»<sup>11</sup>. Наиболее рельефно профессионализм дирижера проявляется в его умении находить общий язык с оркестром, достигать подлинного взаимопонимания с коллективом. Для этого руководить коллектива должен обладать определенными качествами, то есть отвечать определенному типу руководителя.

Как известно, существуют три основных типа руководителей: демократический, авторитарный, либеральный<sup>12</sup>. Руководитель авторитарного типа отличается властностью, строгостью в отношениях с подчиненными. Он склонен подавлять инициативу, оказывать силовое психологическое давление на коллектив и на каждого отдельного участника. Авторитет такого руководителя основывается на жесткой, беспощадной требовательности. Дирижеры-диктаторы не допускают никакого влияния со стороны оркестра на свою исполнительскую концепцию.

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

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

Интересную психологическую дифференциацию дирижеров проводит Г. Л. Ержемский. Он рассматривает психологические моменты взаимодействия дирижера с коллективом и соответственно выделяет следующие типы: «ремесленники-регулирующие» (музыкальные

<sup>11</sup> Варламов, Д. *Онтология искусства* / Д. Варламов. – М. : Музыка, 2011. – С. 103.

<sup>12</sup> Далее использованы материалы учебного пособия «Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов» / А Каргин. – 2-е доп. изд. – М. : Музыка, 1984. – С. 138 – 139.

управляющие) ставят своей целью организационные музыкальные задачи, т.е. поддержание необходимого темпа произведения, совместности действий, выполнение динамических оттенков и нюансов; «дирижеры-иллюстраторы» характеризуются приверженностью к двигательному жестко-пластическому управлению, которое чем-то сродни балету (такой дирижер, «запустив» оркестр, начинает переживать музыку как бы под аккомпанемент играющего оркестра, одновременно пытаясь найти изобразительный аналог происходящему в нем исполнительскому процессу); «дирижеры-реставраторы», т.е. музыканты с доминированием теоретического (аналитического) типа мышления, чья главная задача – воссоздание авторских указаний «в первоначальном» виде; «дирижеры-созидатели» имеют основой деятельности внутреннее исполнительство и тесное творческое взаимодействие с музыкальным коллективом. Все профессиональные функции последних направлены на целостное эмоциональное восприятие произведения, дирижируют они не столько посредством физических действий, сколько волевыми побуждающими к действиям импульсами<sup>13</sup>.

#### ***2.4. Особенности деятельности руководителя любительского коллектива***

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

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

Первейшей для дирижера любительского оркестра является его психолого-педагогическая подготовка. Дирижер – это не только руководитель, организатор, интерпретатор, но и педагог, вводящий

---

<sup>13</sup> Ержемский, Г.Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. / Г.Л. Ержемский. – СПб. : Деан; Ферт, 1993. – С. 263.

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

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

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

## Тема 3. Организация работы любительского оркестра

### **Вопросы:**

- 3.1. Особенности организации любительских оркестров. Мотивация участников любительских коллективов: главные и дополнительные мотивы, отрицательная и положительная мотивация, поощрение.
- 3.2. Начальный этап работы с любительским оркестром: ближайшие цели и перспективы, распределение по инструментам. Работа по изучению оркестровых партий в группах.
- 3.3. Планирование репетиций. План как основной документ работы дирижера-организатора. Виды планов.
- 3.4. Основные задачи работы любительского оркестра: учебно-творческая и воспитательно-образовательная работа, концертная деятельность.

### **3.1 Особенности организации любительских оркестров. Мотивация участников любительских коллективов: главные и дополнительные мотивы, отрицательная и положительная мотивация, поощрение<sup>14</sup>**

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

Если же оркестр создается заново, так сказать «с нуля», то существуют два пути его организации. Первый путь связан с привлечением в оркестр всех желающих. Второй путь, напротив, предполагает тщательный отбор среди желающих по их музыкальным способностям и умению играть на инструменте, по знанию теории музыки. Большинство руководителей используют первый путь, затем, после нескольких занятий, определив музыкальные данные каждого участника, делят коллектив на несколько групп. Более способных и подвинутых с точки зрения владения инструментом в одну группу, а менее подвинутых и со слабо выраженными музыкальными данными – в другую. С каждой из групп ведется учебная работа по плану, составленному с учетом возможностей оркестрантов. В

<sup>14</sup> Далее использованы материалы учебного пособия «Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов» / А Каргин. – 2-е доп. изд. – М. : Музыка, 1984. – С. 53 – 55.

случае же, если разделение не практикуется, – увеличиваются сроки формирования оркестра как концертной единицы, сложнее становится организовать учебно-творческую работу, а также поддержать интерес у участников к занятиям и т.д.

Второй путь организации оркестра гарантирует уже с момента его возникновения более высокий уровень творческой работы, начальный этап обучения уменьшается, оркестр скорее выходит на эстраду, а значит имеет большие перспективы. Однако этот путь создания коллектива связан с нарушением основного принципа художественной самостоятельности – принципа демократичности, доступности участия в оркестре для всех желающих, он оправдан, если параллельно для менее продвинутых участников, пришедших в коллектив, создается специальная группа, с которой проводится полноценная и методически продуманная учебно-творческая работа. Многие из оркестрантов, вначале не проявившие себя, впоследствии могут перейти в более продвинутый состав. Такое разделение участников обеспечивает возможность обучения игре на народных инструментах всех желающих. Методика организации оркестра во многом обуславливается теми ближайшими задачами, которые ставит руководство перед коллективом.

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

### **3.2. Начальный этап работы с любительским оркестром: ближайшие цели и перспективы, распределение по инструментам. Работа по изучению оркестровых партий в группах<sup>15</sup>**

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

На ведущие струнные инструменты оркестра – домру малую, домру альтовую, балалайку прима – следует подбирать лиц, имеющих подвижные пальцы, хорошо развитую кисть правой руки. Участников, владеющих каким-либо инструментом – баяном, флейтой, фортепиано – или ранее игравших на них, нужно оставлять на своих инструментах. Это обеспечит быстрый рост мастерства оркестра в целом. Так как для подготовки баяниста для игры в оркестре требуется значительно больше времени, чем для подготовки балалаечника или домриста, целесообразнее в первый период работы оркестра приглашать баянистов-концертмейстеров из других коллективов, а также преподавателей музыкальных школ, студий и т.д.

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

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

Начальный этап работы с коллективом предполагает обучение игре на оркестровом инструменте, что требует от обучающихся большого терпения и

---

<sup>15</sup> Далее использованы материалы учебного пособия «Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов» / А Каргин. – 2-е доп. изд. – М. : Музыка, 1984. – С. 56 – 58, 65 – 85.

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

Ближайшие перспективы, как правило, ограничиваются ближайшими 1–1,5 месяцами работы оркестра, и задачи, которые нужно ставить перед оркестром должны быть отчетливо ясны, например, выучить партии определенной пьесы. Ближайшие перспективы особенно важно определить во вновь организуемом коллективе. Многие из участников оркестра не видят завтрашнего дня, они заняты в основном решением «локальных» задач (выучить штрих, прием игры, ноты и т.д.). Эту особенность начинающего коллектива и должен учитывать руководитель. Начальный этап работы необходимо сокращать с помощью постановки реально выполняемых ближних перспектив. Нарушение этого принципа, выдвигание сразу дальних перспектив, требующих для своего решения длительного времени, больших усилий, приводят к неоправданному риску – возможной потере коллективом четких перспектив своего развития. У начинающих оркестрантов не всегда хватает терпения работать длительное время, не видя результатов своего труда.

