

Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория»
Кафедра духовых и ударных инструментов

Принято Ученым советом АГК
Протокол №12 от 05 июля 2021 г.

Утверждаю
Ректор Астраханской
государственной консерватории


А.В. Мостыканов



Рабочая программа учебной дисциплины

«Оркестровый класс»

По специальности

53.05.01-Искусство концертного исполнительства

(уровень специалитета)

Специализация №4: «Концертные духовые и ударные инструменты
(по видам инструментов: флейта, кларнет, гобой, фагот, труба, тромбон,
валторна, туба, саксофон, ударные инструменты),
исторические духовые и ударные инструменты»

Астрахань

2021

Содержание

1. Цель и задачи курса
2. Требования к уровню освоения содержания курса
3. Объем дисциплины, виды учебной работы и отчетности
4. Структура и содержание дисциплины
5. Организация контроля знаний
6. Материально-техническое обеспечение дисциплины
7. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

1. Методические рекомендации

1. Цель и задачи курса

Целью дисциплины «Оркестровый класс» является подготовка профессиональных артистов оркестра, обладающих необходимыми знаниями и опытом для работы в оркестре. Подготовка выпускника к практической деятельности в качестве оркестранта основана на получении им значительного опыта репетиционной и концертной работы в музыкальном коллективе, а также на основе воспитания профессионально подготовленного, творчески активного, самостоятельно мыслящего музыканта.

Задачами дисциплины является:

- изучение основных направлений оркестровой музыки – венской классики, романтики, русской музыки XIX века, отечественной и зарубежной музыки XX – начала XXI вв.;
- формирование основных практических навыков в области оркестрового искусства (исполнение оркестровых и ансамблевых партий, овладение навыками репетиционной работы с партнерами по оркестровому ансамблю и в творческих коллективах, создание аранжировок и переложений, концертное исполнение музыкальных произведений, программ в составе оркестра, с оркестром, руководство самодеятельными/любительскими и учебными музыкально-исполнительскими коллективами;
- воспитание художественного вкуса, чувства стиля; развитие творческой самостоятельности, стремления к самосовершенствованию; знакомство с лучшими образцами русской и зарубежной музыки, произведениями современных композиторов, народным музыкальным творчеством;
- обучение студентов основным навыкам оркестровой игры, использование возможности коллективного музицирования для развития основных музыкально- профессиональных качеств.

2. Требования к уровню освоения содержания дисциплины

Изучение дисциплины направлено на формирование следующих универсальных, общепрофессиональных и обязательных профессиональных компетенций, и студента:

Компетенции	Индикаторы достижения компетенций
УК–3. Способен организовывать и руководить работой команды, вырабатывая командную стратегию для достижения поставленной цели	<i>Знать:</i> — общие формы организации деятельности коллектива; — основы стратегического планирования

	<p>работы коллектива для достижения поставленной цели;</p>
	<p><i>Уметь:</i> — создавать в коллективе психологически безопасную доброжелательную среду; — учитывать в своей социальной и профессиональной деятельности интересы коллег;</p>
	<p><i>Владеть:</i> — навыками постановки цели в условиях командой работы; — способами управления командной работой в решении поставленных задач; — навыками преодоления возникающих в коллективе разногласий, споров и конфликтов на основе учета интересов всех сторон.</p>
<p>ОПК-2. Способен воспроизводить музыкальные сочинения, записанные разными видами нотации</p>	<p><i>Знать:</i> — основы нотационной теории и практики;</p>
	<p><i>Уметь:</i> — самостоятельно работать с различными типами нотации; — озвучивать на инструменте и (или) голосом нотный текст различных эпох и стилей;</p>
	<p><i>Владеть:</i> — различными видами нотации.</p>
<p>ПКО-1. Способен исполнять музыкальное произведение в соответствии с его нотной записью, владея всеми необходимыми для этого возможностями инструмента</p>	<p><i>Знать:</i> — конструктивные и звуковые особенности инструмента; — различные виды нотации, исполнительские средства выразительности;</p>
	<p><i>Уметь:</i> — передавать в процессе исполнения композиционные и стилистические особенности сочинения; — использовать многочисленные, в том числе тембральные и динамические возможности инструмента;</p>
	<p><i>Владеть:</i> — навыками анализа типов нотации и чтения различных видов нотного</p>

	<p>текста, предназначенных для исполнения на инструменте;</p> <p>— навыками самостоятельной работы на инструменте.</p>
<p>ПКО–3</p> <p>Способен участвовать вместе с другими исполнителями в создании художественного образа музыкального произведения, образовывать с солистом единый ансамбль.</p>	<p><i>Знать:</i></p> <p>— методы и способы работы над художественным образом музыкального произведения;</p> <p>— основы исполнительской интерпретации;</p>
	<p><i>Уметь:</i></p> <p>— поддерживать свой игровой аппарат в хорошей технической форме;</p> <p>— сохранять в ансамбле единое ощущение музыкального времени и агогики;</p>
	<p><i>Владеть:</i></p> <p>— способностью к сотворчеству при исполнении музыкального произведения в ансамбле;</p> <p>— навыками концертного исполнения музыкальных произведений в составе ансамбля.</p>

3. Объем дисциплины, виды учебной работы и отчетности

Общая трудоемкость дисциплины 288 часов. Время изучения – весь период обучения. Формы контроля – зачет –8 семестр.

