

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств «Дом музыки» города Магнитогорска

Реферативно-исследовательская работа

«ОРГАНИЗАЦИЯ И РУКОВОДСТВО ДУХОВЫМ ОРКЕСТРОМ В
ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ»

Выполнил:
Разживин Владислав Сергеевич,
преподаватель

Магнитогорск 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
ГЛАВА 1.	8
ИЗ ИСТОРИИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ, РАЗВИТИЯ И СТАНОВЛЕНИЯ ДУХОВОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА.....	8
1.1. Развитие духовых инструментов и исполнительского искусства от истоков до конца XVI века.....	8
1.2. Отечественное исполнительство на духовых инструментах: исторический аспект	12
1.3. Духовое инструментальное искусство в XVIII – XIX веках	19
ГЛАВА 2.	24
ОРГАНИЗАЦИЯ ДЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕКТИВА.....	24
2.1. Отбор участников духового оркестра и выбор инструмента	24
2.2. Общие требования к профессиональной подготовке юных оркестрантов	26
2.3. Характеристика и подготовка материальной базы оркестрового коллектива.....	28
2.4. Специфические особенности организации детского музыкального коллектива.....	33
ГЛАВА 3.	39
ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА.....	39
3.1. Индивидуальные занятия и методика их проведения.....	39
3.2. Методика работы дирижёра-педагога с оркестром.....	45
3.3. Репертуарная политика и критерии её формирования.....	47
3.4. Концертное выступление как итог творческого союза дирижёра и юных оркестрантов	51
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	55
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	57
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	61

ВВЕДЕНИЕ

Музыка, обладающая высоким духовным содержанием, на протяжении всей истории цивилизации была неизменной спутницей человечества, той мощной силой, которая активно воздействует на его внутренний душевный мир, становление нравственных и эстетических качеств. Коллективное музицирование на различных инструментах, беря начало в глубокой древности, было широко распространено во всех исторических эпохах. Своей духовной, культурной ролью в художественной жизни общества оно заметно преобладало над сольным исполнительством, которое возникло значительно позже и в существенно иных исторических условиях.

В подтверждение вышесказанного, приведём слова К. Орфа, который придавал огромное значение воспитанию эстетических чувств подростка через коллективное музыкальное начало и подчёркивал: «не стал в дальнейшем ребёнок – музыкантом или врачом, учёным или рабочим задача педагогов воспитать в нём творческое начало, творческое мышление». Тенденции раннего приобщения учащихся музыкантов к совместной игре ведёт к появлению у них ценнейших качеств ансамблистов, так необходимых им в будущем – инструментальных ансамблях, оркестровых коллективах, что и обуславливает **актуальность** данной выпускной квалификационной работы.

Объект исследования – духовой оркестр в детской школе искусств.

Предмет исследования – организация и руководство духовым оркестром в детской школе искусств.

Цель исследования – раскрыть специфику организации и руководства учебным процессом в духовом оркестре в детской школе искусств.

Источниковой базой исследования послужили данные музыкознания, педагогики, методики, психологии (В. С. Васькевич, Н. А. Капишников, Г. А. Лысань, Д. В. Свечков и др.)

В соответствии с обозначенными выше объектом, предметом и целью исследования в дипломной работе поставлены следующие **задачи**:

- изучить исторический аспект в области исполнительства на духовых инструментах;
- проанализировать теоретико-методологические особенности организации детского музыкального коллектива.
- рассмотреть организацию учебного процесса в детской школе искусств.

Методология исследования. В основе данного исследования лежит системный подход. В работе мы опирались на качественные методы, ориентированные на выявление особенностей организации детского музыкального коллектива, а именно определение особенностей отбора участников духового оркестра и выбора инструментов, требований к профессиональной подготовке юных оркестрантов, специфических особенностей организации детского коллектива. При этом также изучена организация учебного процесса от методики проведения индивидуальных занятий до концертного выступления детского оркестра.

В работе также использованы: анализ и обобщение практического (исполнительского и педагогического) опыта известных мастеров–педагогов, руководивших учебными оркестровыми коллективами; анализ научно-литературных данных в области оркестрового исполнительства, музыкальной психологии и педагогики, связанных с исследуемой проблемой.

Теоретическая значимость исследования состоит в углублении изучения специфики управления духовым оркестром в детской школе искусств.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут быть использованы в качестве ориентиров для организации и управления детским духовым оркестром в детской школе искусств.

Выпускная квалификационная работа состоит из Введения, трёх глав, включающих одиннадцать параграфов, Заключения, Списка использованной и цитируемой литературы, Приложений.

В первой главе обсуждаются вопросы, связанные с развитием духовых инструментов и исполнительского искусства на них от истоков до конца XVI века, отечественного исполнительства на духовых инструментах в историческом аспекте и состоянием духового инструментального искусства в XVIII–XIX веках. Вторая глава посвящена рассмотрению системы отбора участников духового оркестра и выбора инструмента, анализу общих требований к профессиональной подготовке юных оркестрантов, характеристике, и обеспечению материальной базы оркестрового коллектива, и выявлению специфических особенностей организации детского музыкального коллектива. В третьей главе были рассмотрены принципы организации индивидуальных занятий и методики их проведения, пути методики работы дирижёра-педагога с оркестром, репертуарная политика и критерии её формирования, а также организация концертного выступления, как итога творческого союза дирижёра и юных оркестрантов.

В Заключении подведены итоги исследования и обсуждаются пути практического использования его результатов.

В Приложении даны: учебный и концертный репертуар для детского духового оркестра.

ГЛАВА 1.

ИЗ ИСТОРИИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ, РАЗВИТИЯ И СТАНОВЛЕНИЯ ДУХОВОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

1.1. Развитие духовых инструментов и исполнительского искусства от истоков до конца XVI века

Развитие духовых инструментов от истоков до конца XVI века можно разделить на три этапа:

- первобытное общество и Древний мир;
- эпоха Средневековья;
- эпоха Возрождения (Ренессанса).

Духовые инструменты появились в древнем мире. В то время их изготавливали из различных материалов – тростника, костей и рогов животных, морских раковин, ореховой скорлупы и других. Первобытные люди могли использовать духовые инструменты на охоте, войне, при проведении обрядов и церемоний. Но конечно же, духовые инструменты постепенно модернизировались.

Выделяют три разновидности духовых инструментов:

- древние флейты: продольные, поперечные, многоствольные. В каждой разновидности таких флейт звук производился путём трения воздушной струи и острого края лабиального отверстия;
- в язычковых духовых инструментах звук производился путём колебания трости, на которую воздействует воздушная струя. Именно этот вид является прототипом современных гобоев, кларнетов, фаготов;
- в мундштучных духовых инструментах звук формируется за счёт губ исполнителя, которые образуют воздушный столб внутри инструмента.

Музыка всегда присутствовала во всех сферах древневосточной, древнеегипетской и вавилонской жизни. Её включали в культовые обряды, в военные шествия, на пирах и в придворные церемонии. Исполнители на

духовых инструментах занимали почётное место после богов и царей. При армии создавались оркестры, в состав которых входили трубы и ударные инструменты.

Особой богатой культурой музыкального исполнительства отличался Древний Китай, у которого в оркестр входило около ста разновидностей музыкальных инструментов. Главное место среди духовых инструментов занимали флейты с мягким и нежным звучанием. Например, чи – поперечная флейта с тремя-шестью отверстиями для игры, сяо – продольная флейта из глины. Очень редко применялись инструменты семейства гобоев такие как: сона, гуань – они имели резкое и громкое звучание. Большинство духовых инструментов были металлические, например, бронзовые трубы с большим, малым раструбом. Ударные инструменты включали в себя: односторонний малый барабан, тамбурин, колокола, которые образовывали ладовый звукоряд.

В Древней Индии были разнообразные инструменты, среди которых наиболее популярны: ванша – духовой инструмент флейтового семейства (поперечная); шанкха (труба) – мундштучный вид духовых инструментов.

В Древней Греции музыка занимала важное место в общественной жизни. В государстве обязательным вводилось обучение подрастающего поколения музыке, а исполнительство на музыкальных инструментах стало дисциплиной в соревнованиях и различных представлениях. Самыми популярными среди духовых инструментов были авлос (гобой), сирикс – флейта Пана. Среди медных духовых инструментов были использованы трубы и тромбоны.

В Древнем Риме духовые инструменты применялись в военном быту. Наиболее распространенными были медные инструменты – рога, букцины (сузафоны) и литуусы (рог). Также группа медных инструментов использовалась в театрализованных зрелищах, боях гладиаторов, официальных шествиях и церемониях.

В эпоху Средневековья было много артистов, играющих на духовых инструментах. Были ансамбли, исполняющие плясовую и танцевальную музыку. Духовые инструменты использовали в военной и придворной жизни

(рог, труба), на которых играли воины-музыканты. В городской жизни инструменты использовали как сигналы, предупреждающие о приближении врага, осведомляющие о времени суток, важном событии. Перешло в традицию выступление музыкантов-духовиков ансамблями на праздниках. В дальнейшем такие ансамбли стали основой формирования духовых оркестров. В Западной Европе каждый город имел право получить музыкальный герб, то есть отличный фанфарный сигнал. Так возникла музыкальная геральдика.

В XI – XII столетиях стали появляться придворные инструментальные капеллы. В этот период использовались: флейта (продольная, поперечная), труба, тромбон, рог, корнет, свирель, шалмей (предок гобоя), поммер, бомбарда (предок фагота) и другие инструменты.

В период эпохи Возрождения стали появляться постоянные духовые и струнные ансамбли. Музыка звучала для танцев, похорон, пиров и других случаев. Произведений для оркестра ещё не было. В этот период развития камерно-инструментальной культуры важную роль сыграло творчество итальянских композиторов Андреа Габриели (1533 – 1585) и Джованни Габриели (1554 – 1612), которые основали величественно-монументальный стиль полифонической школы Венеции. Они смогли привнести приёмы вокальной полифонии в инструментальную музыку. Джованни Габриели в своих произведениях особое место отводил духовым инструментам. Продолжается совершенствование духовых инструментов. Самые лучшие производители были в Венеции и Болонье.

До конца XVI столетия музыканты использовали продольные флейты различных размеров и различного диапазона (от 2 до 2,5 октав) – дискантовые, альтовые, теноровые, басовые. В ансамбль входило до 20 музыкантов. Все инструменты имели приятный, мягкий звук, но слабый и маловыразительный, неровный по силе и не точный по высоте. Значительную роль играли корнеты (цинки) прямые и изогнутые, по тембру которые были тусклыми, а по силе – громкими. Появились полностью сформированные духовые инструменты фагот и тромбон. Для фагота использовались басовые деревянные духовые

инструменты (бомбард и поммеры). Возникло целое семейство духовых инструментов – дискант, альт, тенор, хлорист, двойной фагот, квартфагот и контрафагот. Тромбон, близкий по конструкции к современному, появился в конце XV столетия. А в XVI веке были созданы его четыре вида – альтовый, теноровый, квартовый и октавный. В XVII столетии изобрели сопрано-тромбон (строй В). Дальнейшее развитие и модернизация духовых музыкальных инструментов стало началом развития оркестрового исполнительства.

