

### САМАСТОЙНАЯ РАБОТА ДЫРЖОРА АРКЕСТРА НАД ПАРТИТУРАЙ

Раскрыцце мастацкай задумы твора – вось мэта, якую павінен паставіць перад сабой кожны дыржор, кіраўнік аркестравага калектыву. Для увасаблення гэтай мэты перш за ўсе патрэбна глыбока вывучаць партытуру. "Правільная інтэрпрэтацыя музычнага твора вынікае з правільнага разумення яго, а гэта ў сваю чаргу залежыць толькі ад скурпулёзнага, дакладнага чытання", – адзначае выдатны музыкант І. Гофман. Павярхоўнае знаёмства з партытурай прыводзіць дыржора да перавалання пачуцця у выкананні. Важныя ж не толькі пачуцці, але і думкі. Усведамленне дыржорам агульнай драматургічнай тлі твора, усіх яго вобразаў, дынамікі развіцця прыводзіць яго да разумення аўтарскай задумы, дапамагае знайсці патрэбныя сродкі, якімі гэту задуму можна і трэба выказаць. Вось чаму работа над партытурай – адзін з важнейшых бакоў дзейнасці дыржора самадзейнага аркестравага калектыву.

Папярэдняю (дарэчытую) работу над партытурай можна ўмоўна падзяліць на тры этапы.

I. Першы этап – першапачатковае знаёмства з творам.

Сутнасць гэтага этапу заключаецца ў карпатлівым збіранні дэталяў, іх аналізе. Гэта вывучэнне творчасці аўтара, эпохі, у якую ён жыў і пісаў, стыляў і напрамкаў у музыцы і мастацтве, уласцівых гэтай эпосе, знаёмства з гісторыяй напісання твора. Усе гэта ўводзіць у кола вобразаў і ідэй кампазітара, дапамагае вельмі дакладна ўсвядоміць ідэйна-мастацкі змест дадзенага твора.

Затым адбываецца непасрэднае азнаямленне з партытурай. Тут высвятляецца жанр твора, састаў аркестра, асаблівасці аркестравага пісьма або інструментуўкі (з мэтай вызначэння, ці падыходзіць гэта інструментуўка менавіта вашаму саставу), асноўныя тэмпы, размер, музычная тэрміналогія і ўсе азначэнні, што сустракаюцца ў музычным тэксце. Калі творы з'яўляюцца пералажэннем, пажадана азнаёміцца з арыгіналам: сімфанічнай або камернай партытурай. Гэта дапаможа паўней разабрацца ў характары твора. Асаблівай стараннасцю патрабуе вывучэнне саставу аркестра і асаблівасцей аркеструўкі. Гэта даць магчымасць адчуваць сябе свабодна

І гуртнена у час репетиції. Як показує практика, найменшм авторитетам карістаюцца менавіта тыя кіраўнікі аркестравых калектывар, якія пачынаюць репетицыю, не ведаюць партытуру, і кіруючыя толькі аб тым, каб "не прамазаць" чарговы пакез уступу інструменту або аркестравай групе. І наадварот, тыя дырыжоры, якія стара да репетицыі падрабязна вывучылі інструментоўку, і ясна яе ўдзялюць, звычайна цэняцца ўдзельнікамі аркестра за свой прафесіяналізм.

Працуючы над аркестроўкай, неабходна ўсудляць сабе тамбр кожнага інструмента, каб "жыва" адчуваць, як гучыць у яго выкананні якаа-небудзь тема або акампамент. Трэба цвёрда ведаць строй кожнага інструмента, а таксама яго дыяпазон, штрыхі (прыемы ігры) і в'ягоўле магчымасці выканання кожнага аркестравага інструмента. Напрыклад, у выпадку прымянення няправільнага штрыха можа зусім змяніцца характар фразы, сказіцца яе змест. У партытурні ж штрыхі звычайна не прастаўляюцца, і таму ўказанні кіраўніка аркестра тут неабходны. Акрамя таго, ведаючы інструменты, кіраўнік можа дапамагчы музыкантам выбраць зручную аплікатуру, асабліва у п'есах хуткага тэмпу.

П. Другі этап – непасрэднае знаёмства з музыкай.