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

Дальние перспективы – это всегда крупные цели, отдаленные по времени на год-полтора. Это не только концерты, это большие творческие задачи: поездка с гастрольными концертами, творческие встречи с артистами

профессиональных коллективов, подготовка широкой концертной программы, достижение каждым участником определенного уровня исполнительского мастерства, обеспечение оркестра качественными инструментами, костюмами и т.д.

### **3.3. План как основной документ работы дирижера-организатора. Виды планов. Планирование репетиций<sup>16</sup>**

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

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

1. Основные задачи оркестра на текущий год.
2. Организационная деятельность.
3. Учебно-творческая работа.
4. Воспитательная и образовательная работа.
5. Концерты, выступления, встречи со слушателями.

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

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

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

Также тщательно нужно планировать и каждую репетицию, без планирования в репетиции появляются стихийность, разбросанность и самотек. Репетиция может неожиданно затянуться или, наоборот, закончиться

<sup>16</sup> Далее использованы материалы учебного пособия «Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов» / А Каргин. – 2-е доп. изд. – М. : Музыка, 1984. – С. 60 – 62.

быстро, так как без планирования что-то может выпасть из поля зрения руководителя, остаться забытым. Все это нежелательно сказывается и на психологическом настрое оркестрантов на серьезную творческую работу, и в конечном счете на творческом росте коллектива.

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

1. Сообщение плана репетиции, конкретных учебно-творческих задач.
2. Настройка оркестра.
3. Игра гамм, упражнений.
4. Проверка заданий для самостоятельной работы.
5. Работа над музыкальным произведением.
6. Повторение ранее выученных произведений.
7. Чтение с листа.
8. Задание для самостоятельной работы.
9. Подведение итогов данной репетиции и постановка задач на следующую.

#### ***3.4. Основные задачи работы любительского оркестра: учебно-творческая и воспитательно-образовательная работа, концертная деятельность***<sup>17</sup>

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

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

1. Комплектование и доукомплектование оркестра
2. Приобретение, ремонт и изготовление инструментов, струн, медиаторов, пультов, приобретение необходимой нотной литературы, нотной бумаги, канцелярских принадлежностей и т.д.
3. Подготовка и проведение собрания оркестра, на котором должен быть избран его актив (староста, концертмейстеры, библиотекарь), принят устав оркестра, обсужден план работы на текущий год

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

<sup>17</sup> Далее использованы материалы учебного пособия «Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов» / А Каргин. – 2-е доп. изд. – М. : Музыка, 1984. – С. 111 – 118.

1. Мероприятия по повышению исполнительского мастерства оркестрантов, совершенствование их технических навыков, приемов в игры;
2. Коллективные, групповые и индивидуальные занятия;
3. Изучение элементарной теории музыки, общих разделов теории и истории музыки и музыкальной литературы;
4. Проведение репетиционной работы;
5. Предполагаемый к изучению репертуар, конкретные пьесы, которые будут разучиваться по полугодиям.

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

*В пятом разделе* – «Концерты, выступления, встречи со слушателями» – указываются в хронологическом порядке основные предполагаемые выступления оркестра: в сводных концертах, посвященных календарным праздникам; в концертах в подшефных организациях; на творческих отчетах и т.д.

Концертное выступление – ответственнейший момент в жизни любительского коллектива. Оно является качественным показателем всей организационной, учебно-творческой и воспитательной работы руководителя с оркестром. По выступлению судят о сильных и слабых сторонах их деятельности: о творческом лице, о технических и художественных возможностях, о репертуаре, об умении «собраться» при выступлении, о дисциплине участников.

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

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

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

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

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

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

## Тема 4. Подготовка руководителя оркестра к репетиции

### **Вопросы:**

4.1. Этапы подготовки к репетиции.

4.2. Основные этапы работы дирижера над партитурой.

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

### **4.1. Этапы подготовки к репетиции<sup>18</sup>**

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

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

*Второй этап* подготовки руководителя к репетиции – создание плана репетиционной работы на каждое занятие. План может возникнуть только при условии, что анализ партитуры сделан достаточно детально. Действия руководителя на репетиции не должны казаться случайными и

---

<sup>18</sup> Далее использованы материалы учебного пособия «Работа с самостоятельным оркестром русских народных инструментов» / А Каргин. – 2-е доп. изд. – М. : Музыка, 1984. – С. 125.

непоследовательными. Каждая остановка, каждое замечание должны быть продуманы и обоснованы, должны служить лучшему раскрытию содержания пьесы. Хорошо продуманный репетиционный план работы с оркестром своей обоснованностью будет способствовать ее завершенности, решению педагогических и воспитательных задач.

#### ***4.2. Основные этапы работы дирижера над партитурой***

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

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

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

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

После первоначального ознакомления с произведением дирижер приступает к подробному изучению партитуры. Здесь выясняются особенности состава оркестра, определяются средства выразительности: форма, темп, динамика, ритмика, гармония, особенности изложения

музыкального материала и тому подобное. Такой анализ дает возможность понять драматургию произведения.

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

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

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

Анализируя партитуру, дирижер должен обратить внимание на такое важное средство выразительности, как *гармония*. Изучая ладо-тональные соотношения, гармонический план, дирижер лучше постигает форму произведения. Иногда, из всех средств выразительности, гармонии отводится доминирующее положение. Это происходит в тех случаях, когда композитор использует ее колористические возможности. Дирижеру следует обратить внимание на оркестровые инструменты, занятые в исполнении гармонии, и добиться от них качественного исполнения, связанного чаще всего с динамической и тембровой ровностью звучания. Однако бывают случаи, когда надо нарушить это равновесие и выделить какой-либо из голосов (чаще это происходит в модуляциях). Иногда выделяют бас, иногда вводный тон. Точный ответ на эти вопросы может дать только анализ партитуры.

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

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

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

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

Одной из самых сложных и противоречивых исполнительских проблем является проблема *темпа*. Существует ли «правильный» темп, если да, то как его найти, как относиться к метрономическим обозначениям, к словесным темповым указаниям? Шарль Мюньш пишет: «Х. Глюк как-то заметил: «Стоит сыграть лишь чуть-чуть быстрее или же чуть-чуть медленнее, и всё пропало...» и сам добавляет: «Если исполнитель не знает, какой нужно взять

темпа, то пусть лучше не берёт никакого»<sup>19</sup>. Как искать «правильный» темп? Ответить на этот вопрос может только анализ партитуры, который должен касаться всех ее сторон, и, прежде всего – драматургии, формы и мелодического языка. В результате такого изучения, постижения замысла композитора, понимание целого и отдельных эпизодов и будет постепенно складываться представление о нужном темпе.

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

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

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

Сделав подробный мелодический, динамический и темповый анализ произведения, дирижер завершает эту работу выставлением *штрихов* и *аппликатуры*. Следует иметь в виду, что неправильный штрих может изменить характер, динамику, а значит и содержание музыки. Выбор аппликатуры должен диктоваться не только соображениями удобства исполнения на инструменте, но и стремлением к музыкальной

---

<sup>19</sup> Мюнш Ш. Я – дирижер / Ш. Мюнш. – М. : Музыка, 1982. – С. 28.

выразительности и естественности фразировки. Реализовать свои художественные замыслы дирижер может только при условии выразительного звучания оркестра. Все оркестровые штрихи и приемы должны быть направлены на достижение наилучшего художественного результата.

