Навчально-виховний комплекс «Загальноосвітня школа І-ІІІ ступенів №1-гімназія» м. Копичинці

**Методична розробка на тему:**

**ОРГАНІЗАЦІЯ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ В ОРКЕСТРІ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ**

Вчителя музичного мистецтва та мистецтва, керівника Зразкового оркестру народних інструментів «Надія»

Мимрика М. Р.

2021

**ОРГАНІЗАЦІЯ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОГО ПРОЦЕСУ В ОРКЕСТРІ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ**

Репертуар як основа художньої діяльності оркестру. Принципи добору репертуару репертуар є найважливішим засобом підвищення творчого потенціалу оркестру, формування високого художнього смаку, виховання культури звуку оркестрантів. Добираючи твори для виконання, керівник вирішує завдання не тільки навчально-творчі, а й художньо-виконавські.

Основні принципи добору репертуару:

а) врахування статусу і типу оркестру (його навчально-педагогічна або художньо-виконавська спрямованість);

б) художній рівень репертуару (співвідношення кращих художніх зразків класичної та сучасної популярної музики);

в) відповідність партитур музичних творів інструментальному складові оркестру (можливість коригування партитур);

г) відповідність репертуару технічному і художньо-виконавському рівню оркестру.

У процесі обдумування репертуару керівник повинен послуговуватися такими правилами: 1) кожен колектив має притаманні тільки йому технічні та художні можливості; 2) інтерес до твору є істотним чинником його швидкого засвоєння.

Таким чином, п’єси для виконання мусять мати художню цінність, відповідати можливостям колективу, а також викликати зацікавленість оркестрантів у роботі над ними. Важливо, щоб колектив мав у своєму репертуарі п’єси, які можна було б виконувати для різної аудиторії, на певних мистецьких заходах. Тому необхідно включати до репертуару твори європейських та українських композиторів, перекладення й обробки народної музики.

Для початкового етапу роботи з оркестром народних інструментів найкраще підходять неважкі п’єси, мелодійні народні пісні та марші й танці в легкій обробці. Таким вимогам відповідають партитури, які подані у другому розділі посібника: «Марш Богдана Хмельницького» Я. Орлова, «Мелодія» М. Скорика, українська народна (лемківська) пісня «Ой верше мій, верше», «Черемшина» сл. М. Юрійчука, муз. В. Михайлюка.

Удосконаленню технічної майстерності оркестрантів, закріпленню навичок гри в ансамблі, розвитку інтересу до занять у колективі, збагаченню внутрішньої культури, естетичних смаків виконавців сприятимуть п’єси композиторів класиків та сучасних авторів, перекладені авторами посібника спеціально для оркестру народних інструментів. До таких творів належать: «Менует» з симфонії невідомого автора початку XIX ст., Сюїта «Країнами світу» Є. Дербенка (ІІІ частина «Іспанія», ІV частина «Греція», V частина «Бразилія»), «Violentango» А. П’яцолли.

До репертуару варто вносити твори для оркестру народних інструментів з солістами інструменталістами або вокалістами. А саме, можна використати: «Концертне танго» Я. Табачника, «Як надійшла любов» і «Два кольори» сл.Д. Павличка, муз. О. Білаша, «Не забудь» сл. Б.Стельмаха, муз. Б. Янівського, «Де ти тепер» сл. В. Палійчука, муз. І. Шамо, «Черемшина» сл. М. Юрійчука, муз. В. Михайлюка, українська народна (лемківська) пісня «Ой верше мій, верше». Трактовка та виконання цих п’єс має бути сучасною, вирізнятися своєрідністю й оригінальністю. Тільки в цьому випадку вони слухаються зі справжнім інтересом, здійснюють глибоке враження.

**Основні етапи роботи керівника оркестру над партитурою**

Єдиної методики роботи над партитурою не існує. Це індивідуальний творчий процес, який залежить від досвіду та знань диригента. Проте провідне правило для кожного керівника полягає у ретельному, детальному аналізі партитури. Аналітичну роботу диригента над партитурою можна умовно розбити на кілька основних етапів:

• ознайомлення з партитурою;

• вивчення партитури;

• осмислення інтерпретації п’єси, створення її художньо-виконавської «канви»;

• перекладення (переінструментовка) партитури (за потребою);

• диригентський аналіз партитури.

