



*Художественной  
самостоятельности*

*О. НЕЖИНСКИЙ*

**ДЕТСКИЙ  
ДУХОВОЙ  
ОРКЕСТР**



## ОТ АВТОРА

Духовая музыка — один из самых демократичных видов искусства, обладающий богатым арсеналом средств идейно-эмоционального воздействия и разнообразными формами участия в массовых празднествах и концертной деятельности.

Успешное развитие этого жанра в художественной самодеятельности связано с привлечением в духовые оркестры молодого пополнения и организацией широкой сети детских духовых оркестров. Участие в оркестре является также формой организации содержательного досуга детей и подростков, воспитания их гражданских и эстетических чувств. Наконец, детские духовые оркестры могут стать главным резервом оркестров взрослых.

Методика работы с детьми имеет целый ряд особенностей: психофизиологических, педагогических и музыкально-эстетических. Цель данной работы — осветить основные учебные и воспитательные задачи, стоящие перед руководителем детского коллектива, дать конкретные методические рекомендации, способствующие их решению.

Пособие адресовано молодым руководителям духовых оркестров общеобразовательных школ, клубов, дворцов пионеров и других детских учреждений, имеющим определенную профессиональную подготовку.

## ФОРМЫ РАБОТЫ И ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ ДЕТСКИХ ДУХОВЫХ ОРКЕСТРОВ

Деятельность детских духовых оркестров, как и оркестров взрослых, широко используется в двух основных формах: прикладной и концертной. В первом случае детские духовые оркестры принимают участие в музыкальном оформлении праздников, массовых мероприятий, главным образом детских и молодежных. Пионерские слеты, смотры, парады благодаря духовым оркестрам проходят более значительно, впечатляюще и интересно. К первой форме близко примыкает игра оркестра для сопровождения танцев в школах, детских клубах и пионерских лагерях.

Участие детского духового коллектива в концертах является своеобразным показателем степени художественной зрелости коллектива, так как эта форма выступлений предъявляет высокие требования к идейно-художественному содержанию произведений, а стало быть и к исполнительскому мастерству. Из этого не следует, что можно хорошо выступать в концертах и позволить себе играть хуже во время демонстраций и других мероприятий. Уровень исполнения всегда должен быть максимально высоким. Речь может идти только о различных уровнях художественной и исполнительской сложности репертуара.

В наши дни постоянно идут поиски новых форм использования оркестра. Все большую популярность приобретают выступления духовых оркестров на площадях, улицах и стадионах: марш-парады оркестров, фигурное движение с перестроениями — дефиле. Это театрально-зрелищное представление является синтезом прикладной и концертной форм. Оно представляется перспективным и, безусловно, поможет привлечь новое пополнение в детские коллективы.

Детские духовые оркестры можно организовать в школах, клубах и дворцах пионеров, на предприятиях, в колхозах и совхозах. Разумеется, необходимы инструменты и специальные помещения для занятий и хранения инструментов.

В детский духовой оркестр принимают детей в возрасте 11—12 лет, ибо игра на духовом инструменте сопряжена со значительной затратой физических сил и связана с общим психическим и физическим развитием ребенка.

Нельзя играть на духовых инструментах детям, у которых больны или отсутствуют передние зубы, с неправильно сросшимися губами («заячья губа»), с искривлением пальцев рук. С деформированными зубами или неправильным прикусом иногда можно играть на медных широкомуздуточных инструментах (баритонах, тромбонах, басах),

но лучше рекомендовать деревянные — при игре на них эти недостатки не представляют серьезных препятствий в обучении. Для игры на ударных инструментах должны быть нормально развиты руки и пальцы. Обязательно врачебное освидетельствование детей для определения состояния легких, сердца, глаз, ушей.

Как и любой музыкант, будущий оркестрант должен обладать музыкальными данными — интонационным и ритмическим слухом, музыкальной памятью. Проверая музыкальные способности, руководитель предлагает кандидату спеть какую-либо песню или знакомую мелодию, что позволит также установить степень выразительности исполнения; повторить голосом несложный мелодический отрывок в два-четыре такта, спетый или сыгранный руководителем, отдельные звуки или попевки. Чувство ритма проверяется отдельно — выступиванием несложных ритмических рисунков. Обстановка проверки должна быть непринужденной и доброжелательной, ни в коем случае не «экзаменационной».

Очень серьезно нужно отнестись к определению кандидата на инструмент. Руководитель должен учитывать возраст, пол, общее психическое и физическое развитие, профессиональные признаки, о которых говорилось выше, а также форму губ. Ребятам с полными губами лучше определять на широкомушкетные инструменты, с обычной формой губ — на все остальные. Конечно, при этом нужно считаться с желанием ребят и без серьезных оснований не препятствовать выбору инструмента. В этих случаях вполне возможны ошибки. Главное — вовремя заметить их и исправить.

Если у руководителя возникают сомнения в отношении способностей или физического развития некоторых детей, их можно зачислить в коллектив условно. Начинать обучение следует на альтях и тенорах, подвести к исполнению несложных партий альтов и второго тенора. Время покажет, оставить ли таких ребят учиться на тех же инструментах, перевести ли на другие или отчислить их из оркестра.

Детей с хорошим ритмическим слухом целесообразно обучать игре на ударных инструментах; более крепких физически нужно определять на большой барабан и тарелки, менее крепких — на малый барабан, бубен, треугольник...

Руководителя не должно смущать, если на ударных инструментах будет играть много ребят, — за каждым из них можно закрепить какой-нибудь один инструмент. И вместе с тем надо стремиться, чтобы каждый умел играть на любом ударном инструменте и в случае необходимости мог заменить товарища.

Создавая детский духовой оркестр, руководитель должен помнить, что это будет прежде всего учебный коллектив. Поэтому планирование его деятельности в большой степени связано с выполнением учебной работы. Ее содержание, распределение часов занятий зависят от уровня подготовки участников и условий работы в клубном или детском учреждении.

