

Актуальность исследования. Дирижирование является одним из самых сложных и трудных видов музыкального исполнительства, теоретически наименее изученным и методологически наименее обоснованным видом музыкальной деятельности. Это вызвано тем, что эволюция дирижерского искусства по своим условиям отличается от развития других видов музыкального исполнительства. В старые времена дирижером становился композитор, и дирижирование, в сущности, не являлось самостоятельным видом музыкального исполнительства. Постепенно дирижер завоевывал право на самостоятельное положение музыканта-исполнителя, обладающего всеми возможностями любого другого музыканта. Разноречивость, многозначность мнений, касающихся дирижерского искусства требует дальнейшей разработки теоретических основ дирижерского исполнительства.

Изложение основного материала исследования. В «Хоровом словаре» Н. В. Романовского **дирижирование** – искусство управления коллективным исполнением музыки (оркестром, хором, ансамблем); осуществляется специальным лицом – дирижером (капельмейстером, хормейстером) [7, С. 7.]. Искусство дирижирования основано на исторически сложившейся системе жестов, базирующейся на общепонятных, встречающихся в жизненной практике, движениях. Важнейшим, специфическим дирижерским движением, обеспечивающим единство исполнения, является так называемый **ауфтакт**. Система ауфтактов оформлена в специальных циклических движениях – дирижерских сетках. Кроме ауфтактовых (предупреждающих, ритмически оформленных) движений, дирижер пользуется и другими, например, сопровождающими жестами, применяет различные, условные жесты. Большое значение при дирижировании имеют также взгляд, мимика, поза и весь облик дирижера.

В европейской музыке до XIX в. дирижер был композитором, педагогом, исполнителем своих сочинений. В связи с усложнением музыки и повышением требований к качеству коллективного исполнения в первой половине XIX в. выделилась специальная профессия дирижера как исполнителя (и не только своей музыки, не только со своим коллективом). В области развития дирижерской техники произошла окончательная, замена звукового способа управления зрительным при помощи жеста и мимики. Первым стал дирижировать палочкой (в 20-х гг. XIX в.) Л. Шпор; одним из первых гастролирующих дирижеров был К. М. Вебер; Р. Вагнер начал дирижировать, обратившись лицом к оркестру (а не к публике, как было раньше), что значительно усилило воздействие дирижера на исполнителей [3, С. 6.].

Г. Берлиоз и Р. Вагнер, выдающиеся представители романтического направления в музыке, вряд ли тогда отдавали себе отчет в том, что, почувствовав художественную потребность и повернувшись в качестве дирижеров лицом к оркестру (тем самым оказавшись спиной к публике), они открыли новую страницу в коллективном виде исполнительства. Только позже в их литературных трудах – соответственно «Дирижёр оркестра» [1] и «О дирижировании» [4, С. 283-304] – нашли яркое отражение передовые по тем временам музыкально-эстетические взгляды на суть проблемы.

Однако лишь десятилетия спустя стала ясна революционная сущность введённого ими новшества, поднявшего симфоническое исполнительство на качественно новую ступень. Речь идёт о примате лично-дирижерского начала в оркестровом исполнительстве, давшем возможность интерпретировать музыкальное произведение, а не просто совместно исполнять его. На смену прежнему типу капельмейстера – отбивателя такта – на авансцену вышел новый тип – дирижёр-интерпретатор.

Дальнейшее нетрадиционное функционирование дирижерско-симфонического искусства было предопределено исторической закономерностью и обуславливалось всем ходом поступательного развития музыкального искусства. Но имена знаменитых музыкантов, бесспорно, персонализируют этот поворотный момент в истории дирижерско-оркестрового исполнительства. Дирижерское искусство, родившись в необычайно благоприятных условиях, связанных с высочайшими достижениями композиторского творчества и расцветом инструментального исполнительства, сделало гигантский скачок вперёд, достигнув в XX столетии своего совершенства.

Одновременно с развитием практики дирижерско-симфонического искусства неуклонно шёл процесс его теоретического осмысления. Дирижерско-оркестровое исполнительство, как и любой вид художественного творчества, стало со временем не только явлением искусства, но и объектом серьёзных научных исследований. Дирижерское искусство достигло расцвета на рубеже XX в. (Малер, Никищ, Сафонов, Тосканини). С утверждением в XX веке новой дирижерской практики, вступившей в противоречие с устаревшими профессиональными установками, происходит и смена парадигмы – общей теоретической концепции дирижерского искусства.

Принципы дирижирования остаются во всех случаях постоянными, общими, однако в зависимости от способов исполнения дирижирование приобретает свои особенности, отражающиеся на жесте.

Дирижер (от франц. *diriger* – управлять) – руководитель коллективного исполнения музыки. Он проводит подготовительную (репетиционную, педагогическую) работу с коллективом; во время концерта или спектакля творчески организует и воодушевляет коллектив, воссоздавая при его помощи музыкально-художественные образы произведения. В процессе исполнения указывает музыкантам (певцам) темпы, нюансы, вступления, управляет ансамблем, строем, произношением текста (в хоре). Дирижер – музыкант-интерпретатор, обладающий тонким слухом, безукоризненным ритмом, музыкальной памятью, чувством формы, художественным вкусом. Являясь воспитателем коллектива, он должен быть широко образованным, передовым человеком, иметь организационные и педагогические навыки, знать специфику голосов и инструментов. Воля, самообладание, владение дирижерской техникой – качества, необходимые для осуществления художественных намерений дирижера [7, С. 7.]

Для того, чтобы содержательно и оперативно работать с оркестром, дирижер должен обладать педагогическим опытом, который может быть приобретен в педагогической практике педагога-инструменталиста. Педагогическое умение требует не только знаний и определенных качеств, но и соответствующего таланта.