1.2. Отечественное исполнительство на духовых инструментах: исторический аспект

Важную роль в развитии духового инструментального исполнительства сыграл Пётр I, который отводил музыке большое место на государственном уровне. Он создал военную оркестровую службу в Российской империи. Из Риги был выписан хор духовых инструментов и в стране появились музыканты-исполнители на гобоях, фаготах, трубах и литаврах.

В начале XVIII века император организовал мероприятия по подготовке и обучению русских военных музыкантов. С этой целью в Российскую империю были приглашены иностранные музыканты, обязующиеся обучить молодёжь играть на различных духовых инструментах. В 1702 году в Москве открылся драматический театр, где было организовано обучение русских учеников игре на оркестровых инструментах. А в 1705 году в России было создано несколько школ для военных музыкантов.

В 1711 году Пётр Великий издал Указ за номером 2319 об утверждении штатного русского военного оркестра, что дало толчок для организации в армиях военных духовых оркестров. Всё это послужило интенсивному развитию оркестрового искусства.

Кроме придворного оркестра стали появляться частные аристократические оркестры, например, в домах Апраксина, Лефорта, Меньшикова и других. Уже к концу XVIII столетия в Российской империи функционировали сотни крепостных оркестров, при которых открывались музыкальные школы. Была создана целая сеть флотских и полковых школ, которые называли «трубаческими».

Светская музыка оркестров стала популяризированной и получила широчайшее развитие. Ведущее место отводилось духовым инструментам. Духовая музыка звучала на открытом воздухе во время крупных мероприятий, хоровая музыка исполнялась под звуки труб и литавр, имела фанфарную и торжественную мелодию.

К 1730-м годам в Российской империи были созданы все условия для обучения исполнителей на духовых инструментах. В 1731 году в Российской империи утвердили придворный оркестр. Особое внимание было уделено педагогическому персоналу, в котором, чаще всего были европейские преподаватели. В Сухопутном шляхетском корпусе (учебном заведении) проходили музыкальное обучение будущие капельмейстеры и учителя, которых по выпуску из корпуса брали на службу. Стоит отметить, что в корпусе учащиеся осваивали одновременно два инструмента – духовой и струнный.

В 1740 году в Петербурге создается специальный класс по обучению игре на духовых инструментах для молодых крепостных музыкантов. В XVIII веке популярным инструментом среди духовых инструментов стала флейта, поскольку она была любима большинством представителей высшего сословия. В это же время получили широкую популярность крепостные оркестры с музыкальными школами. Именно выпускники таких школ стали ядром профессиональных оркестров Российской империи.

Однако, в первой половине XIX столетия вопросы обучения и подготовки исполнителей-духовиков были ещё не решены. Театральные школы, в которых осуществлялась подготовка оркестровых исполнителей, не оправдывали себя ни с количественной, ни с качественной стороны, поскольку за пятьдесят лет из них вышло только восемьдесят четыре музыканта разных специальностей. Инструментальные классы при придворных капеллах были закрыты через шесть лет.

В XIX веке в Российской империи оживилась концертная жизнь. В 1802 году концерты стали проводиться в Петербурге в Филармоническом обществе. Мариинский театр давал симфонические концерты, которые могли проходить по субботам или в дни, когда не было спектаклей.

Большое значение в это время приобрела деятельность крепостных исполнителей, дирижёров и педагогов. Произошло развитие камерно-инструментального музицирования на любительском уровне. Люди могли просто собраться вместе поиграть и послушать музыку в домах.

В первой половине XIX столетия в нотных магазинах стали доступны обработки русских народных песен для флейты из репертуара Ганфа, Лобера, Лопатинского, также были переложения трёх сонат Клементи для фортепиано, флейты и баса, дуэта для двух флейт Мочинелли и другие. Были изданы сборники русских песен с вариациями для солирующей флейты.

Во второй половине XIX века стали появляться самоучители игры на разных инструментах, включая и духовые. Получило развитие издательское дело. Кларнетист, аранжировщик и педагог Франц Вейсгерберг стал первым создателем нот для духовых инструментов. Важное место в развитии духового исполнительства стали занимать и русские композиторы-классики: Василий Пашкевич (1742 – 1797), Дмитрий Бортянский (1751 – 1825), Осип Козловский (1757 – 1819), Евстигней Фомин (1761 – 1800), которые в свои сочинения активно включали духовые инструменты, в частности флейту, кларнет, фагот и валторну. Кларнет получил признание у композиторов как солирующий инструмент.

Важную роль сыграл Александр Александрович Алябьев (1787 – 1851), которого считают основателем русской камерно-инструментальной музыки. Он сочинял: квартеты, квинтеты для духовых и струнных инструментов. Его произведения отличались художественным содержанием и разнообразием жанров.

Михаил Иванович Глинка (1804 – 1857), создал свой оркестровый стиль, особое национальное музыкальное мышление, синтезировавшие народную музыку и профессиональное мастерство. В своих сочинениях он использовал парные составы: малую флейту, английский рожок, контрафагот, тромбоны и ударные инструменты. Композитору успешно удавалось раскрыть в инструментовке весь колорит каждого инструмента, который звучал ярко, чётко и точно. В партиях можно было услышать восточные темы, испанские танцы, русские распевные мелодии.

После М.И. Глинки к духовым ансамблям обратился Антон Григорьевич Рубинштейн (1829 – 1894). Он писал камерные произведения. Они отличались

монументальностью формы и ярко выраженным оркестрово-тембральным мышлением. Его младший брат Николай Григорьевич Рубинштейн (1835 -1881) пропагандировал музыкальное наследие для духовых инструментов, организовывая при этом камерные собрания, где сам исполнял партию фортепиано.

Важным периодом в расширении выразительности звучания духовых инструментов стало творчество композитора Петра Ильича Чайковского (1840 - 1893). Он придерживался принципов оркестровки, которые заложил М. И. Глинка, не смешивал и не обобщал тембры инструментов. Принцип индивидуализации, чистоты тембра каждого голоса он довёл до совершенства. В произведениях Чайковского духовым инструментам поручались сольные эпизоды. Например, оперы «Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Мазепа», «Иоланта», что способствовало повышению роли духовых оркестров в его творчестве.

Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844 – 1908), изобрёл новые приёмы игры на духовых инструментах и расширил их выразительные возможности. Композитор сам руководил духовыми оркестрами на концертах, организовывал концерты сводных военных оркестров в Кронштадте, разрабатывал новые составы оркестров, готовил капельмейстеров, обучал музыкантов.

Традиции в инструментовке Н. А. Римского-Корсакова продолжает Александр Николаевич Скрябин (1872 – 1915). Его оркестр отличался пышностью, насыщенностью тембровых красок. Состав оркестра увеличился, партитура включала четыре вида деревянных духовых, а в группу медных входило: пять труб, восемь валторн, три тромбона и одна туба.

Во второй половине XIX века произошло знаковое событие в развитии профессионального музыкального творчества – состоялось открытие Русского музыкального общества в Петербурге, основной целью которого была организация концертной жизни и популяризации музыки среди широкой публики. Чтобы достичь данной цели нужны были профессионалы-

исполнители. Поэтому стали открывать музыкальные учебные заведения в Российской империи. С подачи Антона Рубинштейна в Петербурге стали появляться музыкальные классы, которые позже были преобразованы в Петербургскую консерваторию. Так же была открыта консерватория в Москве. Они сыграли решающую роль в подготовке профессиональных музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. В этих консерваториях были объединены школа, училище и вуз. Срок обучения составлял 6 лет. Позднее был утвержден срок обучения в 9 лет.

Важное место в подготовке профессиональных исполнителей занимала Придворная певческая капелла. Среди выпускников можно отметить Ф. Степанова (флейта), В. Афанасьева (кларнет), А. Васильева (фагот), валторнистов А. Артемьева, Ф. Ефимова, М. Корсуна. Статус высшего учебного заведения в 1886 году получило музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества, которое было очень значимым в обучении профессиональных музыкантов.

На рубеже XIX – XX веков во многих городах Российской империи стали открываться музыкальные училища, в последствие преобразовавшиеся в консерватории, например, Саратовская консерватория. Открывается специальная музыкальная школа Морского ведомства, затем переименованная в музыкальную школу Балтийского флота.

В начале XX столетия, благодаря русскому композиторскому творчеству, работе отечественных музыкантов-исполнителей и дирижёров, произошёл расцвет оркестрового исполнительства. Это вдохновило композиторов на создание величественных произведений с ярчайшими образами и организацию новых составов оркестров. Первым Государственным симфоническим оркестром стал Придворный оркестр Петербурга.

Решающим фактором в формировании отечественной школы игры на духовых инструментах стало создание полноценного художественного репертуара: переложения и обработки различных сочинений для духовых инструментов. Особый вклад в это сделал композитор А. Гедике, создавший

«Библиотеку для духовых инструментов» из переложений произведений И. Баха, Л. Бетховена, Г. Генделя, Э. Грига, Ф. Мендельсона, В. Моцарта, Д. Скарлатти, Ф. Шуберта и многих других. Расширение репертуара для духовых инструментов послужило стимулом для расцвета исполнительского искусства и повышения мастерства владения инструментом. Основателями отечественных школ игры на духовых инструментах были: В. Н. Цыбин (флейта), Н. В. Назаров (гобой), С. В. Розанов (кларнет), А. Г. Васильев (фагот), И. И. Костлан (фагот), М. И. Табаков (труба), В. М. Блажевич (тромбон).

С 1928 года в Московской консерватории были организованы курсы по подготовке военных капельмейстеров сроком обучения в два года, что положило начало профессиональному обучению военных дирижёров. В 1929 году было открыт специальный военно-капельмейстерский класс под руководством А. Александрова и В. Блажевича, а в 1935 году – факультет со сроком обучения в четыре года.

Совершенствование исполнительства на духовых инструментах в середине XX века связано с творчеством С. С. Прокофьева (1891 – 1953) и Д. Д. Шостаковича (1906 – 1975). Для Прокофьева был принцип индивидуализации тембров некоторых инструментов в напевно-лирических эпизодах и вывод их на первый план. А для Шостаковича был принцип тембровой многокрасочности темы, в которой задействован ряд инструментов, создающих колористические звуковые образы.

В советской музыке для духовых инструментов стали формироваться жанры концерта, сонаты, сюиты, сочинения малой формы. С 1944 года подготовкой музыкантов-исполнителей занималась Российская Академия музыкального искусства имени Гнесиных.

После окончания Великой Отечественной войны в развитии исполнительского искусства наступил новый период, для которого характерны высокий уровень качества образования, рост исполнительского мастерства, расширение сольной и ансамблевой концертной деятельности. Стали постоянно проводится всесоюзные и республиканские конкурсы, показывающие рост

значения духовых инструментов, открывшие новые имена талантливых музыкантов, подтверждающих высокое мастерство преподавателей учебных заведений.

Во второй половине XX века активно ведутся поиски художественно-выразительных возможностей инструментов. Выросла драматическая роль духовых инструментов. Оригинальное их использование можно услышать в оркестрах: Д. Б. Кабалевского, Н. Я. Мясковского, Г. В. Свиридова, А. И. Хачатуряна и других. В их произведениях духовые инструменты играют много сольных эпизодов, подчеркивая особенности тембра и технические возможности каждого инструмента.