Средний срок обучения в оркестре — три года по 32 учебные недели в год. Часы занятий слагаются из индивидуальной, ансамблевой и оркестровой подготовки.

Индивидуальные занятия проводятся один раз в неделю в течение всего времени обучения. Количество часов по индивидуальной подготовке рассчитывается в зависимости от числа музыкантов, обучающихся у руководителя оркестра. Если в клубе или школе нет кружков духовых инструментов и дети не занимаются в музыкальных школах или домах пионеров, дирижер практически сможет создать только оркестр, по составу не больше малого медного. Наоборот, с уже играющими на духовых и ударных инструментах ребятами большую часть времени можно целиком посвятить работе с оркестром, а индивидуально заниматься с небольшой группой начинающих.

Ансамблевая подготовка проходит один раз в неделю во втором полугодии первого года обучения.

Оркестровые занятия целесообразно проводить два раза в неделю на втором и третьем годах обучения.

Элементарной теорией музыки, музыкальной литературой и сольфеджированием в самом необходимом объеме учащиеся овладевают на индивидуальных и групповых занятиях по одному разу в неделю.

Если руководителю оркестра приходится учить всех оркестрантов с «азов», то выступления оркестра могут начаться лишь со второго года обучения. Если же с самого начала в оркестре есть играющие музыканты, то «концертная жизнь» возможна уже в первые месяцы существования коллектива. Учащиеся, прошедшие трехгодичный курс обучения в оркестре, при желании могут остаться в нем и дольше. Они составят костяк художественного коллектива, станут первыми помощниками руководителя.

### Типичные составы детских духовых оркестров

Духовые оркестры различаются по количественному и качественному признакам. Они могут целиком состоять из медных инструментов основной группы или включать в себя как основную группу, так и группу деревянных и характерных медных инструментов; такие оркестры называются смешанными. В зависимости от количества исполнителей оркестры условно делятся на малые, средние и большие. В последнее время средние и большие составы дополняют саксофонами, а концертные и танцевальные — электрогитарами. Вводя те или иные инструменты в духовой оркестр, нужно следить прежде всего за тем, чтобы оркестр не потерял своей специфичности и оставался именно духовым оркестром. Кроме того, необходимо учитывать динамический баланс между первыми и вторыми голосами, тембровую слитность или, наоборот, различия между ними и равновесие между высоким, средним и низким регистрами.

Для детских духовых оркестров наиболее типичны следующие составы: малый медный, малый медный с кларнетами и некоторые варианты малого и среднего смешанного состава. Все они довольно стабильны, для них издаются партитуры. Некоторые изменения в сторону увеличения или уменьшения количества исполнителей могут быть сделаны лишь в строгом соответствии

с принципами оркестрового равновесия. Например, увеличение количества корнетов, исполняющих мелодию, подавляет звучание средних, аккомпанирующих голосов, ведет к их недооценке, нарушает динамическое равновесие. Напротив, увеличение количества альтов, исполняющих аккомпанемент, усиливает средние голоса в ущерб звучанию мелодии. Даже применение валторны вместо одного из альтов весьма нежелательно (хотя функции альтов и валторн в духовом оркестре во многом схожи), так как нарушается тембровое и динамическое равновесие в аккомпанирующих голосах (известно, что валторна звучит слабее и мягче альты).

Приводим таблицы различных составов духовых оркестров с указанием минимального и максимального количества исполнителей.

Таблица 1

**Малый медный оркестр**

Наименование инструментов и партий	Количество исполнителей	
	мини- мальное	макси- мальное
Корнет Си-бемоль I	2	3
Корнет Си-бемоль II	1	2
Альт Ми-бемоль I	1	1
Альт Ми-бемоль II	1	1
Тенор Си-бемоль I	1	1
Тенор Си-бемоль II	1	1
Баритон Си-бемоль	1	1
Бас Ми-бемоль I	1	1
Бас Си-бемоль II	1	2
Малый барабан	1	1
Большой барабан	1	1
Тарелки	—	1
Всего:	12	16

Дальнейшее увеличение количества исполнителей за счет партий медных духовых инструментов нецелесообразно. В данном составе можно расширить лишь группу ударных, добавив такие инструменты, как бубен и треугольник, и закрепив их за отдельными исполнителями. Таким образом, в малом медном оркестре будет 18 исполнителей. Иногда все же опытные дирижеры пишут для появляющихся в оркестре сверх стандартного состава исполнителей специальные партии, не перегружающие звучность оркестра.

Ну а как быть, если количество участников оркестра меньше 12 человек? Партий каких инструментов обязательно следует оставить? Речь в таких случаях пойдет уже не об оркестре, а скорее об ансамбле, способном исполнять несложные песни, марши и танцы. Состав ансамбля будет следующим: два корнета, два альты (или один альт и один тенор), баритон, бас, два исполнителя на ударных (сокращать количество ударных или вовсе отказываться от них нецелесообразно, поскольку в таком ансамбле на них частично ложится

функция аккомпанирующих голосов). Следовательно, вполне жизнеспособным может быть коллектив из восьми исполнителей. Правда, этот состав нужно рассматривать как явление временное, ибо со столь малочисленным ансамблем нельзя решать более или менее значительные художественные задачи.

Следующий типичный детский состав — малый медный оркестр с добавлением кларнетов, которые расширяют скромные возможности небольшого духового оркестра. В таком составе можно использовать от двух до пяти кларнетов. Благодаря им расширяется высотный диапазон оркестра, укрепляется ведущий мелодический голос, вносятся новые оркестровые краски и возникают дополнительные возможности в использовании техники игры на деревянном инструменте, обогащающие и украшающие звучание (трели, скачки, быстрое движение и т. д.). При отсутствии партитур для такого состава дирижер может воспользоваться партитурами для малого или среднего смешанного оркестра или дописывать партии кларнетов к малому медному составу.

