Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение

«Березниковское музыкальное училище» (колледж)

**МЕТОДИКА РАБОТЫ С ОРКЕСТРОМ**

Авторская программа МДК.02.02.03 по специальности 53.02.03

«Инструментальное исполнительство», по виду инструментов

«Инструменты народного оркестра»

Березники 2020г.

Авторская программа МДК.02.02.03 «Методика работы с оркестром» разработана в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом по специальности среднего профессионального образования 53.02.03. **«Инструментальное исполнительство», по виду – «Инструменты народного оркестра» (уровень углубленной подготовки).**

Организация-разработчик: ГБПОУ «Березниковское музыкальное училище»

Разработчик: Попова О.А., преподаватель, заведующая ПЦК «Инструменты народного оркестра», «Почетный работник СПО РФ»

Рецензенты: Доцент кафедры народных инструментов и оркестрового дирижирования ПГАИК Г.В. Токарева. От 17.12.2013г.

Заслуженный деятель искусств РФ, профессор УГК им.М.П.Мусоргский г.Екатеринбурга А.Б. Бызов. От 03.03.2014г.

##### РАССМОТРЕНА: Председатель ПЦК \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

##### на заседании ПЦК «Инструменты народного Попова О.А.

«Инструменты народного оркестра»

оркестра»

Протокол № 146

от «25» сентября 2020г.

ОДОБРЕНО: Зам.директора по УМР \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

на заседании Т.Н. Гарц

Методического Совета

ГБПОУ «Березниковское музыкальное

училище» (колледж)

**Содержание**

1. Паспорт авторской программы МДК.02.02.03 «Методика работы с оркестром» ……………………… 4
2. Структура и содержание МДК.02.02.03 «Методика работы с оркестром» …………………………7
3. Условия реализации авторской программы МДК.02.02.03 «Методика работы с оркестром» …………………………53
4. Контроль и оценка результатов освоения МДК.02.02.03 «Методика работы с оркестром»………………………… 54
5. Дополнение к программе «Практический этап работы с оркестром студентов 3 – 4 курсов»
6. Приложение программ выступления студентов
7. **Паспорт авторской программы МДК.02.02.03 «Методика работы с оркестром»**
   1. **Область применения программы**

Программа МДК.02.02.03 «Методика работы с оркестром» является частью основной профессиональной образовательной программы, введенной в цикл профессионального модуля «Педагогическая деятельность» за счет вариативной части ОПОП. Введение нового междисциплинарного курса связано с необходимостью формирования педагогических кадров, которые бы возглавили руководство оркестров народных инструментов ДМШ, ДШИ, музыкальных студий Верхнекамья.

* 1. **Место междисциплинарного курса в структуре ОПОП** Авторская программа по междисциплинарному курсу МДК.02.02.03 «Методика работы с оркестром» является составной частью междисциплинарного курса МДК.02.02. «Учебно-методическое обеспечение учебного процесса», входящего в «Профессиональный модуль ПМ.02 Педагогическая деятельность». ПМ.02 «Педагогическая деятельность» является частью основной профессиональной образовательной программы по специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство», по виду – «Инструменты народного оркестра» и изучается на 4 курсе, в 8 семестре.
  2. **Цели и задачи МДК – требования к результатам освоения междисциплинарного курса:** Результатом освоения курса является воспитание квалифицированных руководителей оркестра русских народных инструментов, областью профессиональной деятельности выпускников является: творческо-исполнительская деятельность (репетиционно-концертная работа в качестве руководителя оркестра, ансамбля на различных сценических площадках), педагогическая деятельность в детском коллективе ДМШ, ДШИ, в том числе овладение профессиональными (ПК) компетенциями:

ПК 1.1. Целостно и грамотно воспринимать и исполнять музыкальные произведения, самостоятельно осваивать сольный, оркестровый и ансамблевый репертуар.

ПК 1.2. Осуществлять исполнительскую деятельность и репетиционную работу в условиях концертной организации, в оркестровых и ансамблевых коллективах.

ПК 1.3. Осваивать сольный, ансамблевый, оркестровый исполнительский репертуар.

ПК 1.4. Выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения, применять базовые теоретические знания в процессе поиска интерпретаторских решений.

ПК 1.6. Применять базовые знания по устройству и настройке своего инструмента для решения музыкально-исполнительских задач.

ПК 1.7. Исполнять обязанности музыкального руководителя творческого коллектива, включающие организацию репетиционной и концертной работы, планирование и анализ результатов деятельности.

ПК 1.8. Создавать концертно-тематические программы с учетом специфики восприятия слушателей различных возрастных групп.

ПК 2.1. Осуществлять педагогическую и учебно-методическую деятельность в ДШИ, ДМШ, других учреждениях дополнительного образования, общеобразовательных учреждениях, учреждениях СПО.

ПК 2.2. Использовать знания в области психологии и педагогики, специальных и музыкально-теоретических дисциплин в преподавательской деятельности.

ПК 2.4. Осваивать основной учебно-педагогический репертуар.

ПК 2.6. Использовать индивидуальные методы и приемы работы в исполнительском классе с учетом возрастных, психологических и физиологических особенностей обучающихся.

ПК 2.7. Планировать развитие профессиональных умений обучающихся.

ПК 2.8. Владеть культурой устной и письменной речи, профессиональной терминологией.

**Задачи курса:**

* формирование навыков работы в оркестровом коллективе;
* формирование навыков чтения с листа оркестровых партий;
* формирование дирижерского комплекса;
* освоение технических мануальных средств дирижирования; формирование практических навыков дирижирования;
* формирование способности ориентироваться в различных оркестровых стилях.
* ознакомление с оркестровым репертуаром;
* ознакомление со спецификой групповых иобщих репетиции, концертных выступлений;
* изучение выразительных и технических возможностей родственных инструментов;
* овладение методикой работы с партитурой;
* ознакомление с внутренними механизмами функционирования оркестрового коллектива.

В результате изучения МДК обучающийся должен:

**иметь практический опыт:**

* работы с оркестром в качестве дирижера;
* чтения с листа музыкальных произведений разных жанров и форм;
* репетиционно-концертной работы в качестве оркестранта в народном оркестре;
* исполнения оркестровых партий;

**уметь:**

* использовать комплекс технических мануальных средств дирижирования в практической работе с оркестром;
* ориентироваться в различных исполнительских и оркестровых стилях;
* делать анализ стилистических особенностей различных оркестровых школ и стилей;
* читать многострочные партитуры;
* читать с листа музыкальные произведения в соответствии с программными требованиями;
* использовать технические навыки и приемы, средства исполнительской выразительности для грамотной интерпретации нотного текста;
* психофизиологически владеть собой в процессе репетиционной и концертной работы;
* использовать слуховой контроль для управления процессом исполнения;

**знать:**

* художественно-исполнительские возможности оркестровых инструментов;
* закономерности развития выразительных и технических возможностей оркестровых инструментов;
* профессиональную терминологию.
* базовый репертуар оркестровых инструментов и переложений;
* профессиональную терминологию;
* особенности работы в качестве артиста оркестра, специфику репетиционной работы по группам и общих репетиций.

**Краткие методические указания**

Основной формой работы являются групповые занятия с преподавателем. На групповых занятиях преподаватель вводит в курс работы руководителя оркестром: быть педагогом – музыкантом, психологом, организатором, дирижером, администратором.

Подлинно профессиональное руководство самодеятельным коллективом при современных требованиях, предъявляемых к уровню его творческой деятельности, невозможно без опоры на научно – методические знания.

Предмет предусматривает изучение методических пособий, научных работ дирижеров – практиков, а также анализа оркестровых репетиций.

По окончанию курса проводится дифференцированный зачет, на котором учащиеся обязаны ответить на вопросы по темам, пройденным в течение всего времени обучения, а также представить творческую работу по заданной теме. Как вариант ответа можно использовать Реферат.

В течение курса учащиеся могут выполнять рефераты на усмотрение преподавателя.

* 1. **Рекомендуемое количество часов на освоение программы МДК**:

Максимальная учебная нагрузка обучающегося – 48 часов, включая: обязательная аудиторная учебная нагрузка обучающегося – 32 часа,

Самостоятельная работа обучающегося – 16 часов.

Производственная практика проводится в декабре/апреле месяце 3-4 курсов в виде ознакомления с методикой работы в оркестровом классе на базе студенческого оркестра отделения «Инструменты народного оркестра»

В рамках цикла «Учебная практика» проводится «Педагогическая работа» - активная педагогическая практика - под руководством преподавателя оркестра народных инструментов Поповой О.А. (ГБПОУ «Березниковское музыкальное училище»).

Время изучения: 8 семестр, 19 часов.

1. **Структура и содержание МДК**

|  |  |
| --- | --- |
| **Вид учебной работы** | **Объем часов** |
| **Максимальная нагрузка (всего)** | **48** |
| **Обязательная аудиторная учебная нагрузка (всего)** | **32** |
| В том числе: |  |
| Лекции | 14 |
| Практические занятия | 10 |
| Контрольные работы | 8 |
| **Самостоятельная работа обучающегося (всего)** | **16** |
| В том числе: |  |
| Творческая работа | 6 |
| Письменная работа (конспектирование) | 9 |
| Итоговая аттестация в форме **дифференцированного зачета** | 1 |

***Календарно – тематический план.***

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| ***Тема №*** | ***Название темы*** | ***Кол-во часов*** |
| 1. | Дирижер – исполнитель, педагог, организатор. | 2ч |
| ***2.*** | Дирижерское искусство. Две стороны: Вспомогательная техника, выразительная техника. | 2ч |
| 3. | Технология дирижирования.  ***Практическое занятие по темам №2,3*** | 4ч  1ч |
| 4. | Выразительно – художественные элементы. | 4ч |
| 5. | Репетиция оркестра.  ***Практическое занятие по темам №4,5.*** | 2ч  1ч |
| 6. | Внутренние механизмы функционирования  Оркестрового коллектива. | 2ч |
| 7. | Роль внушающих воздействий в структуре дирижирования. | *2ч* |
| 8. | Управление исполнительскими действиями музыкального коллектива.  ***Практическое занятие по темам№6,7,8.*** | 2ч  1ч |
| 9. | Некоторые вопросы оркестрового аккомпанемента. | 2ч |
| *10.* | Исполнительский анализ партитуры для  Оркестра русских народных инструментов. | 2ч |
| 11. | Работа с детским коллективом – важнейшее направление в системе музыкального образования. | 2ч |
| 12. | Подбор учебного и концертного репертуара. | 2ч |
| 13. | ***Дифференцированный зачет по курсу «Методика работы с оркестром»*.** | 1ч |
|  | ***Итого:*** | **32ч.** |

***План учебно-теоретических занятий.***

***Тема№1.***

***Дирижер – исполнитель, педагог, организатор.***

Дирижер – интерпретатор исполняемого произведения. Проблемы, вопросы дирижирования. Задачи дирижера: объединение исполнительских индивидуальностей, направление творческих усилий коллектива в единое русло. Деятельность дирижера на репетиции и во время концерта. Способности, которыми должен обладать дирижер для успешной работы с оркестром.

***Тема№2.***

***Дирижерское искусство.***

***Вопросы к теме:***

1. Краткая история профессии дирижера.
2. Две стороны дирижерского искусства.
3. Приемы выразительной техники.
4. Техническая сторона техники дирижера.

***Тема№3.***

***Технология дирижирования.***

***Вопросы к теме:***

1. Что такое постановка.
2. Что такое аппарат.
3. Основная дирижерская позиция.
4. Положение рук. Функции частей рук.
5. Ауфтакт.
6. Функции ауфтакта.

***Тема№4.***

***Выразительные движения.***

***Вопросы к теме:***

1. Жесты почерпнутые из жизненной практики (пригласительный, зовущий, указывающий, отстраняющий. «внимание!», просьба).
2. Значение мимики и взгляда дирижера в работе с оркестром.
3. Значение дирижерской палочки.
4. Движения, имеющие в основе трудовые действия (удар, нажим, поглаживания, поднимающий).

***Тема№5.***

***Репетиция оркестра.***

***Вопросы к теме:***

1. Подготовка репетиции.
2. Работа над партитурой.
3. Организационно – техническая сторона репетиции.
4. Выразительность жеста.
5. Условная последовательн6ость работы.

***Тема№6.***

***Внутренние механизмы функционирования оркестрового коллектива.***

***Вопросы к теме:***

1. Три типа управления коллективом, которые исторически сменяли друг друга (ударно-капельмейстерский, иллюстративно-изобразительный, экспрессивно-информационный).
2. Требования к дирижеру.
3. Требования к оркестрантам.

***Тема№7.***

***Роль внушающих воздействий в структуре дирижирования.***

***Вопросы к теме:***

1. Роль психологического воздействия дирижера на оркестр.
2. Пути внушения и заражения исполнителей своим эмоционально-психическим состоянием.
3. Психологическое превосходство дирижера над оркестрантами (Внутренняя уверенность, Волевой импульс, эмоциональный посыл, способный заразить исполнителей и слушателей).
4. Четыре типа внушающих воздействий на музыкальный коллектив (подавляющее внушение, убеждающее внушение, внушение через доверие, внушение через лидеров).

***Тема№8.***

***Управление исполнительскими действиями музыкального коллектива.***

***Вопросы к теме:***

1. Работа с оркестром.
2. Основные моменты репетиционной работы (проигрывание произведения целиком, работа над деталями, окончательный охват целого).
3. Задачи дирижера (объединить оркестр вокруг своей художественной концепции, выработать у исполнителей единое ощущение характера, тембра, динамики и драматургии произведения).
4. Общение дирижера с оркестром.

***Тема№9.***

***Некоторые вопросы оркестрового аккомпанемента.***

***Вопросы к теме:***

1. Главная задача аккомпанемента.
2. Особенности аккомпанемента домре и балалайке.
3. Особенности аккомпанемента баяну.
4. Особенности аккомпанемента вокалисту.
5. Особенности аккомпанемента хору.

***Тема№10.***

***Исполнительский анализ партитуры для оркестра русских народных инструментов.***

***Вопросы к теме:***

1. Краткие сведения о композиторе.
2. Образно-эмоциональное содержание произведения.
3. Состав оркестра.
4. Состав групп инструментов, их строй.
5. Роль каждой группы в исполнении произведения (тема, подголосок, педаль, аккомпанемент и т.д.).
6. Соотношение динамики между группами. Какими средствами достигаются эти соотношения (динамика, штрихи, приемы игры и т. д.).
7. Кульминация. Место положения ее в партитуре. Какие приемы использует композитор для достижения и показа кульминации.
8. Термины.