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

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

Итогом всей подготовительной работы дирижера должно быть выучивание партитуры наизусть. Собственно говоря, в процессе анализа произведения многое уже само хорошо отложится в памяти и останется довести до конца. Зная произведение наизусть необходимо по нескольким причинам. Чтобы хорошо руководить коллективом, дирижер должен правильно и активно мыслить, его внимание должно быть сконцентрировано на главных вопросах оркестрового управления, а это возможно лишь при хорошем знании музыкального материала. К тому же дирижер, не знающий произведения и постоянно прикованный глазами к партитуре, лишен живого контакта с исполнителями, в результате чего сила воздействия на них заметно снижается.

Процесс работы над партитурой дает возможность дирижеру понять характер, стиль и образный строй произведения. Всё это вместе позволит ему

составить правильный план работы и продуктивно провести репетицию с оркестром.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

### **4.3. Дирижерско-исполнительский анализ партитуры. Определение дирижерско-исполнительских задач: формирование исполнительской концепции (трактовки) произведения, переложение (при необходимости) партитуры, ее мануальное освоение**<sup>20</sup>

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

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

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

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

После того как руководитель ознакомился со звучанием партитуры, он может заняться ее «теоретическим» изучением, детальным анализом текста. Нужно внимательно рассмотреть значение каждой лиги, каждого динамического оттенка. Ни один штрих, акцент не должны быть пропущены. Особенно внимательно следует просмотреть партитуру, чтобы выявить ошибки, опечатки в нотном тексте или пропуски обозначений в отдельных партиях. Вызваны они чаще всего небрежностью, торопливостью переписчика (если партитура и партии рукописные) или невнимательностью

---

<sup>20</sup> Далее использованы материалы учебного пособия «Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов» / А Каргин. – 2-е доп. изд. – М. : Музыка, 1984. – С. 126 – 133.

редактора. При наличии разночтений в партиях, чтобы во время репетиции руководителю не приходилось тратить много времени на устранение разночтений, ему необходимо максимально внимательно и тщательно сделать предварительный анализ партитуры и голосов.

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

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

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

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

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

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

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

коррективы в трактовку пьесы в соответствии с все более глубоким ее прочтением.

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

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

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

новыми гармоническими и тембровыми красками, мелодическими подголосками.

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

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

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

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

Дирижерский анализ партитуры – дело сложное, требующее не только времени и желаний, но и определенных навыков, знаний. Чем глубже и

подробнее сделана дирижерская разметка пьесы, тем легче составить план репетиции, отразить в нем наиболее существенные моменты всей организации, уделить особое внимание местам требующем тщательной проработки.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## Тема 5. Методика репетиционной работы с оркестром

### **Вопросы:**

5.1. *Виды и типы оркестровых репетиций, формы и методы репетиционной работы.*

5.2 *Этапы репетиционной работы над музыкальным произведением.*

*Репетиционный план.*

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

5.4. *Основные выразительные средства дирижера-интерпретатора.*

5.5. *Процесс оркестрово-исполнительской деятельности и его составляющие.*

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

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

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

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

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

4. **Генеральная репетиция** непосредственно предшествует концертному выступлению и моделирует это выступление с определенной коррекцией исполнительства. Являясь итоговой репетицией определенного периода работы оркестра, генеральная репетиция предусматривает исполнение музыкальных произведений по возможности без остановок, с полной физической и эмоциональной отдачей оркестрантов. На генеральной репетиции не нужно еще и еще раз оговаривать штрихи, звучность, темпы,

важнее сыграть все пьесы, предназначенные для концертного выступления, без остановки от начала до конца, дать почувствовать оркестрантам всю программу в целом, ее звучание и очередность пьес – тем самым равномерно распределить силы и эмоциональное напряжение на всё выступление. Проводить ее следует по возможности на сцене, где состоится концерт. Это позволит дирижеру проверить особенности звучания в данных условиях, определить размещение участников оркестра, порядок выхода на сцену, уточнить хронометраж, проверить освещение, сценические костюмы и др. Оркестранты, в свою очередь, знакомятся с особенностями звучания оркестра, отдельных оркестровых групп на сцене, налаживают необходимое взаимодействие в условиях этого звучания. Однако генеральная репетиция остается репетицией и «не дотягивает» по эмоциональному накалу до концертного выступления. В полной мере этот накал должен присутствовать на концерте. Поэтому не следует особенно эмоционально вести генеральную репетицию: можно «перегореть» и на концерте сыграть вяло, без нужного подъема. На генеральной репетиции пьесы должны быть сыграны «чисто», с оттенками, в нужном темпе (или чуть быстрее), но сдержанно в эмоциональном плане.

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

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

## **5.2 Этапы репетиционной работы над музыкальным произведением. Репетиционный план**

Примерный план работы над музыкальным произведением.

Первый этап – ознакомление с музыкальным произведением:

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

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

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

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

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

## **5.3. Элементы репетиционной работы: настройка оркестра, остановки оркестра, индивидуальный подход к музыкантам<sup>21</sup>**

---

<sup>21</sup> Далее использованы материалы учебного пособия «Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов» / А Каргин. – 2-е доп. изд. – М. : Музыка, 1984. – С. 98 – 106.

Существует ряд организационно-педагогических моментов, определяющих качество работы оркестра, от которых зависит результативность репетиции. Руководитель должен появиться на репетиции чуть раньше установленного времени. Проверить наличие инструментов, струн, медиаторов, пультов, партий, исполняемых или планируемых для работы пьес и других принадлежностей. Только лично убедившись в том, что для работы все готово, руководитель избежит многих непосредственно несвязанных с работой над пьесой остановок во время репетиций. Начать репетицию необходимо вовремя, независимо от того, сколько пришло к назначенному часу участников. Это служит хорошим побудительным примером к тому, чтобы участники не опаздывали, а приходили на репетицию за 5 – 10 минут до начала. В противном случае (если участники знают, что руководитель задерживает репетицию из-за опозданий) это время может постоянно увеличиваться. В таких случаях можно наблюдать, как оркестранты постоянно опаздывают на 30 – 40 минут.

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

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

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

Составляя план работы, руководитель опирается на собственный опыт и исполнительские возможности оркестра. План может быть более или менее развернутым и детализированным. Однако, необходимо помнить, что невозможно, да и не нужно пытаться чрезмерно фиксировать все детали

будущей работы. Репетиция – дело творческое, живое, и как в любом живом деле, тут могут быть неожиданности. Но если дирижер хорошо подготовился к работе по главным, магистральным направлениям, то он всегда найдет правильный выход из любой создавшейся ситуации. Намеченный план работы рекомендуется зафиксировать на бумаге (начинающим руководителям оркестров).

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

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

Во время первой части репетиции оркестр должен заниматься более сложной работой: разучивать партии или сложные места в новых пьесах, проигрывать сложные в техническом и художественном отношении пьесы. Ведь в начале репетиции участники более работоспособны и обладают высокой умственной и эмоциональной активностью, к концу же репетиции, в связи с их утомлением, снижается внимание, начинает ослабевать и эмоциональная отзывчивость, работать становится значительно сложнее. Кроме того, постоянное повторение пьес необходимо, чтобы у оркестра всегда была наготове определенная программа, с которой он мог бы выступать, не испытывая при этом больших затруднений с подготовкой к концерту.

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

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

Руководитель должен быть психологом, тонко чувствовать нюансы поведения оркестра, не допуская пресыщения работой. Лучшим показателем

хорошо проведенной репетиции является желание исполнителей поиграть ещё.