Рэкамендуецца пачынаць яго з праігравання партытуры на фартапіяна, або, калі дырыжор дрэнна валодае гэтым інструментам, – на баяне, акардэоне. Праіграванне пажадана па той прычыне, што часта цяжка ўтавіць унутраным слыхам усе асабліваці незнамай партытуры. Калі цяжка праіграваць усю партытуру цалкам, ад верхняга да ніжняга радка (па вертыкалі), дык пачынаць варта са спатужэння двух галасоў, або мелодычнага голасу з акампаментам, або партыі адной аркестравай групы. Па меры асваення асобных частак партытуры трэба дадаваць усе большую колькасць галасоў. Пачынаць ігру трэба у павольным тэмпе, што дае магчымасць больш дакладна разабрацца ва ўсіх дэталях партытуры. У час ігры трэба імкнуцца бячыць увесь партытурны радок, чытаючы яго знізу ўверх (ад к-баса) або зверху ўніз (ад домры-пікала). Пры ігры варта паазбягаць дубліравання, гэта значыць фрагментаў музыкі, што паўтараюцца абсалютна аднолькава у розных інструментаў. Акампамент, які часцей за ўсе п'іацца для групы балалаек, можна іграць як зручней, гэта значыць, змяняючы размяшчэнне гукаў у акордзе. Ёсць пры ігры змяняць нельга, таму што гэта гарманічны фундамент усёго аркестра. Пры праіграванні партытуры рэкамендуецца праспя-

вць (сальфеджераць) тля галасы, якія немагчымы бо візручна зыграць.

Пасля праігравання партытурн ракамендуецца зрабіць падрабязны яе тэарэтычны аналіз. Ён неабходны для больш дакладнага прачытання твора, каб зразумець яго мастацкую задуму праз тля сродкі, якія выкарыстаў кампазітар і якія ў найбольшай ступені змаглі увасобіць гэтую задуму. Разгледзім тэарэтычны аналіз больш дэталёва.

Спачатку вызначаецца форма твора, аналізуецца яго структура, г.зн. высвятляецца, з якіх частак складаецца твор. Трэба памятаць аб тым, што структура знаходзіцца ў цесным адзінстве са зместам музыкі. Разбіраючы асобныя часткі, не трэба губляць з-пад увагі адзінства ўсёй кампазіцыі, адчуваючы ўсю кампазіцыйную цэласць і тое, што кожная частка – гэта толькі этап у агульным развіцці, які цесна звязаны па зместу з папярэднім і наступным. Адсюль вялікае значэнне набывае ўменне знаходзіць у кожнай частцы вяртылю развіцця – кульмінацыю. Добра разабраўшыся ў структуры твора, дырыжор усведамляе суадносіны і паслядоўнасць усіх частак. Гэта дае магчымасць зразумець, чаму дадзеная форма з'явілася для кампазітара сродкам найбольш выразнага увасоблення зместу.

Найбольш распаўсюджанымі ў народна-аркестравай літаратуры з'яўляюцца 3-часткавая форма (простая і складаная), куплетная (куплетна-варыяцыйная), санатная (санатнае алегра), ронда. Падрабязную характарыстыку кожнай з форм можна знайсці ў спецыяльных падручніках па аналізу музычных форм.

2. Мелодычныя галасы, гармонія. Вельмі важным момантам у аналізе партытуры з'яўляецца вывучэнне мелодычнай лініі, вызначэнне ўсіх асаблівасцей мелодыі. Трэба уважліва прасачыць за разгортаннем мелодычнай лініі на працягу ўсяго твора, улічваючы ўсе змяненні яе ў тэмбравых адносінах (г.зн. у гучанні мелодыі ў розных інструментах аркестра), каб потым, у час рэпетыцыі ў працэсе выканання дабівацца яе няспынанасці і натуральнасці. Вельмі важна, вывучаючы папярэдняе (да яе агучвання) партытуру, ясна ўяўляць сабе рэальнае гучанне мелодыі, г.зн. тэмбр інструмента, які выконвае яе ў розных эпізодах твора. Вывучэнне партытурн, у якім ва аснову ўзята мелодычная лінія, называецца вывучэннем па гарызанталі.