Етап ознайомлення з партитурою варто розпочинати з її аналізу. На цьому етапі важливо дізнатися про історію написання п’єси, події, факти, покладені автором у її основу; творчість композитора, його мистецький доробок. Бажано прослухати існуючі записи твору у виконанні кращих професійних оркестрів. Затим можна приступити до зорового ознайомлення з партитурою, відзначаючи особливості інструментування, голосоведення, зміни темпу, розміру, звучності, ретельно аналізуючи термінологічні, цифрові й знакові позначення.

Етап вивчення партитури тісно пов’язаний з попереднім. Починається він з програвання партитури на інструменті (фортепіано, баяні), що дає можливість виявити повне звучання голосів, гармонії, акомпанементу, уявити основні музичні образи. До того ж гра на інструменті активізує увагу диригента. Якщо інструментальна підготовка не дозволяє виконати партитуру повністю, то краще приступати до читання за групами інструментів або партіями, і лише потому відтворювати весь твір у цілому. Окремі партії варто програвати на інструменті, для якого вони написані. Зазначимо, що різниця у методах вивчення партитури пояснюється кількома причинами: професійним рівнем і досвідом диригента; складністю музичної тканини і ступенем попереднього знайомства з нею; часом, відпущеним на підготовку твору. Після ознайомлення зі звучанням партитури можна переходити до її «теоретичного» опрацювання, детального аналізу тексту, а саме: уважно розглянути значення кожної ліги, динамічного відтінку; зауважити усі штрихи, акценти; переглянути партитуру на друкарські помилки в нотному тексті або позначеннях в окремих партіях. Підкреслимо, що саме докладне вивчення партитури (з’ясовування особливостей складу оркестру, визначення засобів виразності (мелодії, фактури, гармонії, форми, темпу, динаміки, ритму тощо), специфіки викладу музичного матеріалу), уможливлює розуміння драматургії твору.

Отже, покроково розглянемо кожний із вищеназваних елементів. Мелодія. Основна ідея та образна характеристика кожного твору найбільш яскраво виражена в мелодії, тому її детальний аналіз допоможе точніше зрозуміти задум композитора. Спочатку визначається загальний характер мелодійної лінії, її ритмічна і мелодійна своєрідність, кульмінація. Також бажано звернути увагу на інструментовку, зрозуміти образно-смислове навантаження тембрів кожного інструменту певного твору. Бажано фіксувати в партитурі уточнююче нюансування, робити словесні позначення, що допоможе повніше виразити характер мелодії.

Поліфонія. Застосування поліфонічних засобів розвитку (імітаційна і підголоскова поліфонія) помітно збагачує звучання, надає музичній тканині плинність, співучість, пластичність, широту дихання. Зустрівшись з подібним прийомом викладу матеріалу, необхідно уважно проаналізувати характер руху кожного голосу і співвіднести його з мелодією. Це дасть можливість намітити диференційоване нюансування і згодом домогтися виразного виконання.

Гармонія. Вивчення ладо-тональних співвідношень, гармонічного плану сприятиме кращому осягненню форми твору. Іноді, з усіх засобів виразності, гармонії відводиться домінуюча роль, коли композитор використовує її колористичні можливості. У такому разі слід звернути увагу на оркестрові інструменти, задіяні у відтворенні гармонії, і домогтися від них якісного виконання, пов’язаного найчастіше з динамічною і тембровою рівністю звучання. Однак трапляються випадки, коли треба порушити цю рівновагу і виділити якийсь з голосів (частіше це відбувається в модуляціях). Іноді виділяють бас, іноді ввідний тон. Точну відповідь на ці питання може дати тільки аналіз партитури. Форма твору. Ще при першому знайомстві з твором бажано у загальних рисах охопити його форму, а надалі зробити ретельний аналіз, з’ясувавши, з яких частин він складається і в чому полягають особливості кожної частини. При такому розподілі твору на частини і докладному аналізі кожної з них не слід випускати з уваги логічного зв’язку між ними.