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

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

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

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

#### **5.4. Основные выразительные средства дирижера-интерпретатора**

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

Для обозначения темпов существуют специальные термины, однако они указывают приблизительный темп исполнения произведения. Для более

точного определения темпа музыкального произведения или его части существуют метрономические указания автора, которые устанавливают количество метрических или счетных долей, проходящих за одну минуту.

Темпы подразделяются на три основные группы: медленные, умеренные и быстрые. В музыке используются три типа темпа: постоянный (устойчивый), постепенно изменяющийся и внезапно изменяющийся. Постоянный (устойчивый) темп – это такой темп, который не меняется на протяжении всего произведения или его части. Существует множество музыкальных произведений, где устойчивость темпа является одной из важнейших стилевых и образно-художественных средств выразительности. Поэтому воспитание чувства *темповой устойчивости* является важным вопросом дирижирования. Чтобы правильно организовать темп исполняемого музыкального произведения, дирижеру необходимо перед началом исполнения внутренним слухом услышать звучание первых тактов и через ритмическую пульсацию музыкального материала установить точный темп. Постепенное изменение темпа – это подготовленный переход к новому темпу или кратковременное постепенное изменение темпа в сторону ускорения или замедления. Изменение темпа и ее продолжительность устанавливается автором произведения, и его мера изменений зависит от ясного представления дирижером соотношения предыдущего и последующего темпов.

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

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

общим ритмом; ритмической слаженности между различными элементами фактуры.

Термин «*агогика*» (от греч. *agoge* – увод, унесение) введен в 1884 г. Хуго Риманом. Агогика – одно из средств выразительности музыкального исполнения, заключающееся в кратковременных отклонениях от ровного темпа и строгого ритма при условии их сохранения в целом. К числу основных агогических обозначений относятся термины: *ritenuto*, *meno mosso*, *ritardando*, *piu mosso* и т.д. Небольшие изменения темпа необходимы, так как они придают музыке живое дыхание, человеческое тепло. Говоря о темпе, нужно иметь ввиду две его стороны: это основной темп произведения, его отдельных частей и эпизодов, что составляет основу скорости движения, и изгибы темпа, т.е. многообразные отклонения в сторону замедления или ускорения, еще их называют агогическими нюансами, без них исполнение потеряет всю выразительность. Для временного определения степени агогических отклонений исполнителю необходимо подробно изучить особенности содержания произведения, выявить характерные отличительные свойства стиля композиторского письма, художественной традиции века, к которому принадлежит сочинение и т.д. Такой подход к познанию и пониманию музыки позволит исполнителю добиться стилистически точного в передаче приема *rubato* как гармонического компонента в сбалансированности всех темповых отклонений в ходе исполнения.

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

Динамика бывает контрастной и неконтрастной (постепенной). Для достижения контраста дирижеру необходимо следить за тем, чтобы *p* не усиливалось до наступления *f* и наоборот. Очень сильным средством выразительности, особенно важным для отображения процесса развития, является длительное крещендо и диминуэндо. Убедительное впечатление оба

нюанса производят только в том случае, если они выполняются постепенно и равномерно. Рекомендуется начинать крещендо несколько слабее нюанса, а диминуэндо несколько громче. При этом важно сохранить максимальную постепенность. Крещендо означает пиано, диминуэндо означает форте, т. е. опору для впечатляющего длительного крещендо нужно искать в глубоком пиано, а для столь же длительного диминуэндо – в насыщенном и полном форте. Дирижеру также необходимо достичь динамической согласованности между элементами фактуры, динамического соотношения голосов, при котором на первом плане должна звучать основная мелодическая линия (в гомофонно-гармонической фактуре). Особого мысленного внимания требуют произведения имитационного склада. В таких сочинениях голоса, исполняющие мелодию вначале, при появлении имитирующего голоса должны звучать слабее.

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

Главным, от чего зависит выразительность исполнения является *фразировка*. Фразировка в узком смысле означает правильное, осмысленное членение музыки на мотивы и фразы, из которых составлены более крупные разделы формы – предложения и периоды. Она есть структура формы произведения. В широком смысле, фразировка это есть искусство выразительного интонирования, использующее для этой цели все средства

исполнения: темпо метроритм, агогику, динамику, артикуляционную технику, тембры и т.д. Фразировка членит музыку для ее наиболее ясного восприятия, понимания и в конечном счете объединения в целое.

### **5.5. Процесс оркестрово-исполнительской деятельности и его составляющие**

Оркестровая деятельность любого современного музыканта-инструменталиста представляет собой творческий процесс, включающий в себя концертную практику, репетиционную работу и самостоятельные занятия.

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

- организации репетиционной работы оркестра, которая кроме общих репетиций оркестра, включает в себя и групповые занятия, проводимые, как правило, концертмейстерами групп инструментов;

- регулярных самостоятельных занятий каждого музыканта оркестра, направленных на поддержание исполнительского аппарата в постоянной форме и на совершенствование исполнения встречающихся в оркестровых партиях сложных фрагментов нотного текста, оркестровых *solo*, требующих дополнительной работы.

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

- самостоятельная работа над исполнительским аппаратом и оркестровыми трудностями;

- работа над оркестровыми трудностями в группе однородных инструментов;

- работа над оркестровыми трудностями в составе оркестровой группы;

- репетиционная практика в составе оркестра;

- концертное выступление (или участие в звукозаписи).

Один из важных вопросов оркестровой деятельности – работа над оркестровыми трудностями. Работа над оркестровыми трудностями

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

Работа над оркестровыми трудностями более эффективна при занятиях в составе выделенных из оркестра функциональных групп, которые не обязательно совпадают с делением оркестра на оркестровые группы, определяющим здесь является сам характер оркестровой фактуры. Занятия проводят концертмейстеры групп, а при необходимости подключается и дирижер оркестра.

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

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

проработанных в ходе рабочих репетиций фрагментов музыкальных произведений. В режиме обычного дефицита репетиционного времени именно на генеральной репетиции произведение иногда только и проигрывается целиком.

Таким образом можно сформулировать следующим образом сущность оркестрового исполнительства: оркестровое исполнительство – один из видов музыкально-художественной деятельности, характеризуемый пониманием всего технологического механизма оркестрового инструментального музицирования и осознанием драматургических функций всех групп инструментов оркестра.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## Тема 6. Методика дирижерской работы над аккомпанементом

### **Вопросы:**

6.1. *Сущность аккомпанемента. История возникновения и развития.*

6.2. *Специфика работы дирижера над аккомпанементом. Проблема единства исполнительской трактовки.*

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

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

### **6.1. Сущность аккомпанемента. История возникновения и развития**

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

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

Характер и роль аккомпанемента зависит от эпохи, национальной принадлежности музыки и ее стиля. Даже хлопанье в ладоши или отбивание ритма ногами, часто сопровождающие исполнение народной песни, могут рассматриваться как простейшие формы аккомпанемента (чисто

ритмическим аккомпанементом является и сопровождение одного ударного инструмента).

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

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

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

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

вступает в новую фазу своего развития: значительно обогащается гармония и усложняется фактура изложения.