4. Структура и содержание дисциплины

Оркестрово-ансамблевая подготовка заключается в изучении следующих основных учебных вопросов: настройка оркестра, достижения чистоты интонирования при игре, выработка темповой, ритмической и аготической согласованности в группах и в оркестре в целом, достижение постоянной, переменной и контрастной динамики, единообразное исполнение различными штрихами, правильная и своевременная смена дыхания в соответствии с логикой фразообразования, совершенствование технической подготовки оркестра, развитие навыков чтения нот с листа.

Перечисленные учебные вопросы составляют единый комплекс, освоение которого способствует гармоничному совершенствованию оркестровых исполнительских качеств. Количество времени, необходимое для изучения каждого из них, определяется степенью исполнительской квалификации оркестрантов и уровнем профессиональной подготовки оркестра.

Для проведения занятий используются существующие методические пособия по развитию и совершенствованию оркестровых исполнительских навыков – различные школы коллективной игры на духовых инструментах, а также специально подобранные нотные примеров (фрагменты) из произведений русской, советской и зарубежной классической музыки. Исполняются мажорные и минорные гаммы в различных темпах, штрихах, артикуляциях и динамических оттенках, в унисонном и аккордовом изложении, арпеджио и каденции.

На первом этапе обучения большое внимание следует уделять проверке чистоты строя каждого инструмента. С этой целью проводится настройка оркестра. Различают два вида настройки: мелодическую и гармоническую.

Мелодическая настройка оркестра производится сначала на звуке Ля первой октавы, а затем на звуке Си-бемоль с последующим движением по квартово-квинтовому кругу. Эталоном настройки служит камертон (ударный, металлический, электро-камертон) или один из музыкальных духовых инструментов (гобой, кларнет), дающий 440 колебаний в секунду на звуке Ля первой октавы. Нужно добиться, чтобы строй всех имеющихся в оркестре инструментов соответствовал установленному стандарту. Если большая часть инструментов ниже или выше установленного стандарта, целесообразно строй остальных инструментов опустить или поднять.

Следует иметь в виду, что повышение общего строя инструментов практически осуществляется значительно сложнее, чем понижение его, так как это связано с необходимостью уменьшения длины основной и вентильных трубок у медных духовых инструментов, бочонков, колен,

мундштука и Эса у деревянных духовых инструментов. Такого рода регулировкой строя инструментов может заниматься лишь опытный музыкальный мастер.

Чистота настройки оркестра на определенном звуке достигается следующим порядком. Сначала выверяется точность строя всех инструментов на одном отдельном взятом звуке (например, Си-бемоль первой октавы), затем, в последовательном звучании от него, корректируется квинта вверх (звук Фа) и квинта вниз (звук Ми-бемоль), после этого строй этих звуков, т.е. Си-бемоль – Фа и Си-бемоль – Ми-бемоль корректируется в интервальном звучании. Для этого одна часть исполнителей воспроизводит звук Си-бемоль, другая часть – Фа или Ми-бемоль.

Если исходным звуком для настройки взять звук Си-бемоль, то последующая настройка может быть продолжена на звуках Фа, До, Ми-бемоль и т.д., т.е. движение по квартово-квинтовому кругу.

Настройку оркестра можно начинать также с корректировки строя натуральных звуков, свойственных определенной группе инструментов. Известно, что большинство инструментов духового оркестра имеет строй Си-бемоль. В этом случае, после уточнения строя основного звука, настраиваются квинта, кварта, терция (большая, малая) и октава от него. Точность звучания регулируется общим кроном инструментов и изменением положения мундштука.

После настройки натуральных звуков проводится настройка остальных звуков. В этом случае исходным для настройки звуком берется любой из ранее выверенных натуральных.

В связи с тем, что принцип действия вентильного механизма медных духовых инструментов основан на понижении звуков путем увеличения длины их основной трубки, настройку следует производить движением по ступеням гаммы сверху вниз.

Например, если исходным звуком взять звук Соль первой октавы, то дальше уточняются звуки Фа-диез, Фа, Ми, Ми-бемоль, Ре и Ре-бемоль.

Частота интонирования этих звуков проверяется путем сопоставления с ближайшим натуральным звуком (т.е. Соль первой октавы), и, в случае необходимости, регулируется при помощи вентильных кронов.

Практика показывает, что корректировка строя относительно легче достигается в средних регистрах диапазона инструментов и труднее в высоких, где появляется известная напряженность губного аппарата, влияющая на чистоту интонирования. Поэтому настройку инструментов целесообразно производить сначала в средних регистрах и, по мере укрепления мышц губного аппарата исполнителей, переходить к настройке звуков высоких регистров.

Гармоническая настройка оркестра осуществляется путем исполнения гамм, арпеджио и каденций в аккордовом изложении, а также специальных упражнений и этюдов, взятых из школ коллективной игры на духовых инструментах. При этом особое внимание должно быть уделено соблюдению принципов ладового тяготения звуков и, на этой основе, достижению частоты интонирования тонических, терцовых, квартовых и квинтовых звуков, а также трезвучий и септаккордов, построенных на различных ступенях мажорных и минорных гамм.

Строй инструментов оркестра обычно устанавливается в начале репетиции, т.е. в ходе и в результате занятий по оркестрово-ансамблевой подготовке. Однако практика подтверждает, что чистота оркестрового строя должна находиться в сфере внимания дирижера постоянно, а корректура строя и отдельных интонаций составляет одну из важнейших задач репетиционной работы.

Воспитание у оркестрантов навыков чистоты интонирования при игре – один из важнейших вопросов оркестрово-ансамблевой подготовки. В процессе работы над чистотой оркестрового строя проявляется степень владения навыками чистого интонирования.