***Тема№11.***

***Работа с детским коллективом – важнейшее направление в системе музыкального образования.***

***Вопросы к теме:***

1. Основные принципы дидактики в работе с детским коллективом.
2. Закономерности обучения.
3. Результаты в работе с детским коллективом.

***Тема №12***

***Подбор учебного и концертного репертуара.***

***Вопросы к теме:***

1. Что следует учитывать при подборе репертуара.
2. Что должна способствовать каждая пьеса.
3. Какие задачи преследует руководитель при подборе репертуара.

***План практических занятий.***

***Практическое занятие №1(тема №2,№3).***

***Дирижерское искусство. Технология дирижирования.***

***Цель занятия:***

1. Определение и осознание важности владения дирижерской техникой.

***Ход занятия:***

Группа делится на две команды и каждая из команд отстаивает важность художественно-выразительной, либо технической стороны дирижерского искусства. Эта часть занятия проводится в форме «Брей - ринга».

Ауфтакт. Студентам предлагаются различные музыкальные примеры, где они должны показать ауфтакт, по которому нужно определить темп произведения, его характер, образное содержание и т. д.

***Итог занятия:***

Художественно-выразительная и техническая стороны дирижерского искусства неразрывно связаны друг с другом.

Совершенство ансамбля, точность, совместность игры, полнота выполнения музыкально-художественных намерений дирижера всецело зависит от выразительности, четкости, определенности жеста.

***Практическое занятие №2 (тема№4).***

***Выразительно – художественные элементы.***

***Цель занятия:***

1. Выразительные движения – одно из средств общения людей.

***Ход занятия:***

Студентам на практике предлагается освоить жесты, дополняющие речь и почерпнутые из жизненной практики, а также жесты, имеющие в основе трудовые действия.

***Итог занятия:***

Механическое перенесение руки в высокую или низкую плоскость тактирования еще не решает дела. Важна образность жеста. Искать ее нужно в осмыслении художественного содержания музыки.

***Практическое занятие №3 (темы №6,7,8).***

***Внутренние механизмы функционирования оркестрового коллектива. Роль внушающих воздействий в структуре дирижирования. Управление исполнительскими действиями музыкального коллектива.***

***Цель занятия:***

1. Решение организационных проблем. Выработка стратегии исполнительского процесса.

***Ход занятия:***

Преподавателем моделируются различные ситуации (в т. ч. конфликтные) во время репетиционной или концертной работы оркестра. Например:

а) Начальный этап работы над произведением – последовательность действий дирижера.

б) Конфликтная ситуация: дирижер – исполнитель. Роль лидеров в создании благоприятного психологического климата.

***Итог занятия:***

Дирижер должен стремиться объединить оркестр вокруг своей художественной концепции, выработать у исполнителей единое ощущение характера, тембра, динамики и драматургии произведения.

Оптимальность системы управления предопределяет существенную экономию времени, затрачиваемого на подготовку концертных программ за счет рационального проведения репетиционного процесса.

**Самостоятельная работа студентов по предмету «Методика работы с оркестром русских народных инструментов». 16 часов.**

| №  п/п | Раздел,  тема | Вид самостоятельной работы | Кол-во  часов | Форма отчета |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| 1 | Тема1 | Статья К. Кондрашина «О дирижерском искусстве», стр. 3-18 | 2 | Приготовить ответ по теме «Дирижирование как вид исполнительского искусства» |
| 2 | Тема 2 | И. Мусин «О воспитании дирижера», стр. 4-15 | 2 | Приготовить ответ по теме «Волевые, педагогические и музыкальные кач |
| 3 | Тема 3 | Вопросы дирижерской техники  (Методические рекомендации) авт. Б.Г.Осипов.(ксерокопия) | 1 | Сообщение (устно) |
| 4 | Тема 4 | М.Канерштейн «Вопросы дирижирования», стр. 25-40 | 1 | Сделать  конспект |
| 5 | Тема 5 | К. Кондрашин **«**Работа дирижера над партитурой», стр. 37-67 | 2 | Приготовить сообщение (устно) |
| 6 | Тема 6 | И.Я. Зязюн «Основы педагогического мастерства», стр. 17-35 | 1 | Анализ ситуации |
| 7 | Тема 7 | Г.Л.Ержемский «Психология дирижирования», стр. 56-64 | 1 | Приготовить ответ по теме: «Управление исполнительскими действиями музыкального коллектива» |
| 8 | Тема 8 | Иванов-Радкевич «Работа дирижера над произведением», стр. 36-50 | 2 | Сделать  конспект |
| 9 | Тема 9,10 | К.Кондрашин «Мир дирижера», стр. 97-118 | 2 | Приготовить сообщение |
| 10 | Тема 11, 12 | Подготовка к диффиринцированному зачету: выполнение творческой работы на темы: «Специфика профессии дирижера», «Секреты аккомпанемента», «Дирижирование как система взаимодействия с музыкальным коллективом». | 2 | Устный ответ |

***Содержание занятий.***

***Тема№1***

***Дирижер – исполнитель, педагог, организатор.***

Без дирижера не может состояться ни оперный спектакль, ни концерт оркестра или хора. Дирижер, воздействуя на оркестр, является интерпретатором исполняемого произведения. Любая сторона деятельности дирижера содержит ряд проблем, споры по вопросам дирижирования часто заканчиваются пессимистическим выводом: «Дирижирование – темное дело». Различное отношение к дирижерскому исполнительству проявляется не только в теоретических спорах и высказываниях; это характерно и для практики дирижирования: что ни дирижер – то своя «система».

Искусство дирижера проявляется в руководстве музыкальным коллективом. При этом его деятельность затруднена тем, что каждый участник коллектива является творческой индивидуальностью, имеет свою манеру исполнения. Каждому исполнителю свойственны собственные представления о том, как играть данное произведение. Дирижеру приходится наталкиваться не только на непонимание его музыкальных намерений, но и на явные или скрытые случаи противодействия им. 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 строится на творческой основе многообразных средств и методов воздействия на исполнителей. Здесь не может быть шаблона тем более заранее предусмотренных приемов. Даже разные этапы репетиционной работы требуют применения различных форм воздействия и способов управления. Деятельность дирижера на репетиции принципиально отличается от деятельности на концерте. Какими средствами дирижер передает коллективу свои исполнительские намерения? В период работы ими являются: речь, личный исполнительский показ на инструменте либо голосом и собственно дирижирование. Все они дополняют друг друга, помогая объяснить музыкантам нюансы исполнения. С помощью речи дирижер разъясняет идею, структурные особенности, содержание и характер образов музыкального произведения. Но все они являются вспомогательными способами общения дирижера с оркестром. Дирижерское руководство исполнением осуществляется исключительно с помощью мануальной техники.

Встречается немало дирижеров, обладающих сравнительно примитивной мануальной техникой, но достигающих при этом значительных художественных результатов. Это порождает мысль, что развитая мануальная техника вовсе не является необходимостью. Примитивной мануальной техникой достигается художественно полноценного исполнения только путем напряженной репетиционной работы, полагаясь на самих исполнителей. Дирижер, обладающий хорошей мануальной техникой, может достигнуть гибкого и живого исполнения на концерте. Подлинный дирижер выразительностью своих действий помогает слушателю понимать содержание исполняемого произведения; дирижер с сухими техническими приемами, монотонностью тактирования притупляет способность живого восприятия музыки.

Дирижер должен обладать разнообразными способностями:

1. Выражать в жестах содержание музыки;
2. Делать «видимым» развертывание музыкальной ткани произведения;
3. Воздействовать на исполнителей.

А также:

1. Обладать совершенным музыкальным слухом и обостренным чувством ритма;
2. Движения его подчеркнуто, ритмичны; все его существо – руки, корпус, мимика, глаза должны «излучать» ритм.
3. Понимать музыкальную драматургию произведения, конфликтность ее развития, что из чего вытекает, куда ведет и т.д. Наличие такого понимания и позволяет показать процесс течения музыки.
4. Уметь заряжаться эмоциональным строем произведения, его музыкальные представления должны быть яркими, образными и найти столь же образное отражение в жестах.
5. Обладать обширными теоретическими, историческими, эстетическими, эстетическими знаниями.
6. Обладать волевыми качествами руководителя, организатора исполнения и способностями педагога. Замечать неточности исполнения, уметь распознать их причину и указать на способ устранения.

Итак, специфика деятельности дирижера требует от него многообразнейших способностей: исполнительских, педагогических, организаторских, наличия воли и умения подчинить себе оркестр. Дирижер должен обладать глубокими и многообразными знаниями различных теоретических предметов, инструментов оркестра, оркестровых стилей; в совершенстве владеть анализом формы и фактуры произведения; хорошо читать партитуры, иметь развитый слух (гармонический, интонационный, тембровый и пр.), хорошую память и внимание.

***Тема №2.***

***Дирижерское искусство.***

Профессиональное дирижерское искусство существует немногим более двух веков.

Возникновение дирижирования, как самостоятельной профессии, непосредственно связано с развитием хоровой, оперной и симфонической музыки. Дирижирование прошло немало стадий своего исторического развития, прежде чем сложились современные его формы. Новые музыкальные идеи требовали новых средств выражения. В связи с этим менялся облик оркестра: увеличивался состав исполнителей, формировались оркестровые группы, совершенствовались приемы оркестровой игры. Руководитель, отбивающий такт «батуттой» или дающий указания оркестру сидя за клавесином, уже не мог управлять исполнением музыкальных произведений, партитуры которых содержали развитую оркестровую фактуру, сложную инструментовку, решать серьезные проблемы, связанные с передачей формы и драматургии произведения.

Практика неизменно совершенствовала способы управления оркестром.

Постепенно дирижер освобождается от игры на инструменте, становится лицом к оркестру, в его руке, наконец, появляется дирижерская палочка.

Существующая в настоящее время мануальная техника позволяет дирижеру показывать вступления различным инструментам и оркестровым группам, объединять усилия исполнителей в передаче музыкальной динамики, осуществлять ритмический ансамбль, позволяет сообщить оркестру свою трактовку музыкального произведения.

Выдающийся немецкий дирижер ***Вильгельм Фуртвенглер*** назвал дирижирование «Искусством передачи», где решающую роль играет не только «внушение» и «сила личности», сколько взмах руки, т.е. мануальная техника дирижера.

Что представляет собой т.н. «мануальная техника»?

Неверно считать, что тактирование охватывает собой всю сумму приемов дирижерской техники. Этот термин подразумевает только движения рук дирижера, показывающие структуру такта и темп. Все остальное – показ вступления, снятие звука, динамика, цезуры, паузы, ферматы – отношения к тактированию не имеют. Нельзя считать, что дирижирование относится только к выразительно-художественной стороне. Дирижерское искусство в целом включает не только ***художественно – выразительную,*** но и ***техническую*** стороны. Одна влияет на совместность игры, точность ритма, темпа и пр., другая – на художественность и выразительность исполнения. Поэтому дирижерская техника делится на ***вспомогательную*** – показ вступлений, снятие звука, показ фермат, пауз, пустых тактов – является элементарной основой дирижирования, но не определяет его выразительности. Она очень важна, т.к. чем совершеннее вспомогательная техника, тем более свободно могут проявляться остальные стороны дирижерского искусства. ***Выразительная техника –*** технические средствавысшего порядка, это приемы, с помощью которыхопределяются изменения темпа, динами, акцентировки, артикуляции, фразировки, штрихи (стаккато, легато), приемы, дающие представление об интенсивности и окрашенности звука, т.е. все элементы выразительного исполнения.

Перед дирижером стоит задача, используя всю совокупность средств вспомогательной и выразительной техники, придать своему жесту образную конкретность. А 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 будет беден. С опытом чувство скованности исчезает, и эмоции проявляются более свободно. Отсутствие эмоциональности зависит от бедности исполнительской фантазии, воображения, музыкальных представлений. Можно преодолеть это, подсказав дирижеру пути жестового выражения эмоций, направив его внимание на развитие музыкально-образных представлений.

Есть другая категория дирижеров, у которых эмоции «перехлестывают через край». Задача дирижера – отражать разные эмоции разных образов, а не свое состояние. Для передачи эмоциональности вовсе не требуется какого-либо особого вида техники. Эмоциональным можно сделать любой жест. Чем совершеннее техника дирижера, чем более гибко владеет он своими движениями, тем проще дирижеру придать им соответствующую эмоциональную выразительность.

Выражение идейно-эмоционального содержания музыкального произведения невозможно без способности дирижера передавать в жестах ***экспрессию.***

В отличие от тактирования это более творческий процесс, требующий от дирижера, кроме специфической одаренности, умения свободно дифференцировать движения правой и левой руки, что играет большую роль в достижении выразительности жеста.

Вопрос независимости рук является одним из наиболее сложных не только для начинающих, но иногда и для опытных дирижеров.

В период обучения этому вопросу не всегда уделяется должное внимание, от чего учащиеся часто страдают т.н. «параллелизмами». «Параллелизмы» возникают в том случае, когда левая рука повторяет движения правой руки, что подчас совсем не диктуется соображениями целесообразности и художественной необходимости.

Параллельные движения рук следует считать серьезным недостатком в технике дирижера, т.к. они лишают жесты выразительности, существенно обедняют дирижерский процесс.

Проблему «параллелизмов» следует рассматривать непосредственно в связи с вопросом рационального использования левой руки. В отличие от правой руки, которая обычно решает диспетчерско-информационные задачи, связанные с передачей темпа, метро-ритма, динамики, агогики, и поэтому играет ведущую роль, Функции левой руки – вспомогательные, они проявляются преимущественно в отражении чувства, эмоции и настроения музыки. Свободная в жестах от присущей правой руке схематичности, левая рука может непосредственно передавать тончайшие нюансы музыкальной экспрессии.

Не меньшее значение для дирижера имеют волевые качества. Воля в момент исполнения проявляется в активности, определенности, решительности, убежденности действий. Волевыми могут быть не только сильные резкие жесты, волевым может быть жест, определяющий кантилену, слабую динамику и пр.

**Жест не может быть волевым, если:**

1. Техника дирижера бедна,
2. исполнительское намерение выполняется по этой причине с трудом,
3. если нет уверенности
4. осознанной цели
5. если нет ярких, отчетливых музыкальных представлений.