Огромный расцвет к середине XX столетия получила научно-методическая работа, которую представили Б. Диков, Н. Платонов, А. Усов и другие. Научные труды затрагивали вопросы методики обучения, теории и истории исполнительства, вопросы развития исполнительского аппарата, дыхания, проблемы интонирования на духовых инструментах и многие другие.

1.3. Духовое инструментальное искусство в XVIII – XIX веках

XVIII столетие как в Российской империи, так и в Западной Европе было периодом интенсивного развития оркестровой исполнительской культуры. Здесь так же, как и в российском государстве, при дворах представителей высших сословий и дворянства существовали камерно-инструментальные капеллы, оркестры, оперные театры.

Особого развития достигла итальянская оркестровая культура. Лучшими в своём деле были: миланский, пьемонтский и туринский оркестры. Подлинным центром всего итальянского профессионального обучения музыкантов-исполнителей на духовых инструментах была Венеция, в которой было четыре консерватории.

Мировым центром музыкальной культуры был Париж, где наиболее известными были оркестры «Духовых концертов», «Концертов олимпийской ложи», «Королевской академии музыки». Отличные инструментальные капеллы были в Дрездене, Берлине, Вене и в других австрийских и германских городах.

Расцвет оркестрового исполнительства в Австрии и Германии связан с деятельностью великих композиторов Й. Гайдна и В. Моцарта. Стоит отметить, что в состав духового оркестра того времени еще не были введены кларнет, тромбон и ударные инструменты.

Ян Стамиц (1717 – 1757), композитор из Чехии, руководил придворной мангеймской капеллой. Его коллектив был необычным по составу, поскольку он был парным: флейты, гобои, кларнеты, валторны, трубы, литавры и четыре фагота. Медных духовых был не полный состав – не хватало четырёх валторн, трёх тромбонов, тубы. Из музыкантов-исполнителей духового оркестра особо выделялся флейтист Иоганн Баптист Вендлинг (1723 – 1797), который был первым, кто исполнял большинство сочинений В. А. Моцарта. Также можно выделить гобоистов А. Любрена и Ф. Рамма, валторниста Ф. Ланга и фэготиста В. Риттера. В. А. Моцарт смог установить парное соотношение всех групп

духовых инструментов и выделил малый состав для классического оркестра, что позволило, в последующем Й. Гайдну и В. Моцарту сочинять свои симфонии. С этого момента начался отсчёт нового периода в развитии симфонической музыки.

В этот же период широкое развитие получили духовые инструменты в составе бытовых и военных оркестров, выступавших на военных парадах, где исполнялось множество сочинений для парных гобоев, кларнетов, валторн и фаготов.

В XVIII веке в моду вошла поперечная флейта, несмотря на своё не чистое интонирование и конструктивные недостатки. Наиболее популярным флейтистом был Иоганн Иоахим Кванц (1697 – 1773) - образованный музыкант, педагог и композитор. Им были написаны методические работы: «Аппликатура для поперечной флейты в двух ключах» и «Опыт руководства по игре на поперечной флейте», в которых он расписал методики по быстрому овладению навыками игры на этом инструменте.

Духовое исполнительство стремительно развивалось, но модернизация инструментов проходила очень медленно. Основные реконструкции были связаны с расширением диапазона инструментов и выстраивания звукоряда.

Становление состава классического оркестра завершил Л. В. Бетховен, который заложил основу создания большого симфонического оркестра, где в группе деревянных духовых утвердил: флейту, гобой, кларнет и фагот. В составе медных духовых были: труба, валторна, тромбон. Позже была введена туба.

Значительный вклад в развитие камерно-инструментального исполнительства внесли композиторы второй половины XVIII – начала XIX века Антонио Розетти (1750 – 1792) - композитор и дирижёр, который написал множество сочинений для духовых инструментов: по четыре концерта для флейты, кларнета, один для гобоя, фагота, три для валторны и другие. Ярким образцом инструментального исполнительства в жанре концерта XVIII столетия был Концерт для двух валторн с оркестром ми-бемоль мажор.

Множество ансамблей и концертов для духового состава написал Леопольд Кожелух (1747 – 1818). Самые известные его произведения: концерты для гобоя, кларнета и фагота с оркестром. Среди лучших произведений композитора Франтишека Винценца Крамаржа (1759 – 1831) можно отметить: два концерта для гобоя, два концерта для кларнета с оркестром и сюиту для духовых инструментов.

Гигантское влияние на развитие духового исполнительства оказало творчество композитора Карла Марии фон Вебера (1786 – 1826), который расширил выразительные и технические возможности духовых инструментов, модифицировал их конструкции. В своих сочинениях он смог выделить особенности каждого духового инструмента, его техники, звука. Концертные сочинения Вебера отличаются от венских классиков тем, что в них присутствует яркость сопоставления тем, красочный колорит, концертный стиль, свобода модуляции.

Луи Шпор (1784 – 1859), композитор эпохи Романтизма, который стал известен как дирижёр с палочкой, написал: четыре концерта для кларнета с оркестром, квинтет для фортепиано и духовых инструментов. Его произведения популярны в педагогической практике, им свойственны: мечтательность и виртуозность.

Малоизвестным для духовиков является творчество Джоаккино Россини (1792 – 1868). Лучшими его произведениями можно назвать: «Тему с вариациями» для кларнета с фортепиано ре-мажор, «Прелюдию и тему с вариациями» для валторны с фортепиано фа-мажор, «Фантастическое рондо» для валторны с фортепиано и «Фанфары» для квартета валторн.

Творчество Франца Шуберта (1797 – 1828), не столь богато произведениями для духовых инструментов. Самое известное его сочинение: октет для кларнета, фагота, валторны и струнного квинтета фа-мажор.

Интересны были произведения для духовых инструментов Роберта Шумана (1810 – 1856). В частности, «Концертштюк» для четырёх валторн с

оркестром фа-мажор, «Три романса» для фортепиано и гобоя, «Фантастические пьесы» для фортепиано и кларнета.

В XIX столетии завоевал всю музыкальную культуру своим творчеством оркестр Рихарда Вагнера (1813 – 1883). Он расширил ещё больше классический оркестр и сделал тройной состав деревянных духовых, а к медной группе добавил квартет валторн, басовую трубу, контрабасовый тромбон и тубу.

Нельзя оставить без внимания и творчество Иоганесса Брамса (1833 – 1897), который сочинял камерные произведения: три для фортепиано, скрипки и валторны, три для кларнета и струнного квартета си-минор, две сонаты для кларнета и фортепиано – фа-минор и ми-бемоль-мажор. Его произведения могли исполнять только мастера высокого уровня.

Итак, все наши современные духовые инструменты появились ещё в далёкой древности и все те, которые мы привыкли видеть сегодня, произошли из животных костей и ракушек. В настоящее время музыка звучит как в операх и балетах, так и на различных концертах, а раньше исполнялась только в культовых и ритуальных обрядах. На развитие отечественного духового исполнительства оказали влияние западноевропейские традиции, которые представлены как иностранными музыкантами, так и опытом иностранных педагогов. Все это положило начало формированию профессионального обучения игре на духовых инструментах в Российской империи. В тоже время стали открываться нотные издательства, создаваться музыкальные сочинения для духовых ансамблей, что положило начало композиторскому интересу к различным жанрам духовой музыки. В XIX – XX веках сформировалось профессиональное обучение игре на духовых инструментах и полностью система музыкального образования. Развитие получила и научно-методическая работа, затрагивающая вопросы техники, интонирования, исполнительского дыхания, исполнительского аппарата и т. д. Анализ роли духовых инструментов в творчестве западноевропейских композиторов подтвердил, что их сочинения позволили расширить возможности духовых инструментов, благодаря совершенствованию их конструкции, повлиявшей на звучание

средств музыкальной выразительности, что позволило оркестровому исполнительству подняться на новый уровень, а развитие симфонической и оперной музыки позволило совершенствовать исполнительское искусство игры на духовых инструментах.

ГЛАВА 2.

ОРГАНИЗАЦИЯ ДЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕКТИВА

2.1. Отбор участников духового оркестра и выбор инструмента

Обучению игре на духовых инструментах желательно начинать с 7-8 лет, а на некоторых, таких как тромбон, туба, не раньше 11-12 лет. Важнейшим условием обучения на них является наличие у детей музыкальных способностей, к числу которых относится: чувство ритма, музыкальная память и слух. Результаты испытания музыкальной одарённости помогут руководителю определить – кого из поступающих можно принять в оркестр и на какой музыкальный инструмент: флейта, гобой, кларнет, валторна, корнет, труба, альт, тенор, тромбон, туба и ударные.

Выявление музыкальных способностей должно проводиться педагогом тщательно, но в благожелательной форме, избегая официальной экзаменационной строгости. Такая доброжелательная обстановка позволяет ученику наиболее полно себя проявить. С целью проверки слуха у обучающегося ему следует предложить повторить голосом один, затем несколько спетых или сыгранных звуков, попросить спеть какую-либо популярную песню. Аналогично выявляется музыкальная память, способность к выразительному исполнению, а также чувство ритма, которое следует также проверить через повторение несложного ритмического рисунка путём выстукивания или хлопанья в ладоши.

Иногда во время обучения выясняется, что освоение того или иного инструмента непосильно для оркестранта. В таких случаях следует заменить первоначальный инструмент. Все участники духового оркестра должны иметь хорошее физическое состояние. Поэтому при проверке музыкальных способностей необходим и медицинский осмотр. Обучающихся, страдающих или предрасположенных к заболеваниям сердца, лёгких, органов зрения и слуха принимать для обучения игре на духовых инструментах нельзя.

Выбор духового инструмента необходимо осуществлять в зависимости от желания самого ученика, но при этом стоит учитывать его общее физическое развитие, строение и форму губ, зубов, пальцев. На практике наилучшие результаты в игре, например, на баритоне, тромбоне и тубе достигают чаще обучающиеся с достаточно полными губами. Для остальных духовых инструментов приемлема и обычная форма губ. Также нецелесообразным будет обучение игре на медных духовых инструментах при наличии заметных неровностей зубов и неправильном прикусе, поскольку это вызовет неравномерное давление мундштука на губы. Однако, незначительные дефекты такого рода в большинстве случаев не являются препятствием для игры на духовых инструментах. Большое значение имеет подвижность и сила пальцев, в особенности при игре на деревянных духовых инструментах, а при игре на тромбоне препятствием могут служить слишком короткие руки.

Серьёзную ошибку допускают отдельные руководители, определяя на ударные инструменты менее способных детей, чем на духовые, поскольку роль ударных инструментов в оркестре, по их мнению, менее значительна. Поэтому к ударникам необходимо предъявлять не меньшие требования, чем к остальным музыкантам.

2.2. Общие требования к профессиональной подготовке юных оркестрантов

При игре на всех духовых инструментах большое значение имеет постановка корпуса, головы, рук и ног. Естественно, что каждый инструмент, отличаясь от других своей формой, размером, способов звукоизвлечения побуждает исполнителя принять наиболее рациональное положение корпуса и в особенности рук. Корпус музыканта-духовика должен находиться в прямом, ненапряжённом положении, независимо от того, стоит или сидит он. Положение корпуса – согнутое, опущенное и расслабленное мешает нормальному процессу дыхания, а при подтянутости корпуса, чуть приподнятых и несколько разведённых в сторону локтях способствует правильному формированию дыхания.