Динаміка. Динаміка, як і гармонія, тісно пов’язана з формою твору і допомагає яскравіше розкрити його зміст. Аналізуючи твори, можна зауважити, що композитори по-різному ставляться до можливості позначення в нотах динамічних відтінків. Одні виставляють їх дуже докладно, інші обмежуються тільки основними нюансами, надаючи можливість виконавцям проявити свою творчу індивідуальність у складанні більш детальної динамічної партитури. Насамперед необхідно визначити місце розташування головної і місцевих кульмінацій, їх характер і смислове значення, точно розрахувати можливості оркестру щодо реалізації головної кульмінації, яка повинна бути підсумком динамічного розвитку всього твору. Особливо слід звернути увагу на тривалі крещендо та димінуендо. При виконанні крещендо або димінуендо не можна починати їх занадто рано, тому що в оркестрі може не вистачити динамічних ресурсів і хвиля наростання або спаду виявиться короткою. Виконуючи крещендо, слід пам’ятати, що починати його повинен мелодичний голос, а інші голоси додаються пізніше. При виконанні димінуендо – навпаки. Першими починають затухати побічні голоси, і тільки потім мелодія. Слід наголосити на складності цих двох прийомів, тому домогтися їх якісного виконання можна шляхом контролю мелодійного голосу.

Темп. Однією з найбільш складних і суперечливих виконавських проблем є проблема темпу. Розв’язати її можна шляхом аналізу партитури, який повинен стосуватися всіх її сторін, перш за все – драматургії, а також форми і мелодійної лінії. У результаті такого вивчення, осягнення задуму композитора, розуміння цілого та окремих епізодів і буде поступово складатися уявлення про потрібний темп.

Трапляється два види партитур: у одних є метрономічне позначення темпу, в інших – ні. Якщо розглядати перший вид партитур, то слід зауважити, що темп – величина відносна, особливо якщо справа стосується складного за змістом твору. Кожен новий музичний образ, пов’язаний зі зміною характеру музики, має і свій 7 темповий відтінок. Тому правильним темпом завжди буде той, який шляхом ледве помітних змін пристосується до мінливого змісту музики. Це означає, що метрономічні позначення досить умовні і показання метронома потрібно приймати як рекомендацію до осягнення основного темпу. На вибір темпу впливає також емоційний стан та індивідуальність диригента, який вносить у виконання навіть відомого, хрестоматійного твору свіжі темпові нюанси.

Отже, пошук оптимального темпу залежить від таких чинників, як: ступінь попередньої роботи диригента над осягненням ідейно-емоційного змісту твору, аналіз форми, руху мелодійних контрапунктичних голосів, аналіз метро-ритмічних і словесних авторських ремарок, урахування емоційного стану і творчої індивідуальності диригента. Сума цих доданків і дасть у результаті потрібний «правильний» темп.

Окрім основного темпу, у творі можуть бути епізоди, пов’язані з прискоренням або уповільненням швидкості руху. Технічна складність виконання агогічних відтінків пов’язана з плавністю переходу від одного темпу до іншого.

Штрихи і аплікатура. Зробивши докладний мелодичний, динамічний і темповий аналіз твору, необхідно завершити роботу виставленням штрихів і аплікатури. Слід пам’ятати, що невідповідний штрих може змінити характер, динаміку, а отже і зміст музичного образу. Вибір аплікатури повинен диктуватися не тільки міркуваннями зручності виконання на інструменті, але і прагненням до музичної виразності і природності фразування. Всі оркестрові штрихи і прийоми повинні бути спрямовані на досягнення найкращого художнього результату.

Завершення роботи над партитурою. Після проведеного аналізу, у ході якого скрупульозно вивчено всі деталі партитури, можна переходити до останнього етапу роботи – інтерпретації п’єси, створення її художньо-виконавської «канви». Напрямок руху у роботі над партитурою відбувається наступним чином: від загального до конкретного, з поверненням на більш якісний рівень, до загального. Цілком природно, що в процесі поглибленої, детальної роботи над твором виникають нові ідеї, думки, які певним чином можуть змінити первісний виконавський план.