Художественная и техническая стороны дирижерского искусства внутренне противоречивы, могут подчас подавлять одна другую. Часто эмоциональное, выразительное дирижирование сопровождается не четкими жестами. Захваченный переживаниями дирижер забывает о технике, в результате нарушается ансамбль, точность, совместность игры. Бывает наоборот, когда дирижер, стремясь к точности, пунктуальности исполнения, лишает свои жесты выразительности и, как говорят, не дирижирует, а «тактирует».

Как техническая сторона, так и средства образного дирижирования могут быть проанализированы и усвоены. Разумеется, для их усвоения надо иметь творческую фантазию, способность образного музыкального мышления, не говоря уже об умении претворять свои художественные представления в выразительные жесты.

**Итак:**

Дирижирование – это сложный психофизический процесс, в котором движения являются результатом мыслительной деятельности человека.

***Тема№3***

***Технология дирижирования.***

«Для того чтобы довести внешнюю трудоемкость своей работы до минимума, до впечатления простоты и легкости, дирижеру приходится преодолевать огромную подготовку и тренировку, нередко исчисляемую годами упорного, настойчивого труда над собой» М.А.Багриновский.

Для выработки дирижерских жестов необходима серьезная подготовительная работа, которая заключается в постановке дирижерского аппарата.

***Постановка –*** это умение грамотно распоряжаться своим аппаратом в соответствии с его природой и определенными эстетическими нормами.

***Аппарат –*** это комплекс: руки, мимика, корпус, голова и даже ноги – все тело.

***Основная дирижерская позиция.***

Стоять прямо, плечи слегка развернуты, грудь немного приподнять; корпус не должен быть напряженным и вместе с тем должен быть собранным. Плечи не нужно поднимать слишком высоко – это сковывает мышцы спины, приводит к растопыриванию локтей, к неестественному положению всего корпуса. Не следует сгибать корпус, горбиться, низко опускать плечи: такое положение делает движения вялыми, инертными, неуверенными. Излишняя подвижность корпуса – частые повороты, «повороты» при показе «вступлений» и т.п. – создает впечатление суетливости, расхлябанности и обычно бывает вызвано несовершенством технических навыков.

**Весь внешний облик дирижера должен быть эстетичным.**

Постановка корпуса влияет на дыхание дирижера. Оно должно быть свободным, ничем не стесняться. Естественность дыхания дирижера обусловлена тем, что оно тесно связано с «дыханием музыки», с дыханием фразы. Существует очень удачное выражение: **«Дирижер дышит музыкой».**

**Положение головы** определяется тем, что лицо дирижера должно быть всегда обращено к оркестру и отчетливо видно всем исполнителям. Выразительность лица во время дирижирования имеет исключительно большое значение. Недопустимо, чтобы лицо дирижера выражало неудовольствие, растерянность, недоумение. Естественная выразительность лица зависит от воодушевления дирижера, увлечения музыкой, от глубины проникновения в содержание произведения, понимания и прочувствованности музыкальных образов. Не следует допускать, чтобы голова была излишне подвижной, или наоборот – прикованной к туловищу. Голова, наклоненная вперед, обычно свидетельствует о состоянии раздумья, печали, горести, а несколько откинутая назад – о радостных, восторженных чувствах, мечтательности и т.п.

**Ноги** не должны быть широко расставлены, но и не сдвинуты плотно, т.к. это лишает корпус устойчивости при резких движениях. Естественным является положение, при котором ноги расставлены примерно на ширину 2-х ступней. Одна нога выставляется вперед. Опираться надо одновременно на обе ноги. Колени не сгибать, в такт не пританцовывать. Недопустимо отсчитывание метра ногой – недостаток, распространенный среди молодых дирижеров.

**Положение рук.**

Руки – основная и наиболее важная часть дирижерского аппарата. Как известно, рука состоит из кисти, предплечья и плеча. Огромную роль в дирижировании играет кисть – самая подвижная и независимая часть руки. Плечо и предплечье органично связаны с кистью, являются вспомогательными и применяются в движении постольку, поскольку этого требуют движения самой кисти. Части рук настолько взаимозависимы в своих движениях, что любое, самое мелкое движение кисти (*staccato* на *pianissimo*) неизбежно требует участия мышц предплечья и плеча. Наиболее удобным положением кисти при дирижировании является такое, когда она обращена ладонью вниз. Положение рук должно быть серединным, представлять возможность делать движения в любую сторону – вверх, вниз, к себе, от себя. Плоскость или уровень тактирования – подразумевается воображаемая горизонтальная линия, по которой руки дирижера, показывая доли метра (такта), как бы отбивает удары. Уровень этой плоскости может меняться, быть выше, либо ниже в зависимости от требований музыкально – художественного порядка.

**Предплечью** свойственны обширный диапазон движений, позволяющий отображать динамические, фразировочные, штриховые и звукокрасочные качества исполнения, но в сочетании с кистью.

**Плечо** – его назначение – опора для движения предплечья. Плечом пользуются для увеличения амплитуды жеста, а также показа насыщения звука в кантилене, большой, сильной динамики.

**Функции частей рук.**

Во время дирижирования рука дирижера действует как слаженный аппарат. Самому изолированному движению кисти помогает предплечье и плечо. Поэтому, когда говорится о самостоятельных движениях кисти и предплечья, то под этим подразумевается их доминирующее значение в жесте. Наиболее подвижная и гибкая часть руки – кисть – предназначена для выполнения тонких и разнообразнейших движений: ударных, бросковых, кругообразных, гладящих и прочих. Кистевыми движениями естественно воспользоваться, показывая музыку легкого, воздушного характера. Участие других, более весомых частей руки в таких случаях лишь утяжелит характер исполнения.

Для показа *pianissimo* также более всего уместны небольшие кистевые движения, когда музыка очень быстрого темпа, при дирижировании *solo*, предоставляя свободу солисту. Когда включается предплечье или вся рука, упругим движением она может смягчить удар, либо резким толчком сделать его еще более острым. Кругообразные движения кисти – отличные средства для смягчения острых углов рисунка тактирования. Столь же недопустима и ее чрезмерная гибкость, расхлябанность, вертлявость, что делает дирижирование нечетким, расплывчатым, придает жесту дряблый, безвольный характер.

**Ауфтакт.**

Для показа начала произведения, начал эпизодов, фразы, вступления инструментов, голосов, для показа любого момента динамического или ритмического характера, который должен быть выделен при исполнении, дирижер применяет определенный подготовительный или предварительный взмах, который можно сравнить с взятием дыхания у певцов или духовиков. Такой взмах называется **ауфтактом.**

Ауфтакт должен быть настолько ясным, четким и определенным, чтобы он воспринимался исполнителями в полном соответствии с намерениями дирижера.

Ауфтакт – от латинского «тактус» - соприкосновение.

Ауфтакт – это жест, предваряющий момент исполнения, каждой из долей такта и по временной продолжительности определяемой доли.

**Функции ауфтакта:**

1. Определение начального момента исполнения (подготовка совместного действия, дыхания) и начала каждой доли в такте;
2. Определение темпа;
3. Определение динамики;
4. Определение характера атаки звука (степени остроты или протяженности звука);
5. Определение образного содержания музыки.

Важное значение для исполнения имеет психологическая подготовка дирижера и исполнителей. Перед выходом на сцену дирижер должен находиться в соответствующем настроении, мысленно войти в сферу чувств и образов произведения и отчетливо представлять себе звучание его начала, в особенности темп. Выйдя на эстраду, дирижер должен убедиться в готовности оркестра, взглядом установить контакт с исполнителями и лишь после этого поднять руки. Для более точного показа дыхания рекомендуется самому дирижеру сделать вдох в момент замаха ауфтакта. Его дыхание совпадает с дыханием исполнителей, что и предохранит от таких ауфтактов, которые не дают времени вздохнуть и подготовиться к исполнению. Вдох во время ауфтакта, кроме того, способствует правильности, естественности его выполнения.

***Тема№4.***

***Выразительные движения.***

Эмоции проявляются в выразительных движениях, мимике и пантомимике.

Выразительные движения связаны со всей нашей жизнедеятельностью. Они сопутствуют речи, придают ей эмоциональную окраску, усиливают те или иные моменты, делают ее более живой, впечатляющей. Выразительные движения – одно из средств общения людей.

Музыка принадлежит к числу наиболее эмоциональных искусств. Музыкальный образ заключает в себе некое эмоциональное содержание, которое проступает не всегда с одинаковой отчетливостью. Однако можно использовать термины для характеристики его: мужественный, решительный, властный, ласковый, печальный, жалобный и т.д. Жест углубляет понимание смысла слова, приобретает конкретную выразительность.

В дирижировании функцию речи заменяет музыкальная интонация или «речь» музыкальная, действием становится дирижирование – процесс руководства исполнением. Музыка определяет выразительность жеста, жест конкретизирует сущность музыки. Руководя исполнением, дирижер использует как воздействующую силу музыки, так и выразительность собственных движений.

Именно жестом дирижер показывает тончайшие нюансы эмоциональных состояний, тончайшие переходы из одного состояния в другое.

**Мимика –** как дополнение и применять ее нужно осторожно, чтобы не преувеличить. Дирижер должен стремиться к непосредственным проявлениям чувств во время исполнения. Прообразы внешних проявлений эмоций дирижер должен искать в жизни, наблюдая за собой, присматриваясь к окружающему миру и т.д. Полезно познакомиться с трудами Станиславского. В них большое количество мыслей, прямо или косвенно имеющих отношение к его собственному мастерству.

Говоря о мануальных средствах передачи образного характера музыки, мы отнюдь не имеем в виду какие-то единственные приемы. В разных оркестрах и даже на разных этапах работы с оркестром дирижеру приходиться применять различные приемы управления оркестром.

Прежде всего, молодой дирижер должен знать, что исполнительский облик, образный характер музыкальной фразы зависит от многих компонентов: ритма, динамики, агогики, артикуляции, мотивной структуры, окраски звучания.

Дирижер должен приступать к поискам выразительных дирижерских средств лишь после того, как изучит и проанализирует все особенности музыкальной фразы. Без этого дальнейшая работа мало эффективна. Внимательный анализ фразы дает дирижеру возможность как бы услышать ее в исполнении оркестра. Разумеется, первоначальное представление о характере исполнения музыки еще не полностью отчетливо. Исполнительские нюансы будут уточняться, шлифоваться в процессе дальнейшей работы, в поисках жестового воплощения фразы.

Жест дирижера всегда что-то выражает, независимо от того, стремится он к этому или нет. Даже если дирижер только тактирует, то и тогда его действия передают его отношение к процессу исполнения, в частности безразличие, равнодушие. Конечно же, действия дирижера большей частью отражают его эмоциональное состояние. Соответствует ли оно исполняемой музыке – это уже другой вопрос.

У подлинного дирижера жесты в первую очередь передают именно **характер музыки**, а затем уже различные выразительные исполнительские нюансы – фразировку, штрихи и т.д.

**Итак,** дирижер должен уяснить образно-эмоциональный характер каждой фразы, изменение характера соответственно драматическому развитию формы произведения. Дальнейшая работа дирижера состоит в том, чтобы искать жестовое воплощение наиболее существенных выразительных элементов.

**Жесты.**

Поиски выразительных жестовых средств для передачи образного характера музыки – задача наиболее трудная в обучении дирижированию. Невозможно словами объяснить (а тем более описать), в чем состоит особенность жеста, рисующего тот или иной характер музыки. Можно, например, рассказать, чем жест, показывающий stacc, отличается от жеста, выражающего legato, жест, показывающий F, от жеста, передающего P. Однако словами нельзя дать достаточно ясное представление о жестах, выражающих торжественный или лирический характер музыки, передающих различные оттенки настроения – веселья, грусти. Каждый дирижер для передачи образно-эмоционального характера музыки будет находить жесты свойственные его индивидуальности, темпераменту и волевым качествам. В этом-то и проявляется своеобразие дирижерского искусства – каждый дирижер может пользоваться индивидуальным, свойственным только ему жестовым языком, который, тем не менее, однозначно понимается исполнителями данного музыкального коллектива.

**Жест *Legato.***

Главной целью в работе над *legato* является максимальная плавность, непрерывность жеста, который можно сравнить с движением руки скрипача, когда он стремится к незаметной смене смычка. Метрические доли при дирижировании на *legato* должны подчеркиваться мягким движением. Для достижения непрерывности и плавности в движении чрезвычайно важна гибкость и освобожденность всей руки и особенно кисти.

**Жест *Staccato.***

Должен быть энергичным, острым, коротким, толчкообразным, с ярко выраженной точкой. Объем жеста на *staccato*, независимо от динамики, всегда небольшой. При дирижировании на *staccato* доминирующую роль всегда играет кисть.

**Жест *Non legato***.

Выражается в соединении отчетливости с плавностью в движении.