Аналізуемы партытуры, неабходна сачыць за развіццем музычнай думкі і па вертыкалі, гэта значыць уважліва вывучаць гармонію. Гармонія - важнейшы сродак выразнасці, музыкі. Вывучэнне гарманічнага плана дапамагае глыбей унікнуць у змест твора, эразумець яго. Трэба ўдзяляць увагу катарыстычным магчымасцям гармоніі. Напрыклад, менавіта гармонія ў творах казацкага або фантастычнага характару і падкрэслівае гэтую фантастычнасць.

Асабліваю увагу павінны прыцягваць усе змены гармоніі як вельмі істотныя (змена мажора на мінор або мадуляцыі, г.зн. бо́льш павольныя пераходы ад адной танальнасці да другой), так і менш прыкметныя. Трэба ведаць і магчымасці функцыянальнай выразнасці гармоніі. Напрыклад, працяглае нагнацанне дамінантавай гармоніі пры падыходзе да рэпрызы вельмі дынамізуе музыку і звычайна гказвае на кульмінацыю ў гэтым месцы.

Трэба памятаць, што падрабязны аналіз асабліваеі гармоніі дапаможа дырыжору ў перыяд рэпетыцыйнай работы знайсці правільныя суадносіны ў гучанні усіх элементаў музыкі, і падказа, дзе выдзеліць мелодыю, а дзе акампанемент, дзе падкрэсліць падгалоскі, а дзе сканцэнтравачь увагу на гучанні аркестравай педаті.

3. Тэмп. Важным момантам у вывучэнні партытуры з'яўляецца вызначэнне тэмпаў твора. Пры гэтым варта карыстацца тэмпавымі азначэннямі, указанымі ў пачатку твора (на Італьянскай або рускай мовах), указаннем метранома, а таксама ўласным музычным чуццём. Ад індывідуальнасці дырыжора выбар тэмпу залежыць у дастатковай ступені, бо характар і эмацыянальнасць з'яўляюцца тут вызначальным момантам. Але гэта не павінна быць празмерна адвольна, бо неапраўданае змяненне тэмпу істотна змяняе задуму кампазітара. Такім чынам, інтэрпрэтацыя твора будзе няправільнай.

Найбо́льш дакладным з'яўляецца вызначэнне тэмпу па метраному. Калі ў дырыжора ёсць метраном, то, прачытаўшы указанне тэмпу ў нотках, ён ставіць маятнік на гэту працягласць і без цяжкасці арыентауецца ў правільным тэмпе. Калі метранома няма, тэмп можна вызначыць па гадзінніку. Напрыклад, ёсць указанне ў нотках  $\text{♩} = 120$ . Гэта азначае, што за хвіліну павінна быць выканана 120 чвэртных нот. Мы ведаем, што секундная стрэлка гадзінніка праходзіць круг, роўны хвіліне, за 60 рухаў (або удараў). Такім чынам, чвэртная нота патрабавана нам тэмпу *allegro* будзе роў-

ная пачавіне гэтага удару ( $120:60=2$ ). Калі карыстацца гэтым спосабам, то тэмп твора заўсёды будзе вызначаны з найбольшай дакладнасцю.

Калі ў нотках няма ні ўказанняў тэмпу, ні метрамома, то тэмп твора можна вызначыць па назве, па жанру. Напрыклад, п'еса называецца "Полька", і гэта назва падкажа лобому музыканту, што тэмп п'есы хуткі; калі гэта "Романс", дык наадварот, павольны або умераны; калі "Жалобны марш", дык павольны, цяжкі, калі "Гумарэска", дык ажыўлены і г.д. Важна запомніць і наступнае: у выбары тэмпу павінна быць "златая сярэдзіна". У самым павольным тэмпе не павінна страчвацца натуральнасць руху, жывы рытм, унутраная дынаміка. У самым хуткім тэмпе павінна быць дакладнасць, яснасць інтанацыі, строгі ўнутраны рытм і не павінна быць мітусні, паспешлівасці, "змазанасці" музычнага тэксту.

Такім чынам, выбар тэмпу абумоўлены ўнутранымі заканамернасцямі твора, разуменнем яго жанру, стылю, эмацыянальна-мастацкага боку. Правільны тэмп дапамагае найбольш поўна адлюстраваць змест выконваемага твора.