Точность настройки оркестра и чистоты интонирования при игре во многом зависят от степени развития слуховых навыков оркестрантов, умения

их постоянно осуществлять слуховой самоконтроль и вносить необходимые коррективы. Развитию этих навыков способствуют занятия по сольфеджио, а также совершенствование игры на духовом инструменте в индивидуальном порядке. Полезно также во время занятий по оркестрово-ансамблевой подготовке практиковать коллективное сольфеджирование гамм и арпеджио, как в унисонном, так и в аккордовом изложении, с последующим исполнением их на инструментах.

Особое внимание должно быть уделено привитию оркестрантами навыков правильного исполнения штрихами, наиболее часто встречающимися в произведениях для духового оркестра: *деташе*, *легато*, *стаккато*. Для этого лучше всего исполнять специальные упражнения, гаммы и арпеджио, написанные в различных штрихах, начиная со штриха *деташе*.

Навыки исполнения различными штрихами, ранее приобретенные оркестрантами, здесь совершенствуются и приводятся к единообразному их толкованию.

Важное место занимает привитие навыков передачи выразительной динамики: достижение правильной силы звучания оркестра в основных динамических нюансах – *пианиссимо*, *пиано*, *меццо-форте*, *форте* и *фортиссимо*, сопоставление звучаний различной силы, постепенное усиление или ослабление звучания с различной начальной и конечной силой звука, умение воспроизвести длительное звуковое нарастание, достижение частных и общих кульминаций. В начале следует работать над упражнениями, написанными в медленном темпе, с относительно постоянной динамикой в нюансах пиано, меццо-форте. По мере достижения хорошего пиано (*пианиссимо*) можно переходить к постепенному освоению нюансов большей силы – *форте* и *фортиссимо*, при этом, не допуская тенденции к форсированному звучанию.

С этой целью полезно при обработке упражнений в нюансах *форте* или *фортиссимо* периодически возвращается к совершенствованию звучаний в

нюансах пиано и пианиссимо с тем, чтобы укрепить ассоциацию оркестрантов в указанных нюансах.

Нужно помнить, что красивого звучания оркестра, умения точно исполнять различные нюансы можно добиться только систематическими и целеустремленными занятиями.

Темповый, ритмический и агогический ансамбль – одно из необходимых исполнительских качеств. Совершенствование ансамбля достигается при помощи разучивания и исполнения специально подобранных этюдов, упражнений и концертных пьес различной трудности, умеющих метроритмическое и темповое разнообразие. Первоначально разучиваются упражнения и пьесы, написанные в медленных темпах и заключающие в себе несложные метроритмические обороты.

После усвоения оркестрантами начальных заданий, можно приступать к разучиванию упражнений и пьес, более сложных в метроритмическом отношении, в различных темпах.

Совершенствование технической подготовки оркестра достигается путем исполнения упражнений, этюдов и концертных пьес, расположенных по принципу постепенно возрастающей степени сложности. Большую помощь в решении этого вопроса оказывают занятия по развитию навыков чтения нот с листа.

На занятиях по оркестрово-ансамблевой подготовке изложенные здесь учебные вопросы изучаются в тесной взаимосвязи друг с другом. Так, например, достижение чистоты оркестрового строя во много зависит от наличия у оркестрантов навыков чистого интонирования, а чистота интонирования способствует более эффективному проведению настройки оркестра; развитие навыков правильной фразировки тесно увязывается с постановкой и развитием дыхания при игре; техническая подготовка оркестра немислима без совершенствования навыков чтения нот с листа и т.д.

Многолетняя исполнительская практика оркестровых классов училищ и показывает, что оркестрово-ансамблевая подготовка является нужным и полезным этапом, подготавливающим исполнительский коллектив к проведению оркестровых репетиций с большим художественным результатом.

Процесс изучения произведения и связанная с ним творческая работа дирижера слагаются из трех этапов: первый этап – детальное изучение произведения по партитуре и подготовка к репетиции; второй этап – проведение оркестровых репетиций; третий этап – концертное исполнение подготовленного произведения.

Одним из решающих условий, предопределяющим результаты оркестровых репетиций, является всестороннее и глубокое изучение дирижером партитуры произведения.

Изучение партитуры должно носить определенную идейно-смысловую и практическую направленность, которая обуславливается творческими задачами, стоящими перед дирижером. В результате изучения произведения дирижер должен: свободно ориентироваться в партитуре, ясно представлять форму произведения в целом и по ее основным разделам, отчетливо понимать фразообразование и логику развития музыкальной мысли, иметь ясное представление об основных элементах фактуры произведения – главном мелодическом голосе и сопутствующих ему подголосках, фигурации, контрапункте, аккомпанементе, а также возможных вариантах и временного сочетания, знать все темпы, динамику произведения и наиболее часто применяемые в нем исполнительские штрихи.

Изучение партитуры происходит, в основном, путем ее чтения, в результате чего у дирижера создается правильное слуховое представление об основных деталях реального звучания произведения. Правильность возникающих образно-смысловых и слуховых представлений о произведении проверяется путем сольфеджирования и проигрывания произведения на

фортепиано. Различают два основных способа чтения партитур: зрительное восприятие нотного текста и воспроизведение партитуры на фортепиано.

В некоторых случаях пользуются также прослушиванием произведений в механической записи, как в оригинальном звучании, так и в переложении для духового оркестра.

Однако такой способ изучения произведения допустим как вспомогательный, позволяющий дирижеру предварительно ознакомиться с общим характером произведения, с тем или иным вариантом его трактовки.