В качестве непосредственного руководителя исполнением дирижер проявляет себя лишь тогда, когда встает за пульт и управляет игрой музыкантов. При этом успешность реализации исполнительских намерений зависит от его умения руководить исполнением при помощи специальных средств мануальной техники. Незначительные элементы управления, специфические качества психики, какие-то особые условия могут решающим образом сказаться на исполнении, придать ему те или иные черты.

Техника дирижирования является лишь одним из множества элементов профессии дирижера, тренировка слуха, чтение партитур, знание голосов и знание специфики всех инструментов, техники игры на них, равно как понимания закономерностей темпа, динамики и стиля образуют широкий круг проблем, требующих специального изучения и

практики. Одному из важнейших качеств – умению воодушевлять хор или оркестр научить нельзя. Ш. Мюнш писал: «и ещё десять или пятнадцать лет обучения в музыкальной школе или консерватории не принесут никакой осязаемой пользы, если нет в тебе той внутренней возбудимости, того всепоглощающего пламени, того магнетизма, которые должны одновременно околдовывать и оркестрантов и аудиторию, пришедшую слушать музыку. Необходимо внушить исполнителям ваши мысли, заразить их вашей силой и сделать это нужно с такой ясностью, чтобы они, одновременно с вами испытали те же желания и устремились к их осуществлению» [6]. Дирижёр должен навязать им свою волю. Это во многом зависит от его природного таланта и дарования как художника, способного воплотить замысел композитора, вдохнуть в его творение жизнь. Но, кроме этого дирижёр должен в полной мере владеть необходимыми техническими приёмами то есть, обладать в совершенстве дирижёрской техникой.

Методика обучения дирижированию имеет свою специфику, которая существенно отличается от обучения на каком-либо музыкальном инструменте, хотя некоторые методические установки обучения игре на музыкальных инструментах оказали влияние на педагогическую деятельность дирижёров. Освоение техники игры идёт параллельно с развитием музыкального мышления под руководством педагога и состоит в воспитании и развитии двигательных ощущений, слухового внимания. Перенимая опыт педагога, обучающийся фактически перенимает опыт нескольких поколений исполнителей и педагогов, в деятельности которых как технические, так и исполнительские навыки игры на данном инструменте.

Одной из наиболее сложных проблем при обучении дирижированию является опора движения. Особую роль играет рука дирижера, которая из не поющей превратилась в поющую, из пустой в опертую и тянущую звук. При этом необходимо понимать, что опора звука в исполнительском коллективе целиком зависит от опёртости дирижерской руки. «Понятие опоры движения тесно связано с понятием опертого звучания, при котором акустические возможности определённые его инструмента использованы наилучшим образом. Для такого звучания характерна наибольшая полнота и свобода распространения в любых акустических условиях. Опёртый звук является результатом правильного взаимодействия трёх механизмов: звукоизвлекающего [дыхание, смычок, клавишный механизм, звуковозбуждающего [связки, струна] и резонаторного [дека, грудной и головной резонаторы]. Субъективно эти ощущения отражают объективную закономерность, которая выражается в органичности, слитности исполнителя с инструментом, в ощущении дирижёрских движений-как пластичное движение цельно-гибкой руки, ощущающейся в плечевом суставе на корпус и кистью на инструмент» [8, С. 25 – 26].

Не последнюю роль в дирижёрском исполнительстве играют моменты умения слышать рукой т.е. вырабатывается мышечный слух. Ощущение звука в руке – качество, на котором зиждется способность дирижера руководить исполнением оперативно и выразительно. Ощущать звук в руке – это значит чувствовать его насыщенность, его колорит, «растяжимость», «сопротивляемость», иначе говоря, чувствовать «материальность» звука. Выразительность дирижирования зависит от богатства чувства, мысли воображения и слуха дирижера, которые формируются в результате жизненного и музыкально-профессионального опыта. Чем он глубже, тем ярче и выразительнее будет дирижёр воздействовать на исполнителя, но при условии: двигательный аппарат дирижера должен быть достаточно развит и приспособлен для этого. В музыкально-исполнительском искусстве двигательные ощущения имеют решающее значение. Работа по развитию дирижёрского аппарата не должна проходить абстрактно и заключается в развитии соответствующих двигательных представлений на основе слуховых и в выработке правильной мышечно-слуховой связи.

Дирижёрское исполнительство – это сложный комплекс взаимодействия различных видов музыкальной деятельности, включающих в себя действия протекающие последовательно или одновременно, направленные на разные цели. Каждое из них выполняется с большим или меньшим усилием, может быть вызвано и мотивируется различными побуждениями, сопровождается и окрашивается соответствующими эмоциями. Эти многочисленные функции дирижера во время исполнения взаимосвязаны, а порой вступают в противоречия и даже в конфликты. Сложность дирижёрского исполнительства обуславливается и тем, что жесты дирижера, а также психические процессы, связанные с его деятельностью, довольно сложно взаимодействуют с его «инструментом». В процессе руководства исполнением дирижер сталкивается с некоторым противодействием оркестра, которое выражается в различной реакции на его действия как руководителя. Одни и те же технические приёмы в разных оркестрах и даже в одном и том же коллективе могут дать разный результат. Всё то, что в исполнительстве инструменталиста носит сугубо личный характер, в исполнительстве дирижера приобретает иное значение, непосредственно касается оркестра. Дирижёр всегда должен помнить о том, что имеет дело с «живым» инструментом. Взаимоотношения дирижера с оркестром могут характеризоваться следующими факторами:

1. Уровнем мануальной техники дирижера. Один дирижёр помогает исполнителям поддерживать ансамбль, исполнения, другой не помогает и даже мешают. Жест одного дирижера делает понятным для исполнителей все структурные элементы и особенности произведения, другой же ограничивается движениями тактирования. Один дирижёр выразительностью своего жеста передаёт образность музыки, в жестах другого можно увидеть лишь формальное отображение обозначенных в нотах нюансов. Жесты одного дирижера сразу же понимаются всеми исполнителями, в то время как технические приёмы другого дирижера недостаточно удобны, малопонятны и не могут служить средством общения между дирижёром и оркестром. Один дирижёр образными сравнениями, интересными объяснениями умеет заинтересовать оркестр, создать творческую обстановку, другой же дирижёр своими требованиями вызывает у исполнителей чувство необходимости подчиняться указаниям.