Прослуховування творів у запису. Коли основна, трудомістка робота над партитурою завершена, твір вивчено, і склався виконавський план, бажано звернутися до прослуховування його в аудіозапису. Це дозволить порівняти і критично оцінити трактування (власне і у запису). Однак користуватися послугами запису на ранньому, підготовчому етапі не варто, щоб уникнути пасивності виконавського мислення.

Знання партитури напам’ять. Підсумком усієї підготовчої роботи повинно бути знання партитури напам’ять. Знати твір напам’ять необхідно з кількох причин: 1) щоб добре керувати колективом, диригент повинен правильно і активно мислити, його увага має бути сконцентрована на головних питаннях оркестрового управління, а це можливо лише при хорошому знанні музичного матеріалу; 2) диригент, який не знає твору і постійно прикутий очима до партитури, позбавлений живого контакту з виконавцями, в результаті чого сила впливу на них помітно знижується.

Етап осмислення інтерпретації п’єси, створення її художньо-виконавської «канви» пов’язаний з пошуками власної інтерпретації. Найважливіше завдання цього етапу полягає в уявленні музичного твору таким, як він був задуманий автором. У цьому процесі виділяють чотири основні стадії. Перша стадія моделювання: ще до реального відтворення партитури виконавцями, 8 диригент складає ідеальну модель майбутнього звучання у своїй свідомості. Друга стадія інформування: диригент інформує виконавців про своє уявлення майбутнього звучання. Третя стадія контролю: диригент чує реальне звучання і зіставляє його зі своєю ідеальною моделлю, тобто здійснює слуховий контроль над виконанням. Четверта стадія коригування: диригент повідомляє виконавцям додаткову інформацію з метою наближення реального звучання до ідеальної моделі, тобто коригує виконання. Чим більше емоційно-образних асоціацій виникає у диригента в процесі слухання музики, вивчення партитури, тим багатшою є інтерпретація, власне виконавське бачення твору.

Отже, диригент повинен вийти до оркестру, маючи готову виконавську «канву» п’єси, намітивши підходи кульмінації, позначивши всі технічні шляхи вирішення складностей музичної тканини. Звичайно, не тільки на перших репетиціях, але й надалі диригент у процесі роботи вносить корективи в трактування п’єси відповідно до заглиблення у її прочитання.

Наступний етап аналітичної роботи над партитурою – перекладання п’єси для конкретного колективу, її переінструментовка для наявного складу. Якщо інструментарій оркестру, зазначений у партитурі, ширше, ніж наявний, керівнику потрібно ретельно проаналізувати кожну «зайву» партію. У разі, якщо деякі з них дублюються одним або кількома інструментами, їх можна виключити за умови, що щільність звучання партії не постраждає. Якщо ж партія відіграє важливу самостійну роль, то її потрібно передати іншому подібному інструменту або замінити інструмент. Перш ніж приступати до перекладання і переінструментовки п’єси, необхідно опанувати основні закони і принципи інструментування для оркестру народних інструментів.

Окрім врахування технічних і художньо-виражальних можливостей інструментів, керівник повинен: 1) звертати увагу на технічну підготовленість кожного учасника оркестру; 2) знати робочий діапазон кожного інструменту, способи звуковидобування, штрихи та їх позначення в нотах, правила голосоведіння, побудови та з’єднання акордів, специфіку гармонійного супроводу тощо; 3) враховувати прийняте співвідношення інструментів в оркестрі; 4) пам’ятати про те, що інструментування або перекладення п’єси – творчий процес, який вимагає глибокого й осмисленого підходу. Не можна механічно «розписувати» текст твору без урахування характеру мелодії, акомпанементу, гармонійного супроводу, звучання партій на тому чи іншому інструменті. Це допомагає цікавіше, з більшою вигадкою і фантазією перекласти п’єсу для оркестру, змусити її заграти новими гармонійними і тембровими фарбами, мелодійними підголосками.

**Організаційно-педагогічна підготовка репетиційної роботи з оркестром**

Основною ланкою навчальної та виховної роботи диригента з оркестром є репетиція. Існують різні варіанти методики роботи з оркестром. Усі вони залежать від рівня підготовки колективу, кількості репетицій, ступеня складності виконуваної програми і досвіду диригента. Різне поєднання перерахованих вище факторів змушує керівника оркестру обирати і відповідні варіанти методики роботи.