#### 4. Змяненні тэмпу (агагічныя змяненні, або агогіка).

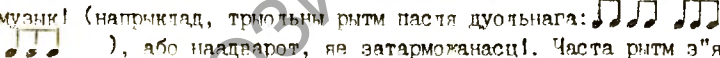


Пры вывучэнні партытуры трэба вельмі дакладна ўсвядоміць сабе ўсе тэмпавыя змены, памятаючы, што любое змяненне тэмпу мае вялікае сэнсавае і эмацыянальнае значэнне. Вельмі часта змена тэмпу адбываецца пры пераходзе з адной часткі твора на другую, пры падыходзе да кульмінацыі, перад кодай і гэтыя моманты дырыжор павінен высветліць яшчэ ў дарэпетыцыйны перыяд. Іншы раз змена тэмпу патрабуе і змены дырыжорскай схэмы, таму да такіх момантаў трэба быць гатовым загадзя.

Іншы раз дырыжор ужывае тэмпавыя адхіленні, неўказання ў партытуры, што безумоўна дапушчальна. Увогуле, трэба памятаць, што агогіка з'яўляецца адным з эфектных выразных сродкаў музыкі і імкненне дырыжора больш ярка раскрыць твор, абагаціць яго ў адпаведнасці са сваім мастацкім густам і індывідуальнасцю зразумета. Але пры гэтым не трэба забываць, што празмерная захопленасць агогікай можа парушаць стыль твора, прывесці да свайго роду "цыганшчыны", а гэтага трэба пазбягаць. Гэта заўвага тычыцца і найбольш распаўсюджанага тэмпавага адхілення - рубата, карыстацца якім трэба таксама з асцярожнасцю і ў адпаведнасці са стылем і формай твора.

Існуе правіла, што любое змяненне тэмпу будзе лагічным толькі тады, калі яно кампенсавана: напрыклад, пасля паскарэння трэба рабіць запаволенне, і наадварот.

Вельмі важным момантам з'яўляецца вывучэнне і разуменне папа, адчуванне іх сэнсу ў музыцы. "Цішыню, пералыжкі, паўзм трэба чуць, — гэта таксама музыка", — любіў паўтараць выдатны музыкант Г.Нейтгауз. Трэба прадумаць усё так, каб пры агуванні партытуры ў аркестры не дапускаць недатрымання або ператрымкі і папа. Асаблівай увагі патрабуюць паўзы ўсяго аркестра (генеральныя) або групы інструментаў.

Не трэба ігнараваць цэзур, як прастаўтэння ў партытуры (у выглядзе коскі або "птушачкі"), так і сэнсавыя (паміж заканчэннем і пачаткам фраз), таму што яны садзейнічаюць своеасабліваму "дыханню" музыкі. Трэба старанна абдумаць ферматы, заўсёды дэліваючы іх месцазнаходжанне (у сярэдзіне або ў канцы часткі), някхад яе музычная думка завяршаецца або пераіняецца. Ад гэтага залежыць працягласць ферматы. Напрыклад, ферматы ў канцы ўсяго твора можна крыху падоўжыць, чаго нельга рабіць, калі фермата сустракаецца ў сярэдзіне часткі або музычнай думкі. Агульнапрынята, што працягласць ферматы роўная працягласці той ноты, над якой яна пастаўлена плюс яшчэ паловіне яе працягласці ( $\text{♩} = \text{раз, 1, два}$ ).

5. Рытм. У музычным творы рытм — гэта жывы пульс, і без рытму музыка немагчыма. Рытм цесна звязаны з метадымі і іншымі кампанентамі музычнай тканіны, ён можа садзейнічаць актывізацыі музыкі (напрыклад, трюльчы рытм пасля дуольнага: , або наадварот, яе затармажанасці. Часта рытм з'яўляецца прыкметай жанра (вальс, полька), выдзяляе нацыянальны катарыт (мазурка —  . батеро, — , гэта значыць, яго характар можа быць прамым выразным вобраза. Рытм у музычнай тканіне мае найбольшую сувязь з метрам і тэмпам, з'яўляецца вельмі яркім выразным сродкам, што і павінен памятаць дырыжор, выкарыстоўваючы твор.