2. Это мастерство репетиционной работы дирижера, его методы, приёмы, с помощью которых он добивается того или иного результата в исполнении оркестра. Один дирижёр правильно объясняет оркестру, каким приёмом необходимо сыграть то или иное место, но не даёт исполнителям понимания, что же должно быть выражено в музыке. Другой же дирижёр, напротив, стремится, прежде всего, чтобы исполнители правильно поняли суть содержания и смысла произведения, образность музыкального языка. И, конечно же, такая благоприятная обстановка может быть только при условии, если дирижёр будет видеть в оркестрантах своих единомышленников в процессе воплощения музыкального замысла произведения.

3. Внутреннее состояние дирижера, форма его поведения, беспокойное, возбуждённое состояние, торопливость мешают работе, создают атмосферу, не способствующую творческой деятельности. Из-за недостатка репетиционного времени, дирижёр начинает делать замечания не дожидаясь, когда оркестр прекратит игру и наступит тишина. Говорит при этом быстро и невнятно. Для самого дирижера психическое состояние играет иную, чем у инструменталиста роль.

Формы и методы репетиционной работы дирижера могут изменяться в зависимости от квалификации и исполнительского уровня разных оркестров, количества репетиций, стадии работы и прочих обстоятельств. Это требует от дирижера не только умения, но и профессионального чутья. Необходимо понимать что, когда и где требовать, в какой последовательности и форме выдвигать свои исполнительские пожелания. Несмотря на множество способов и

вариантов в работе дирижёра, невозможно установить какие либо правила, ведь никто, даже дирижёр, не может заранее предвидеть ход репетиций.

Осмысление сущности дирижёрской профессии осуществлялось по нескольким направлениям. Ценнейшие идеи музыкально-эстетического, социально-психологического, психолого-педагогического и музыковедческого характера содержатся в научно-литературном наследии выдающихся дирижёров-симфонистов. Многочисленные книги, статьи, высказывания мастеров дирижёрского искусства вобрали в себя личный практический опыт, тонкие наблюдения, важные размышления о дирижёрско-оркестровом исполнительстве (Л. М. Гинзбург, К. К. Иванов, К. П. Кондрашин, Е. А. Мравинский, А. М. Пазовский, Г. Н. Рождественский, Е. Ф. Светланов, Ю. Х. Темирканов, Б. Э. Хайкин; Э. Ансерме, Л. Бернстайн, А. Боулт, Б. Вальтер, Ф. Вейнгартнер, Г. Вуд, Э. Лайнсдорф, И. Маркевич, Ш. Мюнш, Л. Стоковский, В. Фуртвенглер) [5, С. 175–183].

Своеобразной хрестоматией по дирижёрскому искусству стала книга известного дирижёра и педагога Л. М. Гинзбурга «Дирижёрское исполнительство» [2]. Его труд как составителя, автора вступительной и заключительной статей, комментариев к материалам, вошедшим в сборник, – важный этап на пути к созданию современной теории дирижёрско-исполнительского искусства. Заметными представителями научно-исследовательского направления в сфере дирижёрского искусства являются также Л. С. Сидельников (исторический и эстетический аспекты), Г. Л. Ержемский и В. Г. Ражников (психологический аспект), И. С. Букреев (психолого-педагогический аспект), О. И. Поляков (семиотический аспект), А. С. Сивизьянов (искусствоведческий аспект) [2].

Нельзя не признать, что практика дирижёрского искусства продолжает значительно опережать теорию. Музыковедение накопило достаточно богатый конкретный материал как о дирижёрско-оркестровом, так и о дирижёрско-хоровом исполнительстве, однако его освоение и обобщение нуждаются в тщательно разработанной методологии.

Дирижёрско-исполнительское искусство обычно рассматривается специалистами в так называемом «чистом» виде, то есть в некоем социальном вакууме. Между тем методологическим принципом системного анализа является, как известно, рассмотрение изучаемого объекта не изолированно от его среды, а наоборот, в её контексте, в системе, элементом которой он является. Есть принципиальная разница, например, в действиях и взаимоотношениях дирижёра с артистами оркестра на репетициях и на концертной эстраде. Во время публичного выступления дирижёр и оркестр испытывают принципиально новое, ни с чем не сравнимое психоэмоциональное состояние, ведущее, как правило, к большому творческому подъёму.

В процессе развития музыкального исполнительства возникло огромное разнообразие ансамблевых инструментальных форм и жанров, представляющих собой самостоятельное явление в музыкальном пространстве и исполнительском искусстве в целом. Стремление исполнителей к поиску новых ансамблевых форм отражает процесс естественного развития инструментальной исполнительской культуры. Особенно заметно эта тенденция проявилась в последние десятилетия XX в. – стала интенсивно возрастать популярность ансамблевого исполнительства, проявляться потребность музыкантов в самореализации индивидуального творческого потенциала через коллективное творчество.

Коллективное музицирование в оркестре или ансамбле – привлекательный и комфортный вид музыкального творчества в любом возрасте.