**Жесты, дополняющие речь и почерпнутые из жизненной практики.**

1. **«Пригласительный»** или **«предлагающий»** жест. Обычно движением руки в сторону от себя, с одновременным раскрытием и поворачиванием вверх ладони, предлагаем кому-нибудь сесть или взять что-либо, т.е. «Пожалуйста». Жест имеет большое применение в фразировке, как средство показа мелодической вершины.
2. **«Зовущий»** жест – он выполняется всей рукой или только кистью и пальцами, с обращенной вверх ладонью. Пользуются им, когда нужно выделить какой-то отдельный голос из других и обращают его непосредственно к данному исполнителю. Производится он левой рукой. Направляя руку в сторону исполнителя, дирижер легким движением пальцев (с повернутой ладонью) приглашает его выделиться, как бы подняться над остальным звучанием. Имеет изобразительный характер.
3. **«Указывающий»** жест. Перед тем, как показать правой рукой важный оттенков или вступление, дирижер за одну-две доли может указательным жестом левой руки, направленным в сторону исполнителя, дать понять, что особый оттенок должен быть выполнен именно им. При этом необходимо фиксировать взгляд на данном исполнителе. Указывающий жест может выделить тот или иной голос путем ослабления, затушевывания других.
4. **«Отстраняющий»** жест выполняется левой рукой, как бы отстраняем от себя что-то, отвергаем какое-либо предложение. При этом: ладонь повернута большим пальцем книзу и раскрыта (отстранение производится плоскостью ладони). Резкое движение такого рода служит хорошим приемом для снятия звука, а также для внезапного прекращения сильной динамики. В ином случае он становится средством «отодвигания» каких-либо голосов на второй план с тем, чтобы выделить другую группу. В этом случае движение должно быть плавным.
5. **«Отрицание» -** близок к предыдущему. Этим жестом мы не только отстраняем что-либо, но и категорически отвергаем. Отличается тем, что кисть руки не повернута большим пальцем вниз, а движется влево ребром, как бы что-то отрезая. Рекомендуется использовать, когда показывается внезапное изменение динамики, резкое снятие звука.
6. **«Отгоняющий»** жест. Приподнятая кисть с раскрытой ладонью производит отстраняющий жест от себя. Ладонь повернута в сторону исполнителей. Применяется для понижения динамики.
7. **«Отказывающий»** жест. Как бы повторяет движения головы, которое применяется, отрицая что-либо. Раскрытая и обращенная к исполнителю ладонь левой руки делает несколько колебательных движений. Служит средством уменьшения звучности, отодвигания группы голосов на второй план.
8. Аналогичный жест, **«Вызывающий на поверхность»**. Он выполняется энергично, всей рукой и применяется для стимулирования сильной динамики.
9. Жест **«Внимание!» -** поднятая левая рука с указательным пальцем, обращенным вверх.
10. Жест **«Просьбы» -** похож на жест «Приглашения». Кисть раскрыта и обращена ладонью вверх, но по сравнению с жестом «Приглашения» чуть более опущена. Жест «Приглашения» обычно бывает краток. Доведя до кульминационной точки нужно либо прекратить его, либо перевести в обратное движение. Жест «Просьбы» может продолжаться более длительное время, пока не окажет нужного действия на оркестр. Пользуются для усиления звучности, увеличения экспрессии.
11. Жест **«Напряженности», «Цепкости».** Пальцы собраны в горсть и несколько напряжены. Применяется для выражения большей концентрированности звука и усиливает действие правой руки. Пальцы кисти могут быть сжаты в кулак. Пользуются таким жестом, чтобы показать силу, крепость. Левой рукой со сжатыми пальцами, постепенно или сразу, поднятая вверх, служит хорошим средством определения сильной динамики.

**Выразительные движения, имевшие определенный практический смысл.**

Нередко применяются движения, имеющие условный характер, но заключают в себе элементы жизненного, практического значения. К числу их относятся жесты отстраняющие, прекращающие действие. Например, нужно показать РР – можно стремительно вытянуть руку вперед с раскрытой и поднятой ладонью. Он воспринимается как сигнал, пресекающий действие: «Стоп!», «Нельзя!», «Прекратить!». Большая или меньшая категоричность приказа, его эмоциональность, волевая окрашенность будут зависеть от стремительности жеста, соответствующей мимике лица, движения корпуса дирижера, подающегося одновременно с поднятием руки вперед, или остающегося назад. Можно просто стремительно отдернуть руку (до того протянутую). Благодаря подобному жесту внезапное изменение динамики приобретает иной смысл. Как следствие **испуга, ужаса,** когда захватывает дыхание, сдавило горло. Такое РР появляется иногда среди бурного развития или в момент стремительного динамического нарастания.

Итак, один и тот же динамический оттенок может быть выполнен совершенно различными движениями (от себя, к себе, в сторону), причем каждый из жестов придаст оттенку определенное значение, помогая тем самым раскрытию содержания данного момента произведения.

Есть жесты, которые не имеют связей с жизненной первоосновой. Например, жест, выражающий героико-триумфальные образы. Обычно образы такого рода показываются высоко поднятой рукой, с минимальной амплитудой жеста. Применяется редко, чтобы сохранил свежесть, вызывает представление о героике, торжественности, патетике.

**Движения, имеющие в основе трудовые действия.**

Наиболее типичные:

1. **Удар.** Ударными движениями дирижер срывает, прекращает звучание, показывает акценты, отрывистость звучания и пр.
2. **Нажим –** применяется в тех случаях, когда дирижер хочет показать протяженность звучания, его насыщенность. Этим же движением может быть показан и момент кульминации, выразительный мелодический акцент, небольшое по протяженности усиление динамики.

А также: движения «**втягивания», «протяжения», «поглаживания»,** отображающие не только протяженность звука, но и его динамические изменения в сторону усиления или ослабления. Широкое применение находит также жест «**поднимающий»,** как активное средство усиления звука.

**Образно – эмоциональное выражение жестом динамики музыки.**

Выразительность жеста имеет значение и в отражении динамики музыки. Отобразить динамику можно, придав с определенной точностью выставленные в партитуре обозначения. Однако не менее важно выразить образный смысл динамики. Более того, даже в одном произведении одна и та же динамика выполняет различные по содержанию функции. Слушателей (отчасти оркестрантов) иногда удивляет то, что один дирижер в FF применяет большие движения, в то время как другой пользуется скупыми жестами. Такой факт часто является причиной отрицания необходимости большого жеста вообще. Неопытные дирижеры, соблазняясь подобными примерами, часто начинают дирижировать скупым жестом. Однако такой жест, если он внутренне ничем не оправдан, оказывается неэффективным, малодейственным. Пользующиеся скупым жестом, должны ярко передать музыкальный образ, отчетливой динамикой.

Ссылаются на волевые качества дирижера. Однако сама по себе воля еще ни о чем не говорит. Волевым может быть любой жест. **Воля – активность действия.** Волевые качества должны быть согласованы с музыкальным действием, приобрести определенный смысл, связанный с осуществлением музыкальной задачи. Дело не в том, большой или малый жест применяет дирижер, а в том, насколько в нем отображен смысл музыкального образа. В еще большей мере необходимость осознания смысла музыкального образа проявляется при изменении динамики. Дирижеру важнее образно показать причины, чем стремиться к арифметически точному увеличению или уменьшению амплитуды жеста.

Поэтому необходимо передать музыкальное содержание, которое и обуславливает проявление той или иной динамики, а не наоборот. Оркестру надо показать не то, что и без дирижера понятно, а то, что «лежит за нотами», не просто оттенок, а его причину, не ноты, а связи между ними, не фразу, а живой музыкальный образ во всей его конкретности и выразительности.

**Жесты, вызывающие представление о «весе» и «пространстве».**

Одна и та же музыкальная фраза, гармоническая последовательность в зависимости от тесситуры, в которой она будет исполнена, приобретает тот или иной характер. Излагаемые в низком регистре музыкальные темы, пассажи, просто гармонии, большей частью вызывают в наших представлениях образы мрачного, тяжелого характера. То, что вверху – светлее, а внизу темнее – естественные чувства, на них основаны многие закономерности, отражающиеся в искусстве, быту (никому в голову не придет красить потолок темной краской, а пол – светлой). Чем ближе к основанию, тем всякий предмет фундаментальнее, массивнее. Горы расширяются книзу, все легкое стремится вверх. Психическое состояние – усталого человека клонит к земле, т.к. он чувствует тяжесть своего тела. Опущенные руки, склоненная голова – внешние признаки, по которым можно догадываться о душевном состоянии человека.

Наоборот, радость распрямляет человека, заставляет его подчас бурно выражать свое состояние в танце, прыжках, стремительных движениях. Эти ассоциации имеют непосредственное отношение к дирижированию. Дирижер может смягчить печаль, сделать ее более светлой, легкой (в образном выражении своего жеста); или наоборот – придать фразе характер мрачности, подавленности.

**Итак,** механическое перенесение руки в высокую или низкую плоскость тактирования еще не решает дела. Важна образность жеста. Искать ее нужно в осмыслении художественного содержания музыки.

**Тема№5**

**Репетиция оркестра.**

К репетиции необходимо относиться с величайшей ответственностью и обдуманностью. Здесь важно все, вплоть до взаимоотношений с оркестрантами. Проведение репетиции требует от дирижера наличия педагогических способностей, умения работать с музыкальным коллективом, определенного такта, умения воздействовать на психику исполнителей. От дирижера требуется, чтобы он проявлял заботу о своих коллегах по искусству, умело делал замечания в форме, не затрагивающей самолюбия, помнил, что надо экономить силы оркестра. Важно создать творческую атмосферу, вовлечь исполнителей в творческий процесс, заставив их совместно работать над произведением. Такая творческая атмосфера целиком зависит от умения, опыта и личных качеств дирижера. Задача – создать ее.

**Мимика.**

Немаловажными средствами воздействия на оркестр являются мимика дирижера и его взгляд.

Мимика является частичным отражением эмоций, возникающих у дирижера во время исполнения, отражением его намерений, характера и сущности исполняемой музыки. Конечно, не у всякого дирижера лицо достаточно подвижно и выразительно от природы, но у каждого в большей или меньшей степени чувство музыки отражается в мимике. Рекомендовать какие-то приемы для развития мимики бесполезно.

«Учить мимике нельзя, так как от этого разовьется неестественная гримаса, - пишет Станиславский. – Мимика получается сама собой, естественно, через интуицию от внутреннего переживания».

Особенно велико значение **взгляда** дирижера. Взгляд не только способствует выразительности мимики, он помогает в показе вступлений, подготавливает оркестр к перемене динамики, темпа и т.п. Ведь перед любым вступлением дирижер обязательно обращается взглядом к вступающим; перед каким-то важным динамическим моментом дирижер также предупреждает об этом исполнителей взглядом. Перед началом произведения или его части дирижер непременно окидывает взглядом весь оркестр, тем самым, организуя, мобилизуя всех исполнителей и как бы объединяя их в одно целое.

**Дирижерская палочка.**

Нужна ли дирижеру палочка, и можно ли обойтись без нее?

Вопрос о палочке решается по-разному. Большинство хоровых дирижеров, как известно, ею не пользуются. Некоторые дирижеры симфонических оркестров предпочитают дирижировать без палочки (В.И.Сафонов, Гергиев). А.М.Пазовский дирижировал без палочки в опере. В конце концов, не наличие или отсутствие палочки в руке решает вопрос о качестве исполнения. И все-таки более желательно дирижировать с палочкой.

В чем смысл тактирования палочкой?

Палочка как бы удлиняет держащую ее руку. Естественное положение палочки в руке способствует собранности кисти, большей выразительности руки.

Изображение схемы с палочкой в руке более рельефно, приметно. Ведь правая рука дирижера, как уже говорилось, предназначена для совершенно определенных функций: четкого показа метрической схемы. Наличие палочки способствует более выразительному показу метрической структуры произведения и более четкой оркестровой игре.

К сожалению, не всегда обращается внимание начинающего дирижера на правильное положение палочки в руке. Упираясь толстым концом примерно в середину ладони, палочка охватывается большим пальцем и средней фалангой указательного. Остальные пальцы придерживают ее, принимая округлую форму, или могут быть отведены от нее, придавая кисти более открытое положение.

Рекомендуемое положение палочки в руке обеспечивает максимальную свободу в движении, не нарушает естественного положения кисти и пальцев и придает палочке наибольшую устойчивость при дирижировании.

Самой распространенной является палочка длиной в пределах от 40 до 45 см.

Палочка имеет заостренный конец с постепенным утолщением к рукоятке. Иногда на рукоятке делают пробковую накладку, чтобы палочка не скользила в руке. Это очень удобно. Пользоваться палочкой рекомендуется только после освоения метрических схем.

**Подготовка репетиции.**

Инструменты, родственные по способу звукоизвлечения, расположены в отдельных группах, в определенном порядке. Между двумя основными группами оркестра, группы домр и группы балалаек, располагаются все остальные инструменты, используемые в произведении.

Обращая внимание на порядок расположения инструментов в группах, а также на расположение самих групп в партитуре, можно увидеть, что вся запись партитуры представляет собой определенную стройную систему. Такое логичное расположение облегчает дирижеру возможность быстро установить функции и взаимосвязь, как отдельных инструментов, так и всех групп оркестра.

Музыка, подобно человеческой речи, имеет свой язык. Развиваясь, она создает в своем течении фразы и целые предложения.

Вопросительные интонации музыки создают впечатление незаконченности, незавершенности, и только последующая фраза отвечает сама на заданный вопрос.

В музыке есть свои запятые, точки, ? и !.Все они расположены в определенной последовательности, помогая более четкому изложению мысли композитора. Музыка в своем развитии живет и дышит, выражая мысли и настроения автора. Остерегая исполнителей от механической игры, известный дирижер Леопольд Стоковский так определял задачи музыки:

«Музыка всегда должна сохранять живое биение сердца, теплоту, импульсивность. Музыка – это не только то, что написано или напечатано, что возникает в результате игры на тех или иных инструментах. Музыка – это также и еще многое другое, что коренится глубоко в душе каждого из нас».

Чтобы исполнение разбираемого произведения было выразительным, надо найти логику музыкальной мысли в оркестровой партии, расчленяя ее на составные части, находя вопросы и ответы, спады и подъемы. Поэтому дирижер должен проанализировать каждую оркестровую партию и установить свое отношение к ней, решить целый ряд художественных задач. Позже, на репетиции, эти задачи нужно раскрыть оркестрантам.

Дальнейшая работа над партитурой заключается в одновременном соединении партий однородных инструментов: 1 и 2 домр, 1 и 2 альтов и т.д. Важно установить взаимосвязь родственных инструментов, определить, что сближает их партии и что разъединяет, что надо подчеркнуть и что убрать. Закончив работу над соединением двух партий однородных инструментов, можно начать одновременно проигрывание всей группы домр.

После знакомства с партиями балалаек и определению их функций медленно проиграйте остальные голоса партитуры, не включая группы, и посмотрите, какое назначение имеют они по отношению к двум основным группам оркестра. Если в программе участвуют баяны, то необходимо установить взаимосвязь между первой и второй партией. Надо определить их роль в общехудожественном замысле произведения.

После проигрывания и анализа оркестром групп, начинает создаваться единое целое представление обо всем произведении.

Важно найти органическую связь отдельных инструментов и групп в создании единого целого и установить назначение каждого инструмента в выполнении художественных задач.

Прослушивание в записи изучаемого произведения дает возможность сравнить свои выводы от работы над новым произведением с интерпретацией квалификации исполнителей.

Использование записей облегчает работу дирижера и сокращает срок изучения партитуры.

Заслуживает внимания и метод изучения партитуры без инструмента. Нужно уметь внутренним слухом слышать звучание тембров, свойственных инструментам оркестра.

Приступая к работе над новым произведением, вдумайтесь в его название, так как композитор названием старается определить всю сущность произведения.