6. Дынаміка, або дынамічныя адценні. У аснове дынамікі ляжыць узмацненне або змяншэнне сілы гуку. Не будзе перабольшваннем сказаць, што дынаміка — гэта адзін з важнейшых сродкаў раскрыцця музычнага вобраза, яго эмацыянальнай афарбоўкі. Пры дапамозе дынамікі, або нюансіроўкі, можна перадаць найтанчэйшыя дэталі музычнай думкі кампазітара. Арыентавацца ў выбары дынамікі



варта перш за ўсе на тых указанні, якія прастаўлены у партыту-ры, а таксама на уласнае разуменне твора, сваю эмацыянальнасць, свой мастацкі густ.

Спачатку трэба вызначыць "зыходныя" нюансы кожнай часткі, або, інакш кажучы, асноўныя. Затым звярнуць увагу на ўсе моманты змяшчэння гуку (кратчэнда) і змянення яго (дмiнуэнда). Трэба ведаць, што нагнятанне гуку указвае на кульмінацыю, аслабленне – на завяршэнне музычнай думкі. Праўда, гэта бывае, хоць і дастакова часта, але далека не ва ўсіх выпадках. Есць творы, дзе кульмінацыя гучыць на "pianissimo", так што пры рабоце над дынамікай гатовых рэцэптаў даць нельга. Гэтая сфера музыкі вельмі багатая і разнастайная. Але ўсе ж некаторыя правілы трэба ведаць. Так, каб пазбегнуць вельмі хуткага пераходу кратчэнда ў форта, а дмiнуэнда ў пiана, трэба прытрымлівацца простага прыему: кратчэнда пачынаць з больш слабага, чым да гэтага, гуку, а дмiнуэнда – з гуку поўнай сілы. Асабліва важна дакладна размеркаваць наступную змену гуку на працягу ўсяго знака  $\leftarrow$  або  $\rightarrow$

Неабходна ўдзяляць увагу акцэнтам, якія з'яўляюцца дынамічнымі ударамі. Адметнасць іх характары вынікае з агульных задач і дынамікі гэтага эпiзоду. Неабходна ведаць, што пры выкананні сфарцанда або субiта-пiана трэба пазбягаць кратчэнда перад сфарцанда і дмiнуэнда перад субiта-пiана.

У заключэнне можна параіць: пры дарэпетыцыйным вивучэнні партытуры рабіць у ёй свае адзнакі ў месцах з раптоўнымі або найбольш значнымі змяненнямі дынамікі.

7. Музычная фактура. Гэта сукупнасць усіх сродкаў музычнага пераказу, усяго таго, што утварае музычны твор: мелодыя, гармонія, бас, падгалоскі, акампанемент, фігурацыі, палiфанічныя спалучэнні і г.д. Папярэдняя работа над партытурай абавязкова ўключае ў сябе аналіз фактуры, тым больш, што фактура часта бывае прыкметай жанру, стылю, эпохі. Гэта дапаможа агульнаму разуменню твора.

У народна-аркестравай музыцы найбольш распаўсюджанымі з'яўляюцца творы, напісаныя ў гамафоннай (або гамафонна-гарманічнай) фактуры. Гэта песні, танцы, маршы, большасць аркестравых мініяцюр. Адрозніваюць некалькі тыпаў гамафоннай фактуры: а) фактура з ярка акрэсленай мелодыяй, калі астатнія яе элементы (бас і акампанемент) носяць ядна падпарадкаваны характар; б) акордавая

або акордава-гарманічная фактура (яна называецца яшчэ харальнай), сутнасць якой у тым, што меладчны голас і суправаджэнне маюць агульны рытм і гучаць злітным акордам; в) больш складаная фактура, што ўключае акрамя мелодыі і акампанемента падгалоскі і фігурацыі (упрыгожванні). Такая фактура патрабуе вельмі дэталёвага вывучэння дырыжорам.

Дастаткова распаўсюджанай з'яўляецца паліфанічная фактура: спатужэнне некалькіх самастойных меладчных ліній, аднолькава важных па сваёму значэнню. У народнай музыцы шырока ўжываецца такі від паліфанічнай фактуры, як падгалосачная, што ўзнікае пры адначасовым спатужэнні розных варыянтаў асноўнай мелодыі, а таксама падгалосачна-імітацыйная, калі вядучую мелодыю ў адным голасе суправаджае кантрапункт у іншых галасах.