Планування репетиційної роботи з оркестром. Важливим етапом підготовки керівника до репетиції є створення плану репетиційної роботи. План може виникнути тільки за умови, що аналіз 9 партитури зроблений досить детально. Дії керівника на репетиції не повинні здаватися випадковими і непослідовними. Кожна зупинка, кожне зауваження мусять бути продуманими і обґрунтованими, слугувати кращому розкриттю змісту п’єси. Добре продуманий репетиційний план роботи з оркестром своєю обґрунтованістю сприятиме її завершеності, розв’язанню педагогічних та виховних завдань.

Методика репетиційної роботи – важка і найменш досліджена частина диригентської діяльності, оскільки кожен керівник знаходить такі прийоми і методи роботи, які найбільш близькі його творчій індивідуальності. Різноманітність підходів до проблеми ускладнює, але не виключає можливості узагальнити досвід репетиційної роботи і виявити певні закономірності, знання яких допоможе керівнику, особливо початківцю, вибрати свій шлях. Планування репетиції – важлива складова частина підготовчої роботи диригента. Без планування в його роботі неминуче виникає стихійність, а отже труднощі у правильному і раціональному розподілі уваги і часу. Заздалегідь продуманий план позбавить керівника від багатьох помилок і надасть його роботі завершеності. Складаючи план роботи, керівник спирається на власний досвід і виконавські можливості оркестру. План може бути більш-менш розгорнутим і деталізованим. Однак, необхідно пам’ятати, що неможливо та й не потрібно намагатися надмірно фіксувати всі деталі майбутньої роботи.

Основні етапи, форми і методи репетиційної роботи. До початку навчального року керівник повинен добре підготувати оркестрове приміщення: забезпечити необхідну кількість пультів, стільців, перевірити освітлення, вентиляцію, акустику. Чітка організація репетиції дисциплінує оркестрантів, виховує почуття відповідальності перед колективом. Керівник повинен з’явитися на репетицію раніше встановленого часу. Перевірити наявність інструментів, нот партій, струн, медіаторів, пультів, іншого приладдя. Це допоможе уникнути багатьох безпосередньо непов’язаних з роботою над п’єсою зупинок під час репетицій. Почати репетицію необхідно вчасно, незалежно від того, скільки прийшло до призначеного часу учасників. Це служить гарним спонукальним прикладом до того, щоб учасники не запізнювалися, а приходили на репетицію за 5-10 хвилин до початку. Перед початком репетиції проводиться ретельне настроювання інструментів. У перший період навчання та роботи оркестру настроювання краще робити самому керівнику. Поступово, по мірі оволодіння інструментами, учасників потрібно вчити самих налаштовувати свої інструменти, надягати струни, робити дрібний профілактичний ремонт.

Виконавши перераховані умови, підготувавши все необхідне, можна приступати до репетиції. У перший період роботи оркестру необхідно підбирати легкі п’єси, різні за характером – повільні і швидкі, кантиленні і уривчасті, радісні й сумні і т. д. Такий підхід до вибору п’єс дозволяє урізноманітнити роботу оркестрантів, сприяє швидкому засвоєнню ними різних прийомів гри, вміння переключатися з одного темпу на інший, з однієї п’єси на іншу. Для правильної організації роботи колективу на репетиції керівнику необхідно враховувати індивідуальні особливості кожного музиканта, як особистісні, психологічні, так і ті, що стосуються музичної підготовки. Не можна ставити однакові вимоги до людини, яка тільки оволоділа інструментом, і до людини, що грає в оркестрі давно. Зі сказаного випливає, що вся діяльність керівника оркестру носить на репетиції творчий характер і будується в кожному випадку, виходячи з конкретних умов діяльності колективу. Без творчої організації репетиції не може бути ні справжнього взаєморозуміння між диригентом та оркестром, ні реалізації творчих задумів.

Проведення репетиції залежить від плану, складеного керівником на конкретну репетицію. Зупинимося на деяких, найбільш важливих моментах.