**Работа над партитурой.**

Дирижер обязан загодя отметить различными знаками построение музыкальной речи произведения (фразы, предложения, периоды, и т. п. – точками, запятыми, черточками, и т. д.). Причем делать это надо не механически, а с учетом музыкальной структуры. Например, предложение из 6-ти знаков (4-2 или 2-2-2, или 2-1-1-2 и т. д.) – отметить запятыми, точками. Могут быть «сбитые» такты – конец предложения (последний такт является и началом следующего). Подобная работа над партитурой помогает проанализировать структурой произведения и охватить большие разделы формы, таким образом, не укроются различные метрические отклонения (трехтакт или однотакт).

Во время репетиции дирижер пользуется для общения с исполнителями и воздействуя на их исполнение речью, личным исполнительским показом и жестом. Речь дирижера должна быть лаконична (не разглагольствовать – это расхолаживает оркестр). Мысль выражать кратко, сжато и обязательно ярко, образно. Монотонное пережевывание суконных, набивших оскомину своей заурядностью выражений, навевает скуку, убивает всякое желание вникать в суть излагаемого, работать. Бывает, стоя за пультом, дирижер мямлит какие-то бесцветные фразы, повторяя одни и те же выражения служебного назначения; иногда делает замечания, касающихся точности восьмушки; редко можно встретить замечания, которые заставляют исполнителей встрепенуться, прислушаться.

Дирижер должен обращаться не только к разуму, но и к чувству исполнителей. Говоря об оттенке, добавить образно (таинственно, утомленно, безжизненно и т. д.). Они конкретизируют задачу, являются подтекстом музыке. Словесные замечания могут иметь чисто технический характер (как устранить неритмичность и т. д.), повторить и закрепить.

**Личный исполнительский показ.**

Показывая на инструменте, необходимо владеть им хорошо. Чаще показывают голосом, но нужно спеть чисто, точно, выразительно. Показывая артикуляцию, штрихи ясно выделять стаккато (та-та-та), легато (без согласных).

**Выразительность жеста.**

На репетиции можно допускать некоторую чрезмерность движений для более активного воздействия с требованием того или иного нюанса. После того, как исполнители уяснили задачу, прибегать к преувеличенным жестам нет необходимости. Разучивая трудные места, можно применять чистое «тактирование». Т. о. на репетиции, возможно, применять жесты чрезмерные, так и лишенные выразительности, т. е. технические.

**Организационно-техническая сторона репетиции.**

Дирижер не только интерпретатор, но и организатор репетиционной работы. Насколько умело, быстро и продуктивно пройдет работа на репетиции, зависит успех концерта. Время репетиции строго ограничено. Следует быть подтянутым, организованным, собранным. Исполнители не должны видеть в нем проявление человеческих слабостей, утомления, раздражительности и т. д. Отношение к исполнителям должно быть корректным, без грубостей. Ни в коем случае не проявлять своей досады, если не понятны замечания дирижера. Не следует нервничать, когда какое-то место в партитуре не получается в оркестре. Нужно передавать свою уверенность в скором достижении результатов. Уместно хвалить усилия исполнителя, даже если результат не велик. Лучше отложить «трудное место» до следующей репетиции и предложить исполнителям самостоятельно доделать. Доверие всегда окупается. Делая замечания, нельзя затрагивать самолюбие музыкантов, избегать карикатурности, высмеивая действия исполнителя. Простительна любая строгость и требовательность, но не насмешка. Дирижер должен учитывать, что каждая остановка вызывает потерю времени, а так же потерю тонуса работы. Поэтому лучше напомнить оркестру сразу о нескольких недочетах после проигрывания значительного отрезка музыки.

Остановившись, дирижер должен дождаться полной тишины и лишь после этого обратиться к оркестру. Большая ошибка – неуместная торопливость, когда, не ожидая прекращения игры, начинать свой объяснения. Останавливая оркестр, нужно знать точную причину остановки, какое замечание необходимо сделать, по каком поводу, и с какого места начать повторение. Плохо, когда дирижер, перелистывая партитуру, долго обдумывает что сказать и откуда начать. Неуверенность дирижера сказывается на дисциплине оркестра. Начинают самостоятельно проучивать трудные места или просто разговаривать. Бывает так: подняв палочку, дирижер вспоминает еще какое-либо замечание. Подобных «методов» надо избегать. Не всегда указание дирижера реализуется сразу из-за технически трудных мест, поэтому, напомнив об исполнительской задаче, необходимо повторить столько раз, сколько нужно для овладения им. В противном случае исполнители почувствуют, что дирижер не реагирует на то, что качество исполнения осталось тем же. Нельзя допускать неисполнимых указаний; важно сохранить последовательность преодолений трудностей выполнения задач; не следует добиваться всех качеств исполнения. Дирижер должен направлять свое внимание на ту или иную сторону исполнения в зависимости от непосредственных задач, выдвигаемых данным этапом работы. Так, при освоении нового произведения внимание должно обращено на корректирование нотного текста.

**Условная последовательность работы.**

1. Точность интонационной стороны нотного текста и ритма (иначе будет искажение музыки);
2. Точность динамики, штрихов, артикуляции;
3. Уравновешенность отдельных элементов произведения – мелодия, аккомпанемент, подголоски, орнамент и т. п.;
4. Точность фразировки, качество звучания и его экспрессия;
5. И, наконец, образность.

Последовательность от простого к сложному.

В начальном периоде работа с оркестром преимущественно технического порядка, затем усложняется, и внимание дирижера направляется от восприятия технической стороны исполнения к художественной. Дирижер не только должен заметить недостаток в исполнении, обнаружить ошибку, но и поставить диагноз – почему эта ошибка возникла и какими средствами ее можно устранить. Молодой дирижер должен помнить, что многие неточности исполнения («не вместе» вступление, нарушение ансамбля, ритма) часто являются следствием неумелых его действий, случайной неловкости или несовершенства избранного им технического приема. Поэтому не надо делать поспешных выводов и возлагать вину на исполнителей. Гораздо разумнее, если при повторении того же места дирижер более внимательно отнесется к своим действиям и попытается найти жесты, способствующие точности исполнения.

Полезно проводить репетиции по группам. Сами исполнители лучше слышат и понимают то, что они играют, либо остальные голоса той же группы. Дирижер может больше вникать в исполняемое, слушать все тонкости, тщательно проработать трудные места, корректировать нотный текст.

Нотное произведение следует проиграть целиком, либо одну часть (если крупное). Проигрывание трудных произведений проводить в замедленном темпе. При проигрывании не следует останавливаться, если была допущена неточность исполнения. Это дезорганизует оркестр. Остановиться можно только в том случае, когда оркестр «разошелся». Поработав над фрагментами, не забывать о целостности произведения. Оркестровая репетиция не место для тренировки или разучивания партитуры. Каждый дирижер должен помнить о главной цели в работе с оркестром – выявление музыкального образа.

**Тема№6.**

**Внутренние механизмы функционирования оркестрового коллектива.**

**Некоторые рекомендации:**

**Репетиция.**

Репетицию проводить в точно назначенное время, независимо от того, сколько пришло на нее исполнителей, Это приучает оркестр к дисциплине и пунктуальности.

**Требования к дирижеру:**

1. В репертуар включать только ценные произведения.
2. Перед началом работы над произведением, расскажите о его содержании, истории его создания и об авторе.
3. Четко формулируйте художественные и технические задачи и настойчиво требуйте их выполнения.
4. Сочетайте практические занятия с проведением бесед. Дирижер обязан постоянно искать новые формы работы.
5. Последовательно распределяйте репетируемый материал:1-й час – работа над более сложным произведением, 2-й час повторение. Внимание и творческий подъем оркестра могут быть сохранены до конца репетиции. Это зависит от общего настроения оркестрантов и умения руководителя работать с коллективом.
6. Практикуйте чтение «с листа» всем оркестром.
7. В случае надобности, вносите редакционные изменения в изложение оркестровых партий (сложные пассажи, скачки и т.д.).
8. Найдите свои методы общения с исполнителями. (Не следует останавливать игру оркестра из-за случайных ошибок исполнителей – это утомляет и раздражает оркестрантов, приводит к потере творческого интереса к репетируемому произведению).
9. Создавать творческую обстановку, уметь увлечь исполнителей.

**Требования к оркестрантам:**

1. Умение настраивать свой инструмент.
2. Исполнять свою партию с авторскими указаниями.
3. Уметь слушать себя и другие голоса оркестра.
4. Соблюдать точность ритмического ансамбля и равновесия динамики.
5. Умение следить за жестами дирижера, понимать и выполнять его требования.

Поскольку дирижёр является руководителем-организатором и воспитателем музыкального коллектива, он должен знать психологические закономерности, влияющие на формирование внутреннего климата в оркестре.

Можно обозначить три подхода к управлению музыкальным коллективом:

1. Ударно-капельмейстерский;
2. Иллюстративно-изобразительный;
3. Экспрессивно-информационный, которые исторически сменяли друг друга.

В первом господствовал механический принцип дирижирования, когда оркестр не является партнером дирижёра в творческом акте, достаточно играть в верном темпе и точно воспроизвести нотный текст, как исполнение автоматически станет высокохудожественным.

Иллюстративно-изобразительный подход – здесь можно было наблюдать попытки преодоления механических тенденций, стремление к раскрытию содержательных сторон музыки. Но попытки не шли дальше иллюстрирования движениями внешней формы произведения. В процессе предварительной работы закреплялась намеченная дирижёром трактовка путём многократного повторения. Поэтому требовалось огромное количество репетиций для разучивания нового произведения.

Рихард Вагнер нашёл в себе мужество преступить каноны светского поведения, первым повернулся лицом к непосредственным исполнителям. Так была заложена экспрессивно-информационная система дирижирования.

Творческий коллектив возникает в результате выработки единой системы художественно-ценностных ориентаций, принятых и неуклонно осуществляемых всеми его участниками в процессе их совместной деятельности.

Функций основного интерпретатора действий дирижёра обладает концертмейстер оркестра. Это касается главным образом туттийных мест, когда все музыканты сознательно или бессознательно «настраиваются на его волну», учитывая штриховые, динамические установки и требования концертмейстера одновременно музыканты постоянно соотносят, корректируют, приводят в соответствие с установленными в данном оркестре творческими принципами. Немаловажное значение имеет убедительность, яркость волевого посыла дирижёра, его смысловая содержательность, ясность цели, которую он ставит перед коллективом.

Коллектив, его внутренняя структура и механизмы взаимодействия возникают не спонтанно. Они воспитываются и определяются руководителем – дирижёром, помогающим исполнителям выработать необходимую систему оркестровой взаимозависимости, собственный стиль и деятельностные ориентиры, способные стать решающими факторами в самосовершенствовании и становлении коллективного самосознания. Чем выше профессиональный уровень оркестра, тем выше и его коллективная ответственность не только перед руководителем, но и перед своими товарищами, партнёрами по творческому общению с дирижёром.

**Тема №7**

**Роль внушающих воздействий в структуре дирижирования.**

Музыкальное искусство должно потрясать! Без этого его функция как особо интимного средства общения между людьми будет чрезвычайно обеднена и принижена до уровня обыденности. Но с помощью лишь одной ремесленной, будь самой высокой технологии, потрясти слушателей невозможно. Для этого требуются иные средства, лежащие в широком диапазоне внушающих воздействий дирижёра на музыкальный коллектив.

Психологические воздействия дирижёра на оркестр осуществляется в основном по двум линиям: пути **внушения и заражения** исполнителей своим эмоционально-психическим состоянием. Дирижёр оказывает психологическое давление на коллектив, внушает музыкантам определённые состояния, настроения и даже задачи отнюдь не движениями, как таковыми, а **смыслом,** заложенным в них. Можно иметь дефекты в элементарной технологии, но **«вытянуть»** из оркестра всё, что нужно и достичь глубочайшего, захватывающего впечатления. Дирижёр действует, всегда предваряя во времени действия коллектива, осуществляя функции лидера во взаимодействии с музыкальным коллективом.

В науке существует точка зрения, согласно которой сложившийся в процессе исторического развития человека рефлекс следования за лидером является одним из факторов, обусловливающих включение механизмов психологических воздействий, предрасполагающих к гипнотическим состояниям.

Вначале, как правило, оркестр настраивает себя на подчинение дирижёру, точно и с готовностью выполнять требования. Через некоторое время состояние произвольного внимания переходит в новую форму, содержание которой будет целиком зависеть от самого руководителя.

Оркестранты редко ошибаются в своих прогнозах по поводу профессиональных качеств дирижёра. Внешне проявляющаяся неуверенность в его поведении, отсутствие столь необходимого для руководителя психологического превосходства неминуемо разрушает атмосферу взаимного доверия, без которой невозможны высокие творческие достижения.

Феномен психологического превосходства дирижёра возникает на фоне сильной воли, характера, положительного профессионального опыта, внутренней уверенности в своей способности не только управлять самим собой, своими действиями. Только яркая, внутренне организованная творческая личность может успешно управлять действиями огромного коллектива.

Волевой импульс должен обладать значительным энергетическим зарядом, т.е. быть эмоционально насыщенным и целеустремлённым. Яркий, эмоциональный посыл всегда способен преодолеть инертность коллектива, возбудить душевный отклик, заразить исполнителей и публику нужным настроением и переживанием драматургии музыки.

Практика показывает, что в дирижировании применяются в основном 4 типа внушающих воздействий на музыкальный коллектив:

а) подавляющее внушение;

б) убеждающее внушение;

в) внушение через доверие;

г) внушение через лидеров.

В чистом виде бывают очень редко. Опытный дирижёр умеет пользоваться различными методами, применяя и комбинируя их в зависимости от реально сложившейся обстановки в оркестре и возникающих перед ним новых творческих и организационных задач.

1-й метод – удел дирижёров – «диктаторов». Подавляется любая творческая инициатива, не совпадающая с собственным представлением.

2-й метод – общение и взаимодействие партнёров. Допускается определённая творческая инициатива со стороны оркестра, но в нужный момент может активная форма психологического давления на коллектив.

3-й метод – умение дирижёра своим отношением и действиями убедить музыкантов в их незаурядности, внушить им представление об их исключительности.

4-й метод – способствует нейтрализовать негативные тенденции в оркестре, помогая «подавить» главные очаги сопротивления в коллективе.