Іншы раз сустракаюцца творы манадычнай фактуры, якая складаецца з адной мелодыі (аркестр іграе яе ва унісон).

Фактура, што змяшчае адначасова гамафонія і паліфанічныя элементы, называецца змешанай. Аркестравы дырыжор павінен добра ведаць асаблівасці і адметныя рысы кожнай з пералічаных фактур і абавязкова падкрэсліваць іх пры выкананні твора аркестрам.

Часта менавіта фактура з'яўляецца самастойным выразным сродкам твора. Напрыклад, "празрысця" акорды ствараюць трапяткія, светлыя вобразы; павольныя разлогіжыя акорды імітуюць вобраз хвалі; густая акордавая фактура з мноствам дысанансаў стварае адчуванне трывогі або жаху; харальная фактура ў павольным тэмпе – смутку і жалобы. Таму аналіз фактуры з'яўляецца абавязковай умовай папярэдняй работы дырыжора над партытурай.

Тэарэтычны аналіз партытуры патрабуе ад дырыжора глыбокіх ведаў у галіне музыкі, таму ў канцы гэтага артыкула даецца спіс рэкамендуемай літаратуры, дзе можна пачэрпнуць неабходныя веды, удакладніць незнаемыя тэрміны. Трэба памятаць, што без карпатлівай работы па тэарэтычнаму аналізу не абыходзіцца ні адзін дырыжор, калі добрасумленна і творча ставіцца да сваёй работы. Гэта пацвярджаюць, напрыклад, успаміны Д.Шастаковіча аб рабоце з выдатным дырыжорам сучаснасці Я.Мравінскім: "Павінен прызнацца, што мяне спачатку некалькі палохаў метады Мравінскага. Мне здалася, што ён вельмі шмат калаецца ў дробязях, удзяляе ўвагі гомватнасцям. Але ўжо на пяты дзень нашай сумеснай работы я зразумеў, што менавіта такі метады з'яўляецца безумоўна правільным. Талант павінен спатужацца з доўгай і крпат-



лівай работай"<sup>1</sup>.

Тэарэтычны аналіз партытуры прыводзіць дырыжора да завяршальнага этапу дарэпетыцыйнай работы.

### III. Трэці этап – завяршальная работа над партытурай.

Яго сутнасць – у аб'яднанні ўсіх прааналізаваных дэталяў у адно мастацкае цэлае. Як жа правесці яго з найбольшай мета-згоднасцю? Спачатку трэба "уявіцца" у вобраз твора праз розныя асацыяцыі, уяўленні. У гэтым дапаможа назва твора, калі музыка праграмавая. У раскрыцці зместу непраграмавай музыкі дапамагае вызначэнне жанравых прыкмет, параўнанне яе з аднароднай праграмавай музыкой, асацыяцыі з іншымі відамі мастацтва і г.д. Можна рэкамендаваць і праслухоўванне твора ў грамазапісе, абавязкова з партытурай у руках. Аднак праслухваць пакадана тады, калі ўжо вызначыліся свае адносіны да твора як цэлкам, так і ў дэталях. Тады можна не баяцца, што праслухоўванне можа навязаць чужую інтэрпрэтацыю. Вельмі карысна назіраць за работай над гэтым творам іншых дырыжораў у час рэпетыцыі: гэта дае магчымасць з боку крытычна асэнсаваць прыёмы і шляхі рэалізацыі задумы выканання.

Адзін з галоўных этапаў завяршальнай стадыі самастойнай работы над партытурай – пошук уласнай інтэрпрэтацыі. Мета яго – уявіць сабе музычны твор такім, якім ён задуманы аўтарам.