1. Важливо дотримуватися темпу репетиції. На початку репетиції оркестр потрібно добре «розіграти». Для цього рекомендується звернутися до п’єс з готового репертуару, які оркестр виконує із задоволенням. Після цього можна приступати до розучування творів, що вимагають максимальної концентрації уваги і сил оркестрантів. Адже на початку репетиції учасники більш працездатні і володіють високою розумовою та емоційною активністю. Керівник повинен уміти вчасно зробити перерву в роботі, краще – через 40-50 хвилин після початку роботи. Друга частина репетиції може тривати 35-40 хвилин. Ця частина репетиції повинна бути менш напруженою і стомлюючою, оскільки наприкінці репетиції знижується увага, починає слабшати й емоційна чутливість, працювати стає значно складніше. Рекомендується приділити час читанню з листа і роботі над художньою обробкою раніше вивченого репертуару. Практика доводить, що при такому часовому співвідношенні першої та другої частин репетиції досягається максимальна активність учасників. Отже, для того, щоб зробити репетицію різноманітнішою, зберегти свіжість сприйняття і емоційну активність виконавців, керівник повинен чергувати роботу над творами, контрастними за темпом і характером.

2. Робота над помилками виконавців залежить від уміння диригента розрізняти їх походження. Якщо вони мають випадковий характер або виникають наприкінці напружених репетицій, коли на діях учасників оркестру позначається втома, то в цих випадках зупиняти оркестр не варто. Керівник повинен розуміти і бути готовим до того, що не все виходить відразу. Потрібен час, щоб оркестранти добре відчули характер, стиль твору, свою роль і місце в тому чи іншому епізоді, і, нарешті, елементарно вивчили свої партії. Якщо ж помилки пов’язані з нерозумінням виконавських завдань або неохайністю виконання, то в цьому випадку зупинки необхідні. Кожну таку зупинку керівник повинен використовувати раціонально. Необхідно коротко, ясно і, головне, конкретно пояснити суть помилок і відразу запропонувати способи їх виправлення. З кожної зупинки диригент повинен отримати максимум користі. Так, наприклад, якщо зупинка сталася з причини неточного виконання фрази, штрихів, нюансів, то можна одразу ж звернути увагу оркестру на аналогічні епізоди у подальшому тексті. Це прискорить процес роботи і позбавить керівника від зайвих зупинок. Працюючи над виправленням помилок, не слід одночасно ставити перед оркестром багато виконавських завдань. Не варто зловживати зупинками оркестру і на завершальній стадії роботи, головна мета якої – допомогти оркестрантам охопити твір у цілому, відчути його форму і динаміку розвитку.

3. Кожен етап роботи на репетиції ставить перед керівником певні завдання, успішне вирішення яких багато в чому залежить від спрямованості його уваги. Наприклад, якщо оркестр тільки приступає до роботи над новим твором, то увага, в основному, має бути спрямована на коригування нотного тексту. На наступних репетиціях увагу можна зосередити на роботі над штрихами, культурою фразування, ритмічною і динамічною точністю звучання. У процесі 11 розучування твору кількість виконавських завдань збільшується, а отже диригент тепер повинен контролювати безліч виконавських ліній, але не випускати з виду головного, на даний момент, виконавського завдання.

4. Керівник має спланувати свою роботу так, щоб репетиція носила завершений характер. Тому наприкінці репетиції потрібно залишити час для підбиття підсумків виконаної роботи. Це може бути програвання в потрібному темпі (бажано без зупинок) фрагментів або всього розучуваного твору.

5. Надзвичайно важливим для керівника є питання дисципліни в оркестрі. Від того, якою мірою вдалося його вирішити, залежить і результат роботи колективу. На репетиції повинна бути тиша, увага, зосередженість і бажання працювати з диригентом. Хотілося б застерегти керівників від хибного розуміння терміна «дисципліна в оркестрі». Мається на увазі не формальна дисципліна, коли всі сидять тихо і покірно виконують накази «залізного» диригента, а ту дисципліну, яку можна назвати творчою. У висновку потрібно ще раз підкреслити, що перераховані вимоги і рекомендації не можуть врахувати усього різноманіття складнощів у репетиційній роботі. Кожен керівник, виходячи зі специфічних властивих його оркестру особливостей, організовує репетицію таким чином, щоб максимально ефективно використовувати відведений на неї час.