Чтение партитуры преследует решение двух основных задач: первая – изучение произведения, вторая – составление дирижером исполнительского замысла и, на этой основе, примерного плана проведения предстоящих оркестровых репетиций.

Составляя примерный план проведения репетиции на основе анализа партитуры и своего исполнительского замысла, дирижер предусматривает, на какие детали партитуры следует обратить внимание в процессе оркестровых занятий.

Для более глубокого уяснения характера произведения большое значение имеет знакомство дирижера с его оригиналом. Если изучаемое произведение носит программный характер, следует ознакомиться с литературными источниками, в которых в той или иной степени раскрывается содержание данного произведения. Наконец, для более глубокого понимания музыки немаловажное значение имеет знание основных биографических данных об авторе произведения, эпохе, когда оно создавалось, и месте, которое данное произведение занимает в творчестве композитора.

Процесс репетиционной работы с духовым оркестром складывается из решения многих исполнительских задач. Главная из них – выявление идейно-художественного содержания произведения в его реальном звучании. Другими задачами, способствующими решению этой основной, являются: достижение исполнительского ансамбля (темповая, ритмическая, агогическая

и динамическая согласованность) в группах и в оркестре, а также совершенствование необходимых оркестровых исполнительских навыков музыкантов.

Решение творческих задач, возникающих в процессе репетиции, обуславливает необходимость проведения занятий с оркестром в строго определенной организационно-методической последовательности. Эта последовательность складывается из ряда стадий репетиционного процесса. В ее основе лежит один из главных методических принципов: следование от частного к целому, от простого к сложному.

Занятия с оркестром проводятся в такой последовательности: сначала – индивидуальное изучение музыкантами своих партий, затем – групповое и, наконец – общие оркестровые репетиции.

Началу разучивания каждого нового произведения может предшествовать общее ознакомление с ним оркестра. С этой целью дирижер кратко излагает сведения о характере и содержании данного произведения и указывает музыкантам на исполнительские трудности, содержащиеся в нем. Затем отводится некоторое время для беглого индивидуального просмотра и предварительного освоения музыкантами своих партий, после чего произведение проигрывается целиком для уяснения его характера.

В результате проигрывания произведения могут быть внесены дополнения и изменения в план репетиции.

Затем дирижер приступает к детальному изучению произведения с оркестром.

Индивидуальное изучение партий производится под руководством дирижера, с помощью более подготовленных участников оркестра.

Перед музыкантами становится задача добиться правильного прочтения нотного текста, достижения относительной чистоты интонирования, соблюдения штрихов и динамических оттенков в установленном для произведения темпе.

Очень важно, чтобы руководитель оркестра обратил внимание на сложные в исполнительском отношении места партии, например: интервальный скачек, хроматический пассаж, сложная ритмическая последовательность, фигурация, неудобная аппликатура, звукодинамический оттенок и другие затруднения, связанные с фактурой произведения или спецификой игры на духовом инструменте. Для того, чтобы облегчить преодоление технических трудностей, можно начать разучивание партии в замедленном темпе с дальнейшим постепенным доведением его до нормального.

Следует иметь в виду, что многократное проигрывание оркестровой партии без осмысленной работы над ней, без ясного представления о ее художественных и технических особенностях воспитывает в музыкантах привычку к механическому, небрежному исполнению.

Самостоятельную индивидуальную работу с обучаемым над оркестровой партией можно считать законченной после того, как музыкант художественно удовлетворительно и технически правильно исполнит свою партию, хотя бы и с непреодоленным еще ученическим усилием и напряженностью.

Следующая стадия репетиционного процесса – изучение произведения в группах. По усмотрению дирижера, в зависимости от степени сложности изучаемого произведения оркестр может делиться на различные оркестровые группы по составу инструментов. Обычно во время оркестровых групповых репетиций оркестр делится на три основные группы:

- а) мелодические голоса – флейты, гобои, кларнеты, саксофоны, корнетты, трубы, первый тенор, баритон;
- б) аккомпанирующие голоса – валторны, альты, вторые тенора, тромбоны, басы;
- в) ударные инструменты.

Первые две группы могут делиться на более мелкие: мелодические голоса – на группы деревянных инструментов (флейты, гобои, кларнеты и

саксофоны), медных инструментов (трубы, корнеты, тенора первые и баритон);

Аkkомпанирующие – на группы валторн, альтов, вторых теноров, первых и вторых тромбонов и басовую группу (басы и третий тромбон).

Не исключена возможность создания различного рода смешанных и фактурных групп. В тех случаях, когда произведение содержит значительные художественные и технические трудности, а уровень подготовки большинства музыкантов средний, расчленение оркестра на мелкие оркестровые группы необходимо. При работе с такими группами дирижер и привлекаемые им опытные музыканты имеют возможность постоянно контролировать малоуспевающих оркестрантов, быстрее и легче обнаруживать ошибки в исполнении, следить за чистотой интонирования. Чем более расчленен оркестр на мелкие учебно-тренировочные группы, тем тщательнее и быстрее будет освоено разучиваемое произведение.

При изучении несложных произведений, имеющих обычную сложившуюся фактуру, свойственную данному жанру (марш, песня, танец), членение оркестра на мелкие по составу группы не всегда вызывается необходимостью, особенно при достаточной квалификации музыкантов и ограниченном репетиционном времени. В этих случаях, после индивидуального освоения оркестровых партий, дирижер разучивает произведение в основных оркестровых группах и затем переходит к изучению произведения всем составом оркестра.