Таблица 2

**Малый медный оркестр с кларнетами**

Наименование инструментов и партий	Количество исполнителей	
	мини- мальное	макси- мальное
Кларнет Си-бемоль I	1	3
Кларнет Си-бемоль II	1	2
Корнет Си-бемоль I	2	3
Корнет Си-бемоль II	1	2
Альт Ми-бемоль I	1	1
Альт Ми-бемоль II	1	1
Тенор Си-бемоль I	1	2
Тенор Си-бемоль II	1	1
Баритон Си-бемоль	1	1
Бас Ми-бемоль I	1	1
Бас Си-бемоль II	1	2
Ударные	2	3
Всего:	14	22

В оркестры такого состава иногда добавляют партии труб.

Малый и особенно средний смешанные оркестры организовать в условиях самостоятельности значительно труднее, но любой труд окупится сторицей, так как оркестр такого состава обладает значительными художественно-исполнительскими возможностями и может быть использован в полной мере как в концертном, так и в прикладном плане.

Расширяет высотный диапазон оркестра и вносит новую краску флейта; не только обогащают тембровую палитру оркестра, но и усиливают его звучность саксофоны, сообщая в целом группе деревянных определенную самостоятельность.

Группа характерных медных — валторны, трубы, тромбоны — придает оркестру силу и мощь, блеск и яркость. Все это позволяет широко использовать такой состав для исполнения достаточно сложных и разнообразных произведений концертного плана.

Ниже дан состав малого и среднего смешанного оркестров в различных вариантах. Попутно заметим, что саксофоны обычно включаются в большие оркестры, но мы считаем, что и в средних смешанных составах они могут сыграть положительную роль.

Таблица 3

Малый и средний смешанный оркестры

Наименование инструментов и партий	Количество исполнителей		
	Малый смешан- ный	Средний смешанный	
		I вариант	II вариант
1	2	3	4
Флейта I	1	1	1
Флейта II	—	—	1 (пикколо)
Кларнет Си-бемоль I	2	2	3
Кларнет Си-бемоль II	1	2	2
Кларнет Си-бемоль III	—	1	2
Саксофон-альт Ми-бемоль I	—	(1)	(1)
Саксофон-альт Ми-бемоль II	—	—	(1)
Саксофон-тенор Си-бемоль	—	(1)	(1)
Валторна Ми-бемоль (Фа) I	1	1	1
Валторна Ми-бемоль (Фа) II	1	1	1
Труба Си-бемоль I	1	1	1
Труба Си-бемоль II	—	(1)	1
Тромбон I	—	1	1
Тромбон II	—	—	1
Тромбон III	—	—	1
Ударные	3	3	4
Корнет Си-бемоль I	2	3	3
Корнет Си-бемоль II	1	2	2
Альт Ми-бемоль I	1	1	1
Альт Ми-бемоль II	1	1	1
Тенор Си-бемоль I	1	2	2
Тенор Си-бемоль II	1	1	1
Тенор Си-бемоль III	—	—	1
Баритон Си-бемоль	1	1	2
Бас Ми-бемоль I	1	1	1
Бас Си-бемоль II	2	2	3
Всего:	21	27 (30)	37 (40)

Возможны и другие варианты смешанного состава, встречающиеся и в изданных партитурах. Мы же отобрали наиболее типичные для детских оркестров.

Составы оркестров имеют тенденцию к изменению. Это естественный непрерывный процесс, происходящий в профессиональной инструментальной музыке, но сказывающийся и на самодеятельном искусстве. Однако в каждом конкретном случае любые новшества в



составе оркестра должны быть художественно оправданы и согласованы с задачами, стоящими перед коллективом, в данном случае — детским. Например, введение саксофонов в детский духовой оркестр может весьма благотворно сказаться на исполнении как концертных произведений, так и музыки песенно-танцевального характера.

Руководитель оркестра обязан помнить о необходимости ежегодно пополнять группы оркестра новыми исполнителями взамен выбывших участников и заблаговременно готовить смену.

В практике детских духовых оркестров встречается особенность, связанная с физическими возможностями молодых музыкантов. При игре на духовых инструментах дети быстро утомляются. Особенно это касается исполнителей ведущих партий медных — первых и отчасти вторых корнетов, первого тенора, баритона, а также басов. Опытные руководители в таких случаях увеличивают количество исполнителей этих трудных и ответственных партий. Одна часть из них играет, другая отдыхает, что позволяет оркестру звучать в течение продолжительного времени без остановок. При этом не нарушается принцип оркестрового равновесия, а в случае необходимости мощь звучания оркестра можно увеличить благодаря включению в игру всех исполнителей.

### Ансамбли

На игру в ансамбле, к сожалению, не всегда обращают должное внимание даже в музыкальных учебных заведениях. Не владеющих навыками коллективной игры юных исполнителей сразу вводят в оркестр. Поэтому приходится делать нежелательные остановки, работать над простейшими элементами оркестрово-исполнительской техники с отдельными музыкантами, что расхолаживает других участников оркестра. И как результат — малая продуктивность репетиции.

Хорошо владеющий навыками ансамблевой игры юный музыкант быстро становится полноценным оркестровым исполнителем. В определенном смысле игра в ансамбле требует от музыканта даже большей ответственности, чем игра в оркестре, потому что в ансамбле каждую партию ведет один исполнитель, в то время как в оркестре одну партию могут исполнять несколько человек. Игра в ансамбле не только приучает к коллективному музицированию. Она имеет и самостоятельную художественную ценность, поскольку ансамбль может и должен принимать участие в концертах, исполняя законченные музыкальные произведения.

В зависимости от характера пьесы и ее фактуры однородные или смешанные ансамбли — дуэты, трио, квартеты и квинтеты — можно исполнять в сопровождении фортепиано или без него.