Слово «оркестр» намного старше того понятия, которое в него вкладывается в последние века. В древней Греции глагол «орхеомая» означал «танцую», а оркестрой греки называли площадку перед театром, на которой совершался ритмический танец, пел свой хор, непременно участник каждой трагедии и комедии. Через десятки веков в Европе оркестром стали называть помещение в театре, где размещались музыканты, а позже – сам «союз музыкальных инструментов и исполнителей на них». Участники «оркестра» обычно называются «артистами оркестра», «оркестровыми музыкантами» или просто «оркестрантами». Со времён глубокой древности литература и изобразительные искусства, исторически хранили и сохранили для нас немало интереснейших сведений о музыкальных ансамблях старины. Ансамбль (от французского *ensemble* – вместе) – группа совместно играющих музыкантов. Музыкальные ансамбли древности порой достигали колоссальных размеров, порой были миниатюрны. Иногда в них бывало до 500 участников.

Оркестр (гр. *orchestra* – площадка перед сценой в древнегреческом театре) – 1) место перед сценой, на котором в Древней Греции размещался хор, сопровождавший сценическое действие трагедии; 2) место перед сценой в музыкальном театре, где помещается оркестр (оркестровая яма); 3) коллектив музыкантов-инструменталистов, объединённых для совместного исполнения музыки. По составу оркестры делятся на такие основные виды: 1) симфонические – малый или классический; большой симфонический (оперно-симфонический). В эти оркестры входят инструменты всех групп. 2) Струнный – состоящий только из струнных инструментов. 3) Духовой – состоящий из деревянных и металлических духовых инструментов и ударной группы: малый (медный), малый смешанный, средний смешанный, большой смешанный. 4) Оркестры народных инструментов – русских, украинских, казахских, узбекских и т. д., неаполитанский оркестр. 5) Шумовые оркестры, куда входят в основном ударные инструменты. 6) Эстрадные оркестры. 7) Оркестры электромузыкальных инструментов. Развитие оркестров определялось эволюцией инструментов (изобретением новых, совершенствованием старых, исчезновением устаревших), развитием оркестрового исполнительства, изменением оркестрового мышления композиторов. Большое влияние на развитие оркестров оказало творчество Л. Бетховена, Г. Берлиоза, Р. Вагнера, Н. Римского-Корсакова, И. Стравинского, А. Скрябина, Г. Малера. Стремление обогатить тембровую палитру оркестров привело к включению в их состав электроинструментов, использованию магнитофонной записи, разделению оркестров на пространственные группы.

История знает немало музыкальных ансамблей при дворах европейских королей и герцогов в XV – XVI веках. Тогда же в некоторых европейских городах – в Венеции, Познани – стали возникать более или менее постоянные ансамбли духовых и струнных инструментов. Они предназначались уже не для знати, а для всех горожан. Такие ансамбли, по количеству музыкантов и разнообразию инструментов уже напоминавшие оркестр исполняли музыку для танцев, уличных шествий.

Музыкальные коллективы и многие им подобные нельзя назвать подлинными симфоническими оркестрами. Оркестр в современном смысле слова возник лишь тогда, когда инструментальная музыка перестала обслуживать быт людей, когда композиторы начали писать инструментальные произведения, предназначенные не к случаю, а для специального исполнения, перед публикой. Это связано с зарождением светской инструментальной музыки, с появлением новых музыкальных жанров: оперы, балета и оратории, а позже симфонии, увертюры и концерта. Таким рубежом с которого мы можем начинать историю оркестра, был конец XVI века. Судьба симфонического оркестра сложилась бы вероятно иначе, если бы в XVI веке не была создана скрипка. В пору, когда в оркестре еще безраздельно господствовали струнные виолы и лютии, инструментальные мастера Италии, Франции и Тироля создали новый музыкальный инструмент. Его красивый сочный тон, виртуозные возможности не замедлили привлечь на себя внимание музыкантов. Скрипка вошла в оркестр, постепенно вытеснив виолу, и в значительной мере определила весь дальнейший

оркестровый стиль. В XIX веке столь же решительное влияние на развитие оркестра оказало усовершенствование духовых инструментов: валторн и труб, флейт и кларнетов.

Оркестр – самый комфортный и эффективный вид коллективного творчества для всех (А. Л. Дудин); коллективная форма игры, в процессе которой несколько музыкантов исполнительскими средствами сообща раскрывают художественное содержание произведения. Исполнение в оркестре предусматривает не только умение играть вместе. Здесь важно другое – чувствовать и творить вместе. Единство художественных намерений, единство эмоционального отклика на исполняемое, вдохновенная игра всех – вот чем характеризуется оркестровое искусство. Только тогда музыка может выполнить свою эстетическую, познавательную и воспитательную роль, когда студенты научатся по-настоящему слышать и понимать её. Музыка способна воздействовать на всестороннее развитие оркестранта, побуждать к нравственно-эстетическим переживаниям, вести к преобразованию окружающего мира, к активному мышлению. Оркестр – это не просто несколько десятков людей с различными музыкальными инструментами в руках. Это великое содружество музыкантов. Взаимопонимание, чувство локтя вырабатываются в оркестре не за один день, а годами. Оркестр – это как бы один большой многоголосный инструмент, а дирижер – это музыкант-исполнитель, который на нем играет. Дирижер словно рисует в воздухе картину: взмах руки – словно живописный мазок. А музыканты в оркестре делают эти мазки зримыми, вернее звучащими.