Немаловажное значение имеет правильное положение головы во время игры. К примеру, если у трубача или валторниста голова будет отклонена назад, то мундштук окажет излишнее давление на нижнюю челюсть, и наоборот, если голова будет наклонена вперёд, то мундштук будет давить на верхнюю челюсть. Если при игре на кларнете или саксофоне, голова будет отклонена назад, то будет образовано лишнее давление на трость, что ухудшит качество звука, а если будет наклон головы вниз, то приведёт к излишнему резкому звуку. Таким образом, общим для игры на всех духовых инструментах можно считать следующее правило: голову, корпус во время игры надо держать прямо и свободно.

Руки музыканта не должны быть напряжёнными, держать инструмент следует удобно и устойчиво. Пальцы правой руки при игре на инструментах с вентильным механизмом (или левой руки при игре на валторне) свободно лежат на вентилях в полусогнутом положении. У играющих на деревянных инструментах пальцы, расположенные на отверстиях и клапанах, естественно округлены. При игре стоя ноги должны быть свободными от излишнего напряжения. При игре сидя нельзя допускать закидывания ноги на ногу,

поскольку это приведёт к затруднению дыхания, что скажется, в первую очередь, на звуке. Руководитель духового оркестра должен постоянно обращать внимание на правильную общую постановку головы и корпуса обучающегося в течение всего времени обучения.

2.3. Характеристика и подготовка материальной базы оркестрового коллектива

Одним из условий для плодотворной работы духового оркестра следует считать отличное состояние его материальной базы – наличие музыкальных инструментов, нотной библиотеки, пюпитров, стульев. Поэтому руководитель, ещё до организации духового оркестра, должен начать свою работу с приведения материальной базы в отличное состояние. Неудовлетворительное или негодное материальное оборудование может сказываться на качестве занятий, дисциплинированности участников оркестра, подорвать доверие к руководителю оркестра и, как следствие, снизить у учеников мотивацию интереса к обучению на духовых инструментах.

Для приема и осмотра музыкальных инструментов должна быть назначена комиссия в составе представителя администрации учебного заведения и руководителя духового оркестра. При осмотре необходимо обратить внимание на следующее:

- наличие мундштуков ко всем музыкальным инструментам амбушюрного типа. Они должны быть к каждому инструменту. Необходимо иметь несколько мундштуков в запасе, чтобы их потеря не влияла на качество проведения репетиций;
- наличие тростей к инструментам язычкового типа. Их запас также необходимо иметь в значительном количестве, поскольку трости изнашиваются каждые два-три месяца;
- наличие вмятин на корпусе металлических инструментов. Если вмятины глубокие, то это будет нарушать стройность инструмента;
- наличие мундштуков, колпачков и держателей для трости у кларнетов и саксофонов.

Также необходимо осуществлять проверку:

- пайки во всех соединениях корпуса металлических инструментов;
- правильность вращения вентиля механизма;

- натяжение пружин клавишей – нажатая и отпущенная клавиша должна быстро и бесшумно возвращаться пружиной в первоначальное положение;
- лёгкость вынимания крон;
- наличие и исправность клапанов на флейтах, гобоях, кларнетах, фаготах, саксофонах, а также эсов, стыков, колен, раструбов и подушек;
- наличие и исправность натяжных винтов и барашков на барабанах, кадлах и обручах;
- наличие барабанных палок и колотушек, целостность барабанных кож, струн на малом барабанах, исправность тарелок, бубнов, кастаньет и прочих ударных инструментов;
- состояние трубок и кулис у тромбонов;
- состояние футляров и чехлов для инструментов.

В целях предохранения инструментов от случайных ударов, царапин и поломок при переносе, а также от загрязнения при хранении они должны быть снабжены чехлами и футлярами. Чехлы должны быть изготовлены на все музыкальные инструменты, в том числе на тубы и барабаны.

Периодически, не реже одного раза в месяц, руководитель оркестра обязан производить проверочный осмотр инструментов, мундштуков, чехлов и футляров, для выявления вновь происшедших поломок и неисправностей, после чего результаты осмотра и принятые меры записываются в журнале учёта инструментов. При хранении музыкальных инструментов и уходе за ними необходимо соблюдать следующие правила:

- ответственность за чистоту и исправное состояние каждого инструмента возлагается персонально на оркестрантов;
- инструмент всегда должен быть чистым, протёртым, в свободное от занятий время уложенным в чехол или футляр и висеть или лежать на установленном для него месте;
- после занятий, репетиций инструменты должны протираться досуха снаружи. Из медных инструментов следует удалять воду через водосливной клапан или через общий крон. Флейты, гобои, кларнеты и фаготы должны

разбираться, каналы всех колен нужно протирать чистыми тряпками, протягивая их через канал при помощи шнура и грузика;

– трости после каждой игры нужно снимать и укладывать в коробочку, или в специально предназначенный от производителя чехол. Мундштуки амбушюрных инструментов хранить в специальном чехле, сделав его из тонкой кожи или плотной ткани;

– барабаны следует протирать тряпкой, ослаблять натяжение кожи на два-три оборота каждого винта, поворачивая их равномерно по очереди;

– при игре на воздухе необходимо предохранять инструменты от длительного воздействия солнца. В антрактах вкладывать инструменты в чехлы и держать их в тени. На мундштуки кларнетов при всяком перерыве игры надевать колпачок. На барабанах при жаркой, сухой погоде следует ослаблять натяжение кожи, а при сильной жаре смачивать кожу, не снимая их с барабанов;

– не реже двух раз в месяц нужно проводить очистку инструмента от грязи и пыли. Никелированные инструменты моются мыльной водой и вытираются чистыми тряпками насухо внутри раструба и снаружи. Медные инструменты очищаются от окисей металла специальной мазью. Места, недоступные для протирания, чистятся заструганной палочкой или спичкой. Не стоит чистить цуги всех кронов и внутренние части механизма (бочонки, поршны, стенки кронов). Никелированные или медные кадла барабанов чистятся соответственно мыльной водой, или мазью. Кожи и все неметаллические части протираются сухой тканью. После чистки следует смазывать ржавеющие и трущиеся части инструмента:

– у флейт, кларнетов, гобоев, фаготов и саксофонов – трубочки клапанов, оси роликов, пружинки, шпильки, винты, машинки для тростей, голосовой цуг флейты и, если инструменты изготовлены из дерева, внутренние стенки каналов и наружные стенки инструмента;

– у амбушюрных инструментов – гнёзда, винты, пружины водосточного клапана, резьбу на бочонках и крышках механизма, зазоры в осях вентилей,

стержни пистонов, цуги всех кронов и мундштучных трубок. Для смазки цугов употреблять вазелин, для прочих частей – костное или оружейное масло;

- у ударных инструментов – все винты, гайки и барашки.

- беречь инструмент, предохранять его от ударов и царапин. Если юный оркестрант заметил помятости на корпусе, трещины, поломки, то необходимо сразу же сообщать руководителю оркестра;

- при игре на морозе согревать бочонки рукой, замёрший механизм отогревать необходимо в теплом помещении.

Материальной базой духового оркестра является следующее оборудование: дирижёрский пульт, пюпитры и стулья по числу оркестрантов, дирижёрская палочка, письменный стол, классная доска с нотными линейками, доска для объявлений, фортепиано, магнитофон, метроном.

На стенах развешиваются портреты композиторов и наглядные пособия по курсу музыкальной грамоты. На доску объявлений вывешиваются «Правила внутреннего распорядка» и хранения музыкальных инструментов, ухода за ними, план и расписание групповых и индивидуальных занятий на текущую и будущую недели. Каждый оркестрант должен соблюдать правила внутреннего распорядка, в частности он обязан:

- посещать занятия как индивидуальные, так и групповые в точно установленное время. При невозможности посетить занятия он должен заблаговременно известить об этом руководителя;

- выполнять задания по индивидуальному обучению точно в срок;

- на занятиях быть дисциплинированным, выполнять точно и своевременно указания руководителя, быть вежливым в обращении с педагогами и оркестрантами;

- соблюдать правила хранения музыкальных инструментов и ухода за ними;

- соблюдать чистоту и порядок в оркестровом классе.

Выше представленные «Правила внутреннего распорядка» согласовываются с администрацией учебного заведения и доводятся до сведения участников духового оркестра на организационном собрании.

2.4. Специфические особенности организации детского музыкального коллектива

Духовой оркестр, по сравнению с другими, отличается разнообразием своего состава. Об этом свидетельствует не только различное количество инструментов и исполнителей, но и партитуры, издаваемые для этих составов: состав оркестра с кларнетами без флейты, оркестр с группой деревянных инструментов; состав оркестра с одной трубой, без валторн и тромбонов; оркестр с двумя валторнами, двумя трубами, но без тромбонов и т. д. Однако, несмотря на такое разнообразие, практикой установлено два основных состава – большой и малый духовой оркестр. Прежде всего он должен состоять из трёх групп: деревянной, медной и ударной. Группу деревянных составляют: флейты, гобои, кларнеты, фаготы и саксофоны. В медную группу входят – валторны, корнеты, трубы, альты, тенора, баритоны, тромбоны и тубы. Это основная группа духового оркестра. Группа ударных включает в себя: малый барабан, большой барабан, тарелки, треугольник, бубен, ксилофон, вибрафон, колокольчики и литавры.

При организации духового оркестра важно исходить из принципа его построения – обязательное наличие в его составе всех трёх групп: деревянных, медных и ударных инструментов. Только такое сочетание тембров может обеспечить наиболее убедительное, яркое исполнение музыкальных произведений.

Уровень профессионализма участников детского музыкального коллектива (ДМК), ещё не в достаточной мере владеющих художественно-выразительными и техническими средствами ансамблевой игры, определяет особенности работы педагога, его репертуарные поиски и творческие достижения руководимого им коллектива. Знание руководителем детской и подростковой психологии является непременным условием для успешной творческой работы с ДМК. Для участников оркестра характерен дух соревнования, способствующий его творческому росту. Общаясь в коллективе,

юные музыканты равняются на лучших, перенимают друг у друга опыт, совершенствуют свои профессиональные навыки.

Жизнедеятельность ДМК, его творческая сплочённость, характер взаимоотношений юных музыкантов во многом определяются личностью руководителя, его умением организовать и направить творческую работу коллектива. Для успешной деятельности оркестра такие отношения должны тесно переплетаться с чувством личной симпатии, основанной на творческой увлечённости руководителя, проявлением его высоких моральных и профессиональных качеств. Уважение, доверие со стороны руководителя к обучающимся, требовательность и готовность всегда прийти им на помощь активизируют творческие силы коллектива, создают хорошее настроение, рождают оптимизм, вдохновляют на новые трудовые усилия и творческие достижения.

Подобно большинству ученических коллективов, ДМК проходит три стадии развития: низшая, средняя и высшая. Первая стадия развития связана с организацией коллектива. Качество, быстрота и своеобразие развития коллектива зависят от подбора юных музыкантов. Руководителю, если он хочет успешно обучать и воспитывать юных музыкантов в коллективе, необходимо прежде всего позаботиться об информационном обеспечении этого процесса, знать возрастные особенности, индивидуальные качества и мотивы поведения участников. Поэтому опытный руководитель в процессе репетиций должен стремиться к деятельному изучению членов своего коллектива. На первом этапе это будут преимущественно сведения, полученные от педагога по специальности, – о профессиональных умениях и навыках, об уровне формирования на данном этапе музыкальных способностей ученика, реже – о проявлении более глубоких особенностей его личности – степени активности, направленности и мотивации деятельности, свойствах ума, характера, психологических особенностях и т.п.