Дуэты по составу могут быть следующими: две флейты, флейта и кларнет; два кларнета; две трубы; труба и тенор; два тенора; тенор и баритон; труба и тромбон и другие сочетания инструментов.

Трио: флейта и два кларнета; три кларнета; три трубы; две трубы и тенор (баритон); труба, альт и тенор; две трубы и тромбон; два тенора и бас и т. д.

**Квартеты:** флейта, два кларнета и валторна; два кларнета и две валторны; две трубы, альт и баритон; две трубы, валторна и тромбон; три тромбона и бас.

**Квинтеты:** флейта, два кларнета и две валторны; две трубы, два альтя и баритон; две трубы, альт (валторна), тромбон и бас и др.

В процессе игры в ансамбле с большим количеством голосов усложняется фактура произведения, богаче становится музыкальная ткань. Молодые исполнители знакомятся с гомофонно-гармоническим и полифоническим складом, на практике познают закономерности формообразования в музыкальном произведении.

Желательно, чтобы переложения для ансамбля делал сам руководитель оркестра. Это позволит учесть исполнительский уровень каждого начинающего музыканта. Выступления ансамблей разнообразят концертную программу, приучают исполнителей к концертной эстраде. Материалом для ансамблей могут послужить народные и массовые песни и танцы, а также небольшие пьесы известных композиторов.

### **Материальное обеспечение оркестра**

Руководитель оркестра совместно с администрацией учреждения, при котором находится коллектив, заботится о создании необходимых условий для его нормальной работы. Помещение для занятий должно быть достаточно просторным, светлым, сухим и хорошо проветриваемым. Стены его необходимо задрапировать материей (можно задрапировать только углы зала), что нормализует акустические условия для репетиции и ослабляет реверберацию.

Инструменты можно хранить в том же помещении, где проводятся репетиции, в специальных шкафах и на стеллажах, но лучше — в специальной кладовой, оборудованной соответствующим образом.

Хранить инструменты рекомендуется в чехлах и футлярах, мундштуки — в отдельном ящике с гнездами. После игры мундштуки нужно протереть и вылить из инструментов скопившуюся влагу, деревянные инструменты протереть насухо. Трости следует хранить в отдельной коробочке.

Раз в месяц рекомендуется промывать медные инструменты теплой мыльной водой, наливаемой через мундштучную трубку. Вентильный механизм следует смазывать техническим маслом, а кроны — вазелином.

С первых занятий руководитель оркестра должен научить начинающих оркестрантов бережному отношению к своему инструменту и правильному уходу за ним.

Пульты должны быть такой высоты, чтобы ребята могли без напряжения читать ноты и хорошо видеть дирижера.

Руководителю оркестра следует кропотливо создавать нотную библиотеку, постоянно заботясь о ее пополнении нужной литературой. Неплохо иметь книги и учебники по музыке, биографический материал о композиторах, проигрыватель и магнитофон с набором пластинок и магнитных записей музыкальных произведений.

# Глава II

## УЧЕБНО-ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ РАБОТА В ДЕТСКОМ ДУХОВОМ ОРКЕСТРЕ

Учебно-воспитательная работа в детском духовом оркестре включает: общемузыкальную подготовку, обучение игре на инструментах, игру в оркестре и ансамбле.

Таблица

Учебный план  
общемузыкальной и специальной подготовки  
участников детского самодеятельного  
духового оркестра

№	Наименование дисциплин	Всего академических часов	Из них		Количество часов в неделю				Примечания
			групповых	индивидуальных	1-й год		2-й год	3-й год	
					1-е полугодие	2-е полугодие			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1.	Элементарная теория музыки	32	32	—	1	1	—	—	1. В учебном году 32 учебные недели
2.	Музыкальная литература	32	32	—	—	—	0,5	0,5	
3.	Сольфеджио	64	64	—	1	1	0,5	0,5	3. Занятия оркестра проводятся 2 раза в неделю, по остальным дисциплинам — 1 раз
4.	Специнструмент	64	—	64	1	1	0,5	0,5	
5.	Ансамбль	16	16	—	—	1	—	—	5. Расчет нагрузки руководителя определяется суммой часов групповых и индивидуальных занятий
6.	Оркестр	192	192	—	—	—	3	3	
Всего:		400	336	64	3	4	4,5	4,5	

## Общемузыкальная подготовка

Под общемузыкальной подготовкой в детских духовых оркестрах понимается изучение элементарной теории музыки, музыкальной литературы, занятия по развитию музыкальных данных участников оркестра. В условиях кружковой работы невозможно, да и не нужно дублировать объем и методы изучения вышеперечисленных дисциплин, применяемые в музыкальных школах и студиях. Вместе с тем совсем игнорировать изучение этих важнейших для общего музыкального развития предметов ни в коем случае нельзя.

Первоначальные сведения по элементарной теории музыки руководитель может сообщить сразу всей группе начинающих, используя доску с нотным станом. Дальнейшее изучение теории можно продолжить частично на занятиях по специнструменту и ансамблю.

Руководитель оркестра знакомит участников с элементарной теорией музыки последовательно, располагая материал по темам, например, в следующем порядке:

- «Музыка как вид искусства»,
- «Музыкальная интонация»,
- «Музыкальный звук и его свойства»,
- «Нотная запись звуков»,
- «Паузы»,
- «Октавы, диапазон, регистры»,
- «Правописание звуков, пауз и нотных знаков»,
- «Знаки альтерации»,
- «Метр, ритм, размер»,
- «Темп и его обозначения»,
- «Группировка нот»,
- «Лад. Мажор и минор»,
- «Мажорные гаммы до двух знаков в ключе»,
- «Минорные гаммы до двух знаков в ключе»,
- «Интервалы»,
- «Аккорды» и т. д.