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

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

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

Таким образом, на протяжении нескольких столетий аккомпанемент занимает важнейшее место в мировой музыкальной культуре, особенно возрастает его роль в наши дни, когда профессиональный исполнительский уровень солистов и аккомпаниаторов очень высок. Зачастую аккомпанемент более выигрышно выглядит на концертной эстраде, горячо принимается публикой, любим оркестрантами и солистами. В репертуаре любого профессионального оркестра есть произведения с солистами - вокалистами и

инструменталистами. Дирижирование аккомпанементом в высших музыкальных учебных заведениях является обязательной частью государственного экзамена. Студенты играют аккомпанемент в оркестре, выступают в учебных коллективах в качестве солистов. Аккомпанементы включены в учебные программы начинающих дирижеров. Одним из произведений, исполняемых на конкурсах и фестивалях оркестров русских народных инструментов и дирижеров, является аккомпанемент солисту-инструменталисту или вокалисту.

### ***6.2. Специфика работы дирижера над аккомпанементом. Проблема единства исполнительской трактовки***

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

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

творческое единение дирижера с солистом, объединенных общим желанием по возможности более правдиво передать замысел автора.

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

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

После ознакомления с произведением, партитурой, определения средств выразительности, способствующих раскрытию идейно художественного содержания, дирижер начинает учить и прорабатывать эту партитуру, текст в вокальном произведении, работать с солистом. Еще до начала репетиций, при разборе и анализе произведения, дирижер должен выявить специфические особенности музыкального материала, выработать концепцию дирижирования, спрогнозировать все возможные трудности в аккомпанементе и выбрать способы их преодоления. Как отмечал А. Боулт: «Важно досконально знать музыку. Если что-то не получается, то почти всегда причина заключается в том, что дирижер не знает музыку, или знает ее недостаточно основательно».<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Исполнительское искусство зарубежных стран: сб. статей / Сост. Т. Эйдельман, ред. Л. Баренбойма. – М. : Музыка, 1975. – Вып.7. – С. 167.

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

### ***6.3. Сольная партия. Посадка солиста. Звуковой баланс между оркестром и солистом***

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

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

Во время репетиционной работы очень важно правильное размещение солиста на сцене. Аккомпанируя со своим оркестром солисту-инструменталисту или вокалисту, дирижер должен быть как можно ближе к нему, чтобы следить за каждой деталью игры или пения. «Таким образом, мы отдаем главную роль солистам и занимаем место позади них, позади

рояля»<sup>23</sup>. Для фортепианного концерта лучше всего ставить рояль в середине передней части сцены. Помещать пульт лучше так, чтобы можно было видеть руки пианиста, встречаться с ним взглядом. Важно хорошо знать исполняемое произведение и самого исполнителя, так как нет двух пианистов, которые одинаково играли бы одно и то же произведение. И даже один музыкант может исполнить свое соло совершенно по-разному, так же, как и дирижер может повести произведение совсем по-другому.

Большое внимание необходимо уделять нюансировке: как правило, звучание голоса, особенно в высоких регистрах «съедают» струнные инструменты и инструменты оркестра, звучащие в том же диапазоне, а в кульминациях ударные и духовые часто глушат солистов. Конечно, есть произведения, в которых необходимо показать максимальную мощь оркестра, но их не так уж и много, и чем меньше в произведении таких мест, тем эффектнее они звучат. Гораздо сильнее впечатляет та кульминация, где слышны все компоненты исполнения - и солист, и инструменты оркестра. Аккомпанементы низким голосам всегда должны звучать легче в динамическом отношении, чем высоким, так как нижние диапазоны хуже пробиваются сквозь звучание оркестровых инструментов, которые зачастую играют выше голоса. Рояль, скрипка, духовые, гармоники преодолевают оркестровое звучание легче, а виолончель, домра, балалайка с трудом нередко это влечет за собой и облегчение или изменения в оркестровке, так как интереснее и ярче звучат контрастные регистры.

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

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

---

<sup>23</sup>Исполнительское искусство зарубежных стран: сб. статей / Сост. Т. Эйдельман, ред. Л. Баренбойма. – М. : Музыка, 1975. – Вып.7. – С. 166.

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

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

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

Начинающие дирижеры бывают настолько погружены в сам процесс чтения партитуры, дирижирования и восприятия солиста, что забывают слушать оркестр и не прорабатывают партию аккомпанемента отдельно. Большого внимания требует оркестровая партия в аккомпанементе, звучащая в унисон с мелодией солиста. Не смотря на кажущуюся легкость, дублирование соло является одним из труднейших видов аккомпанемента: необходимо найти такую звучность, которая по окраске и характеру соответствовала бы звучанию солиста, но при этом была бы значительно меньше по силе и воспринималась как «тень» основной мелодии. Для

дирижера здесь необходимо иметь особый такт, когда он сливается с солистом, и не только одновременно с ним берет дыхание и делает все мельчайшие оттенки фразировки, но и предугадывает их.

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

Большое внимание дирижер должен уделять ведению мелодических линий, штрихам и акцентировке в оркестре. Так, например, стаккато в сольных местах оркестра должно быть звонкое, а в сопровождении необходима легкая, «матовая» звучность. Оркестровые проигрыши в виде многоголосия оркестр должен играть очень выразительно, соблюдая голосоведение, звучность должна быть ярче, чем в сопровождении, соло оркестра должно продолжать мелодическую линию солиста и соответствовать характеру звука, его силе и выразительности исполнения. Мелодические же линии, звучащие в сопровождении солиста (подголоски, контрапункты, дубли мелодии) должны звучать ненавязчиво, особенно в вокальных произведениях.

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

гармонии, а также акцентированные доли должны показываться подчеркнутыми ауфтактами.

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

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

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

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

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

Особое место среди аккомпанементов занимают речитативы, имеющие различное значение. Тактирование речитативами в операх и в произведениях ораториально-кантатного жанра является прекрасной школой для овладения тонкостями аккомпанемента. Отсутствие в оркестровой партии речитатива ведущего мелодического или ритмического движения, большое количество пауз, пустых тактов, отдельных аккордов мелодических фрагментов требует от исполнителей оркестра особого внимания, постоянного отсчета долей, а от дирижера – ясности жеста и точности рисунка тактирования. Сольная партия речитатива большей частью исполняется свободно в отношении темпа, вследствие чего дирижер вынужден сокращать или увеличивать длительности пауз. Меняющийся темп, многочисленные паузы заставляют дирижера относиться к каждому вступлению оркестра как к новому и показывать его отчетливым и ясным афтактом. Переменность ритма не позволяет исполнителям самостоятельно прекращать звучание и, чтобы все снятия были совместными, необходим определенный жест дирижера.

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

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

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

Таким образом, к технике дирижирования речитативом предъявляются следующие требования: заметное различие между жестами, показывающими звучащие доли и отсчитывающие паузы; ясность определения первой доли как важнейшей, по которой исполнители оркестра ведут отсчет такта; точность снятия звука; своевременность подачи ауфтактов, соответственно исполнению солиста.

Дирижирование аккомпанементом, считает К. Кондрашин, требует специальной мануальной техники – техники опережения<sup>24</sup>. В большинстве случаев в аккомпанементе оркестр отстает от солиста. Несмотря на то, что и оркестр, и солист играют по жесту дирижера, для оркестрового звукоизвлечения характерно то, что, несмотря на все требования играть точно с рукой, оркестр, как правило играет чуть сзади. При исполнении оркестрового произведения это почти незаметно. Солист же не может играть все время по руке, он не смотрит на дирижера, кроме некоторых опорных точек (замедление, начало вступления). Извлечение звука у солиста более активно, чем у артиста оркестра – он первичен в интерпретации, а аккомпанемент, несущий в себе пассивное начало, психологически толкает оркестрантов на некоторое опоздание. Кроме того, по чисто акустическим причинам, если артист оркестра думает, что играет вместе с солистом, то для публики он уже позади него.