Работа музыканта в оркестре, несомненно, сопряжена с определенными трудностями, не так легко научиться ощущать себя частью целого. В то же время игра в оркестре воспитывает у исполнителя ряд ценных профессиональных качеств – она дисциплинирует в отношении ритма, дает ощущение нужного темпа, способствует развитию мелодического, полифонического, гармонического и тембрального слуха, вырабатывает уверенность, помогает добиться стабильности в исполнении. В результате длительного контактирования оркестранты обмениваются опытом, знаниями, отчего каждый становится богаче как специалист. Менее яркие в профессиональном отношении исполнители подтягиваются до уровня более сильных, под влиянием партнеров активнее развивается художественный вкус участников оркестра.

Если выступление солиста можно сравнить с «театром одного актера», то оркестр представляет собой как бы небольшую театральную труппу. Благодаря этому возникает возможность живого диалога между разными «действующими лицами», отчего действие «спектакля», его драматургия развивается более динамично, активно. Играющий в оркестре имеет возможность соревноваться с другими партнерами в мастерстве исполнения своей «роли».

Оркестровый класс – одна из профилирующих дисциплин в системе профессиональной подготовки будущего музыканта-исполнителя. Наиболее распространенными на музыкально-педагогических факультетах педагогических университетов являются оркестры народных инструментов. Но в некоторых педагогических вузах функционируют и другие виды оркестров. Один из них – камерный (струнный) оркестр, в состав которого входят следующие группы струнно-смычковых инструментов: скрипки I, скрипки II, альты, виолончели, контрабас.

Специфика обучения в камерном оркестре заключается в следующем: 1) оркестр – не только учебная лаборатория, но и концертный коллектив, в составе которого студенты проходят музыкально исполнительскую практику; 2) учитывая то, что на каждом курсе учится лишь от 1 до 5 студентов струнно-смычковой специализации, занятия по камерному оркестру проводятся одновременно со студентами 1-4 курсов. Это требует от преподавателя применения методов обучения, доступных для студентов с разным уровнем подготовки. В то же время, студенты начальных курсов ориентируются на высший уровень подготовки старшекурсников, которая стимулирует их творческую активность.

Целью занятий в оркестровом классе является формирование у студентов комплекса специализированных умений, необходимых для коллективной музыкально-инструментальной работы. В учебных оркестрах студенты осваивают специфические навыки оркестровой и ансамблевой игры, развивают индивидуальные инструментально-исполнительские умения, совершенствуют собственные музыкальные способности. В процессе изучения лучших образцов музыкального искусства у музыкантов-исполнителей формируются эстетические вкусы и положительные эмоции. Оркестранты расширяют свои специальные знания, которые помогают им в изучении других музыкальных предметов – истории музыки, гармонии, полифонии, анализа музыкальных произведений, методики игры на специальном инструменте, методики музыкального воспитания, дирижирования.

Таким образом, были сформулированы направления профессиональной подготовки студентов в оркестровом классе:

- общее музыкальное развитие и обучение;
- формирование профессиональных умений и навыков;
- развитие творческих способностей;
- формирование эстетических вкусов, развитие эмоций и чувств;
- воспитание коммуникативных качеств.

Чтобы квалифицированно руководить процессом повышения профессионального уровня музыкантов-инструменталистов в процессе оркестрового исполнительства, необходимо знать современное состояние сформированности профессиональных навыков у студентов-инструменталистов.

Обучение в студенческом оркестре является самым доступным и самым эффективным относительно возможностей организации, овладения техникой игры и достижения надлежащего художественно исполнительского уровня. Но, чтобы достичь этого нужно придерживаться оркестровых правил и плодотворно работать над интонацией, правильными штрихами, аппликатурой, качественным звукоизвлечением и достоверным воссозданием музыкальных произведений.

В этой связи важное значение приобретает чистота интонирования на струнно-смычковых инструментах. Термин «интонация» употребляется в музыкальной педагогике в двойном значении. Во-первых, под интонацией понимают наименьшую часть мелодии, которая имеет выразительное смысловое значение, в ее реальном звучании. Во-вторых, интонацию определяют как воссоздание высотных соотношений звуков исполнителями на инструментах с частично зафиксированным и незафиксированным звукоядром.

Следовательно, интонация на смычковых инструментах – не только необходимое условие, но и важное средство художественно-выразительного исполнения музыки. Восприятие содержания музыки слушателями во многом зависит от чистоты интонации исполнения. Без чистого интонирования все другие стороны исполнительства на смычковых инструментах теряют смысл. В противовес инструментам с зафиксированным звукоядром (фортепиано, баян, домра) на смычковых инструментах интонацию нужно создавать почти при каждой добыче звука. Поэтому интонирование на таких инструментах как скрипка, альт, виолончель, контрабас является настоящим творческим элементом исполнительского, которое требует значительной активности, внутреннего музыкального слуха.

Необходимыми условиями точного интонирования на смычковых инструментах является:

- хорошо развитый музыкальный слух и яркое музыкально-художественное воображение исполнителя;
- сознательное применение закономерностей разного звукового математического строя в зависимости от

содержания и характера музыки;

- рациональная постановка левой и правой рук и развитая исполнительская техника;
- правильные методы работы над интонацией.

Воспитывать у студентов-оркестрантов чистую интонацию можно путем рациональной работы над ней и систематического контроля со стороны дирижера.

Коротко охарактеризуем некоторые методы и приемы работы над интонацией, которые применяют отечественные педагоги и исполнители:

1. Сольфеджирование музыкальных фраз, которые требуют улучшения интонации. Само сольфеджирование является одним из основных средств развития внутреннего музыкального слуха, а хорошо развитый слух – главный источник чистого интонирования.

2. Замедленный темп занятий. Медленное изучение музыкального произведения дает возможность осуществить сознательный слуховой контроль за каждым звуком. В меру необходимой для чистого интонирования автоматизации движений пальцев темп постепенно ускоряется. Полезно проверять интонацию путем выполнения в медленном движении каждой ноты целым смычком, абстрагируясь от ритмичной и штриховой структуры данного отрывка музыкального произведения.