Начиная с тем «Музыкальный звук и его свойства» и «Нотная запись звуков», занятия целесообразно проводить с инструментом в руках, закрепляя пройденный материал игрой и записью звуков на доске. Изображение звука на нотном стане начинающий музыкант должен связывать со слуховыми и физическими игровыми ощущениями.

Все изучаемые темы лучше усваиваются детьми на живом музыкальном материале, поэтому руководитель должен вести занятия, иллюстрируя объяснение пением, игрой, магнитофонными или грамзаписями. На определенном этапе все темы элементарной теории должны изучаться и усваиваться детьми по схеме: «вижу — представляю — играю» или «вижу — представляю — пою», разумеется, в пределах их возможностей.

Изучение музыкальной литературы необходимо для расширения музыкально-эстетического кругозора и формирования музыкального вкуса. Знакомство с музыкальными произведениями различных

жанров и стилей происходит, главным образом, во время репетиционной работы над репертуаром, что требует от руководителя большой ответственности за подбор произведений. Даже чтение с листа ставит задачу не только отрабатывать отдельные элементы исполнительской техники, но и знакомить с творчеством какого-либо композитора или музыкальным произведением. При этом руководитель должен обращать внимание детей на важнейшие художественные и исполнительские особенности разучиваемого произведения, чтобы материал усваивался сознательно.

Творчество композиторов, стили, жанры и отдельные музыкальные произведения можно изучать, прослушивая коллективно пластинки, магнитофонные записи, передачи радио и телевидения с предварительными пояснениями руководителя. Эти прослушивания можно спланировать во время занятий оркестра или после окончания репетиции, когда ребята уже устали.

Пояснения руководителя должны содержать основные сведения о месте композитора в истории музыкальной культуры, главных чертах его творчества, краткий анализ наиболее известных произведений. Небольшие музыкальные сочинения можно прослушивать целиком, крупные — фрагментарно. Тщательно подготовленное и интересно проведенное занятие по музыкальной литературе ведет к пробуждению познавательного интереса у детей и, в конечном итоге, к формированию хорошего музыкального вкуса и правильных ценностных ориентаций.

Необходимо познакомить участников детского коллектива с творчеством В. Моцарта, Л. Бетховена, Э. Грига, Ж. Бизе, Ф. Шуберта, М. Глинки, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Д. Кабалевского, песнями и танцами народов СССР, массовыми и пионерскими песнями, произведениями духовой музыки, а в союзных республиках с крупнейшими композиторами национальных школ и их основными сочинениями.

Очень полезно посещать концерты и репетиции различных исполнительских коллективов во внеучебное время. Имеются в виду не только духовые оркестры, но также оркестры симфонические, народных инструментов, эстрадные, хоры.

Начинающих оркестрантов надо постоянно держать в курсе музыкальной жизни, информировать о значительных музыкальных событиях не только в нашей стране, но и за рубежом — о конкурсах, фестивалях, праздниках. Это можно делать во время занятий оркестра, когда возникнет необходимость в кратком отдыхе.

Самое серьезное внимание нужно уделить развитию музыкального слуха участников оркестра и в первую очередь таких его видов, как интонационный, внутренний, ритмический, а также и музыкальной памяти.

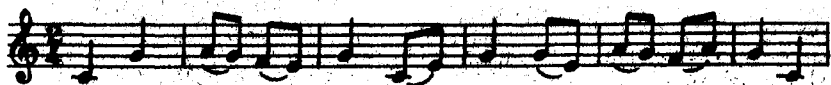
Развитие интонационного слуха имеет первостепенное значение в обучении музыканта-духовика, так как игра на духовых инструментах невозможна без постоянной слуховой коррекции. Систематически развивать у детей музыкальный слух, тренировать его постоянно — обязанность каждого руководителя детского духового

оркестра во все периоды обучения. Для этого используются следующие формы занятий: сольфеджирование, слуховой анализ и диктанты.

Сольфеджирование не только вырабатывает внутреннее представление видимого нотного текста, его слуховое осознание, но и помогает проверить правильность этого внутреннего представления.

Русская народная песня «Залетай, моя водичка»

1 Оживленно



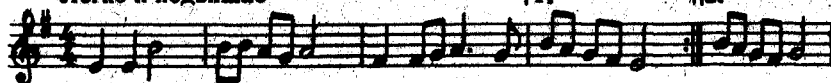
Украинская народная песня «Тече річка»

2 Умеренно



Армянская народная песня «Перец»

3 Легко и подвижно



Примеры исполняются голосом, поочередно голосом и на инструменте (по два-четыре такта), на инструменте.

Рекомендуется использовать интонационные упражнения, способствующие развитию чистой интонации при пении ладотональных тяготений, интервалов и аккордов, интонирование гамм, отдельных ступеней лада в мажоре и миноре, мелодических оборотов, характерных для того или иного лада, пение двух- и трехголосия.

Напоминаем основные правила интонирования: верхний вводный тон следует петь с тенденцией к повышению, нижний — к понижению; терцовый тон в мажоре несколько повышается, в миноре — понижается; диэзные альтерации звуков поются также с тенденцией к повышению, бемольные — наоборот.

4 до мажор      ля минор  
натуральный      гармонический

мелодический

В. Шаинский. Голубой вагон

5 Оживленно

А. Носиков. Дороги

6 Умеренно

Конец

7 Allegro non troppo

Для повторения

Для окончания

8 Торжественно

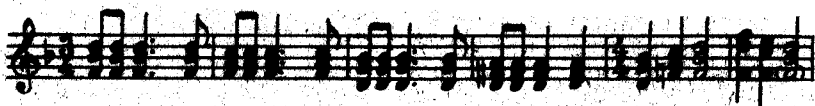
Конец





• Умеренно

Русская народная песня «В темном лесу»



Слуховой анализ подразумевает не только слышание, но и осознанное восприятие нотного текста. Анализ включает определение: характера музыки, средств выразительности лада, тональности, размера, ритма, строения мелодии (мотивы, фразы, предложения), кульминации и фактуры отрывка, элементов фактуры<sup>1</sup>: мелодии — одно-, двух-, трехголосной, контрапунктов; сопровождения — аккордов, педалей, фигурации; склада изложения: гомофонно-гармонического, полифонического, смешанного.