---

<sup>24</sup> Кондрашин, К. Мир дирижера (технология вдохновения) / К. Кондрашин. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1976. – С. 98 –99.

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

## **Тема 7. Формирование учебного и концертного репертуара**

### **Вопросы:**

7.1. Понятие «репертуар». Дидактические принципы формирования репертуара.

7.2. Соотношение репертуара и исполнительского уровня оркестра. Идеино-художественная ценность произведений.

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

### **7.1. Понятие «репертуар». Дидактические принципы формирования репертуара**

Репертуар – это группа музыкальных произведений, которые постоянно находятся в арсенале оркестра, изучаются и исполняются в определенный период, или же отобранные на отдельный концерт. В репертуаре находит свое отражение творческое кредо коллектива, его художественно-исполнительский уровень, качество проводимой в нем учебно-воспитательной и творческой работы. Систематическое внимание руководителя репертуару, к постоянному обновлению и расширению круга произведений, изучаемых и исполняемых оркестром или ансамблем, – важнейшее условие творческого роста коллектива, всестороннего художественного развития участников.

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

Репертуар должен обеспечивать постепенное и целенаправленное развитие коллектива во многих аспектах. Прежде всего это расширение музыкального кругозора участников, развитие их музыкально-творческих способностей, формирование исполнительских навыков и умений, повышение технического и художественного исполнительского уровня оркестра в целом. В репертуар следует включать произведения классической и народной музыки, современных отечественных и зарубежных композиторов. Только разнообразный по жанрам, стилям, характеру и

содержанию репертуар может эффективно содействовать воспитанию у участников художественного вкуса, глубокому познанию духовного богатства народной музыки, классического наследия, современного народного и композиторского творчества.

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

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

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

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

Репертуар является важнейшим средством повышения творческого потенциала оркестра. При выборе того или иного произведения дирижер должен учитывать его художественную ценность, возможность освоения пьесы коллективом, а также заинтересованность участников в работе над ним. Известно, что интерес участников к произведению является существенным фактором его быстрого усвоения. Необходимо включать в репертуар произведения западной и русской классики. Конечно, они требуют

больших временных и творческих затрат, но такие произведения способствуют формированию высокого художественного вкуса, воспитывают культуру звука. Поэтому необходимо заботиться о том, чтобы в репертуаре оркестра наряду с народной музыкой были классические произведения.

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

*Актуальный* репертуар включает произведения, которые специально разучиваются к определенным знаменательным датам или готовятся к тематическому концерту. Существует мнение о наличии в любительском оркестре или ансамбле так называемого концертного репертуара. Однако, как показывает практика, концертный репертуар составляется, как правило, из названных выше произведений. Следует учитывать определенную условность указанного деления репертуара: ведь произведения из постоянного репертуара могут успешно использоваться как в учебных целях, так и на праздничном концерте. Так называемый учебный репертуар может быть довольно широко представлен в концертной деятельности коллектива, а произведения на актуальную тематику могут пополнять постоянный репертуар.

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

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

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

### ***7.3. Обработки народных песен, переложения и инструментовки произведений композиторов-классиков, оригинальная народно-оркестровая литература, концерты для солиста с оркестром***<sup>25</sup>

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

Народные песни являются историей народа, его душой, составляют его духовное богатство. Их встречают с особой теплотой и взыскательностью. Исполнение, трактовка этих пьес должна быть современной, отличаться

---

<sup>25</sup> Далее использованы материалы учебного пособия «Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов» / А Каргин. – 2-е доп. изд. – М. : Музыка, 1984. – С. 121 – 124.

своеобразием и оригинальностью. Только в этом случае они слушаются с подлинным интересом, производят глубокое впечатление.

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

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

Что касается игры оркестра с солистами-инструменталистами – баянистами, домристами, балалаечниками, то репертуар в этой области пополняется довольно медленно. Играются, в основном, проверенные временем концерты для домры с оркестром русских народных инструментов: Н. Будашкина, Ю. Зарицкого, В. Золотарева, Б. Кравченко; концерты для баяна с оркестром Н. Мяскова, Н. Чайкина; концерты для балалайки с оркестром русских народных инструментов: Ю. Блинова, Т. Шутенко и других композиторов. С певцами хорошо исполнять русские народные песни, старинные романсы, которые всегда с интересом слушаются в сопровождении народного оркестра.

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

Каждый руководитель любительского оркестра или ансамбля на практике сталкивается с необходимостью постоянно «адаптировать»

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

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

### 3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

#### 3.1. Литература по темам учебной дисциплины

##### *Тема 1. Дирижирование как особый вид исполнительского искусства*

1. Ержемский, Г.Л. Психология дирижирования / Г.Л. Ержемский. – М. : Музыка, 1988. – С. 5 – 18.
2. Иванов–Радкевич, А.П. О воспитании дирижера / А.П. Иванов-Радкевич. – М. : Музыка, 1973. – С. 3 – 10.
3. Кондрашин, К.П. Мир дирижера (технология вдохновения) / К.П. Кондрашин. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1976. – С. 3 –8.
4. . Мюнш, Ш. Я – дирижер / Ш. Мюнш. – М. : Музыка, 1982. – С. 1 –7.
5. Пазовский, А.М. Записки дирижера / А. Пазовский. – М. : Музыка, 1996. – С. 3 – 19.

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

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

### ***Тема 3. Организация работы любительского оркестра***

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

### ***Тема 4. Подготовка руководителя оркестра к репетиции***

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

### ***Тема 5. Методика репетиционной работы с оркестром***

1. Каргин, А.С. Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов / А.С. Каргин. – 2-е изд., – М. : Музыка, 1984 – С. 98 – 107.
2. Кондрашин, К.П. О Дирижёрском искусстве / К.П. Кондрашин. – М.; Л.: 1970. – С. 61–66.

3. Лайнсдорф, Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации / Э. Лайнсдорф. Пер. с англ. А.К. Плахова. – М. : Музыка, 1988. – 303 с.
4. Мусин, И.А. О воспитании дирижёра / И.А. Мусин. – Л. : Музыка, – 1987. – 247 с.
5. Тихонов, Б. Основы методики музыкальных занятий в самодеятельном оркестре русских народных инструментов / Б. Тихонов. – МГИК. – М. : Музыка, 1978. – С. 14–49.
6. Самосуд, А. Статьи. Воспоминания. Письма / Сост. О.Л. Данскер. – М. : Музыка, 1984. – С. 120.
7. Хайкин, Б.Э. Беседы о дирижёрском ремесле / Б.Э. Хайкин. – М. : Музыка, 1984. – С. 52.

#### ***Тема 6. Методика дирижерской работы над аккомпанементом***

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

#### ***Тема 7. Формирование учебного и концертного репертуара***

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

### **3.2. Тематика семинарского занятия и перечень вопросов**

#### **Методика репетиционной работы с оркестром.**

1. Виды и типы оркестровых репетиций, формы и методы репетиционной работы.
2. Этапы репетиционной работы над музыкальным произведением. Репетиционный план.
3. Элементы репетиционной работы.
4. Основные выразительные средства дирижера-интерпретатора.
5. Процесс оркестрово-исполнительской деятельности и его составляющие.