Оркестр по-разному может реагировать на импульсы дирижёра: помогать проведению его творческой линии, быть нейтральным и даже оказывать явное или скрытое сопротивление. Во всех этих проявлениях основной пружиной являются лидеры коллектива (как формальных, так и неформальных). Роль лидеров в создании психологического климата, в формировании общественного мнения и оценок своих руководителей, в организации совместных действий оркестра огромна. Ещё в большей степени зависит творческая отдача музыкантов на концерте и на репетициях. Поэтому желательно, чтобы дирижёр во время исполнения постоянно держал под контролем действия лидеров. Оказывая на них активное психологическое давление, стремясь подчинить их своей воле, он должен добиваться в первую очередь от них выполнения своих приказов.

Внушение в процессе деятельности вещь обоюдоострая. Коллектив, оказывающий сознательное внутренне сопротивление, сам может подавить не обладающего волевым достаточным потенциалом дирижёра.

Первым условием успешности внушающих воздействий руководителя является доверие к нему со стороны коллектива, его профессиональный авторитет.

**Тема №8**

**Управление исполнительскими действиями музыкального коллектива.**

**Управление** – это способность так организовать собственную деятельность и воздействовать на управляемую систему, чтобы она могла наиболее оптимально, функционировать, постоянно « выдавая » результаты, полностью адекватные желаниям руководителя.

**Дирижёр** вырабатывает стратегию исполнительского процесса, берёт на себя решение важнейших организационных проблем, стимулирует творчество музыкантов.

**Музыканты**  участвуют в процессах управления: поддерживают целостность оркестра (общение и творчество), ансамблевые функции, координируют «вертикаль» и «горизонталь», развития исполнительского процесса. Совместно вырабатывают ответ на побуждающие воздействия дирижёра, руководят группами, солируют и т.п.

Чем выше квалификация оркестра и уровень его саморегулирования, тем большее участие принимают музыканты в управлении исполнительским процессом, внося свой индивидуальный вклад в общее дело. Избавляя дирижёра от мелочной опеки своих действий, создают простор для художественного творчества и самовыражения.

Одной из важных функций управляющей деятельности дирижёра является согласование исполнительских действий музыкантов на основе своих творческих установок. Дирижёр стремится объединить оркестр вокруг своей художественной концепции, выработать у исполнителей единое ощущение характера, тембра, динамики и драматургии произведения. Сами оркестранты идут к той же цели, помогая дирижёру в создании атмосферы всеобщего музицирования, согласованности интерпретационных устремлений.

Оптимальность системы управления предопределяет существенную экономию времени, затрачиваемого на подготовку концертных программ за счёт рационального проведения репетиционного процесса. Излишние разговоры и объяснения там, где результата можно одними руками. Вызубривание трудных мест, отучающее музыкантов от самостоятельной работы, технологические ошибки самого дирижёра, затягивают процесс овладения произведением, - всё это серьезные потери, компенсировать которые порой бывает очень трудно.

Базирование управляющих действий дирижёра на внутреннем исполнительстве и внушающих воздействиях также требуют от него значительных волевых усилий. Поэтому он должен активно распределять энергию своей творческой потребности между внутренними и внешними действиями, регулировать её использование. Уметь быть «раздвоенным», что создаёт возможность общаться не только с окружающим, но и «с самим с собой», «советоваться» со своим прошлым опытом, отделять «себя» от своих непосредственных действий.

**Работа с оркестром.**

Сложную и многогранную деятельность дирижера, начиная от первоначального знакомства с произведением и кончая его исполнением, следует рассматривать как единый творческий процесс, все этапы которого теснейшим образом связаны между собой. Результатом его является исполнение произведение в концерте, художественная ценность которого целиком зависит от всей предварительной работы дирижера. Концертному исполнению непосредственно предшествуют репетиции с оркестром. Очень важно так организовать репетиции, чтобы наиболее рационально использовать отведенное для них время и добиться эффективных результатов. В свою очередь, продуктивность и успешность репетиций в огромной степени зависят от того, насколько тщательно и глубоко дирижер изучил произведение.

**Основные моменты репетиционной работы.**

**План репетиции:**

1. проигрывание произведения целиком,
2. работа над деталями,
3. окончательный охват целого.
4. Смысл проигрывания в том, что дирижер получает возможность познакомиться со слабыми и сильными сторонами оркестра и выяснить, чему предстоит уделить наибольшее внимание на репетиции. В свою очередь, и оркестр получает возможность ознакомиться в общих чертах с исполнительским замыслом дирижера.
5. Работу над деталями условно можно поделить на разделы:

а) Работа над основными частями.

Иногда технические трудности произведения вынуждают дирижера провести проработку особенно сложных мест на групповых репетициях. Это дает возможность более тщательно отрабатывать отдельные частности, а с другой – приносит экономию времени на общих репетициях. В работе над отдельными частями произведения особое значение приобретает выявление основной линии драматургического развития, общей линии построения крупных эпизодов, их эмоциональной направленности. Дирижера занимает, прежде всего, темп произведения. Работа над построениями проводится в темпе, намеченном дирижером. Одновременно с установлением задуманного темпа намечаются основные динамические линии крупных эпизодов, например широкие линии *crescendo, diminuendo.* При этом выявляются кульминационные моменты каждого эпизода.

б) Работа над деталями.

После работы над основными частями произведения дирижер обращается к более тщательной отработке частностей, уточнению всего, что необходимо. И здесь самым элементарным требованием, предъявляемым дирижером к оркестру, является добросовестное «выигрывание» всего, что написано в нотах. В работе над деталями важнейшее значение приобретают вопросы выразительности:

1. Динамика. Добиваясь выразительности фразы, дирижер выявляет нюансы, порой даже не указанные автором. Гибкость динамики в фразе, естественность в расчленении музыкальной мысли (дыхание) – все это способствует естественности и осмысленности фразировки. То же самое можно сказать об акцентах, рубато, сфорцандо, ферматах и т.д.
2. Ритм. Необходимо добиваться ритмической точности в исполнении сложных ритмических рисунков и внезапных смен метра, ритма, в соединении разных метров и т.д.
3. Ансамбль. В это понятие входит не только представление об «игре вместе». Это также вопросы выравненности силы звучания отдельных инструментов и групп, подчеркивание основных и побочных линий, соотношение групп (струнные – баяны; домры – балалайки и т.д.) Важным условием достижения ансамбля является соразмерность звучания отдельных инструментов, групп и оркестра в целом.
4. Штрихи. Важно добиться единообразия штрихов у всех исполнителей каждой партии, а некоторых случаях и у всей группы в целом. Существенна и роль аппликатуры. Точное и одинаковое выполнение указаний аппликатуры всеми исполнителями каждой группы также способствует достижению лучшего ансамбля. Дирижер должен воспитывать сознательное отношение к этим «мелочам», точное выполнение которых во многом способствует художественной выразительности исполнения.
5. Строй.
6. После проработки деталей полезно проиграть эпизод целиком, чтобы закрепить достигнутое. И если дирижеру удается добиться на репетициях выполнения всего, о чем шла речь, то основную часть работы можно считать сделанной; остается завершающая фаза – охват произведения целиком.

**Общение дирижера с оркестром.**

Успешность репетиций находится в зависимости от дарования дирижера и его профессиональных качеств; она обусловлена в такой же степени качествами другого порядка – умением общаться с коллективом.

В работе с оркестром дирижеру необходимы принципиальность, настойчивость, требовательность и терпение.

Чрезвычайно важно найти нужную форму общения с оркестром. Держать себя корректно, строго, без резкости. К музыкантам оркестра нужно относиться с доверием истинного художника, как к себе равным, но подчиняющимся взглядам, художественному вкусу и толкованию дирижера. Следование этому правилу и создает товарищескую и вместе с тем творческую обстановку в работе оркестра. Товарищеские отношения не должны переходить в панибратство.

Чрезмерная мягкость, нетребовательность дирижера на репетиции могут вызвать вначале известную симпатию со стороны артистов оркестра. Такой недостаточно взыскательный дирижер на репетиции обычно проигрывает целые эпизоды, части, мало уделяя внимания детальной проработке произведения. Такая репетиция менее утомительна и лишена напряжения, но ее результат не даст удовлетворения, а дирижер, избравший подобный путь, не будет пользоваться желанным уважением и авторитетом. Больше всего на репетиции нужно бояться скуки. Работа с оркестром должна быть темпераментной. Ко всем артистам оркестра нужно относиться совершенно одинаково. Надо уметь найти в себе выдержку для ровного отношения ко всем членам коллектива (слабым и сильным). Постоянному дирижеру очень полезно знать каждого оркестранта – его характер, взгляды, его достоинства и недостатки. Но подчинение дирижеру – это не порабощение оркестра, не грубое насилие над его волей. В основе подчинения оркестра дирижеру лежит не пассивное следование его указаниям, а творческое единение оркестра с дирижером.

**Тема №9**

**Некоторые вопросы оркестрового аккомпанемента**

Главное в аккомпанементе – добиться выпуклого и рельефного звучания солиста, не заглушаемого оркестром. Этой цели могут служить различные средства: тембровое выделение солиста, выделение нюансом, освобождение диапазона звучания солиста от аккомпанирующих инструментов; игра аккомпанирующих инструментов контрастными по сравнению с солистом приёмами.

Необходимо в работе представлять себе силу звука солирующего инструмента или вокалиста.

Аккомпанируя домре или балалайке, у которых ограничивается нюансировка от» **«пианиссимо** до **«меццо форте»,** необходимо сделать так, чтобы не было поглощения тембра солирующего инструмента составом оркестра. Использовать тембровую разграниченность и игру контрастными приёмами, добиваться выпуклого звучания солиста и в то же время аккомпанировать ярко и сочно.

При аккомпанементе баяну важно учитывать нюанс солиста, регистр и приёмы игры. Необходимо использовать контрастные приёмы исполнения у аккомпанирующих баянов по отношению к солирующему баяну, либо подчёркивать разные оркестровые функции: **баян соло** – быстрые пассажи (гармоническая фигурация), **аккомпанирующие баяны** – выдержанные аккорды (педали); или **баян соло** – мелодия, **аккомпанирующие баяны** – разложенные арпеджио (гармоническая фигурация).

При аккомпанементе вокалисту – не форсировать дублирование голоса, играть в мягких нюансах, подчёркивая штрихами, приёмами игры характер исполняемой музыки. И только в отыгрышах или «тутти» брать инициативу оркестру, подчёркивая колорит, красочность исполняемой музыки.

Искусство аккомпанемента хору заключается не в том, чтобы оркестр «играл тихо» или «шёл за хором», а в полном единстве хорового звучания и оркестрового сопровождения. Хоровые песни обычно пишутся в куплетной форме. При составлении развёрнутого оркестрового плана всех куплетов нужно внимательно проанализировать хоровую партитуру и текст, выявить главную кульминацию и побочные. Обычно в оркестровом вступлении либо отыгрыше используется **«тутти»,** максимально насыщенная звучность. В запеве, дублируя голоса хора оркестром, следить, чтобы оркестр был сбалансирован с хором и по возможности показывать красочные моменты аккомпанемента как то: использование ложек, трещоток, коробочек, бубенцов и т.д., которые обогащают тембровые возможности оркестра.

**Тема №10**

**Исполнительский анализ партитуры для оркестра русских народных инструментов.**

Существенное обновление музыки для русского народного оркестра стало появление тенденции фольклоризации. Это было вызвано, прежде всего, желанием обновить музыкальный язык, преодолеть устаревшие мажоро-минорные стереотипы путём раскрытия огромного потенциала народных ладов. Используется частушечный жанр в народно-инструментальных сочинениях, меняется образный строй – обращение к русской истории, используется суровая сдержанность русских былин, колокольных звонов, скоморошины. Более разнообразными стали приёмы развития народной песенности. Возникли новые методы вариантного развёртывания, остинатности и т.д. На их основе стали появляться крупные построения, проникнутые большим, чем ранее, единством, внутренней целостностью. Наблюдается не только претворение ранее не использовавшихся народных принципов тематического развития, но и обновление интонационной ткани партитуры для оркестра народных инструментов - мелодики, лада, гармонии, полифонии, метроритмики.

Тембровая сторона определяет своеобразие оркестрового звучания: Андреевский «Великорусский оркестр» славился однородностью тембров (домробалалаечный); в 40-50е годы появление в партитурах группы гармоник создало условия для более рельефных тембровых сопоставлений; в 60е годы закрепились флейта, гобой, их разновидности, увеличилось количество баянов и ударных, разнообразнее стала трактоваться балалаечная группа. Тембровый контраст в современной народно-оркестровой музыке стал одним из существенных элементов построения разделов внутри отдельных частей или одночастных сочинений. Сопоставление разделов, изложенных в мощном оркестровом **«тутти»** и камерных по звучанию, несёт в себе картинно-изобразительное начало, усиливает элементы «программности», столь свойственные народно-оркестровому жанру в целом.

Введение в состав русского народного оркестра новых инструментов художественно оправдано лишь тогда, когда они, способствуя раскрытию образного замысла композитора, помогают полнее выявить специфику коренных, истинно народных инструментов, яснее показать их национальные истоки.

Немаловажное значение в обогащении тембровых ресурсов русского оркестра на современном этапе принадлежит расширению технической подвижности оркестровых групп, особенно группы балалаек. Стали использоваться технические ресурсы всех разновидностей балалаек – от примы до контрабаса. В современной народно-оркестровой музыке наблюдается гораздо более разнообразное использование технической подвижности инструментов группы домр и гармоник. Усилилась красочно-живописная трактовка виртуозных различных пассажей. Интересным моментом является использование новых приёмов звукоизвлечения на инструментах. В современной музыке появился ряд не использованных ранее в оркестровой практике способов звукоизвлечения на домрах, балалайках, гуслях. Новые способы звкуоизвлечения помогают достичь большей рельефности музыкальной ткани, полифонизации фактуры.

Народно-оркестровая музыка, оставаясь очень близкой своим фольклорным истокам и раскрывая специфику русских инструментальных тембров, способна вместе с тем к полноценной передаче образов, значительных по содержанию и средствам воплощения, симфоничных по своей сути. Современные оригинальные произведения для русских народных инструментов не должны находиться лишь на уровне непритязательных миниатюр развлекательного характера. Дальнейшее углубление содержания, насыщения музыки симфоническими приёмами построения и развития музыкального материала, обновление фольклорных истоков, обогащение красочно-колористических и выразительных возможностей данного инструментального состава – наиболее характерные тенденции развития музыки для оркестра русских народных инструментов.