Не менш важнай з'яўляецца і распрацоўка плана выканання твора. Гэта значыць таго, якімі дырыжорскімі сродкамі будзе ўвасабляцца музычны твор пры рабоце над ім з аркестрам. Выбар дырыжорскіх сродкаў трэба пачаць з выбару схемы дырыжывання (або схем, калі ў творы мяняюцца размеры і тэмпы). Звычайна гэтакім дапамагаюць размеры, прастаўлены ў пачатку твора або якой-небудзь яго часткі. Але здараюцца выпадкі, калі шасцідольны размер трэба тактаваць па схеме "на 2", а пяцідольны – "на 2" або "на раз" (у хуткіх тэмпах) трохдольны – "на раз" (звычайна, у вальсах). У вельмі павольных тэмпах, наадварот, прымяняецца драбненне схем; дырыжыванне двухдольнага тэмпу "на чатыры", чатырхдольнага – "на восем" і да т.п. Здараюцца і аб'яднанні некалькіх тактаў у адну дырыжорскую схему, калі гэта ўзмацняе

---

<sup>1</sup> Бялик М. Евгений Мравинский. – М.: Музыка, 1977, с.12.

выразнасць, не парушае фразіроўку: напрыклад, у схему "на тры" аб'ядноўваюцца па тры такты "Вальса-фантазіі" М.Глінкі, у схему "на два" па два такты сярэдняй часткі (трыю) Вальса з музыкі да кінафільма "Мяцеліца" Г.Свірдэва і інш. Усе гэта неабходна намеціць у перыяд дарэпетыцыйнай работы.

Важна вызначыць паказы ўступаў і зняццяў як усёму аркестру, так і асобным групам і інструментам, прадумаць жэсты, якія найболей выразна паказваюць кульмінацыі, ферматы, акцэнты, звыш гармоніі, шпрыхі, дынамічныя і агарычныя змяненні. Паказана прадумаць пазіцыю рук у тым ці іншым эпізодзе, якая заложыць ад тэмбра, аркестроўкі і сілы гуку. Трэба звярнуць увагу на дырыжыванне паўз (больш паслуным жэстам), у тым тэку і генеральнай (прэмаем "адкладвання" такта). Словам, дырыжорскія жэсты павінны быць абраны і прапрацаваны да такой ступені, каб пры рабоце над творам з аркестрам ужо нішто не адцягвала увагу дырыжора.

Кожны кіраўнік самадзейнага аркестра павінен узяць сабе за правіла не пачынаць работу з аркестрам, адкрыўшы ўпершыню незнаемую партытуру толькі за пультам. Гэта непазбежна прывядзе яго да прымітывізму ў рабоце, да страты аўтарытэту за удзельнікаў. Недапушчальна любая неахайнасць у адносінах да сваёй творчай дзейнасці, бо яна цягне за сабой неахайныя адносіны да ігры ў аркестры ўсіх удзельнікаў, і не можа садзейнічаць творчаму росту калектыву.

Самастойная работа над партытурай - працэс емкі. Ён патрабуе пэўнага часу ў перыяд падрыхтоўкі дырыжорам кожнага твора. Але чым глыбей і падрабязней ён вывучыць партытуру, тым ласей і больш правільна вызначыць ідэю твора, больш змястоўна і хутка складзе план рэпетыцыі. Вядома, асноўная работа над творам праводзіцца ў час рэпетыцый, але поспех яе напрамую залежыць ад таго, наколькі крэпатліва будзе вывучана партытура ў перыяд самастойнай дарэпетыцыйнай работы. Бо задача кіраўніка самадзейнага аркестра - пераканаць удзельнікаў калектыву сваім веданнем і разуменнем музыкі, захапіць іх сумеснай творчасцю. І дапаможа гэтаму дасканалася веданне партытуры.

#### Кантрольныя пытанні:

1. Чаму неабходна самастойная работа дырыжора над партытурай?
2. У чым сутнасць перапачатковага ведання дырыжорам а музычным творам?

3. З яких етапау складаецца тэарэтычны аналіз партытуры?
4. У чым заключаецца галоўная мэта завяршальнай работы над партытурай?

#### РЭКАМЕНДУЕМАЯ ЛІТАРАТУРА:

##### а) па чытанню аркестравых партытур

1. Аносов Н. Практическое руководство по чтению симфонических партитур Ч. I. М.-Л.: Музыка, 1961.
2. Махов Н. Исполнительский анализ партитуры для оркестра русских народных инструментов. - Л.: ЛГИК, 1968. - 34 с. з нот.
3. Шахматов Н. Анализ оркестровой партитуры. - Л., 1967.
4. Чайкин Н. Курс чтения партитур для оркестра русских народных инструментов. Вып. I. М.: Музыка, 1966. - с. 5-72.