## 4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

### 4.1 Вопросы для самоконтроля

#### *Тема 1. Дирижирование как особый вид исполнительского искусства*

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

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

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

#### *Тема 3. Организация работы любительского оркестра*

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

#### *Тема 4. Подготовка руководителя оркестра к репетиции*

1. Нужно ли готовиться к репетиции?
2. Какими принципами дирижер руководствуется при изучении партитуры?

3. Охарактеризуйте этапы аналитической работы дирижера над партитурой.
4. Перечислите стадии поиска дирижером интерпретации музыкального произведения.
5. Что должен учитывать дирижер при переложении или инструментовке пьесы?

#### ***Тема 5. Методика репетиционной работы с оркестром***

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

#### ***Тема 6. Методика дирижерской работы над аккомпанементом***

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

#### ***Тема 7. Формирование учебного и концертного репертуара***

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

## **4.2 Задания для самостоятельной контролируемой работы студентов**

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

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

1. Дирижер как художественно-творческая личность.
2. Основные функции и задачи дирижера оркестра
3. Профессиональные и психолого-педагогические требования к личности дирижера.
4. Дирижер оркестра – организатор, педагог, художник.
5. Комплекс дирижерских способностей.
6. Особенности деятельности руководителя любительского коллектива.

### ***Тема 4. Подготовка руководителя оркестра к репетиции***

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

### 4.3 Вопросы к экзамену

1. Дирижирование как особый вид исполнительского искусства.
2. Основные методические проблемы в работе дирижера с оркестром.
3. Соотношение художественно-образного начала и тактирования в искусстве дирижирования.
4. Музыкальные, артистические и педагогические способности дирижера.
5. Психолого-педагогическая подготовка дирижера оркестра.
6. Особенности организации любительских оркестров.
7. Мотивация участия в любительском оркестре народных инструментов.
8. План как основной документ дирижера-организатора. Виды планов.
9. Основные задачи работы любительского оркестра.
10. Этапы подготовки руководителя оркестра к репетиции.
11. Изучение партитуры.
12. Аналитическая работа над партитурой.
13. Основные типы оркестровых репетиций.
14. Элементы репетиционной работы.
15. Основные средства интерпретации.
16. Специфика работы дирижера над аккомпанементом.
17. Специфика приёмов дирижерской техники аккомпанемента.
18. Соотношение репертуара и исполнительского уровня оркестра.
19. Принципы формирования репертуара.
20. Учебный и концертный репертуар любительского оркестра.

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

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

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

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

## 5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

**5.1 Учебная программа учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Методика работы с оркестром (ансамблем)» для специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), направления специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная**

### ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

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

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

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

*Задачи* учебной дисциплины:

- познакомить студентов с особенностями оркестров и ансамблей народных инструментов разных составов;
- дать теоретические знания в области методики работы с коллективами;

- углубить практические навыки, необходимых для самостоятельной работы в качестве руководителя коллектива
- воспитать художественно-эстетический вкус, используя лучшие образцы оркестрового и ансамблевого исполнительства.

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

Требования к *профессиональным компетенциям*:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В результате изучения учебной дисциплины студент должен *знать*:

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

*уметь*:

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

*владеть*:

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

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

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Методика работы с оркестром (ансамблем)» всего предусмотрено 108 часов,

из них 48 – аудиторные (40 – лекционные и 8 – семинарские) занятия.  
Рекомендуемая форма контроля знаний студентов – экзамен.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

# СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

## Введение

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

## Раздел I. Методика работы с оркестром

### *Тема 1. Дирижирование как особый вид исполнительского искусства*

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

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

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

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

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

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

### *Тема 3. Организация работы любительского оркестра*

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

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

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

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

#### ***Тема 4. Подготовка руководителя оркестра к репетиции***

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

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

#### ***Тема 5. Методика репетиционной работы с оркестром***

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

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

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

Основные выразительные средства дирижера-интерпретатора.

#### ***Тема 6. Методика дирижерской работы над аккомпанементом***

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

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

#### ***Тема 7. Формирование учебного и концертного репертуара***

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

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

## **Раздел II. Методика работы с ансамблем народных инструментов**

### ***Тема 1. История развития ансамблей народных инструментов***

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

### ***Тема 2. Ансамблевое исполнительство на современном этапе***

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

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

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

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

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

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

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

#### ***Тема 4. Процесс формирования ансамбля и методика работы с ним***

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

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

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

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

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

#### ***Тема 5. Средства художественной выразительности***

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

Исполнительские средства выразительности. Компоненты исполнительской формулы «вижу - слышу - играю – анализирую».

Интонация и характер музыки. Способы формирования в ансамбле ритмической слаженности в процессе исполнения музыкальных произведений. Практическое освоение выразительных средств исполнительства в инструментальном ансамбле.

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

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

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

#### ***Тема 7. Общие методические принципы отбора и систематизации репертуара***

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

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

## Учебно-методическая карта учебной дисциплины

Номер темы	Название темы	Количество часов				Форма контроля знаний
		Аудиторные занятия			Контролируемая самостоятельная работа	
		Всего	Лекции	Семинары		
1	2	3	4	5	6	7
<b>Введение</b>		<b>1</b>	<b>1</b>			
<b>Раздел I. Методика работы с оркестром</b>		<b>20</b>	<b>18</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	
1	<i>Дирижирование как особый вид исполнительского искусства</i>	2	2			
2	<i>Профессиональные и психолого-педагогические требования к личности дирижера</i>	2	2		2	<b>Опрос</b>
3	<i>Организация работы любительского оркестра</i>	2	2			
4	<i>Подготовка руководителя оркестра к репетиции</i>	3	3		2	<b>Опрос</b>
5	<i>Методика репетиционной работы с оркестром</i>	6	4	2		
6	<i>Методика дирижерской работы над аккомпанементом</i>	3	3			
7	<i>Формирование учебного и концертного репертуара</i>	2	2			
<b>Раздел II. Методика работы с ансамблем народных инструментов</b>		<b>20</b>	<b>18</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	
1	<i>История развития ансамблей народных инструментов</i>	2	2		2	<b>Опрос</b>
2	<i>Ансамблевое исполнительство на современном этапе</i>	2	2		2	<b>Опрос</b>
3	<i>Организационные формы обучения. Основные методы работы в ансамбле</i>	2	2			
4	<i>Процесс формирования ансамбля и методика работы с ним</i>	4	4			
5	<i>Средства художественной выразительности</i>	2	2			
6	<i>Создание художественного образа. Методика овладения средствами музыкальной выразительности</i>	6	4	2		
7	<i>Общие методические принципы отбора и систематизации репертуара</i>	2	2			
<b>Всего</b>		<b>40</b>	<b>36</b>	<b>4</b>	<b>8</b>	