Техника работы с оркестровыми группами различного состава та же, что и при индивидуальном изучении партии музыкантами: тренировочные упражнения и многократное повторение, сначала в медленном темпе, а затем с ускорением до требуемого. Кроме этого, проводится работа по сплочению группы как части оркестра в отношении чистоты интонирования, точного соблюдения динамических оттенков, штрихов и фразировки. Особое внимание уделяется метроритмическому ансамблю.

В случае повторения одних и тех же ошибок, свидетельствующих о непреодоленных еще технических трудностях отдельными музыкантами, отстающие отделяются от группы для дополнительных индивидуальных занятий.

Групповые репетиции являются решающей стадией репетиционной работы. От сыгранности каждой группы зависит качество исполнения произведения полным составом оркестра.

Репетиции должны проводиться отдельно с каждой группой, а затем – в присутствии участников других оркестровых групп. Исполнители аккомпанирующих партий гораздо увереннее справляются со своими задачами, если они знакомы с характером и особенностями мелодий. С другой стороны, музыканты группы мелодических голосов будут лучше исполнять свои партии, если им известен гармонический склад произведения.

Наконец, проводится работа с исполнителями на ударных инструментах. К сожалению, до настоящего времени в ряде оркестров существуют еще так называемые «слуховые ударники», незнакомые в достаточной степени ни с нотной грамотой, ни с техникой игры на ударных инструментах. Такие музыканты становятся серьезной помехой, снижают общий художественный уровень игры оркестра. Поэтому нельзя недооценивать значение музыкальной грамотности исполнителей на ударных инструментах.

Добившись удовлетворительного звучания всех оркестровых групп, дирижер приступает к объединению их в единый ансамбль. С этой целью проводятся общеоркестровые репетиции, являющиеся заключительной стадией репетиционного процесса.

На общих оркестровых репетициях окончательно устанавливаются: правильный темп, динамические оттенки, фразировка, дыхание, художественно оправданное равновесие оркестровых групп. Но и на этой стадии может возникнуть необходимость дополнительной работы с одной из оркестровых групп.

Дирижер должен быть требовательным как к выполнению всех художественных оттенков, так и к технической чистоте исполнения, для чего в процессе работы он останавливает оркестр, вносит замечания, повторным исполнением добивается устранения недостатков и лучшего качества исполнения.

Требования, предъявляемые дирижером к оркестру, должны быть высказаны в четкой, лаконичной и исчерпывающей форме.

Часто останавливает игру из-за мелких, несущественных ошибок не следует, так как это нервирует исполнителей и приводит к потере репетиционного времени. Правильно использовать время при работе с оркестром – одна из важных задач дирижера.

Содержательно и вдумчиво проведенная репетиция не только не утомляет оркестрантов, но, наоборот, создает в коллективе необходимую творческую атмосферу.

Итогом проведения обычных плановых оркестровых занятий служит генеральная репетиция, которая определяет степень готовности изучаемого произведения для концертного исполнения. Важно, чтобы генеральная репетиция проводилась в том месте, где предполагается выступление оркестра. Если в процессе генеральной репетиции обнаруживается много исполнительских погрешностей, это свидетельствует о том, что генеральная репетиция назначена преждевременно. На генеральной репетиции дирижеру необходимо предоставить оркестру возможность почувствовать известную исполнительскую свободу, что будет способствовать созданию уверенности и самостоятельности в исполнении произведения. Здесь дирижер и коллектив становятся едиными и равными сторонами исполнительского процесса, от которых зависит достижение высокого художественного результата.

5. Организация контроля знаний

Формы контроля

Форма контроля знаний на данном курсе предполагает зачет и экзамен.

Зачеты и экзамены проводятся согласно действующему учебному плану.

На экзамене или зачете исполняется одно произведение полностью.

Критерии оценок и Фонд оценочных средств

Оценка	ФОСы
<i>Зачтено</i>	В целом качественное исполнение программы с незначительными недостатками по некоторым оценочным показателям.
<i>Не зачтено</i>	Исполнение программы полностью не соответствует оценочным показателям.

Все оценочные показатели выполнены на высоком уровне, исполнение безупречно.	Отлично
В целом качественное исполнение программы с незначительными недостатками по некоторым оценочным показателям.	Хорошо
Исполнение программы с существенными недостатками по оценочным показателям как в художественном, так и в техническом плане.	Удовлетворительно
Исполнение программы полностью не соответствует оценочным показателям.	Неудовлетворительно

6. Материально-техническое обеспечение дисциплины

Репетиции по дисциплине «Оркестровый класс» проводятся в Большом зале консерватории (300 мест) - концертные рояли 2 шт. – Steinway.

Специальное программное обеспечение для лиц с ОВЗ:

Microsoft Windows 10,

Специальные возможности:

Экранная лупа, Экранная диктор, Дисплей, Размер курсора и указателя мыши, Цветные фильтры, Высокая контрастность.

Доступ к информационным и библиографическим ресурсам в сети

Интернет для каждого обучающегося с ограниченными возможностями здоровья обеспечен предоставлением ему учебного и методического материала в формах, адаптированных к ограничениям их здоровья и восприятия информации:

Для обучающихся с нарушениями зрения:

в печатной форме
увеличенным шрифтом; в форме
электронного документа;

в форме аудиофайла.

Для обучающихся с нарушениями слуха:

в печатной форме;
в форме электронного
документа; в форме
аудиофайла.

Для обучающихся с нарушениями опорно-двигательного аппарата: в печатной форме;

в форме электронного документа; в форме аудиофайла.

Сантехнические кабины, зрительские места в зале, система звуковой поддержки инвалидов.

7. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

Основная:

1. Денисов, А.В. Музыка XX века: А. Казелла, Дж. Малипьеро, Л. Даллапиккола и др [Электронный ресурс] / А.В. Денисов. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Композитор, 2006. — 112 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/69644>. — Загл. с экрана.
2. Копытова, Г. Яша Хейфец в России. Из истории музыкальной культуры Серебряного века [Электронный ресурс] / Г. Копытова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Композитор, 2006. — 665 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/69643>. — Загл. с экрана.
3. Тарасов, Л.М. Артуро Тосканини, великий маэстро [Электронный ресурс] / Л.М. Тарасов, И.Г. Константинова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург :

Лань, Планета музыки, 2011. — 640 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/1980>. — Загл. с экрана.

4. Шабунова, И.М. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре [Электронный ресурс] : учебное пособие / И.М. Шабунова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2018. — 336 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/107070>. — Загл. с экрана.

Дополнительная:

1. Ауэр, Л. Моя школа игры на скрипке. Издание 4-е, переработанное и дополненное [Электронный ресурс] / Л. Ауэр. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Композитор, 2004. — 120 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/2839>. — Загл. с экрана.

2. Гинзбург, Л. С. История виолончельного искусства [Текст] : методические очерки / Л. С. Гинзбург. — Москва : Музыка, 1978. — 447 с.

3. Как исполнять импрессионистов [Текст] / Сост., вступ. ст. О.Невской. — Москва: Классика- XXI, 2008. — 140 с., нот. — (Мастер-класс).

4. Копытова, Г. Яша Хейфец в России. Из истории музыкальной культуры Серебряного века [Электронный ресурс] / Г. Копытова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Композитор, 2006. — 665 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/69643>. — Загл. с экрана.

5. *Корыхалова, Н.П.* Увидеть в нотном тексте... [Текст]: О некоторых проблемах, с которыми сталкиваются пианисты (и не только они) /Н.П.Корыхалова. — Санкт-Петербург: Композитор, 2008.- 256 с., нот.

6. *Либерман, М.* Культура скрипичного тона [Текст] : Теория и практика / М. Либерман, М. Берлянчик. - М. : Музыка, 2011. - 272 с. : нот., ил. - ISBN 978-5-7140-1211-2 : 516-51.

9. Михно А.В. Джованни Ботезини. Жизнь и творчество (1821-1889). А.В. Михно – Москва: Музыка, 2008.- 191.

10. *Рабинович, Д.А.* Исполнитель и стиль [Текст] / Д.А.Рабинович. — Москва: Классика- XXI, 2008. — 208 с., нот. — (Мастер-класс).

11. Раков Л. История контрабасового искусства. Москва, Издательский Дом «Композитор», 2004.
12. Самсонова, Т.П. Музыкальная культура Европы и России. XIX век [Электронный ресурс] : учебное пособие / Т.П. Самсонова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2017. — 400 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/91270>. — Загл. с экрана.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Методические рекомендации преподавателям

Сознательность и активность музыкантов на занятиях является одним из важных принципов, действующих в репетиционном процессе.

Если рассматривать оркестровую репетицию как процесс обучения, в котором одной из сторон является дирижер, сообщающий знания и навыки, а другой – музыканты, овладевающие данными знаниями и навыками, то результативность обучения будет тем выше, чем больше сознательности и активности на занятиях будут проявлять музыканты.

В следствие этого участие музыкантов в репетиционном процессе должно основываться на творчески активном и осознанном исполнительстве. Все они должны стремиться понять идейно-смысловое содержание произведения, значение и роль своей оркестровой партии в общей фактуре произведения, уметь осуществлять слуховой самоконтроль за точностью исполнения нотного текста, следить за чистотой интонации, правильным исполнением штрихов и динамических оттенков, быстро и четко устранять недостатки, на которые указывает дирижер.

Сознательное и активное участие музыкантов в репетиционном процессе предполагает высокий уровень оркестровой дисциплины, в чем нередко нуждаются некоторые самодеятельные оркестры. Малейшее проявление недисциплинированности следует рассматривать не только как нарушение дисциплины вообще, но и как выключение музыкантов из творчески активного и сознательного участия в репетиционном процессе, другими словами, как нарушение данного принципа обучения.

Другим необходимым принципом, воспитание которого крайне важно для более глубокого и прочного усвоения знаний и навыков, является принцип концентрации внимания.

Внимание, как известно, представляет собой одну из таких форм организации психической деятельности человека, в результате которой он познает окружающий его мир, многочисленные явления, происходящие в нем.

Поскольку характер обучения на оркестровой репетиции в основном носит познавательный характер, внимание, как форма организации умственной деятельности человека, занимает одно из важных мест. Каждый нормально развитый человек обладает способностью в той или иной степени концентрировать свое внимание и, наоборот, расслаблять, рассеивать его. Способность человека сосредоточить свое внимание может быть воспитана и развита до нужной степени. Все зависит от правильного, последовательного и систематического применения различного рода воспитательных средств.

Различают две основные степени внимания: активную и пассивную. Само собою разумеется, что познавательный процесс может основываться лишь на активной форме внимания, если мы хотим добиться определенных результатов в обучении.

В вопросе воспитания внимания есть две стадии: первая – вызов внимания (сосредоточие внимания), т.е. способность заставить учащихся перейти от пассивного состояния внимания к более активному, и вторая – стимулирование внимания, т.е. применение ряда способов и средств, способствующих достижению сосредоточенного внимания на протяжении всего занятия.