На репетициях зачастую наблюдается как в общем хорошо подготовленный ученик, обладающий большим репертуаром, любящий своё

дело, на практике не может применить свои знания и навыки. Он плохо разбирает новые произведения, не умеет на новом материале использовать по назначению имеющиеся технические навыки, слабо читает с листа, с трудом усваивает новые стили. Уровень обучаемости необходимо учитывать в повседневной работе с ДМК, поскольку он помогает реально планировать его развитие, сочетая общие репетиции ДМК с занятиями по группам. Однако, эту работу следует проводить гибко, используя различные варианты групповых репетиций, – нельзя допустить, чтобы юные музыканты ощутили деление на сильных и слабых, что неизбежно отрицательно скажется на их развитии. У сильных музыкантов появляется завышенная самооценка, пренебрежение к своим товарищам, а у слабых – отрицательное отношение к коллективу, нежелание работать в нём.

Важным фактором при подборе оркестра является индивидуальность, характер юного музыканта, его совместимость с другими воспитанниками группы. Без учёта этих особенностей невозможно создать полноценный микроклимат в коллективе. Психологическая несовместимость может накладывать отпечаток на целую группу коллектива и отрицательно сказываться на результатах качества репетиций. Но стоит изменить структуру общения, перевести одного участника группы в другую, как это благотворно скажется и на деятельности группы, а часто и на самом нарушителе: в новых условиях он предстаёт совсем в ином качестве.

В ДМК применяются основные психологические методы изучения личности: наблюдение, беседа, моделирование определённых творческих ситуаций. В период репетиционной работы руководитель ДМК постоянно должен наблюдать за своими воспитанниками. В процессе творческого развития коллектива у юных музыкантов постепенно устраняются резкие индивидуальные различия, появляются оркестровые навыки, повышается качество коллективного музицирования. Руководителю следует постоянно помнить, что не только он изучает членов коллектива, но и они его. Поэтому в воспитании коллектива на передний план выдвигаются задачи обязательного

соблюдения дисциплины, самоподготовки и контроля со стороны руководителя.

В ДМК нередко наблюдаются нарушители дисциплины, активно мешающие проведению репетиций. Роль коллектива в борьбе с ними велика, так как критика товарищей для школьников особенно болезненна и приносит часто положительные результаты там, где даже авторитетный руководитель не может ничего добиться. В отношении к явным нарушителям дисциплины необходимо проанализировать, что является побудителем подобного поведения, и лишь затем подбирать соответствующий метод педагогического воздействия: одному поручить инспекторские обязанности, то есть контролировать организованность, дисциплину других, что неизбежно ставит его подтянуться, другому найти общественное поручение, для третьего найти повод для поощрения в присутствии уже сложившегося коллектива, что будет стимулировать его интерес к деятельности оркестра и т. д.

Одним из важных признаков формирования и развития коллектива является накопление и сохранение традиций. Они закрепляют в нём определённые качества, художественное своеобразие, обеспечивают чёткость и устойчивость в работе. Поэтому в оркестре с его постоянно меняющимся составом участников очень важно сохранение ядра, «носителя традиций» коллектива. Юные музыканты должны знать наиболее значительные творческие достижения своих старших товарищей, что будет способствовать упрочению традиций.

Важным элементом в деятельности руководителя является учебно-воспитательная работа, направленная на то, чтобы у юного музыканта в ДМК формировалось чувство ответственности за общее дело коллектива, за успехи и творческую дисциплину товарищей, крепло желание трудиться с пользой для людей, воспитывалось чувство долга, взаимопомощи. Переживание радости труда в коллективе, совместное преодоление трудностей, творческие победы, напряженный путь к ним рождает духовное единство его участников, способствуют совершенствованию личности и коллектива.

Предметом особого внимания руководителя должно быть хорошее настроение, творческий эмоциональный тонус коллектива. Прежде всего, это постановка общей цели, которую все члены коллектива воспринимают как жизненно важную перспективу, ради которой организуется их творческая деятельность. Ученики вступают в общение, объединяют усилия, преодолевают трудности, соотносят свои успехи с успехами других. На этой основе естественно возникает творческое соревнование – один из важнейших стимулов активизации художественной жизни оркестра. Дух соревнования пробуждает инициативу обучающихся, активизирует их творческий рост. Соревнование, однако, должно всегда направляться, поддерживаться и контролироваться руководителем.

Руководителю ДМК в своей работе необходимо применять такие методы воспитания оркестрантов, которые осуществляли бы целенаправленное педагогическое воздействие на их сознание. Основными методами формирования сознания обучающегося являются убеждение и требование. К методам организации поведения относятся поручения, упражнения и переключения. Эффективным стимулом поведения является оценка руководителя, которая может быть положительной или отрицательной.

Качество работы руководителя будет зависеть от целенаправленности его подготовки к каждой репетиции. Рациональная организация репетиционной работы способствует экономному распределению времени всего ДМК и каждого его участника. Важную роль в творческом росте оркестрового коллектива играет целенаправленный подбор репертуара, вытекающий из актуальных задач учебно-воспитательной работы. Пьесы должны быть понятны, доступны, способствовать формированию ансамблевых навыков, развитию творческого воображения. Оркестрант должен отчётливо воспринимать, наглядно представлять исполняемую в оркестровых партиях образную ситуацию. Пьесы программного характера, жанровые зарисовки способствуют развитию воображения у маленьких духовиков.

Как правило, над начинающими оркестрантами, пришедшими в оркестр, преобладает инерция сольной игры. Они не слышат игры своих товарищей, общего звукового результата. Юным духовикам необходимо уяснить роль своей партии в каждом эпизоде исполняемого произведения. Они должны слышать и осознавать, где исполняется основная тема, где подголосок, когда звучит аккомпанемент или гармонический фон. Оркестрант рождается тогда, когда он начинает слышать общее звучание и свою партию.

Таким образом, юношеский духовой оркестр должен обязательно состоять из трёх групп: деревянной, медной и ударной. В период отбора участников оркестра дирижёру-педагогу необходимо обращать внимание на их возраст, наличие музыкальных способностей и хорошее физическое состояние. Требования к профессиональной подготовке будущего оркестранта включают в себя, главным образом, постановку корпуса и его частей. Материальная база должна быть полностью укомплектована, а инструменты всегда должны находиться в рабочем состоянии.

ГЛАВА 3.

ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА

3.1. Индивидуальные занятия и методика их проведения

Первоначальное обучение игре на инструментах духового оркестра нужно проводить отдельно с каждым оркестрантом. Цель таких занятий: развить у обучающегося практические навыки игры на выбранном им инструменте, подготовить его к музыкально-исполнительской работе в оркестровом коллективе. Одновременно с этим, для успешной работы по овладению инструментом, для повышения музыкальной грамотности и расширения теоретического кругозора учащихся нужно вести с ними занятия по теоретическим дисциплинам: элементарной теории музыки и сольфеджио, с целью обучения их нотной грамоте, ознакомления с элементарными музыкальными терминами, а также содействовать развитию музыкального слуха обучающихся. Для достижения намеченных целей с учащимися следует проводить планомерные индивидуальные групповые занятия.

Рассмотрим методику индивидуальных занятий с музыкантами духовых оркестров. Мускулы рта и лица в обычной жизни не испытывают больших напряжений, для открывания рта или растягивания губ в улыбку они достаточно подвижны. Однако для игры на духовом инструменте губы должны быть растянуты на зубах, плотно сжаты, углы рта сомкнуты и немного приподняты. Рот в таком положении должен удерживаться должным образом, так как амбушюр будет быстро уставать. Подготавливать амбушюр нужно медленно и постепенно, пока мускулы рта и лица не окрепнут и не приобретут необходимую силу и гибкость.

Язык, как орган, речи при артикуляции в обычном разговоре не делает особенно быстрых движений и не очень устаёт. В игре же на духовом инструменте, при необходимости получить отрывистые, быстро чередующиеся звуки, язык часто вынужден совершать постоянные быстрые движения,

прикасаясь изнутри к сжатым зубам и отрываясь от них. Приучать язык к таким движениям необходимо также постепенно и долго. Также язык при игре на музыкальном инструменте служит для получения коротких, отрывистых звуков, играя роль клапана, прерывающего струю воздуха. При исполнении музыки связного характера (*legato*) язык должен оставаться совершенно неподвижным, убранным в глубь рта. При переходе со звука на звук в *legato* нужно избегать произношения слога (куа). При исполнении музыки несвязного характера применяются различные виды удара языком. «Удар языка» – условное выражение; на самом же деле язык не ударяет, а отдёргивается от зубов.

Начинающий музыкант должен знать, что при игре на духовом инструменте никаких других мускулов, кроме ротовых и щёчных, напрягать не нужно. Обычные в этих случаях неправильности – как напряжение мускулов шеи и рук, скованность всего корпуса должны быть немедленно устранены педагогом. Мышцы грудной клетки, стенок живота и диафрагма, сокращающие и расширяющие объём лёгких, при обычном дыхании не напрягаются и не устают так, как при игре на духовом инструменте. Во время игры эти мышцы напрягаются в значительно большей степени, чтобы силой своего сокращения осуществить выдох через плотно сжатые губы музыканта. Поэтому органы дыхания нужно упражнять постепенно и терпеливо.

Пальцы рук у человека подвижны и сильны, однако у музыканта они должны быть особенно развиты в определённом направлении – умении управлять хроматическим механизмом инструмента, который на деревянных духовых требует приложения всех десяти пальцев. Движения пальцев должны совершаться быстро, гибко и ловко, но без малейшего напряжения мышц в кистях рук, плечах и предплечьях, ибо такое напряжение сковывает быстроту движения пальцев.

При совершенно свободном и естественном положении лица и головы нужно слегка раздвинуть челюсти, чтобы кончик языка мог коснуться губ, а сложенные вместе губы слегка растянуть, как бы улыбаясь. Углы губ следует

сомкнуть так, чтобы не проходил воздух. Мундштук флейты – головка с губным или лабиальным отверстием – упирается в подбородок музыканта. Нижняя губа прикасается к накладке вокруг лабиума, а верхняя губа складывается так, чтобы струя воздуха направлялась под острым углом к губному отверстию. При игре на кларнетах и саксофонах, челюсти не только немного раздвигаются, но нижняя челюсть, в сравнении с верхней, отодвигается чуть-чуть назад. Нижняя губа прикрывает зубы нижней челюсти, не позволяя им касаться трости. Верхняя губа плотно охватывает верх мундштука, и зубами верхней челюсти мундштук придерживается сверху. Трость гобоя и фагота охватывается плотно губами примерно на половине её длины. На медных инструментах рекомендуется, чтобы мундштук прикасался к губам в самой их середине, причём большая часть мундштука (3/5) находилась бы на верхней губе. Такое положение наиболее естественно, и только неправильности в строении губ или зубов могут заставить прикладывать мундштук в другом месте губ.