## 5.2 Основная литература

1. Дирижёрское исполнительство / Ред.-сост. Л.Гинзбург. - М. : Музыка, 1975. - 631 с.
2. Ержемский, Г. Л. Психология дирижирования / Г. Л. Ержемский. – М. : Музыка, 1988. – 80 с.
3. Илюхин, А. С. Материалы к курсу истории исполнительства на русских народных музыкальных инструментах / А. С. Илюхин. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1969. – 77 с.
4. Канн, Э. Элементы дирижирования / Э. Канн; пер. с англ. Д. Э. Далгота. – Л. : Музыка, 1980 – 216 с.
5. Канерштейн, М. М. Вопросы дирижирования: учеб. пособие для муз. вузов / М. М. Канерштейн. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Музыка, 1972. – 255 с.
6. Каргин, А. С. Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов / А. С. Каргин. – М. : Музыка, 1982. – 159 с.
7. Кондрашкин, К. П. Мир дирижёра / К. П. Кондрашкин. – Л. : Музыка, 1976. – 192 с.
8. Масленікава, В.П. Музыканая адукацыя ў Беларусі / В.П.Масленікава; пад рэд. Б.С.Смоляскага. - Мн.: Навука і тэхніка, 1980. - 112 с.
9. Мюнш, Ш.Я. Я – дирижёр / Ш.Я.Мюнш. - М.: Музыка, 1965. - 84 с.
10. Оркестр имени Андреева / Сост. А.П Конов, Г.Н.Приображенский. - Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1987. - 159 с.
11. Патрикеев, Б.Ф. Методика работы с самодеятельным оркестром народных инструментов (начальный уровень) / Б.Ф.Патрикеев. - Ленингр. гос. ин-т культуры, 1988. - 84 с, нот.
12. Поздняков, А.Б. Дирижёр-аккомпаниатор: Учеб. пособие / А.Б.Поздняков. - М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1975. - 65 с, нот.

13. Розанов, В.И. Инструментоведение: Пособие для руководителей оркестров русских инструментов / В.И.Розанов. - М.: Сов. композитор, 1974. - 135 с, нот.
14. Широкова, В.И. Руководство самодеятельным оркестром народных инструментов: Обзор специальной литературы за 1917 - 1980 гг. / В.И.Широкова. - Мн.: Минск, ин-т культуры, 1988. - 47 с.
15. Шырокава, В.І., Ганчарова, В.С. Народна-аркестравая самадзейнасць Беларусі / В.І.Шырокава, В.С.Ганчарова. - Мн.: Рэсп. навук.-метад. цэнтр культуры, 1990. - 43 с.
16. Яканюк, Н.П., Кузьмініч, М.Л. Інструментазнаўства і інструментоўка для ансамбляў і аркестраў беларускіх народных інструментаў: Вучэб.-метад. дапаможнік / Н.П.Яканюк, М.Л.Кузьмініч. - Мн.: Бел. ун-т культуры, 2001. - 230 с.
17. Алексеев, К. Как организовать самодеятельный ансамбль народных инструментов / К.Алексеев. - М.: Музыка, 1982. - 173 с.
18. Браудо, И. Артикуляция / И.Браудо. - М.: Музыка, 1973.-195 с.
19. Гинзбург, Л. О работе над музыкальным произведением / Л.Гинзбург. - М., 1968.
20. Гладков, Е. Совершенствование приёмов звукоизвлечения и артикуляции при игре на белорусских цимбалах / Е.Гладков. - Мн.: Беларусь, 1976. - 95 с.
21. Имханицкий, М. История исполнительства на русских народных инструментах / М.Имханицкий. - М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. -351с.
22. Максимов, Е. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов / Е.Максимов. - М.: Сов. композитор, 1983. - 137 с.
23. Методика проведения занятий по классу ансамбля (струнные народные инструменты): методические указания для студентов дневного и заочного обучения / Сост. Л.К.Волосюк, М.Н.Мицуль, А.Н.Журавский, И.И.Селина, Н.Л.Дранчук. - Мн., 1989.

24. Методыка і практыка самадзейнага аркестра народных інструментаў / Склад. Анікееў С.А. - Мн.: МІК, 1992.
25. Пересада, А. Оркестры русских народных инструментов / А.Пересада. - М.:, 1985.
26. Поздняков, А. Дирижёр-аккомпаниатор: некоторые вопросы оркестрового аккомпанимента / А.Поздняков. - М., 1975.
27. Прошко, Н. Методические рекомендации для оркестров и ансамблей народных инструментов / Н.Прошко. - Мн.: БГК, 1972. - 15 с.
28. Петрушин, В. Музыкальная психология / В.Петрушин. - М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1997. - 383 с.
29. Розанов, В. Русские народные инструментальные ансамбли / В.Розанов. -М.: Музыка, 1972. - 120 с.
30. Шibaева, Л. Народно-инструментальное исполнительство Беларуси: вопросы теории, истории и методики: Учеб. пос. / Л.Шibaева; ред.-сост. Л.В.Живаева. - Мн.: Бел. ГИПК, 2004. - 152 с.
31. Чунин, В. Современный русский народный оркестр / В.Чунин. - М., 1981.
32. Имханицкий, М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне / М.Имханицкий. - М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1997. - 44 с.
33. Теплов, Б. Психология музыкальных способностей / Б.Теплов. Избранные труды: в 2 т. - МА.: Музыка, 1985. - Т. 1. - 230 с.
34. Пузыня, Ул. Лірнік: школа ігры на беларускіх народных інструментах / Ул. Пузыня. - Мн.: Бел. ін-т праблем культуры, 1993. - 140 с.

### 5.3 Дополнительная литература

1. Боулт, А. Мысли о дирижировании // исполнительское искусство зарубежных стран. вып. 7 / А.Боулт; сост. Т.Эдельман. - М.: Музыка, 1975. - 255 с.
2. Вальтер, Б. Тема с вариациями. Вып. 4 / Б.Вальтер; сост. Г.Эдельман. - М.: Музыка, 1969. - 361 с. (Исполнительское искусство зарубежных стран.)
3. Гинзбург, Л.М. Избранное / Л.М.Гинзбург. - М.: Сов. композитор, 1981. - 301 с.
4. Имханицкий, М.И. История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пособие для муз. вузов и училищ / М.И.Имханицкий. - М.: Изд-во РАМ им Гнесиных, 2002. - 351 с, ил., нот. ил.
5. Искусство Артура Тосканини / Сост. Л.Тарасов. - Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1974.-268 с.
6. Казачков, С.А. Дирижёрский аппарат и его постановка: учеб пособие для муз. вузов / С.А.Казачков. - М.: музыка, 1967. - 110 с.
7. Малько, Н.А. Основы техники дирижирования / Н.А.Малько. - М.: Музыка, 1965. -218 с.
8. Малько, Н.А. Воспоминания. Статьи. Письма / Н.А.Малько. - Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние. 1972.-218 с.
9. Пазовский, А.М. Записки дирижёра / А.М.Пазовский. - М.: Музыка, 1966. - 562 с.
10. Рождественский, Р.Н. Преамбулы / Р.Н.Рождественский. - М.: Сов. композитор, 1989. - С. 5 - 30.
11. Файер, Ю.Ф. О себе, о музыке, о балете / Ю.Ф.Файер. - М.: Сов. композитор, 1974. - С. 447 - 527.
12. Хайкин, Б.Э. Беседы о дирижёрском ремесле / Б.Э.Хайкин. - М.: Сов. композитор, 1984. С. 110-116.

13. Штраус, Р. Десять заповедей (в записную книжку молодого дирижёра)  
// Исполнительское искусство зарубежных стран / Р.Штраус; сост.  
Г.Эдельман. - М.: Музыка, 1975. - Вып. 7. - С. 64.
14. Баренбойм, Л. Музыкальная педагогика и исполнительство /  
Л.Баренбойм. - М.: Музыка, 1974.-335 с.
15. Имханицкий, М. У истоков русской народной оркестровой культуры /  
М.Имханицкий. - М.: Музыка, 1987. - 143 с.
16. Методика обучения игре на народных инструментах / Сост. П.Говорушко.  
- Л.: Музыка, 1975.- 32 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