3. Проверка интонации в нюансе пиано. При слабых динамических оттенках слышишь более выразительно, чем при громком звучании, потому что на процесс игры тратится меньше физических усилий и внимание с большей легкостью концентрируется на контроле интонации.

4. Исправление интонации в связи с предыдущим материалом. Неточность следует исправлять, повторяя не отдельный звук, а всю музыкально осмысленную их последовательность, музыкальную фразу, законченный отрывок музыкального произведения.

5. Своевременное изучение аккомпанемента к пьесе и внутрислуховое представление его в период самостоятельной проработки музыкального произведения. Особенно полезно для выравнивания интонации представлять сопровождение во время пауз в скрипичной партии.

6. Подготовка слуха к данной тональности. Иногда интонационные неточности объясняются неподготовленностью слуха к тональности данной пьесы. Перед изучением какого-либо произведения полезно переиграть в тональности этого произведения гамму или этюд (каждому студенту индивидуально). В первые годы учебы важную роль играет правильный подбор материала для экзамена. Желательно избегать сопоставления далеких тональностей в гамах, этюдах и пьесах и, по возможности, строить программу так, чтобы гама подготовила слух студента к тональности этюда, а этюд – к тональности пьесы.

7. Транспонирование мелодичных отрывков в разных тональностях. Это средство способствует укреплению интонации, если при транспонировании сохраняется та же аппликатура. Можно развивать у студентов и навык позиционного транспонирования, исполняя одну и ту же музыкальную фразу в разных позициях.

8. Контроль над опорными звуками в мелодии. В подвижных эпизодах, где нет возможности сосредоточить внимание на интонации каждой ноты, нужно осуществлять слуховой контроль над опорными звуками, которые приходятся на сильную или относительно сильную долю такта или входят в аккордовую основу данной мелодичной последовательности.

9. Контроль над звуками, которые повторяются. И в одноголосных и в многоголосых музыкальных фразах необходимо хранить интонационный контроль над звуками, которые повторяются.

10. Проверка интонации мелодии с помощью двойных нот. Каждое изменение двух соседних струн дает возможность проверить чистоту интонации путем одновременного выполнения последнего звука на предыдущей струне и первого звука на следующей. Особенно удобно контролировать интонацию таким способом, когда встречается одноголосная фактура, построенная на гармонических фигурациях, на последовательности двух или трех соседних струн.

11. Использование комбинационных тонов. Средством контроля интонации терций и других двойных нот могут служить комбинационные тона – акустический феномен, открытый немецким органистом Зорге и итальянским скрипачом Дж.Тартини в XVIII ст. Эти тона оказываются в слабом прослушивании третьего звука во время выполнения двойной ноты, число колебаний которого является разницей между частотами основных звуков. Комбинационные тона выразительно воспринимаются слухом только при звучании натуральных интервалов, потому что их частоты находятся в простом арифметическом соотношении с частотами звуков двойной ноты.

12. Контроль над выполнением тонов и полутонов. Определенность тонов и полутонов, предельная ясность их качественного отличия должно быть обязательным условием скрипичного интонирования одноголосной мелодии.

13. Контроль над выполнением вводного тона. Для выразительности интонирования следует подчеркивать тяготение вводного тона к тонике и сближать между собой звуки во всех диатонических полутонах. Положение пальцев на грифе во время игры полутонов должно быть такое, чтобы концы пальцев были тесно сближены. В высоких позициях пальцы даже вытесняют друг друга.

14. Контроль над выполнением интервалов разного типа. Сужение малых и уменьшенных интервалов и расширение больших и увеличенных интервалов в струнно-смычковом интонировании одноголосной мелодии необходимы, но только в определенных пределах. Они возможны лишь в окружении чистых интервалов, то есть при условии точного интонирования чистой прима, чистой кварты, чистой квинты и чистой октавы.

Не менее важными в камерном оркестре являются одинаковые штрихи каждой отдельной струнной группы. Одной из главных задач игры на струнных инструментах в оркестре является воспитание у студентов умения всегда достигать чистого и напевного звучания инструмента. Воспитание звука происходит в двух направлениях:

1) усвоение типичной характерности звучания струнных инструментов; формирование однородности тембра звука на разных струнах, овладение равенством динамических оттенков во всех частях смычка и разных регистрах инструмента;

2) овладение разнообразием звучания струнного инструмента, разными динамическими оттенками и тембрами; соединение их между собой.

Под словом «штрих» понимают типичный прием звукоизвлечения, свойственный данному музыкальному инструменту и соответствующий характеру музыкальной фразы. Штрих в игре на струнных инструментах – это тип движения смычка по струне, с помощью которого достигается тот или другой характер звука.

Каждый штрих можно рассмотреть с точки зрения его музыкально выразительного содержания и с точки зрения специфики выполнения. Поэтому штрихи группируют по принципу общности исполнительских заданий на всех музыкальных инструментах (так называемые музыкально-выразительные штрихи) и по принципу особенностей звукоизвлечения на каждом отдельном инструменте (так называемые исполнительские штрихи). В соответствии с

характером звучания музыкально выразительные штрихи разделяются на две основных группы:

- 1) штрихи связанные – легато;
- 2) штрихи отрывистые – стаккато.

Штрихи исполнительские также группируются в основном по музыкально-выразительному принципу. Кроме того, они имеют еще ряд специфических оттенков, который дает возможность разделять их в зависимости от способа звукоизвлечения. Относительно музыкально выразительных штрихов – исполнительские являются производными.