**Исполнительский анализ партитуры:**

1. Краткие сведения о композиторе
2. Образно-эмоциональное содержание произведения.
3. Состав оркестра.
4. Состав групп инструментов, их строй.
5. Роль каждой группы инструментов в процессе развертывания музыкального материала.
6. Соотношение динамики между группами.. Какими средствами достигаются эти соотношения.
7. Кульминация. Местоположение ее в партитуре. Какие приемы использует композитор для достижения и показа кульминации.
8. Термины.

**Тема №11**

**Работа с детским коллективом – важнейшее направление в системе музыкального образования.**

Методика работы с детскими коллективами (хор, оркестр, ансамбли) является системой знаний в области музыкального воспитания детей. С научно-практической позиции методика суммирует рефлектующие на разных уровнях монокурсы (учебные предметы) – оркестровый класс, ансамбль, оркестровый музыкальный материал, спец.инструмент и т.д., синтезируя разносторонние знания и умения учащихся; предполагает взаимную согласованность содержания образования с педагогикой, психологией детей школьного возраста, а также со специальной музыкально-теоретическими предметами – теорией музыки, сольфеджио, музыкальной литературой. Указанные дисциплины являются комплексом знаний, умений, навыков как необходимых составляющих инновационного потенциала будущих профессиональных музыкантов и любителей музыкального искусства.

Методика работы с детским коллективом подчиняется основным принципам дидактики, которые выражаются в следующих категориях:

* Cоответствие содержания методики обучения и воспитания детей уровню общественного развития;
* Связь и единство обучения и воспитания с общественной практикой и наукой;
* Комплексность решения задач обучения, воспитания и развития;
* Постоянство требований и систематическое повторение действий;
* Сочетание единства требований и уважения к личности каждого воспитанника;
* Увлеченность и интерес;
* Активность, сознательность и самостоятельность учащихся;
* Учет реальных возможностей, возрастных и индивидуальных особенностей детей.

Методика работы с детским коллективом выдвигает собственные принципы:

* Единство эмоционального и сознательного;
* Единство художественного и технического;
* Единство развития коллективных свойств в области музыкального исполнительства и личностной индивидуальности каждого ребенка.

**Дидактические закономерности** обучения с учетом специфики работы с детьми характеризуются такими качествами как:

* Зависимость результатов обучения от регулярности и систематичности занятий;
* Осознание целей обучения;
* Значимость для детей усваиваемого репертуара;
* Сложность произведений;
* Профессионализм преподавателя.

Методика работы с детским коллективом подразумевает также и другие закономерности обучения:

**Психологические –** зависимость результатов от интереса к занятиям, возрастных особенностей детей, стойкости внимания, уровня развития памяти;

**Социологические –** зависимость успешной деятельности коллектива от взаимодействия коллектива и его руководителя;

**Организационные –** зависимость результатов от работоспособности занимающихся в коллективе, состояния здоровья, расписания, времени суток, погодных условий.

Работа с детским коллективом опирается на педагогику в определении методов, которые можно классифицировать по источнику информации и характеру деятельности-словесные, наглядные, практические, а также по назначению и дидактическим задачам-восприятие, приобретение знаний, формирование умений и навыков, запоминание, применение знаний, повторение, контроль. При этом критерий выбора методов в контексте специфики работы с детским коллективом основан на особенностях учебного материала (сложности и новизны), конкретных педагогических целей, подготовленности детей, а также индивидуальности педагога.

В задачи методики входит изучение практики и опыта работы видных деятелей и известных коллективов, а также совершенствование исполнительства как в условиях урока, так и в условиях внеклассной работы.

Овладение методикой работы с детским коллективом способствует следующим результатам:

* Воспитанию организационных качеств личности детей, собранности и ответственности, идо любой учебных детский коллектив музыкальной школы есть исполнительский коллектив, объединенный и организованный творческими целями и задачами;
* Обучения детей в плане овладения элементами исполнительской техники, навыкам игры;
* Развитие музыкально-эстетического вкуса учащихся и их эстетического отношения к музыкальному искусству.

Коллективные формы музицирования в ДМШ имеют большое значение в плане общего музыкального развития, играют значительную роль в подготовке учащегося к дальнейшей профессиональной деятельности.

Учебные программы и методики ориентированы на развитие творческих музыкальных способностей и кругозора, воспитание эстетического вкуса, навыков бытового и ансамблевого музицирования, а также закладывают основы для продолжения образования в средних специальных и высших учебных заведениях, готовящих специалистов как музыкальных, так и смежных профессий.

Коллективные выступления дают возможность играть на сцене детям с разными музыкальными данными, делают их более уверенными в своих силах.

**Цель обучения –** приобретение начального музыкального образования, необходимого для практического участия в сфере досуга и культурного обслуживания населения в инструментальных ансамблях различных составов и жанров, а также для получения среднего и высшего профессионального образования.

**Основные задачи:**

* Ознакомление с широким кругом музыкальной литературы, освоение новых жанров;
* Развитие способностей согласовывать свои исполнительские намерения с действиями других участников ансамбля, оркестра;
* Повышение требований в отношении музыкально-исполнительских навыков, умения соподчинять все средства выразительности ради построения общего художественного целого, выражения общей художественной идеи.

Особенностью ансамблевого музицирования является воспитание чувства ответственности учащихся за качество освоения собственной партии, достижения исполнителями точности в темпе, ритме, штрихах, динамике, агогике, специфике тембрового звучания, что способствует созданию единства и целостности музыкально-художественного образа исполняемого произведения.

К основным ансамблевым навыкам можно отнести «чувство партнера», умение слышать солиста и помогать ему в воплощении исполнительских намерений, навыки самоконтроля и самооценки собственных и коллективных игровых действий. На занятиях в оркестровом классе учащиеся должны научиться: применять в оркестровой игре практические навыки игры на инструменте, приобретенные в индивидуальном классе и классе ансамбля, слышать и понимать музыкальное произведение-его основные функции (тема, подголосок, педаль, бас, фигурации и др.), исполняемые как всем оркестром, так и отдельными оркестровыми группами; исполнять свою оркестровую партию, следуя замыслу и трактовке дирижера; понимать дирижерские жесты, уметь читать с листа оркестровую партию и ориентироваться в ней.

Занятия в оркестровом классе способствуют формированию гармонического и тембрового слуха, ясной стилевой ориентации и музыкальной памяти, развивают чувство единого метра, навыки правильного соблюдения позиций, приемов игры, штрихов, воспитывают дисциплину и ответственность оркестрантов.

Публичное выступление оркестрового коллектива с концертной программой подводит итог его работы, давая возможность учащимся ощутить результат своего учебного и творческого труда.

Виды школьных оркестров:

* Струнный оркестр;
* Оркестр баянистов, аккордеонистов;
* Оркестр русских народных инструментов.

**Тема №12**

**Подбор учебного и концертного репертуара.**

Правильно подобрать репертуар для оркестра – дело непростое. Каждый коллектив располагает присущим только ему техническими и художественными возможностями, в соответствии с которыми руководителю приходится выбирать пьесы. Длительная и нелегкая работа оркестра над пьесой может, тем не менее, не дать положительного результата, если пьеса завышенной трудности и оркестр не справится с ней. При выборе репертуара руководителю приходится не только опираться на свой вкус и личные желания, но учитывать целый комплекс условий и факторов: репертуар должен соответствовать исполнительскому уровню оркестра, быть интересным для участников и слушателей, достаточно разнообразным, чтобы с ним можно было принимать участие в различных культурно-массовых мероприятиях.

Для учебной работы лучше всего брать легкие пьесы, мелодичные народные песни и танцы в легкой обработке, а также широко популярные песни современных композиторов. В свою очередь, концертный репертуар наряду с требованиями, которыми он должен отвечать как учебный, обязан удовлетворять еще целому ряду условий. Ведь он становится достоянием не только участников оркестра, но и широкой слушательской аудитории. С его помощью решаются не только учебно-творческие, но художественно-исполнительские. Названия пьес говорят об их определенной идейно-содержательной стороне такие как: «Торжественная увертюра» А.Пахмутовой, «Фантазия на темы гражданской войны! П.Куликова, «Пассакалья на темы песен Великой Отечественной войны» Ю.Шишакова и т.д. Ими, как правило, оркестр открывает свое выступление, придавая ему весомость, значимость, определенную идейную направленность. Значительную группу пьес в репертуаре народного оркестра составляют народные песни в виде обработок, переложений или же оригинальные сочинения, созданные на их основе. Классикой для народных оркестров стали: вариации на тему р.н.п. «Светит месяц», обр.р.н.п. «Как под яблонькой», вальсы «Фавн», «Бабочка», «Метеор» и «Искорки» В. Андреева, «Сказ о Байкале», «Думка» и «Русская рапсодия» Н. Будашкина, обр р.н.п. «Ванюша-ключник», «Эх, да уж вы ночи», «Вспомни-вспомни», «Пивна ягода», «У ворот, ворот», «Заиграй моя волынка», а также фантазия на тему р.н.п. «Липа вековая» П, Куликова, вариации на тему р.н.п. «Коробейники» Н. Дителя и многие другие 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 своеобразием. Только при таких условиях они воспринимаются слушателями с подлинным интересом, производят глубокое впечатление. В последние годы появилось много прекрасных сочинений В. Бояшова («Краса-девица», «Жар-птица», шествие царя из сюиты «Конек-горбунок»), Б. Кравченко («Динь-бом»), В. Купревича («Путешествие в Мосальск», «Тульский самовар»), пьесы уральских композиторов А. Бызова, Н. Олейникова, Е.Кичанова. Большую группу пьес в репертуаре оркестра образуют переложения и инструментовки пьес композиторов-классиков Чайковского, Римского-Корсакова, Кию, Мусоргского, Лядова, Рахманинова, а также Шостаковича, Прокофьва, Кабалевского, Хачатуряна, Свиридова и других.

Классика – это проверенная временем, лучшая школа воспитания участников оркестра и слушателей. В выборе таких пьес дирижеру нужно особенно внимательно изучить характер и качество инструментовки. Уровень инструментовки, ее соответствие стилю и характеру первоисточника, особенностей его языка и голосоведения, ритмических особенностей, в оркестровом изложении – первейшее условие при выборе этих пьес. Огромный интерес в репертуаре оркестров вызывают у его участников и слушателей пьесы, написанные местными композиторами или самими руководителями. Такие пьесы, как правило, не имеют широкой известности, но всегда слушаются внимательно и с интересом. А также в репертуаре оркестра могут быть пьесы, написанные для солиста (баяниста, домриста, балалаечника) в сопровождении оркестра. Будь то оригинальные пьесы либо вариации на тему р.н.п., либо переложение классической пьесы. С певцом хорошо исполнять р.н.п., старинные романсы, песни современных композиторов, которые всегда с интересом слушаются в сопровождении народного оркестра.

**При подборе репертуара следует учитывать:**

* Художественно-эстетическую направленность и ценность пьесы;
* Возможность ее художественного и технического исполнения в данном оркестре;
* Интересна ли пьеса для участников и самого руководителя.

**Каждая пьеса должна способствовать:**

* Совершенствованию технического мастерства и художественного вкуса у участников; закреплению и развитию навыков ансамблевой игры;
* Развитию эстетических вкусов, пониманию музыки; обогащению духовного мира и нравственной культуры;
* Развитию интереса у оркестрантов к народной инструментальной музыке, к занятиям в коллективе;
* Расширению концертной практики, обеспечению участия оркестра в общественной и культурно-массовой работе.

**Композиторы, которые писали и пишут для оркестра народных инструментов.**

***Первые композиторы****:*

*В. Андреев*

*Н. Фомин*

*ф. Ниман*

*П. Каркин*

*С. Крюковский*

***Их последователи:***

*С. Василенко*

*Н. Будашкин*

*А. Холминов*

*П. Куликов*

*Ю. Шишаков*

*Н.Чайкин*

*А. Репников*

*В. Золотарёв*

*К. Мясков*

*Г.Тихомиров*

*П.Барчунов*

*Ю.Зарицкий*

*В. Бояшов*

*Б. Кравченко*

*В.Пикуль*

*Г.Фрид*

*Н.Шахматов*

*В.Блок*

*В.Биберган*

*Р.Бойко*

*К.Волков*

*Н.Атаров*

*Л.Балай*

*Б. Глыбовский*

*В. Екимовский*

*В. Кикта*

*А. Мазаев*

*М. Матвеев*

*Н. Осетрова-Яковлева*

*А. Рыбников*

*Салиман-Владимиров*

*А.Туник*

***Контрольные вопросы по курсу «Методика работы с оркестром русских народных инструментов***

1. Краткая история профессии дирижера
2. Две стороны дирижерского искусства
3. Приемы выразительности техники
4. Техническая сторона. Вспомогательная техника
5. Что такое постановка?
6. Что такое аппарат?
7. Основная дирижерская позиция.
8. Положение рук. Функции частей рук
9. Определение ауфтакта
10. Функции ауфтакта
11. Жесты, почерпнутые из жизненной практики
12. Значение мимики и взгляда дирижера в работе с оркестром
13. Значение дирижерской палочки
14. Движения, имеющие в основе трудовые действия
15. Три подхода к управлению музыкальным коллективом (ударно-капельмейстерский, иллюстративно-изобразительный, экспрессивно-информационный)
16. Основные типы внушающих воздействий на музыкальный коллектив
17. Основные принципы управления музыкальным коллективом
18. План репетиции
19. Оркестровый аккомпанемент (аккомпанемент домре, балалайке, баяну, вокалисту, хору)
20. Основные моменты исполнительского анализа партитуры
21. Композиторы в области народно-инструментальной музыки.

**Тематика творческих работ:**

* Дирижирование как система взаимодействия с музыкальным коллективом;
* История развития русской и западно-европейской дирижерской школы и их яркие представители;
* Внутренние механизмы функционирования оркестрового коллектива.