**Особливості роботи над оркестровим супроводом**

У репертуарі будь-якого оркестру є твори з солістами – вокалістами та інструменталістами. Робота над акомпанементом має свої специфічні особливості, тому необхідно визначити ці особливості і з’ясувати способи рішень типових проблем акомпанементу. Мистецтво акомпанементу складається з уміння створювати ансамбль соліста й оркестру. Характер і роль акомпанементу залежить від епохи, національної приналежності музики та її стилю. Після ознайомлення з твором, партитурою, засобами виразності, що сприяють розкриттю ідейно-художнього змісту, керівник починає працювати з солістом над створенням загальної, спільної концепції твору.

Не менш важливою є попередня репетиційна робота з оркестром, що передує зустрічі з солістом, у процесі якої досягається звучання оркестру, визначеного заздалегідь і з солістом. Під час репетиційної роботи важливо правильно розмістити соліста на сцені, якомога ближче до диригента з метою контролю останнього за кожною деталлю гри або співу. На репетиціях диригент повинен вимагати від солістів виконання своїх партій точно і коректно. Цим досягається злагодженість між солістом і оркестром. Важливо змусити оркестр уважно слухати соліста, щоб кожен оркестрант не тільки сумлінно виконував свою партію, слідуючи в усьому вимогам диригента, але й прислухався до партії соліста. Акомпанемент солістові вимагає гнучкості темпу, чистоти вступів після численних пауз і природно, що тут учасники оркестру повинні точно слідувати вказівкам диригента.

Велику увагу необхідно приділяти динамічним нюансам: як правило, звучання голосу, особливо у високих регістрах «з’їдають» струнні інструменти та інструменти оркестру, що звучать у тому ж діапазоні, а в кульмінаціях ударні та духові часто глушать солістів. Звичайно, є твори, в яких необхідно продемонструвати максимальну міць оркестру, але бажано ретельно продумувати кількість кульмінацій, зважаючи на драматургію твору. Набагато сильніше вражає та кульмінація, в якій чутно всі компоненти виконання – і соліста, й інструменти оркестру. Акомпанемент низьким голосам завжди повинен виконуватися легше в динамічному відношенні, ніж високим, оскільки нижні діапазони гірше пробиваються крізь звучання оркестрових інструментів. У разі ж, коли оркестровка виявиться занадто щільною і насиченою, може знадобитися деяка динамічна ретуш. Також уваги вимагає оркестрова партія в акомпанементі, що звучить в унісон з мелодією соліста.

Дублювання соло є одним з найважчих видів акомпанементу: необхідно знайти таку звучність, яка за забарвленням і характером відповідала б звучанню соліста, але при цьому сприймалася як «тінь» основної мелодії. Певну складність представляє акомпанемент з прозорою фактурою. Саме в силу цієї прозорості та лаконічності засобів виразності такий акомпанемент також вимагає абсолютного злиття з солістом у ритмічному, динамічному, емоційному плані, у передачі звукового забарвлення та художнього образу в цілому. Найменша неточність у такій прозорої тканині сприймається як груба «клякса». Вкрай бажано, щоб напередодні концерту відбулася окрема репетиція з оркестром і репетиція вже за участю солістів у день концерту.

**Організація та проведення концертних виступів оркестру**

Виконавська концертна практика забезпечує процес адаптації творчого досвіду студентів в умовах майбутньої професійної діяльності, закріплення набутих умінь і навичок, становлення особистої виконавської майстерності. Завершує репетиційну роботу генеральна репетиція. Її організація має свої особливості, зумовлені тим, що вона є репетицією як такою, але в той же час містить усі ознаки концертного виступу. Генеральна репетиція є підсумковою для певного етапу роботи колективу, і тому на ній вирішуються такі завдання: психологічна підготовка учасників до концерту, остаточна перевірка програми, максимально точне, чисте і художньо визначене програвання кожної п’єси тощо. Оскільки «концертне» виконання є тут домінуючим, то керівнику важливо психологічно підготувати оркестрантів до майбутнього виступу і остаточно перевірити готовність усієї програми. Важливо зіграти всі п’єси, призначені для концертного виступу, без зупинки від початку до кінця, дати відчути оркестрантам усю програму в цілому, її звучання і черговість п’єс – тим самим рівномірно розподілити сили й емоційне напруження на весь виступ. У результаті такого програвання у виконавців складається цілісне художнє враження.