##### б) па тэарэтычнаму аналізу

1. Богданова Т. О методии. - М.: Сов.композитор, 1960, 37 стар. з нот. Іл. (Сер. "В помощь руководителям худож. самодеятельности").
2. Вахромеев В. Элементарная теория музыки. - М., 1975, 231 с.
3. Должанский А. Краткий курс гармонии для любителей музыки и начинающих профессионалов. М.-Л., 1966, 146 с. з нот. Іл.
4. Кондратьев А. Краткое изложение элементов гармонии (для к/рабніксу мастац. самадзейнасці). - М., 1968, 68 с. з нот. Іл.
5. Козлов П., Степанов А. Анализ музыкальных произведений. Навуч. дап. для культасветвучнішчау. - М.: Просвещение, 1968, 148 с. з нот. Іл.
6. Крунтчева Т. І Іш. Словарь иностранных музыкальных терминов. - Л.: Музыка, 1977. 151 с.
7. Кушнер Г. Нотная грамота. - У кн.: Кушнер Г. Советы руководителям самодеятельных оркестров рус.нар.инструментов. - М., 1966, с. 53-74.
8. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. - М.: Музыка, 1979.
9. Мотов А., Гаврилов Л. Работа над музыкальным произведением. М.: Музыка, 1962.
10. Попова Т. О музыкальных жанрах. - М.: Знание, 1961. 40 с.
11. Способин И. Музыкальная форма. Падручнік агульнага курсу аналізу. Выд. 5-е. М.: Музыка, 1972. 400 с. з нот.
12. Тютин Ю. Учение о музыкальной фактуре и методической фигурации. - М.: Музыка, 1976.

13. Хотопов К. О гармонии. - М.: Сов.композитор, 1961. - 119 с. з нот. 1л. (Б-ка "В помощь руководителем худож.самодеятельности").
14. Цукерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. - М.: Музыка, 1964. - 159 с. з нот. 1л.

#### РАБОТА НАД МУЗЫЧНЫМ ТВОРОМ У АРКЕСТРЫ

Работа самадзейнага аркестравага калектыву на ўсіх этапах асваення музычнага твора павінна быць актыўным сродкам музычна-на выхавання. Яно ажыццяўляецца, у прыватнасці, праз навучэнне выканаўцаў ігры на тым ці іншым музычным інструменце развіццё здольнасці ўспрымаць музыку, унікаць у яе змест. На рэпетыцыйных аркестра самадзейныя выканаўцы авалодваюць практычнымі навыкамі аркестравай ігры, спасцігаюць асновы майстэрства выканання. Усе тлумачэнні кіраўніка, выкладанне ім тэарэтычных паняццяў, музычных тэрмінаў павінны быць цесна звязаны з успрыняццём музыкі вывучаемага твора. Улічваючы адсутнасць у многіх выканаўцаў спецыяльнай музычнай адукацыі, непажадана праэмерна загружаць іх абстрактнымі паняццямі, якія не звязаны з музыкай і не асацыююцца ў іх з яе рэальным гучаннем. Дзейнасць кожнага самадзейнага аркестравага калектыву ажыццяўляецца індывідуальна, з улікам яго асаблівасцей і рэальных магчымасцей.

Выканаўчы ўзровень самадзейнага аркестра, ступень музычнай падрыхтоўкі кожнага ўдзельніка, а таксама характар развучаемага музычнага твора - усе гэта разам узятае вызначае метады работы з калектывам.

Кожны кіраўнік выкарыстоўвае сваю метадыку работы над музычным творам, аднак пры ўсім іх адрозненні можна прасачыць агульнае - тры асноўныя этапы.

Першы этап - прайграванне твора цалкам, атрымання ўяўлення аб п'есе, аб яе асноўных мастацкіх вобразах.

Другі - работа над дэталямі, паглыбленне ў сутнасць твора, выбар і выкарыстанне сродкаў выражэння. Трэці этап - абагульненне, вынік папярэдняй работы, калі твор атрымлівае якасна новае ўвасабленне выканання.

Такім чынам, мы ўмоўна падзяляем працэс работы над музычным творам на тры этапы на аснове агульных палажэнняў і метадычных прыёмаў. Умоўна, паколькі, па-першае, працэс мастацкай