Учитывая характер движения правой руки, с помощью которой выполняется тот или другой штрих, струнно-смычковые штрихи разделяются на плавные и размашистые. Это приблизительно отвечает музыкально-выразительной их классификации (связные и отрывистые штрихи).

В верхней части смычка штрихи выполняются при активном участии предплечья, в нижней – активным движением плеча; для выполнения штрихов в средней части смычка нужны равномерные действия и плеча, и предплечья. Группирование за двигательным родством, хотя и не связано с музыкально-выразительным содержанием штрихов, но может помочь в выяснении их физиологичной природы.

В зависимости от характера столкновения смычка со струной различают штрихи лежащие и прыгающие. В этом разделении музыкально выразительная характеристика не всегда отвечает игровой природе штрихов (например, лежащие штрихи могут быть и связные, и отрывистые), однако такое разделение полезно для практической работы над штрихами.

Каждый штрих – это типичное средство выражения конкретной музыкально художественной эмоции. Каждый штрих должен иметь художественную цель, которой подчиняют все элементы техники его исполнения. А потому работа над штрихами не должна превращаться в абстрактное изучение их формальных качеств.

Каждый штрих – это не только один тип музыкально художественной эмоции, но и бесконечное разнообразие многих смысловых оттенков ее, зависящих от художественного содержания конкретного музыкального произведения. Учитывая это, можем сделать такие выводы: 1) работа над штрихами принесет пользу лишь в том случае, когда штрихи изучаются в разных нюансах и в разных частях смычка, учитывая применение данного штриха в определенной пьесе; 2) окончательно завладеть штрихом на инструктивном материале без шлифования его в художественном репертуаре невозможно.

Нужно рассматривать штрихи как важное средство артикуляции, которая способствует выявлению характера музыкальной фразы. Интерпретация произведения связана в первую очередь с проблемой штрихов: их целесообразным отбором, предоставлением им надлежащего оттенка звучания. Именно с помощью декламационно-выразительных свойств штрихов оказывается неповторимая характерность музыки каждого художественного произведения, но без однородной аппликатуры в отдельных оркестровых партиях выразительности не будет.

Следовательно «аппликатурой» (от латинского *applicare* – «приспособлять») называют порядок перемещения пальцев на музыкальном инструменте для извлечения звуков разной высоты. Под аппликатурой на струнных инструментах, понимают порядок перемещения пальцев левой руки на грифе инструмента и определение этого перемещения в нотной записи.

Аппликатура смычковых инструментов существенно отличается от аппликатуры фортепианной. Если на фортепиано она служит лишь средством технического облегчения игры, то на скрипке аппликатура в то же время является важным элементом художественного исполнения.

Изменение аппликатуры на фортепиано существенно не влияет на тембровую окраску звука, между тем как на струнно-смычковых инструментах разные аппликатурные приемы означают в первую очередь разный характер звучания. Тембровая динамика на фортепиано – это результат лишь способа звукоизвлечения, а на смычковых инструментах изменение тембра зависит не только от действия правой руки, но и от действия левой руки, то есть от аппликатуры и вибрации. С помощью аппликатуры исполнители на струнно-смычковых инструментах могут изменить тембр того или другого звука, выполняя этот звук на разных струнах.

На несмычковых инструментах аппликатура не влияет на характер сочетания звуков. Например, в фортепианном исполнении отдельные звуки, в зависимости от избранной аппликатуры, всегда четко отделены один от другого. На смычковых инструментах с помощью аппликатуры можно осуществить три разных способа сочетания звуков: или четко размежевать два звука, выполняя их разными пальцами в одной позиции, или почти незаметно для слуха соединить два звука путем глиссандо, либо добиться ясно слышного напевного перехода от звука к звуку, используя портаменто.

Важными элементами фразировки является тембровая окраска и характер сочетания звуков. В выполнении на смычковых инструментах они в значительной мере зависят от аппликатуры, потому выбор аппликатуры на этих инструментах является важной частью художественной проработки музыкального произведения. Удачная аппликатура помогает исполнителю глубже раскрыть авторский замысел. В ее особенностях оказывается характер того или иного исполнительского стиля.

Аппликатура должна способствовать выразительности фразы, отвечать ее смыслу и стилю музыкального произведения. Этими мотивами должен руководствоваться каждый исполнитель, определяя свой аппликатурный вариант данного произведения. При выборе аппликатуры необходимо учитывать не только художественные требования и специфику инструментальной игры, но и особенности строения руки исполнителя и самого инструмента. Требования удобства выполнения не должны оставаться вне поля зрения студента-исполнителя, если он добивается действительно искусной игры, стремится к единству художественного замысла и его совершенного исполнительского воплощения.

Чтобы воспроизвести художественную сущность произведения, достичь нужного уровня художественности звучания, необходимо иметь представление о художественности как понятии, форме мышления, качестве, содержании, структуре. Следовательно «художественность» – это понятие, которое преимущественно используется с целью показать принадлежность явлений, процессов, объектов, разных видов и форм человеческой деятельности к искусству (художественная деятельность, художественный идеал, художественный метод, художественный образ, художественное воспитание). В специальной и научной литературе художественность достаточно часто трактуется как абстрактное сущностное, естественное свойство искусства, как своеобразный индикатор качества его произведений.

Известные музыканты-практики, педагоги, ученые рассматривая те или иные вопросы музыкального искусства, прямо или косвенно касаются и вопросов художественности. При этом само понятие «художественность» не всегда используется, однако оно постоянно присутствует в сознании, поскольку речь идет о качественных характеристиках музыкальных произведений, музыкальном исполнительстве или о влиянии музыки на слушателей. Изучение специальной литературы свидетельствует о том, что исследователи совокупно отнесли к признакам, носителям художественности практически все качественные характеристики, выразительные средства и конструктивные элементы музыки.