**Примерная тематика Рефератов по дисциплине «Методика работы с оркестром»**

1. Дирижирование как особый вид исполнительского искусства.
2. Основные этапы истории дирижёрско-исполнительского искусства.
3. Дирижер оркестра как художественно-творческая личность.
4. Дирижер оркестра – организатор, педагог, исполнитель.
5. Репертуар – основа художественной деятельности оркестра русских народных инструментов.
6. Принципы выбора репертуара для различных типов народных оркестров.
7. Основные этапы работы дирижёра над партитурой.
8. Особенности генеральной репетиции с оркестром.
9. Концерт как публичный художественно-творческий акт.
10. **Условия реализации программы МДК.02.02.03 «Методика работы с оркестром»**
    1. **Требования к минимальному материально-техническому обеспечению**

Реализация программы требует:

* Наличие учебного кабинета для проведения занятий МДК.02.02.03 «Методика работы с оркестром»;
* Наличие учебного класса для проведения оркестровых занятий (концертный зал);
* Наличие оркестровых инструментов;
* Наличие пультов, стульев, дирижерской палочки, партитуры, нотного материала;
* Технические средства обучения: музыкальный центр, СD, DVD диски.
  1. **Информационное обеспечение обучения**

**Основные источники:**

1. И.Мусин Техника дирижирования. Л.1967г.
2. А. Пазовский Записки дирижера. М. 1966г.
3. О.Еремаш Практические советы по дирижированию. М. 1964г.
4. М.Имханицкий Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра. М. 1981г.
5. Н.Шахматов Инструментовка для оркестра русских народных инструментов. Л. 1985г
6. Ю. Шишаков Инструментовка для русских народных инструментов. М. 1970г.
7. Оркестр русских народных инструментов и проблемы воспитания дирижера. Сборник трудов. М. 1986г.
8. Г.Ержевский Психология дирижирования.М.1988г.
9. Л.А.Безбородова Дирижирование. М. 1990г.
10. М.Канерштейн Вопросы дирижирования. М. 1965г.
11. И.Мусин О воспитании дирижера. М. 1987г.
12. Вопросы дирижерской техники. (Методическая рекомендация) Автор Б.Г.Осипов. Свердловск, 1985г.
13. Шарль Мюнш «Я – дирижер»
14. Л.Б.Поздняков «Работа дирижера с оркестром русских народных инструментов» Метод. разработка ГМПИ им. Гнесиных. М. 1964г.

**Дополнительные источники:**

1. Статьи: Кондрашин «О дирижерском искусстве», «Работа дирижера над партитурой».
2. Казачков «О дирижерско-хоровой практике»
3. Иванов-Радкевич «Работа дирижера над произведением»
4. Б.Вальтер «О практике»
5. Пазовский «О взаимной требовательности»
6. Д.Свечков «Общение с оркестром»
7. Д.Свечков «Репетиционный план»
8. Кондрашин «Репетиция с оркестром»
9. О.Еремаш «Дирижер перед оркестром»
10. Иванов-Радкевич «О систематичности труда»

**Источники периодической печати:**

1. Музыкальная жизнь (журнал ежемесячный)
2. Музыкальная психология и педагогика (журнал)
3. **Контроль и оценка результатов освоения МДК.02.02.03 «Методика работы с оркестром»**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Результаты**  **(освоенные общие компетенции)** | **Основные показатели оценки результата** | **Формы и методы контроля и оценки** |
| ПК 1.1.Целостно и грамотно воспринимать и исполнять музыкальные произведения, самостоятельно осваивать сольный, оркестровый и ансамблевый репертуар. | умение читать с листа музыкальные произведения разных жанров и форм в соответствии с программными требованиями; | *Промежуточный текущий контроль;*  *Оценка практических занятий;*  *Концертная практика ансамблевой, оркестровой игры;*  *Дифференцированный зачет*  *Исполнительский анализ в репетиционной работе с оркестром;*  *Оценка практических навыков по настройке, хранению и ремонту оркестровых инструментов;*  *Оценка практических навыков в работе с творческим коллективом;*  *Оценка практических навыков по составлению концертных программ для различных групп населения;*  *Текущий контроль в форме:*  *Защиты практических занятий;*  *Анализ и оценка качества проведения пробных уроков и занятий* |
| ПК 1.2.Осуществлять исполнительскую деятельность и репетиционную работу в условиях концертной организации, в оркестровых и ансамблевых коллективах. | Чтение с листа и транспонирование музыкальных произведений;  Использование технических навыков и приемов, средств исполнительской выразительности для грамотной интерпретации нотного текста; |
| ПК 1.3.Осваивать сольный, ансамблевый, оркестровый исполнительский репертуар. | Умение слышать все партии в ансамблях различных составов;  Умение согласовывать свои исполнительские намерения и находить совместные художественные решения при работе в ансамбле;  Владение собой в процессе репетиционной и концертной работы; |
| ПК 1.4.Выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения, применять базовые теоретические знания в процессе поиска интерпретаторских решений. | Использование слухового контроля для управления процессом исполнения;  Применение теоретических знаний в исполнительской практике;  Пользование специальной литературой; |
| ПК 1.6.Применять базовые знания по устройству, ремонту и настройке своего инструмента для решения музыкально-исполнительских задач. | Умелое пользование музыкальным инструментом: умение грамотно настраивать его, хранить, устранять мелкие неполадки инструмента, вовремя обращаться к мастеру специалисту своего дела; |
| ПК 1.7.Исполнять обязанности музыкального руководителя творческого коллектива, включающие организацию репетиционной и концертной работы, планирование и анализ результатов деятельности. | Использование практических навыков дирижирования в работе с творческим коллективом;  Работа в составе народного оркестра; |
| ПК 1.8.Создавать концертно-тематические программы с учетом специфики восприятия слушателей различных возрастных групп. | Использование специальной нотной литературы для создания музыкальных тематических программ;  Применение теоретических знаний для ведения концертов;  Использование контроля для управления процессом исполнения; |
| ПК 2.1. Осуществлять педагогическую и учебно-методическую деятельность в ДШИ, ДМШ, других учреждениях дополнительного образования, общеобразовательных учреждениях, учреждениях СПО. | Демонстрация интереса к будущей профессии;  Точность и обоснованность в определении целей и задач уроков различных типов и видов; |
| ПК 2.2. Использовать знания в области психологии и педагогики, специальных и музыкально-теоретических дисциплин в преподавательской деятельности. | Оптимальность планирования уроков с учетом возрастных и индивидуально-психологических особенностей школьников;  Методическая грамотность; |
| ПК 2.4. Осваивать основной учебно-педагогический репертуар. | Использование различных источников, включая электронные; Ознакомление с оркестровым репертуаром. | *Интерпретация результатов наблюдений за деятельностью обучающегося в процессе освоения образовательной программы*  *Самоанализ качества работы и выводы*  *Оценка практических навыков в работе с творческим коллективом;* |
| ПК 2.6.Использовать индивидуальные методы и прием работы в исполнительском классе с учетом возрастных, психологических и физиологических особенностей обучающихся. | Рациональность использования времени; Использование коммуникативных средств взаимодействия;  Решение стандартных и нестандартных профессиональных задач в области преподавания. |
| ПК 2.7. Планировать развитие профессиональных умений обучающихся. | Использование технических навыков и приемов игры, средств исполнительской выразительности для грамотной интерпретации нотного текста; |
| ПК 2.8. Владеть культурой устной и письменной речи, профессиональной терминологией. | Взаимодействие с обучающимися, педагогическим коллективом в ходе обучения;  Самоанализ и коррекция результатов собственной работы. |

1. **Практический этап работы с оркестром студентов 3 -4 курсов отделения «Инструменты народного оркестра»**

После проведения отчетных концертов отделения в целом и оркестра народных инструментов, до конца года остается небольшое количество времени, которое много лет уже используется как практика для студентов старших курсов, что дает возможность почувствовать себя руководителем, дирижером. Теоретические знания, которые студент получает на уроках дирижирования и «Методика работы с оркестром», можно применить на практике. Произведения выбираются мелодичные, с ясной оркестровой фактурой и технически не трудные. В задачу студентов входит:

- разобрать произведение;

- отработать ансамбль

- динамику, штрихи;

- услышать кульминацию

Когда идет работа в классе на уроках дирижирования, концертмейстер ведет за собой студента по развитию музыкальной мысли. А когда студент стоит перед оркестром, его задача «вести за собой» оркестр. Не просто и не сразу все получается в работе, но небольшая памятка должна помочь каждому:

- Читая с листа произведение, ясно показывать жестом темп, характер, динамику;

- Не обязательно останавливать сразу, услышав ошибку, запомни ее;

- Не плохо после чтения с листа ввести в содержательную часть произведения словом, мыслью, своим пониманием музыки;

- Каждый раз планировать что будешь делать, над чем работать конкретно;

- Поработав над отдельными эпизодами, не забудь проиграть произведение целиком, без остановок и услышать, получились ли трудные фрагменты;

- Помнить о доброжелательном тоне в работе с оркестром;

- Не отчаиваться, если что не слышишь и не понимаешь, в домашней обстановке можно поразмыслить и наметить план дальнейшей работы;

- Учиться вдохновлять оркестрантов и увлекаться самому музыкой, которую дирижируешь.

Зачет всегда проходит концертно, при студенческой публике и педагогов музыкального училища. У студентов 4 курса «Методика работы с оркестром» состоит из двух частей: теория (реферат) и практика (концертное выступление с оркестром).

1. **Приложение программ выступления студентов с оркестром русских народных инструментов.**

**25.05.2007 год:**

1. Бескова Светлана (преп. Задорин В.С.)

- И. Цветков «Интермеццо»

2. Храмцова Анна (преп. Задорин В.С.)

- Г. Фрид «Жестокий романс»

3. Кирьянова Елена (преп. Задорин В.С.)

- А. Мосолов «Вечерний звон»

4. Коротаева Светлана (преп. Задорин В.С.)

- Е. Дербенко «Русская миниатюра»

5. Агафонова Зинаида (преп. Попвоа О.А.)

- Ю. Воронищев «Марш»

6. Бояршинова Елена (преп. Попова О.А.)

- П. Пиччони «Пилигрим»

7. Судницына Елена (преп. Задорин В.С.)

- Б. Савельев «Все отлично» из м/ф «Поликлиника кота Леопольда»

8. Старцева Виктория (преп. Задорин В.С.)

- З. Жиро Вальс «Под небом Парижа»

* + 1. **: (класс преп. Задорина В.С.)**

1.Кирьянова Елена

- Е. Кичанов «Протяжная»

- А. Бызов «Блины»

2. Неволина Анна

- И. Тамарин «Музыкальный привет»

- Б. Кравченко «Старое письмо»

3. Бескова Светлана

- С. Василенко «Таборная пляска»

- В. Усович «Мелодия»

* + 1. **: (класс преп. Задорина В.С.)**

1.Зубарева Евгения

- Ф. Шопен прелюдия до-минор

2. Богомолова Елена

- Г. Свиридов «Звонили звоны»

3. Тимофеев Артем

- П. Чайковский «Осенняя песня»

4. Рудакова Инна

- Стриптинский обр.р.н.п. «Что я думаю»

5. Бескова Светлана

- Кажлаев «Плясовая»

6. Неволина Анна

- П. Чайковский «Интродукция» к балету «Лебединое озеро»

7. Кирьянова Елена «Вспомним, братцы, русских славу»

8. Тазикова Олеся

- Ю. Смирнов «Вспомни, вспомни»

9. Осипова Ольга

- Э. Григ «Избушка»

10. Беспалов Константин

- Берлин «Ретро»

11. Рашитов Булат

- Г. Гаврилин «Одинокая гармонь»

**19.05.2009 год (класс преп. Задорина В.С.)**

1. Рудакова Инна

- А. Широков «Лирический хоровод»

2. Осипова Ольга

- П.И. Чайковский «Грустная песенка»

3. Зубарева Евгения

- Ю. Болдырев «Шутка»

4. Тимофеев Артем

- С. Танеев «Адажио»

5. Рашитов Булат

- п.н.п. «Что я думаю»

6. Тазикова Олеся

- Р. Щедрин «Дувичий хоровод»

7. Богомолова Елена

- Обликин обр.р.н.п. «Чтой-то звон»

8. Беспалов Константин

- Ц, Кюи «Колыбельная»

* + 1. **год (класс преп. Поповой О.А.)**

1. Тимашова Валентина

- Кравченко «Старое письмо»

2. Разепина Василиса

- В. Кикта «Владимировские рожки. Колыбельная»

* + 1. **год (класс преп. Поповой О.А.)**

1.Гришина Ольга

- В. Петров «Вальс» из к/ф «Берегись автомобиля»

2. Михалева Евгения

- «Белорусская полька»

3. Жорняк Иван

- Н. Шахматов обр.р.н.п. «Час да по часу»

**20.05.2016 год (класс преп. Поповой О.А.)**

1. Опарин Никита

- р.н.п. «Степь да степь кругом»

2. Вялков Артем

- Темнов «Кнопочки баянные»

3. Свиридова Анна

- В. Биберган «Посиделки»

**28.04.2017 год (класс преп. Поповой О.А.)**

1. Клепча Александра

- Ж. Бизе «Интермеццо» музыка из оперы «Арлезианка»

2. Свиридова Анна

- Ф.де Кальдерон «Огонь-Крик-Луна»

**25.04.2018 год (класс преп. Поповой О.А.)**

1. Шварев Павел

– р.н.п. «Земелюшка – чернозем»

1. Скрыпченкова Ульяна

- р.н.п. «Научить ли тя, Ванюша»

3. Бузмаков Тимофей

- И. Стравинский «Полька»

4. Елькин Александр

- К. Хачатурян «Танец тыквы» из балета «Чиполино»

**26.04.2019 год (класс преп. Поповой О.А.)**

1. Лэнь Анна

- В. Смирнов «Плясовая»

2. Ефремов михаил

- А. Широков «Раставания»

3. Скрыпченкова Ульяна

- Р. Щедрин «Кадриль» из оперы «Не только любовь»

4. Шварев Павел

- В. Бояшов «Рыба-кит» из балета «Конек-горбунок»

5. Бузмаков Тимофей

- И, Тамарин «Музыкальный привеь»

6. Елькин Александр

- А. Ларин «Мировая чесотка» из музыкальной иллюстрации к повести В. Шукшина «До третьих петухов»

**26.05.2021 год (класс преп. Поповой О.А.)**

1.Рожков Максим

- Н. Шахматов р.н.п. «Час да по часу»

2. Жиляк Дарья

- В, Кравченко «Старое письмо»

3. Лэнь Анна

- К. Хачатурян «Три фрагмента из балета «Чиполино»: Указ. Монолог Чиполино. Танец тыквы

4. Вялков Артем

- В. Кикта «Картинки из прошлого»: Владимирские рожки. Колыбельная. Веселый скоморох.