Упражнение для амбушюра начинают игрой протяжных звуков в среднем регистре. Затем постепенно начинают извлекать звуки, лежащие ступенью ниже и выше взятого первоначально. Для более высоких звуков губы постепенно растягивают всё больше и больше, а для низких же звуков губы соответственно расслабляют. При первых признаках усталости мускулов рта игру немедленно прекращают, возобновляя её только после отдыха. Ни при каких обстоятельствах нельзя нажимать на губы мундштуком амбушюрного инструмента – губы теряют от этого эластичность и быстрее устают. Давлением мундштука на губы можно сделать их вообще непригодными для игры. Обычно так поступают начинающие музыканты, стремясь скорее овладеть высоким регистром, но достигают при этом только обратного результата. Также нужно следить, чтобы при игре на духовом инструменте музыкант не надувал щёки.

Немаловажным является и дыхание музыкантов-духовиков. В первоначальных упражнениях на инструменте нужно делать выдох также, как при разговоре, добиваясь, чтобы при малом расходе воздуха приводилась в

колебательное движение возможно большая площадь губ, заключенных в мундштуке, или начинала вибрировать кларнетовая трость, а сам звук получался бы тихий, но достаточно полный. Однако, ни в коем случае нельзя делать выдоха, набрав много воздуха в лёгкие и стараясь протолкнуть его через плотно сжатые губы. Такой выдох ведёт к заболеваниям лёгких. Вредно также без всякой пользы и необходимости затрачивать на звукообразование много воздуха. Такой выдох ведёт к слишком частому дыханию, что нарушает художественность музыкального исполнения и, в конечном счёте, вредит здоровью музыканта.

Существуют три вида дыхания. Первый вид – грудной, когда при вдохе расширяется грудная клетка, поднимаются рёбра и воздух наполняет верхнюю часть лёгких. Живот при этом виде дыхания может оставаться совершенно неподвижным. Второй вид дыхания – брюшной, когда при вдохе диафрагма, опускаясь, заставляет живот несколько выпячиваться вперёд. При этом виде дыхания воздух наполняет нижнюю часть лёгких, а верхняя их часть (грудная клетка) может оставаться неподвижной. Для наполнения воздухом всего объёма лёгких, то есть и верхней и нижней части их, соединяют оба вида дыхания – грудной и брюшной, расширяя при вдохе грудную клетку и опуская диафрагму. Этот вид дыхания называют смешанным. Игравшим на духовых инструментах надлежит освоить этот вид смешанного дыхания, которое при равномерном выдохе позволяет достичь ровности звука и продолжительности его как в *piano*, так и в *forte*.

Штрих, обозначенный знаком *non legato* или *portamento*, исполняют прерыванием воздушной струи у гортани, произнося твёрдо согласную «к» и выдерживая полную длительность ноты. *Detache* (деташэ) исполняется твёрже предыдущего штриха, он требует произношения согласной «т». В этом случае язык, отнюдь не высовываясь, прикасается своим кончиком к губам и, быстро отдёргиваясь, предоставляет выход воздушной струе. *Staccato* (*martele*) исполняется с укорачиванием каждого звука наполовину. Язык прерывает движение воздушной струи, прикасаясь к губам и выдерживая паузу между

звуками. В быстром темпе на всех духовых инструментах применяют для staccato двойной удар языка, заключающийся в поочерёдном произношении согласных «т» и «к». При исполнении триолей в быстром темпе на инструментах возможен тройной удар языка, получающийся от произношения согласных «т-к-т» или «т-т-к». Во время упражнений начинающих оркестрантов в ударе языка, нужно следить, чтобы челюсти обучающегося оставались неподвижными, то есть не делали бы жевательных движений. У начинающих музыкантов на первых занятиях часто замечается склонность придавать неестественное положение голове, рукам и ногам. Руководитель должен вовремя пресекать эти неправильности и исправлять их.

Первое время, не менее трёх месяцев, ученик должен играть ежедневно протяжные звуки, постепенно осваивая весь звуковой объём инструмента. За это время он должен привыкнуть к длительному выдоху, применяя смешанный вид дыхания. Но всё это время он должен извлекать тихие звуки (*piano* и *pianissimo*), затрачивая на звукообразование как можно меньше воздуха.

Оттенок *piano* и *pianissimo* в духовом оркестре самый трудный, потому что духовые инструменты, особенно амбушюрные, очень звучны по своей природе. Чтобы в оркестре получалось хорошее *piano*, им нужно специально овладевать на индивидуальных занятиях по инструменту. К концу четвёртого месяца ученику разрешается играть протяжные звуки *crescendo-forte* и *diminuendo-piano*, следя, однако, за тем, чтобы он ни в коем случае не форсировал звук на *forte*, и только к концу шестого месяца можно разрешить ему доходить до *fortissimo*. Вообще ученик должен быть убеждён, что *forte* и *fortissimo* – это звучность исключительная. Основной же способ исполнения – это *piano* и *pianissimo*.

Все упражнения в чтении нотной записи должны исполняться настолько медленно, чтобы ученик мог полностью проверять себя сам, своим собственным сознанием. Он должен ясно осознать написание нотного знака, вспомнить его название, произнося его вслух при сольфеджировании, осознать высоту и длительность звука, произвести нужные движения пальцами для

аппликатуры, подготовить амбушюр, представить себе интервал между данным звуком и предыдущим и, наконец, произвести движение языком и сделать выдох. Эти упражнения должны исполняться медленно, до тех пор, пока полное сочетание всех этих действий не перестанет быть затруднительным для ученика и пока ему самому они не покажутся лёгкими. Все упражнения нужно повторять в дальнейшем в несколько ускоренном движении.

Нужно приучать играющего видеть в нотном знаке не только высоту и длительность звука, но и оттенок исполнения (обозначение динамики), штрих (легато или стаккато,), характер исполнения (*dolce*, *cantabile*), акценты и всё, что так или иначе, сопутствует достижению художественного результата. Точно также нужно приучать учащегося видеть не только одиночный нотный знак, но и границы мотива, фразы, распределяя её с дыханием. Всё это, вместе взятое, приучает играющего сознательно относиться к художественной фразировке.

Занятия по теории музыки нужно проводить живо, доступно, непременно сопровождая свои объяснения музыкальной иллюстрацией на фортепиано. Весьма полезно при изучении длительностей нот и пауз писать на доске различные ритмические построения с чередованием целых, половинных, четвертных, восьмых и так далее различных длительностей. Затем, построив оркестрантов в один ряд, предложить им прохлопать этот ритм в ладоши или пропеть его голосом на одном звуке на слог «та».

3.2. Методика работы дирижёра-педагога с оркестром

После пяти - шестимесячного индивидуального обучения оркестрантов игре на духовых инструментах, при наличии хорошей успеваемости и приобретения достаточных навыков, руководитель организует с ними оркестровые коллективные занятия, ближайшая цель которых научить применению в коллективной игре технических и исполнительских навыков, приобретённых на индивидуальных занятиях, соблюдению строя в оркестре, развитию чувства ансамбля - уравниваемости звучности оркестра, метроритмической одновременности исполнения, единства динамики, фразировки, развитию навыков чтения нот с листа и пониманию дирижёрского жеста.

В начале каждого занятия руководителю необходимо проверять стройность оркестра. Лучшим методом проверки является проигрывание специального упражнения, состоящего из ряда диссонирующих аккордов и их разрешений. Здесь с полной ясностью выявляются все нестройные интервалы и причины такой нестройности – неправильное интонирование или дефект инструмента. Проигрывание таких упражнений, сопровождаемых соответственным пояснением руководителя, способствует развитию гармонического слуха у оркестрантов и вырабатывает у них опыт правильного интонирования.

У каждого оркестранта должен выработаться точный критерий для определения силы звучности *piano*, *mezzo-forte* и всех других, наиболее распространенных динамических оттенков. Хорошо уравновешенный по силе звучности аккорд в оркестре должен восприниматься слухом как единство, как нечто вполне слитное. Ни один инструмент не должен звучать сильнее других. Для достижения такой ровности звучания руководитель должен постоянно обращать внимание оркестрантов на единство динамики и требовать, чтобы оркестранты прислушивались друг к другу. Равновесие звучности и единство динамики в оркестре – один из самых важных элементов общего ансамбля.

В области метроритмики необходимо добиваться одновременного начала. Для каждого начала мотива, фразы или предложения дирижёр должен указать вид атаки и аккорд должен быть взят указанной атакой всеми оркестрантами вместе, выдерживая полную длительность нот и одновременно оканчивая фразу, выдерживая точную ритмическую пульсацию, особенно при исполнении пунктирного ритма.

Для достижения общего ансамбля большое значение имеет также одновременное взятие дыхания, а также необходимость обращения внимания на штрихи и на все способы их исполнения. Легато должно исполняться всеми оркестрантами однообразно, на одном дыхании, без движения языка и нижней челюсти, аналогично и стаккато. Если это деташэ, ноты должны выдерживаться с полной длительностью, причём должна быть ясно слышна твёрдая атака. Если это *marcele*, то при твёрдой атаке должны ясно чувствоваться паузы между звуками. В акцентах, *tenuto*, *sforzando* и *subito p* или *f* должны быть достигнуты одновременность, однообразие исполнения и равномерность силы звучания.

Руководство оркестром при исполнении музыкального сочинения осуществляется посредством дирижёрских жестов, имеющих следующее назначение: указание оркестру метроритма, темпа, агогики, динамики, исполнения штрихов и моментов вступления или окончания игры оркестровых групп и отдельных инструментов, что обеспечивает дирижёру гарант достижения художественного результата, как итога интерпретации им музыкального произведения. Проводить репетиции следует живо, активно и эмоционально. Руководитель должен кратко ознакомить оркестрантов с творчеством композитора, историей создания музыкального произведения и представить его музыкально - теоретический анализ.

Во время репетиции оркестр, по мере надобности, необходимо останавливать и повторять все не качественно сыгранные такты, при этом, каждый раз объясняя оркестрантам причину остановки, с последующей характеристикой достигнутого результата.

3.3. Репертуарная политика и критерии её формирования

«В искусстве не может быть как-нибудь, вообще или приблизительно, а только профессионально»

К. С. Станиславский, основатель русской режиссёрской школы.

Репертуар – это, на наш взгляд, выражаясь образно, своеобразный кислород, способствующий рождению, развитию и становлению любого творческого коллектива.

Разносторонний, тщательно отобранный и обоснованно выстроенный учебный и концертный репертуар детско-юношеского оркестра, являющийся фундаментальной базой развития основ исполнительской культуры и мастерства юного музыканта - инструменталиста, представляет собой один из важнейших показателей, характеризующих профессиональное искусство дирижёра-педагога и формирующих творческое лицо как руководителя, так и возглавляемого им оркестра.

Умело подобранный дирижёром-педагогом оркестровый репертуар оказывает существенное влияние на широкий спектр факторов, определяющих облик истинного музыканта: становление художественного мышления, эстетических эмоций, воспитание музыкального и обогащение художественного вкуса, развитие музыкальности, образно - ассоциативной сферы, формирование технического мастерства и ансамблевых навыков, воспитание культуры и тонкости музыкального восприятия, преодоление инерции сольной игры. Всё это позволяет в живом процессе изучения развитию творческой интерпретации разнообразных по содержанию музыкальных произведений и исполнения их на концертной эстраде, что закладывает прочный фундамент становления и развития исполнительского мастерства

юного музыканта – будущего оркестрового исполнителя как профессионала, так и любителя.