Одним из важных условий, способствующих концентрации внимания музыкантов на оркестровой репетиции, является глубокое всестороннее знание дирижером изучаемого произведения, правильное и последовательное применение различного рода форм и методов ведения репетиции. Все это

повышает интерес учащихся к изучению произведения и оказывает определенное влияние на формирование активного внимания.

Известно, что любая форма внимания имеет свои внешние и внутренние признаки проявления. К внешним признакам относятся такие как внимательность, прилежность, активность в процессе занятий. Наличие внутренних признаков внимания основывается на высокой сознательности и любви у избранной профессии.

Необходимо иметь в виду, что внешние признаки активного внимания служат той первой стадией концентрации внимания, вслед за которой появляются, а затем формируются внутренние признаки активной формы внимания.

Важное значение для повышения активного внимания имеет динамика репетиционного процесса, манера поведения дирижера, основывающаяся на преимущественно-активной форме общения с музыкантами, образности и богатстве языка, речевой интонации при словесных объяснениях, выразительности мимики, пантомимики и дирижерских жестов, применяемых в процессе работы с оркестром, наконец, на разумной требовательности, предъявляемой к оркестрантам.

Важнейшим принципом обучения является следование от частного к целому, от простого к сложному. Соблюдение этого принципа заключается в умении дирижера определить степень сложности изучаемого произведения, возможности и целесообразности включения его в репертуар оркестра, в определении верных путей последовательного его освоения.

При сознательном использовании данного принципа у руководителя почти всегда возникает четкий план изучения произведения, реализация которого способствует достижению конечного художественного результата при экономном расходовании репетиционного времени.

Основное правило указанного принципа состоит в том, чтобы первоначально решить более легкие и частные исполнительские задачи, а

затем постепенно усложняя их подойти к решению более общих и сложных художественных задач.

В практической репетиционной работе это будет выражаться в умении дирижера расчленить оркестровую фактуру произведения на ее элементы, в установлении последовательности их отдельного освоения, а затем постепенного соединения в единое целое.

Усложнение художественных задач неизбежно вызывает и усложнение исполнительских требований. Кроме того, нередко возникают и дополнительные трудности. Например, достигнутая равномерность темпа или ритмическая устойчивость могут нарушаться в тех случаях, когда дирижер приступает к выработке выразительной динамики (при усилении звучания у музыкантов появляется тенденция к ускорению темпа, суетливости в передаче рисунков и т.д.) или установленное при работе с аккомпанирующими голосами звучание гармонической основы окажется недостаточно рельефным при соединении с другими группами оркестра.

Отсюда вывод, что к решению частных и несложных исполнительских задач следует подходить с такой же мерой художественной требовательности, как и к решению сложных.

Говоря о методических приемах работы с оркестром, остановимся прежде всего на словесном пояснении.

Словесное пояснение – один из основных методических приемов работы с оркестром. Он применяется на всех стадиях репетиционного процесса, причем в одних случаях совершенно самостоятельно, в других – в сочетании с иными методическими приемами.

Главное требование, повышающее эффективность приема словесного пояснения, состоит в том, что все пояснения должны быть краткими, ясными и исчерпывающими.

Краткость изложения экономит репетиционное время, дает дирижеру возможность использовать другие методические приемы и, тем самым, быстрее перейти к реализации творческих требований.

Ясность словесного пояснения – наиболее важное его качество, предполагающее правильное, точное и последовательное изложение мысли, выделение главного и второстепенного и полный охват всех вопросов, составляющие творческие намерения дирижера. Ясность изложения требует четкости дикции, образности языка, выразительности речевой интонации.

В репетиционном процессе прием словесного пояснения занимает одно из ведущих мест, так как часто используется в сочетании (чередовании) с другими приемами.

Сольфеджирование как методический прием применяется для конкретизации и уточнения исполнительских требований при изучении музыкального произведения и часто служит развитием приема словесного пояснения.

Эффективность применения этого приема увеличивается, если дирижер поет в тональности и характере произведения, соблюдая правильный темп, штрихи, динамику и фразировку.

При уточнении штрихов и видов атаки, которые необходимы для правильной передачи характера музыки, дирижеру следует заранее определить слоги, которыми нужно пользоваться при сольфеджировании («та», «тра», «ту», «ду», «там» и др.)

Чистота интонирования – наиболее важное свойство приема сольфеджирования. Поэтому, прежде чем использовать этим приемом, дирижер обязан тщательно себя подготовить. В основном эта подготовка происходит во время изучения партитуры произведения.

Методический прием практического показа является одним из наиболее действенных и применяется на всех стадиях изучения произведения. Он заключается в том, что дирижер сам, или привлекая лучших музыкантов оркестра, демонстрирует исполнение музыкальной фразы.

Применение данного приема достигает своей цели лишь в том случае, если дирижер уверен, что исполнение фразы будет достаточно квалифицированным.

Прием практического показа, часто чередуется с приемом словесного пояснения и сольфеджирования.

Дирижерские жесты являются основным и часто суммирующим приемом работы с оркестром, важным средством организации исполнительского ансамбля и управления оркестром на оркестровой репетиции. При исполнении произведения на концерте дирижерские жесты являются единственным средством общения дирижера с оркестром.

Прием показа дирижерскими жестами обычно применяется в сочетании с приемами словесного пояснения, сольфеджирования и практического показа на инструментах, чередуясь с ними в той последовательности, которая вызывается необходимостью. Если прием показа дирижерскими жестами чередуется с приемом словесного пояснения, то дирижер, как правило останавливает игру оркестра, вносит словесные пояснения, а затем возобновляет изучение произведения, и так до тех пор, пока не реализует свои творческие намерения. Словесные пояснения иногда вносятся и во время игры оркестра, чем экономится репетиционное время.