Диктант — лучшая форма выработки координации между всеми слуховыми навыками и полученными теоретическими знаниями, активизирующая память, предельно концентрирующая волю и внимание.

Нужно приучать ребят внимательно прослушивать диктант, не торопиться записывать его, а стараться запомнить. Нельзя во время записи диктанта напевать — это мешает развитию внутреннего слуха. В условиях оркестра легко организовать запись тембрового диктанта. Слуховая форма развития памяти может быть выражена таким принципом: «слушаю — представляю — запоминаю — записываю». Проверка и закрепление происходят позже: «пою — играю».

Можно рекомендовать и зрительную форму диктанта: руководитель пишет на доске мелодию, просит запомнить ее, затем стирает

<sup>1</sup> Желательно предложить ребятам небольшие законченные пьесы П. Чайковского, Э. Грига, Б. Бартока, Д. Шостаковича или народные и массовые песни.

запись и предлагает оркестрантам записать мелодию в своих нотных тетрадах. Тем самым осуществляется принцип: «смотрю — представляю — запоминаю — записываю». Далее следует проверка.

Диктанты хорошо развивают музыкальную память. С музыкальной памятью тесно связано развитие внутреннего слуха как способности мысленно представить себе звучащую или записанную музыку.

Для развития этой, необходимой каждому исполнителю способности можно рекомендовать следующие упражнения:

а) слушание музыки с нотами в руках;

б) пение гамм вверх и вниз по одному звуку поочередно каждым учащимся (остальные внимательно слушают, мысленно пропевают про себя гамму, готовясь к своему вступлению);

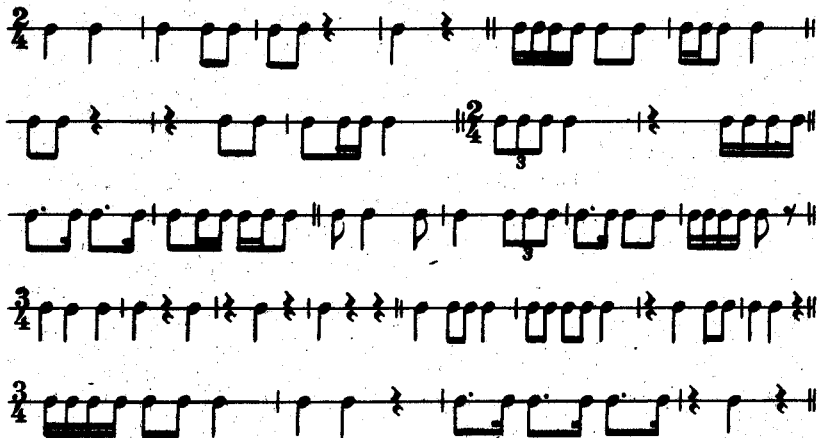
в) то же, но одни ноты исполняются вслух, другие про себя;

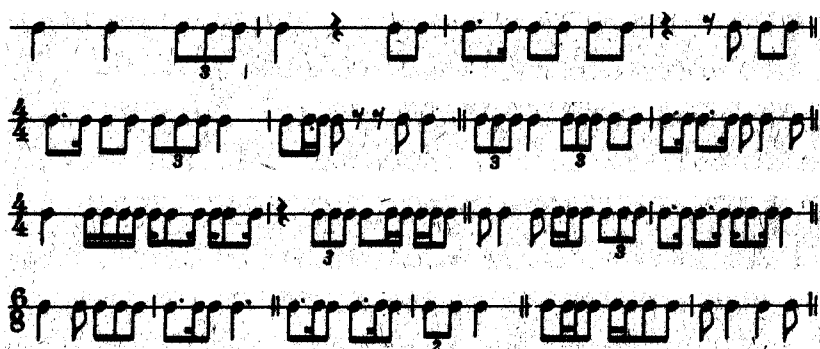
г) усложненный вариант пунктов б) и в): исполнение мелодии по несколько звуков поочередно всеми учащимися, исполнение той же мелодии частично вслух, частично про себя — по указанию руководителя.

Ритмическое воспитание в целом охватывает развитие чувства темпа, размера и четкого восприятия соотношения длительностей. Так как в музыке темп, размер и соотношение длительностей тесно связаны между собой, то и процесс ритмического воспитания должен строиться на основе их взаимодействия.

Ритмические упражнения, в частности ритмические диктанты, должны проводиться под дирижерские жесты руководителя. В этом случае учащиеся четко представляют себе чередование сильных и слабых долей, группировку нот, приучаются к дирижерским жестам. Диктанты излагаются в порядке нарастания трудностей в размерах:  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ . При этом следует отдельно остановиться и проработать ритмические рисунки, которые представляют определенную трудность для начинающих исполнителей и доставляют много хлопот руководителю оркестра (триоли, синкопы и т. д.).

10





Серьезное внимание следует уделить выполнению начинающими оркестрантами домашних заданий. Помимо занятий на инструменте, каждый участник оркестра должен выполнять задания, направленные на развитие общих музыкальных и творческих способностей: подбирать на инструменте знакомые мелодии; записывать знакомую мелодию в нотной тетради, опираясь только на внутренний слух; петь мелодии, выученные на занятиях с руководителем (вслух и про себя); сочинять несложные мелодии под впечатлением увиденной картинки, или к какому-нибудь событию, или на свободную тему с последующей записью их в тетради. Эта форма работы помогает выявить творческие задатки ребят, приучает осмысленно и грамотно фиксировать музыкальную мысль.