Здесь, в процессе художественно - творческой работы руководителя с юными участниками учебно-профессионального оркестра над звуковым воплощением содержащихся в разнообразных сочинениях гаммы чувств и широкой палитры настроений, контрастных музыкальных образов формируются и оттачиваются инструментальные средства выразительности, которые постепенно приобретают черты подлинной исполнительской культуры коллективного музицирования, чему, среди прочего, активно способствует и разносторонне обоснованный подбор учебного репертуара.

Взвешенный подбор целесообразного в педагогическом аспекте и интересного в музыкально - художественном плане оркестрового репертуара – большое искусство руководителя, так как эта сложная и ответственная обязанность, по свидетельству многих видных дирижёров-мастеров, а также руководителей детских юношеских оркестров, представляет значительные трудности, являясь наиболее сложным вопросом и одной из главных забот дирижёра. Действительно, дирижёр-педагог, руководствуясь высокими художественными критериями при подборе репертуара должен быть, по выражению Ш. Мюнша, «искателем сокровищ» [25, с. 13], при встрече с которыми у увлечённых музыкой юных оркестрантов загораются глаза, а душа и сердце становятся переполненными эстетическими чувствами и эмоциями.

Истинной добротой и душевностью наполнены и слова о том же Н.А. Капишникова, мудрого воспитателя школьников как будущих любителей оркестровой игры, который замечал, что оркестровый репертуар «должен соответствовать красоте нежного возраста» [14, с. 53].

Из этих высказываний, к которым нельзя не присоединиться, можно вывести первый и, очевидно, главный критерий, определяющий правомерность выбора тех или иных музыкальных произведений в качестве учебного оркестрового репертуара. Суть его состоит в том, что включать в репертуар детско-юношеского оркестра нужно только такую музыку, которая, с одной

стороны, способна глубоко затрагивать эмоциональную сферу юных исполнителей, непосредственно связанную с их образным мышлением и вызывающую непосредственный интерес, а с другой – была бы достигнута понимания юных музыкантов, благодаря яркому художественному интонационно - смысловому содержанию и жанровой характерности.

Второй, не менее важный критерий отбора произведений для включения в репертуар детско-юношеского оркестра, состоит в необходимости сочетания музыкальных произведений, представляющих различные стилистические направления оркестровой литературы. Исходя из педагогических задач, в этом плане можно использовать модель формирования репертуарной политики в специальном классе струнных инструментов (скрипка, виолончель, домра, балалайка), предложенную М. М. Берлянчиком, который выделял пять основных репертуарных линий [2, с. 45], в числе которых: старинная доклассическая, классическая, виртуозно-романтическая, русская и современная - отечественная и зарубежная музыка.

Выбирая оркестровый репертуар, руководителю следует, прежде всего, принимать во внимание художественную ценность, содержательность и степень трудности музыкального материала, его доступность техническим возможностям юных инструменталистов, чему способствует знание исполнительского потенциала каждого из них. Аналогичную точку зрения высказывает и Н. А. Капишников. Вместе с тем, он справедливо замечает, что сочинения, входящие в репертуар оркестра юных музыкантов, должны быть не только посильными для них, но и высокохудожественными. Основопологающим критерием подбора такого репертуара он считает поиск «доступных шедевров». Выдающийся педагог - дирижёр пишет о том, «как трудно его находить и как радостно над ним работать! А нести его людям – счастье. В нем великая притягательная сила» [14, с. 39].

При выборе репертуара руководитель оркестра должен с особым вниманием заботиться об его тематическом, образно-эмоциональном и техническом разнообразии, что позволит представить участникам коллектива

широкий спектр воплощённых в музыке художественных образов, музыкальных стилей, типов оркестровой фактуры и т. д.

3.4. Концертное выступление как итог творческого союза дирижёра и юных оркестрантов

Концертная деятельность духового оркестра должна воспитывать у слушателей любовь к народной музыке, к музыке русских композиторов-классиков, развивать и обогащать их вкусы исполнением лучших произведений отечественных и зарубежных композиторов. Из этих задач и должен исходить руководитель оркестра, отбирая репертуар для разучивания и исполнения, решительно отказываясь от безвкусных, безыдейных музыкальных произведений, второсортных маршей и танцев. Рекомендованный репертуар для духового оркестра представлен в приложении № 1.

В современном музыкознании, как известно, утвердилась точка зрения, что коммуникативная целостность «композитор – исполнитель – слушатель» функционирует адекватно, то есть в режиме полноценного музыкального творчества лишь в том случае, когда завершающий компонент данной триадической системы – «слушатель» – всецело настроен на полноценное творческое восприятие феномена искусства – музыкального произведения. Лишь в такой ситуации, когда зал наполнен активными, чутко настроенными слушателями, ожидающими впечатляющей встречи с музыкальным произведением и его «аниматором» – исполнителем и осуществляется подлинное, то есть вдохновенное, поэтически значимое, исполнительское творчество, а значит, и праздник Искусства музыки.

Об этой ситуации убедительно писал В. Ю. Григорьев: «Концертное выступление становится «лакмусовой бумажкой» для исполнителя, ибо здесь впервые он обязан подняться над обычным уровнем ремесленного искусства – стать истинным Художником, открывающим слушателям путь в Творчество, в определённой мере быть сверхчеловеком, который обладает особыми способностями и возможностями, только и представляющими интерес на эстраде» [8, с. 28].

И далее автор высказывает мысль, которая является для нас концептуальной – направляющей во всех дальнейших размышлениях и анализах, относящихся к развитию концертной практики молодых оркестрантов и дирижёра-педагога во взаимодействии с аналогической деятельностью первых в специальном классе. Концертное выступление впервые поднимает исполнителя на уровень высокого искусства, публичного «разговора» со слушателем, реализации как своего творческого потенциала, так и той огромной задачи, которая стоит перед ним – раскрытия слушателям художественной сущности музыкального сочинения, его образов и драматургии, глубинной художественной концепции, которую композитор стремился воплотить в звуках.

О том же пишет Н. А. Капишников применительно к ситуации установочной настройки юных оркестрантов перед началом концерта. Он говорит: «В первую очередь, как всегда перед ответственными моментами, надо ещё и ещё раз выверить, укоренить, усилить главное в оркестре, а ими всегда остаются внутренняя собранность, преданность каждого его участника, его готовность отказать себе в маленьком личном удовольствии ради большой коллективной радости» [16, с. 210].

Рассмотрим некоторые, реально существующие условия и факторы, определяющие направленность всей работы детско-юношеского коллектива молодых музыкантов на конечный художественный результат – концертное выступление. Наличие здесь далеко не такой простой ситуации верно охарактеризовано Л. А. Гантманом. Исходя из общего суждения о возможности возникновения у своих воспитанников определённых нравственно-эстетических проблем и психологического дискомфорта, связанных со столкновением индивидуализма, честолюбивых надежд, пробудившихся в процессе обучения сольной игре, и своего рода растворением творческой личности в коллективе при оркестровом музицировании, автор замечает, что музыканты, у которых честолюбие является ведущей чертой характера, болезненно реагируют на свое положение в оркестре.

Стремление музыканта к тщательной отделке исполняемых произведений, воспитываемое в классе по специальности, входит нередко в противоречие с реальностями оркестровых будней, что также вызывает неудовлетворённость молодого артиста. При всём старании музыкант не всегда способен достичь привычного совершенства своей игры: с одной стороны, из-за обилия нового материала и дефицита времени на его подготовку, с другой – из-за того, что качество игры группы зависит не только от его личных усилий, но и от других факторов, на которые молодой музыкант не может воздействовать.

Если во время работы над произведением эмоциональная сторона получает самое яркое воплощение, занимая важнейшее место в художественной структуре, то в процессе концертного исполнения эмоция «уходит» на второй план, продолжая действовать изнутри, что выражается в повышении динамики игры и энергетики. Эмоциональная сторона, становясь неременным условием эстрадной деятельности, выражается и в степени темпераментности игры, ощущении радостного творческого подъёма, высокого психического тонуса в общении с залом, появлении душевного волнения, которые находят своё определённое место в структуре художественной личности артиста.

Итак, огромную роль в методике обучения игре на духовых инструментах играют индивидуальные занятия дирижёра-педагога с учащимися. Работа всего исполнительского аппарата в целом должна быть усовершенствована таким образом, чтобы художественно - исполнительские намерения музыканта вполне обеспечивались бы его технической подготовленностью. Работа дирижёра-педагога с оркестром представляет собой многоуровневый процесс, включающий: коллективную игру при соблюдении, при этом, чистой интонации, ансамбля громкостной динамики, метроритма, фразировки, штрихов и понимания дирижёрского жеста. Отбор музыкальных произведений для изучения в детско-юношеском оркестре должен удовлетворять как учебным, так и профессиональным требованиям. С учебной (дидактической) точки зрения он призван открывать необходимые перспективы для музыкального, технического и образно-художественного развития молодых

оркестрантов, то есть создавать оптимальные условия для осуществления на оркестровых занятиях комплексных задач, гарантирующих достижение художественного результата. Решающим фактором эффективной подготовки оркестрантов в целом к концертным выступлениям перед слушателями, является генеральная репетиция с дальнейшим её анализом дирижёром-педагогом с точки зрения технической и художественной детализации исполнения оркестровых партий в их единстве и целостности, что непременно должно завершать каждый этап профессионального воспитания будущего оркестранта.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящее время в нашей стране коллективное музицирование на духовых инструментах пользуются огромной популярностью, о чём свидетельствуют проводимые многочисленные конкурсы духовых ансамблей и оркестров. Именно детские и юношеские оркестровые коллективы, постоянно функционирующие в режиме учебного процесса начинающих музыкантов, могут стать в не столь отдаленном будущем едва ли не самым перспективным средством широкого распространения не только профессионального, но и любительского оркестрового музицирования.

Методика работы дирижёра-педагога с юношеским оркестровым коллективом представляет собой целостную ступенчатую систему, при которой учащиеся, благодаря педагогическому таланту дирижёра, приобретают для себя определённые знания и навыки, необходимые для формирования профессионального оркестрового музыканта, даже в том случае, если он в своей жизни выберет другую специальность, которая, безусловно, не повлияет на его более раннее духовное и культурное развитие.

С профессиональной точки зрения репертуар должен быть подобран так, чтобы дирижёр-руководитель детско-юношеского оркестрового коллектива мог с его помощью эффективно формировать и развивать у молодых музыкантов основополагающие навыки игры в оркестре с учётом необходимой направленности всей работы на конечный результат – художественно полноценное исполнение подготавливаемых произведений в публичном концерте.

Выступление юношеского оркестрового коллектива на концертной эстраде – это не только особая творческая ситуация, в результате которой возникает произвольная психологическая установка подлинно художественного действия, но и как необходимый каждому оркестранту этап в развитии его исполнительского мастерства, являющегося главным условием достижения полноценного художественного результата на концертной эстраде.