Дирижерские жесты всегда должны соответствовать требованиям, которые предъявлялись дирижером оркестру при использовании других методических приемов.

Эффективность применения приема увеличивается, если дирижер обладает ясными и четкими дирижерскими жестами.

В репетиционном процессе допустимо применение «утрированных» жестов. Наиболее частые случаи их использования следующие: внезапная смена метроритма, динамики, темпа, выделение частных и общих кульминаций, подчеркивание начала и окончания музыкальной фразы, желание передать предельно плавную, или, наоборот, четкую музыку, при сложных ритмических рисунках, при силовом выделении отдельных долей такта, в случаях нарушения оркестром темповой и ритмической устойчивости исполнения. Однако применение «утрированных» жестов

допустимо лишь на репетициях, в случаях крайней необходимости и в виде исключения при исполнении произведения на концерте.

Учебный или замедленный темп применяется в начальной стадии изучения произведения. Этот методический прием заключается в том, что части произведения первоначально изучаются в более медленном темпе, который постепенно доводится до нормального. Полезность приема состоит в том, что создаются благоприятные условия для преодоления технических трудностей, достижения чистоты интонирования, гармонической ясности, темповой и ритмической устойчивости.

Начинать изучение произведения или оркестровой партии нужно в медленном темпе, при котором исполнители способны сравнительно легко и быстро преодолеть технические трудности, а затем переходить к изучению произведения в более подвижном темпе. При этом следует сохранять и закреплять исполнительские достижения каждого из этих этапов.

Незначительное замедление темпа может применяться и на заключительных стадиях репетиционного процесса при изучении произведений маршевой, песенной и танцевальной музыки для выработки особой ритмической и темповой устойчивости. Степень замедления темпа в этих случаях не должна превышать 2-4 счетных метрономических единиц. Например, если темп марша 120 четвертей в минуту, то степень замедленного темпа может быть взята не менее 116 или 118 четвертей в минуту. Такой темп часто применяется при изучении произведений, предназначенных для исполнения в условиях открытого воздуха.

Нужно иметь в виду, что чрезмерное замедление темпа и длительное время работы в слишком замедленной скорости в известной мере искажают характер музыки. Поэтому пользоваться этим приемом следует осторожно и в художественно оправданных границах.

Расчленение оркестровой фактуры как методический прием заключается в выявлении различных элементов фактуры, в определении их соподчиненности, в установлении последовательности раздельного их

освоения и постепенного соединения в единое целое. Прием применяется на всех стадиях групповой и общеоркестровой репетиции.

Первоначально разучиваются отдельные элементы фактуры произведения. К ним относятся: главный мелодический голос (аккомпанемент) и сопровождающие мелодию – контрапункт, фигурация и др. После этого отдельные элементы фактуры постепенно соединяются в единую музыкальную ткань, где им определяется соответствующая художественная роль.

В основе методического приема расчленения оркестровой фактуры на элементы лежит принцип следования от частного к целому, от простого к сложному.

Рассмотренные здесь отдельные, наиболее общие принципы и методы работы с оркестром следует использовать не в отрыве один от другого, а в тесной взаимосвязи. При этом последовательность их чередования или одновременного применения не может быть четко установлена, так как много зависит, опять-таки, от степени сложности изучаемого произведения, квалификации музыкантов и общего профессионального уровня духового оркестра.

С большей или меньшей определенностью можно сказать, что прием словесного пояснения часто используется во взаимодействии с приемами сольфеджирования, практического показа, во время применения дирижерских жестов и учебного темпа, т.е. он является своего рода универсальным приемом работы с оркестром.

Прием показа дирижерскими жестами всегда применяется в сочетании с приемами словесного пояснения и сольфеджирования, а при изучении произведения в замедленных темпах становится главенствующим.

Прием сольфеджирования чаще всего используется с приемами словесного пояснения и практического показа на инструментах как средство для уточнения или расширения понятия музыканта о характере изучаемой музыки.

Методический принцип следования от частного к целому, от простого к сложному является основным в работе с оркестром на всех стадиях индивидуальной и групповой проработки произведения.

Если применение одного из приемов, например, словесного пояснения, дало необходимый исполнительский результат, то нет необходимости прибегать к использованию других методических приемов. В этом случае дирижер использует прием показа дирижерскими жестами, убеждаясь в том, что его намерения поняты правильно.

Степень профессиональной подготовки большинства самодеятельных духовых оркестров вызывает необходимость концентрации внимания на индивидуальных формах изучения произведения и, в этом случае, целесообразно использовать в основном три методических приема: словесное пояснение, сольфеджирование и практический показ на инструментах.

Поскольку в исполнительском искусстве могут быть найдены различные пути решения художественных задач, рекомендуемые приемы и принципы следует рассматривать как один из вариантов работы с оркестром.

Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа представляет собой обязательную часть основной образовательной программы, выражаемую в зачетных единицах (кредитах) и выполняемую студентом вне аудиторных занятий в соответствии с заданиями преподавателя. Результат самостоятельной работы контролируется преподавателем. Самостоятельная работа может выполняться студентом в репетиционных аудиториях, читальном зале библиотеки, компьютерных классах, а также в домашних условиях.

Самостоятельная работа студентов должна подкрепляться учебно-методическим и информационным обеспечением, включающим учебники, учебно-методические пособия, конспекты лекций, аудио и видео материалами и т.д.