Во всех видах сольфеджио следует как можно раньше переходить к двух- и трехголосию, постоянно учить оркестрантов внимательно слушать друг друга, взаимно корректировать правильность интонации (имеются в виду коллективное пение и игра).

Занятия по музыкальной литературе, теории музыки и сольфеджио должны проходить интересно, живо, они не должны превращаться в скучный придаток к оркестровым репетициям. Можно включать в занятия элемент соревнования, игры, тогда занятия пройдут весело и непринужденно. Например, на занятиях сольфеджио могут соревноваться две группы в лучшем пении вслух и про себя, в чистоте интонирования, в скорости записи диктанта. На занятиях по музыкальной литературе группы могут состязаться в отгадывании музыкальных произведений или мелодий, участвуя в «викторине».

Нужно всячески стимулировать внимание ребят, развивать активность слуха. Можно, например, предложить одной из групп спеть с ошибками, а другие участники оркестра должны найти их: исполнение знакомой мелодии с интонационными искажениями, изменением лада, темпа, характера. Группа, которая назовет больше неточностей, выигрывает.

Проверку домашних заданий также надо проводить коллективно, вовлекая всех ребят в слушание выполненных заданий с последующим анализом. Исправлять ошибки следует тактично, чтобы не обидеть начинающих музыкантов. Лучшие работы обязательно нужно поощрять.

## Обучение игре на инструментах. Индивидуальная подготовка

К занятиям в оркестре можно приступить лишь тогда, когда учащиеся достигнут определенного уровня владения духовым инструментом.

На первых индивидуальных занятиях преподаватель знакомит учащегося с краткой историей инструмента, с его устройством и названием частей, сборкой и разборкой, правилами хранения и ухода за ним. Затем излагаются основные правила постановки исполнительского аппарата, являющиеся общими для многих духовых инструментов.

При правильной постановке корпуса, головы, рук и ног достигается свободное и естественное положение играющего: это важно для успешного овладения техникой игры на инструменте.

Корпус должен быть прямым, плечи развернуты, грудь немного приподнята — такое положение облегчает работу легких и диафрагмы. Голову нужно держать прямо, без наклонов — в этом случае губы и мундштук находятся в самом выгодном положении, обеспечивая хорошее качество звука.

Руки нельзя прижимать к туловищу — это затрудняет дыхание; не следует также далеко отставлять их, ни в коем случае не напирать. Пальцы естественно полусогнуты, лишних движений следует избегать.

При игре стоя ноги должны быть слегка расставлены (для устойчивости). При игре сидя нельзя закладывать одну ногу за другую — это затрудняет работу диафрагмы. Инструмент рекомендуется держать так, чтобы его положение способствовало свободе и удобству игры.

Правильной постановке следует уделять серьезное внимание с первых же уроков.

После освоения основных правил постановки ученик начинает извлекать первые звуки — самые доступные и легкие, в среднем регистре.

На первых уроках излагаются и основы нотной грамоты. Если ~~руководитель не объяснил их на групповых занятиях.~~

К изучению аппликатуры следует переходить после того, как ученик научится правильно извлекать хотя бы несколько звуков без шипа, с более или менее устойчивой интонацией и относительно четкой атакой. Аппликатура усваивается постепенно, в пределах одной октавы самой легкой гаммы (у медных инструментов — это диатоническая гамма до мажор) от до первой октавы до до второй.

Усвоив октавный диапазон на гаммах и упражнениях, можно переходить к разучиванию несложных мелодий песенно-танцевального характера. Это повышает интерес к занятиям, развивает технические навыки и музыкальное мышление.

В каждом конкретном случае руководитель должен согласовывать обучение с возможностями учащегося, не перегружая его

домашними заданиями, и постоянно стимулировать интерес к обучению игре на инструменте.

В процессе работы с начинающим музыкантом основополагающее значение имеет достижение взаимодействия между частями исполнительского аппарата: работой губ, дыханием, техникой языка и пальцев.

Губная техника тесно связана с положением мундштука. Чаще всего поля мундштука медных инструментов прикладываются к губам так, чтобы на верхнюю губу приходилось немного более половины мундштука, а сам он находился в центре губ. Но в зависимости от индивидуальных качеств амбушюра<sup>2</sup> мундштук может занимать и другое положение. При этом ученик должен следить, чтобы положение мундштука способствовало развитию губ и их подвижности, а не наоборот.

Для развития силы и выносливости губ рекомендуется играть продолжительные звуки в нюансах  $p$ ,  $f$ ,  $p < f > p$ . Такие упражнения тренируют и дыхание. Полезно также исполнять медленные мелодии. Развитию гибкости и подвижности губ служит игра звуков в различных интервалах соотношениях штрихами стаккато и легато, а также гамм, арпеджио и этюдов.

Техника дыхания. Игра на духовом инструменте теснейшим образом связана с техникой исполнительского дыхания музыканта. В обычных условиях человек совершает вдох и выдох примерно в один промежуток времени. При игре на духовом инструменте вдох приходится делать быстро, а выдох значительно растягивать, глубина вдоха намного увеличивается, а выдох происходит под известным давлением. Понятно, что только правильно поставленное дыхание может уберечь ученика от вредных для здоровья последствий.

Помимо правильной постановки, о которой говорилось выше, развитию нормального исполнительского дыхания помогают и занятия физкультурой: гимнастика, лыжи, плавание, а также специальные упражнения на духовом инструменте, которые заключаются в исполнении выдержанных звуков в  $p$  и  $f$ , пьес с мелодикой широкого дыхания. При вдохе не следует набирать максимальное количество воздуха, а при выдохе лучше оставить немного воздуха в легких. Для правильного и глубокого вдоха необходимо включить в работу диафрагму и нижнюю часть грудной клетки (особенно при быстрых и коротких вдохах). Скорость вдоха часто диктуется характером мелодии. Во время выдоха нужно следить за тем, чтобы воздух выходил ровной, плавной струей. Для этого нужно «опираться» дыхание на диафрагму, сохраняя грудную клетку в приподнятом положении. От правильного дыхания во многом зависит точность интонирования на духовых инструментах.