Материал данной выпускной квалификационной работы может быть использован в лекциях на тему «Работа дирижёра-педагога с детским духовым оркестром».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Берлянчик М. М.* Основы учения юного скрипача: мышление, технология, творчество [Текст] / М. М. Берлянчик. — М.: РАМ им. Гнесиных, Магнитогорск ГМПИ им. Глинки, 1993. — 200 с.
2. *Берлянчик М. М.* О предпосылках перспективного обучения в классе скрипки [Текст] / М. М. Берлянчик // Вопросы музыкальной педагогики: Смычковые инструменты: Сб. ст. / Сост.: М. Берлянчик, А. Горьев. — Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1973. — С. 38-59.
3. *Браудо И.* Артикуляция [Текст] / И. Браудо. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1973. — 197 с.
4. *Васькевич В. С.* Условия достижения художественного результата в работе с детско-юношеским оркестровым коллективом: Диссертация кандидата искусствоведения. — Магнитогорск, 1999. — 302 с.
5. Вопросы музыкальной педагогики: вып. 7. Сборник статей [Текст] / Сост. В. И. Руденко. — М.: Музыка, 1986. — 160 с.
6. *Вуд Г.* О дирижировании [Текст] / Г. Вуд. — М.: Музгиз, 1958. — 104 с.
7. *Гаука В.* Мемуары. Избранные статьи. Воспоминания современников [Текст] / В. Гаука. — М.: Сов. композитор, 1975. — 262 с.
8. *Григорьев В. Ю.* Специфика исполнительского творчества и работа над музыкальным произведением [Текст] / В. Ю. Григорьев // Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики: Сб. тр. / Сост. М. М. Берлянчик. — Новосибирск, 1987. — Вып. 5. — С. 25-38.
9. *Гуревич Л. Н.* Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации [Текст] / Л. Н. Гуревич. — Л.: Музыка, 1988. — 112 с.
10. *Иванов-Радкевич А.* О воспитании дирижёра [Текст] / А. Иванов-Радкевич. — М.: Музыка, 1973. — 81 с.
11. История, теория и практика исполнительства на духовых и ударных инструментах. Тезисы докладов [Текст] / Ред. В. М. Гузий, В. А. Леонов. — Ростов-на-Дону: РИО АОЗТ «Цветная печать», 1977. — 160 с.

12. *Казачков С. А.* Дирижёрский аппарат и его постановка [Текст] / С.А. Казачков. – М.: Музыка, 1967. – 111 с.
13. *Капишников Н. А.* Музыкальный момент: Рассказы о школьном оркестре народных инструментов: Книга для учителя: Из опыта работы [Текст] / Н. А. Капишников. — 2-е изд., доп. — М.: просвещение, 1991. — 176 с.
14. *Каюков В. А.* Дирижёр и дирижирование [Текст] / В. А. Каюков. – М.: ДПК Пресс, 2014. – 214 с.
15. *Клемперер О.* Воспоминания [Текст] // Исполнительское искусство зарубежных стран / Сост. Г. Эдельман. — М.: Музыка, 1967. — Вып. 3. — С. 200-225.
16. *Ковалев А. Г.* Коллектив и социально-психологические проблемы руководства [Текст]/ А.Г. Ковалев. –М.: Политиздат. 1978. – 271 с.
17. *Комиссарская М. А., Рунов Б. Н.* Константин Иванов: Творческий портрет [Текст] / М. А. Комиссарская, Б. Н. Рунов. — М.: Музыка, 1985. — 32 с.
18. *Кондрашин К. П.* О дирижёрском искусстве [Текст] / Ред. С. М. Хентова. — Л.; М.: Сов. композитор, 1970. — 151 с.
19. *Кучакевич К. В.* Формирование музыканта в классе камерного ансамбля // Методические записки по вопросам музыкального образования: Сб. ст. [Текст] / Ред.-сост. А. Лагутин. — М.: Музыка, 1991. — Вып. 3. — С. 50-59.
20. *Лысань Г.А.* Самодеятельный духовой оркестр [Текст]/ под ред. Д. Рогаль-Левицкого. – М.: Культ.-массовый отд. ВЦСПС. Всесоюз. дом нар. творчества им. Н.К. Крупской, 1948. – 104 с.
21. *Медведева И. А.* Методы освоения дирижёрского жеста в профессиональной подготовке будущего учителя музыки [Текст] / И.А. Медведева // Вестник МГПУ им. И.Я. Яковлева. – 2018. – №. 3 (99). – С. 239-245.
22. *Мусин И. А.* Техника дирижирования [Текст] / И.А. Мусин. – 2-е изд., доп. – СПб.: Просветит.-изд. центр «ДЕАН-АДИА-М», 1995. – 294 с.

23. *Мусин И. А.* Язык дирижёрского жеста [Текст] / И.А. Мусин. – М.: Музыка, 2006. – 232 с.
24. *Мюниш Ш.* Я – дирижёр [Текст] / Ш. Мюниш. – М.: Музгиз, 1960. – 92 с.
25. *Назайкинский Е. В.* Звуковой мир музыки [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М.: Музыка, 1988. — 254 с.
26. Педагогика [Текст] / Под ред. Ю. К. Бабанского. — 2-е изд. — М.: Просвещение, 1988. — 479 с.
27. Профессия — дирижёр: Круглый стол редакции журнала «СМ» (Ю. Л. Кочнев, Т. К. Мынбаев) [Текст] // Современная музыка. — 1981. — № П. — С. 93-100.
28. *Савадерева А. В.* История развития дирижирования как вида музыкального исполнительства [Текст] / А. В. Савадерева // Символ науки. – 2015. – № 7-2. – С. 163-167.
29. *Свечков Д. В.* Духовой оркестр [Текст] / Под общ. ред. С. П. Горчакова. – М.: Музыка, 1971. – 208 с.
30. *Сидельников Л. С.* Симфоническое исполнительство: теория и эстетика: исторический очерк [Текст] / Л. С. Сидельников. – М.: Сов. композитор, 1991. – 284 с.
31. *Симонов Ю.* Об артисте, наставнике, друге [Текст] / Ю. Симонов // Вопросы музыкальной педагогики: Сб. ст. / Сост. С. П. Понятовский. — М.: Музыка, 1978. — Вып. 8, — С. 103-118.
32. *Смирнов Б. Ф.* Дирижёрско-оркестровое искусство как социально-культурное явление (к постановке проблемы) [Текст] / Б.Ф. Смирнов // Вестник ЧГАКИ. – 2017. – № 1 (49). – С. 72-78.
33. *Соболева Н. А.* О сущности художественной техники дирижирования [Текст] / Н.А. Соболева // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2011. – № 140. – С. 148-152.
34. *Толмачёв Ю. А., Дубок В. Ю.* Духовые инструменты. История исполнительского искусства: учебное пособие [Текст] / Ю. А. Толмачёв,

- В. Ю. Дубок. – СПб.: Издательство «Лань», «Планета музыки», 2015. – 288 с.
35. *Усов Ю. А.* История зарубежного исполнительства на духовых инструментах: учебное пособие [Текст] / Ю. А. Усов. – 2-е изд., доп. – М.: Музыка, 1989. – 207 с.
36. *Фомин В. С.* Старейший русский симфонический оркестр [Текст] / В. С. Фомин. — Л.: Музыка, 1982. — 190 с.
37. *Хайкин Б. Э.* Тема, волнующая многих музыкантов [Текст] / Б. Э. Хайкин // Сов. музыка. – 1960. — № 10. — С. 115-119.
38. *Шульпяков О. Ф.* Техническое развитие музыканта-исполнителя: Проблемы методологии [Текст] / О. Ф. Шульпяков. — Л.: Музыка, 1973. — 103 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение № 1

Учебный репертуар для духового оркестра

1. Блажевич В. М. – Школа коллективной игры на духовых инструментах, в 2-х ч.
2. Бородин А. П. – Хор поселян из оперы «Князь Игорь».
3. Глинка М. И. – «Воинственная песня».
4. Иванов-Радкевич Н. П. – Две пьесы на темы белорусских песен «Неман», «Лявониха».
5. Иванов-Радкевич Н. П. – Марши: «XX лет ВЛКСМ», «Победный марш», «Родная Москва».
6. Иванов-Радкевич Н. П. – Сборник лёгких пьес для духового оркестра, в 4-х ч.
7. Мусоргский М. П. – Вступление к опере «Сорочинская ярмарка».
8. Рахманинов С. В. – «Итальянская полька».
9. Римский-Корсаков Н. А. – Интермеццо и хор опричников из оперы «Царская невеста».
10. Сборники массовых советских песен в переложении для духового оркестра.
11. Сборники танцев.

Концертный репертуар для духового оркестра

Советская музыка

1. Глиэр Р. М. – Танец советских матросов из балета «Красный мак».
2. Иванов-Радкевич Н. П. – Увертюра на темы песен народов СССР, Увертюра на народные темы; Рапсодия на украинские темы; Марш «Капитан Гастелло».
3. Кручинин В. Я. – Сюита № 1, Сюита № 2, Сюита № 3, Сюита № 4.
4. Лядов А. К. – «Протяжная».
5. Новиков А. Г. – Рапсодия на темы старых солдатских песен.
6. Хайт Ю. А. – Марш «Советский герой».

Русская классическая музыка

1. Балакирев М. А. – Увертюра на русские темы.
2. Бородин А. П. – «Богатырская симфония» (№ 2), ч. 1; Музыка из оперы «Князь Игорь», Увертюра, Половецкие пляски.
3. Глазунов А. К. – Концертный вальс, Торжественный марш, Сюита из балета «Раймонда»: № 1 – вступление к первому действию, № 2 – Романеска, № 3 – Фантастический вальс, № 4 – Пиццикато, № 5 – Вступление ко второй картине первого действия, № 6 – Полька, № 7 – Испанский танец.
4. Глинка М. И. – Камаринская, Вальс-фантазия, Музыка из оперы «Иван Сусанин»: увертюра, полонез, мазурка, краковяк, Музыка из оперы «Руслан и Людмила»: увертюра, марш Черномора, Арабский танец, Турецкий танец.
5. Римский-Корсаков Н. А. – «Дубинушка», Мазурка из оперы «Пан воевода», Шествие из оперы «Золотой петушок», Песня и хор из оперы «Садко» («Высота ль, высота»), «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о граде Китеже».
6. Рубинштейн А. Г. – «Русская и трепак», Лезгинка из оперы «Демон».
7. Серов А. Н. – Музыка из оперы «Рогнеда», Пляска девушек, Варяжская баллада.

8. Чайковский П. И. – Славянский марш, вальс из балета «Спящая красавица», вальс из балета «Щелкунчик», фантазия из балета «Лебединое озеро», финал четвёртой симфонии, музыка из оперы «Евгений Онегин»: вступление, вальс, полонез; музыка из оперы «Пиковая дама»: вступление, дуэт «Уж вечер», интермедия, романс Полины, Сцена и ариозо Лизы.

Западноевропейская классическая музыка

1. Бетховен Л. – Марш из «Афинских развилин», Экосез, Увертюра и марш из музыки к драме «Эгмонт», Увертюра из балета «Прометей», Симфония № 5, в 2-х частях.

2. Бизе Ж. – Сюита из музыки к драме «Арлезианка» (Интермеццо, фарандола, фанданго), Вступление к опере «Кармен» и антракт к четвертому акту, Сюиту из оперы «Кармен».

3. Вебер К. – Увертюра «Оберон».

4. Григ Э. – Норвежские танцы № 2 и № 3, Сюита Пер-Гюнт № 1: № 1 – Утро, № 2 – Смерть Озе, № 3 – Танец Анитры, № 4 – В пещере горного короля, Северная песня.