На генеральній репетиції не потрібно робити часті зупинки. Помилки і неточності, які виявилися, все ж таки повинні бути усунені і для цього необхідно залишити резервний час. Іноді, особливо у випадках підготовки великої, концертної програми, завершальний період роботи можна спланувати таким чином, щоб три останні репетиції виділити в самостійний блок.

Перша репетиція – чорнове виконання програми. Вона дає загальну картину готовності оркестру до виступу і виявляє слабкі сторони виконання програми.

Друга репетиція потрібна для остаточного усунення всіх помилок. Перед тим, як приступати до роботи, керівнику потрібно проаналізувати попередню репетицію і з’ясувати причини помилок.

Третя репетиція – концертне виконання програми. Це своєрідне підбиття підсумків усієї підготовчої роботи. Репетиція повинна бути короткою і не стомлювати оркестрантів. Керівнику слід рівномірно розподілити сили оркестру й уникати великої емоційної віддачі виконавців. Духовні і фізичні сили оркестрантів потрібно зберегти для концерту.

Генеральну репетицію бажано проводити там, де відбудеться виступ колективу. Диригент і оркестр повинні звикнути до умов залу і, проводячи необхідну в даному випадку коректну репетицію, домогтися звичних динамічних співвідношень ансамблевого звучання. Керівник і оркестр до будьякого виступу повинні ставитися з почуттям великої відповідальності і розглядати концерт як важливу подію у своєму творчому житті.

**Рекомендована література**

1. Барсова И. Книга об оркестре / И. Барсова. – [2-е изд]. – М.: Музыка, 1978. – 208 с.

2. Воеводин В. Пособие для руководителя студенческого оркестра народных инструментов / В. Воеводин. – К.: Гос. метод. центр учеб. заведений к-ры и ис-в, 2003. – 143 с.

3. ГуменюкА. Українські народні музичні інструменти / А. Гуменюк. – К.: Наукова думка, 1967. – 241 с.

4. Гуцал В. Київський оркестр народних інструментів / В. Гуцал // Народна творчість та етнографія. – 1975. – № 1. – С. 88–89.

5. Гуцал В. Грає оркестр українських народних музичних інструментів / В.Гуцал.– К.: Мистецтво, 1978. – 168 с.

6. Гуцал В. Е. Інструментовка для оркестру українських народних інструментів / В. Е. Гуцал – К : Муз. Украина, 1988. – 78 с.

7. Гуцал В. Запорізький марш / В. Гуцал. – К.: Вік ЛТД, 1995. – 48 с.

8. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва: посібник / Давидов М. – К.: НМАУ, 1998. – 224 с.

9. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні: зб статей / Давидов М. // НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К.: Вид-во ім. О. Теліги, 1998. – 207 с.

10. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа): підруч. [для вищ. та серед. муз. навч. закл.] / М. Давидов. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 420 с.

11. Дейнега В. Музичний інструментарій як показник специфіки оркестру народних інструментів / В.Дейнега // Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського. – Вип. 22: Музичне виконавство. – Кн. 8. – К., 2002. – С. 119–129.

12. Дражниця Л. Оригінальний репертуар оркестрів народних інструментів УРСР (1930–1970 рр.) / Л. Дражниця. – Л., 1982. – 39 с.

13. ІваницькийА. Українська народна музична творчість: навч. посіб. / А.Іваницький / під ред. М. Поплавського / М-во культури і мистецтв України; КНУКіМ. – [2-е вид., допрацьоване]. – К.: Музична Україна, 1999. – 222 с.

14. ІвановП. Оркестр українських народних інструментів / П.Іванов. – К.: Музична Україна, 1981. – 110 с.