Для осознания сущности понятия «художественность», необходимо иметь конкретные представления о ней как о

предметном качестве и содержании. Она должна выйти из сферы абстрактных толкований и материализоваться в таких характеристиках, видах и формах реального бытия, в определенных составных элементах, которые бы позволили рассматривать ее как конкретное явление, органично функционирующую целостность.

Важным признаком художественности является возможность музыки отображать реальную действительность, быть образной формой познания, выносить эстетичную оценку, иметь конкретную предметность. Движущими силами художественности отображения объективной действительности является активное участие в ее моделировании воображения и фантазии, иррационального сознания и интуиции. Отображение предметного мира осуществляется путем формирования художественной идеи, создания музыкального произведения, музыкального содержания, музыкальной формы, музыкального образа, которые представляют приемы и способы логической организации эмоционально образного представления и, уже в силу этих обстоятельств, являются явлениями художественными. Как признак художественности необходимо рассматривать принадлежность музыки к определенному жанру и стилю. Доминирующими факторами художественности является музыкальный язык – основное средство коммуникации художественных образов, а также интонационная природа музыки, музыкальная логика, все средства музыкальной выразительности.

Важным признаком художественности является оценочное отношение музыки к реальной действительности, ее тенденциозность, отражение действительности с позиций художественного идеала, соответствие музыкальных произведений общественным и индивидуальным художественным потребностям, а также возможность музыки иметь эстетическую ценность, осуществлять художественно-воспитательное влияние. В конечном итоге все требования относительно художественности музыки адресуются музыкальному произведению, которое звучит, поскольку художественность – это потенциал произведения, а не объективная реальность. Такой она становится только в процессе художественного исполнения.

Важными показателями художественной интерпретации, а отсюда и элементами художественности, является: целостность формы, правдивость чувств и эмоций, логическое соотношение рационального и эмоционального, целесообразное использование средств музыкальной выразительности, надлежащая подготовка самих исполнителей.

Существенным показателем художественности является способность музыки пробуждать у слушателей чувства, эмоции, эстетичные переживания, быть объектом познания, нести конкретную художественную информацию, вызывать интеллектуальную реакцию, ассоциативное мышление, представление, фантазию, одухотворенность, приносить наслаждение. Художественности также помогают средства музыкальной выразительности: ритм, метр, темп, динамика и тембр в оркестровом музыкальном искусстве имеют стойкий характер.

Гармония музыкального искусства – это чаще всего рациональный и самый целесообразный вариант гармонизации мелодии, который обеспечивает глубину передачи музыкальной мысли, характера музыки. Оркестровая музыка, и ее отдельные виды и жанры предоставляют гармоническому языку особенных свойств и признаков, которые подчеркивают их сущностные характеристики.

Воссоздание оркестром музыкальных произведений приобретает высокую художественную ценность в том случае, когда все средства и элементы художественности совокупно отображают реальную действительность, определенную идею, социальные и моральные аспекты человеческого бытия, а конкретное музыкальное произведение отвечает сформированному в обществе эстетическому идеалу, художественным потребностям широкой общественности.

Важным признаком художественной выразительности музыкального искусства является ее возможность осуществлять воспитательное влияние. Музыка несет информацию об исторических событиях, мировоззрении разных поколений, о способах музыкального мышления и особенности его воплощения в музыкальном творчестве. Оркестровое звучание – это всегда конкретные музыкальные образы, которые тесно связаны с реальным бытием, традициями, мифологией. В то же время произведения должны иметь внутренний потенциал художественности, иначе их художественно-воспитательное влияние может не состояться.

Выводы. Оркестровое исполнительство имеет огромное влияние на профессиональную подготовку музыканта-инструменталиста.

В процессе работы музыканта в оркестре, охватываются все важнейшие аспекты профессиональной подготовки, такие качества как: коммуникативность, эмоциональное осмысление музыки, так и профессиональные – овладение навыком чтения с листа, штриховая техника, умение грамотной расстановки аппликатуры.

Музыка в целом существует в виде музыкального произведения, которое нуждается в своем исполнителе. Основной характерной чертой оркестровой интерпретации является то, что ее субъектом выступают люди, которые имеют надлежащий исполнительский уровень подготовки, а воссоздание идейно-художественного содержания произведения, достижения художественности звучания осуществляется с помощью оптимальных средств, которыми владеет массовая музыкально-исполнительская практика.

Литература

1. Вопросы музыкально-исполнительского искусства: Сб. статей. Вып. 5. М.: Музыка, 1969г. 358 с.
2. Дирижерское исполнительство. Практика. История [Редактор-составитель Л. Гинзбург]. – Л.-М.: Издательство «Музыка» Москва, 1975. – 631 с
3. Егоров А. А. Теория и практика работы с хором / А. А. Егоров. – Л.; М.: Музыка. – 1951. – С. 6.
4. Каган М. Эстетика как философская наука: Лекция 17: Художественно-творческий процесс — произведение искусства — художественное восприятие / М. Каган. – СПб, 1997. С. 283-304
5. Макаренко Г. Историчні етапи становлення та розвитку диригентської професії / Г. Макаренко // Проблеми професійної педагогічної діяльності. – Київ: Науковий світ, 2002. – С. 175–183.
6. Мюнш Ш. Я. Я дирижер. - М.: Музыка, 1982. - 63 с.
7. Романовский Н. В. Хоровой словарь / Н. В. Романовский. – М.: Искусство, 2000. – С. 7.
8. Чесноков П. Г. Хор и управление им / П. Г. Чесноков. – М. Искусство, 1966. – С. 25 – 26.