Техника языка. Язык выполняет роль клапана, регулирующего движение струи воздуха; он дает четкое начало звука (атаку) и должен обладать большой подвижностью. Атака звука

<sup>2</sup> Амбушюр — совокупность мышц губ и лица, принимающих участие в игре на духовом инструменте.

бывает твердая (слоги *та, ту*) и мягкая (слоги *да, ду*). С помощью языка выполняются различные штрихи: деташе, легато, стаккато, нон легато, мартеле, двойное стаккато — при этом язык двигается с различной быстротой, мягкостью или остротой.

Очень внимательно нужно следить за тем, чтобы толчок языка и начало выдоха строго совпадали. Играть при этом лучше вполсилы, не забираясь в крайние регистры.

В начальный период обучения лучше усвоить штрихи твердой атаки: деташе, стаккато, мартеле, а также легато. Лишь после этого переходят к штрихам мягкой атаки: нон легато, портаменто. Большую пользу в развитии техники языка приносит игра этюдов, гамм, специальных упражнений.

Техника пальцев — быстрое, четкое движение пальцев, согласованное с другими частями исполнительского аппарата.

Пальцовой техникой овладевают постепенно, в процессе длительной тренировки, при этом следует избегать излишнего напряжения и неоправданных движений.

Весьма полезна игра в медленном темпе, где правильная постановка движения рук и пальцев должна находиться под непрерывным контролем исполнителя. Нужно также играть гаммы, арпеджио и специальные упражнения в различных темпах, координируя движение пальцев с дыханием, работой губ и языка.

В координации всех видов исполнительской техники главная роль принадлежит слуху. С помощью слуха нужно регулировать динамику, высоту, вибрацию, продолжительность и тембр звука. Слух помогает правильной фразировке, смене дыхания, поэтому развитие музыкального слуха и приобретает у исполнителей на духовых инструментах такое большое значение.

Необходимо научить молодого музыканта постоянно контролировать, слушать себя. Все компоненты техники должны развиваться параллельно. Нельзя, например, увлекаться подвижностью игры, забывая о выработке красивого звука, или наоборот.

Руководитель должен приучать учащихся заниматься систематически, ежедневно, в определенном порядке овладевая элементами исполнительской техники. Методисты рекомендуют заниматься по такому плану: игра продолжительных звуков, гамм и арпеджио, этюдов и упражнений, произведений художественного репертуара.

Индивидуальной подготовкой нужно заниматься постоянно, в течение всего времени пребывания участника в оркестре, а не только в начальном периоде обучения. Участник оркестра должен ясно представлять себе, какую цель преследует любое исполняемое им упражнение или пьеса и как над ними работать. Педагог следит за тем, чтобы вся работа велась сознательно, а не механически, один-два раза в неделю контролирует выполнение домашних заданий.

Мы перечислили ряд общих элементов техники игры на духовых инструментах и некоторые методические рекомендации для овладения ими. Методика игры на отдельных инструментах имеет свои особенности, кроме того, существуют различные методы обучения у

разных педагогов. Желающих более подробно разобраться в тонкостях обучения на духовых инструментах мы адресуем к специальной учебно-методической литературе (см. Приложение).

### **Оркестрово-ансамблевая подготовка**

Методика первоначального обучения в детском духовом оркестре зависит от условий, в которых создается оркестр. Если в студиях домов пионеров, дворцов культуры обучение игре на духовых инструментах, а иногда сольфеджио и музыкальной литературе ведут педагоги-специалисты, руководитель оркестра занимается только своим прямым делом — работой с оркестром и ансамблем. В этом случае можно создать смешанный оркестр с группой характерных медных и деревянных инструментов.

При кружковой форме работы руководитель детского духового оркестра — не только дирижер, но и преподаватель, обучающий игре на инструментах и другим музыкальным дисциплинам. Следовательно, речь может идти лишь о создании малого медного оркестра. Остановимся на этой, более типичной ситуации.

Существуют два подхода к организации такого оркестра. Одни руководители, отобрав кандидатов по ряду профессиональных признаков, распределяют детей на все инструменты оркестра; другие первоначально обучают ребят только игре на альтях и тенорах (как инструментах более легких для овладения), а затем переводят их с альтов на трубы, а с теноров — на баритоны и басы (часть музыкантов остается учиться на альтях и тенорах). За время начального обучения руководитель точнее определяет возможности кандидатов и уже безошибочно распределяет их на нужные инструменты.

Рекомендовать какую-нибудь единую методику обучения трудно. Условия, в которых создается оркестр, наличие участников, уже играющих на инструментах, возраст, степень музыкальной одаренности и физическое развитие ребят подскажут руководителю в каждом конкретном случае, какая методика больше подходит. Может случиться и так, что дирижер выберет смешанный вариант: часть кандидатов, вызывающих сомнения, станет обучаться на альтях и тенорах, а остальные будут сразу осваивать «свои» инструменты.

В любом случае не следует форсировать первоначальный период обучения — это важный и ответственный этап в становлении детского коллектива, предопределяющий весь дальнейший путь его творческого развития.

Часто возникает вопрос: когда следует переходить от индивидуальной формы обучения к коллективной? Однозначного ответа здесь нет. Точно назвать срок просто невозможно — это зависит от многих причин и, в частности, от индивидуальных способностей и прилежания каждого молодого музыканта. Известно лишь, что приступать к коллективной игре можно тогда, когда ученик твердо выучил аппликатуру, овладел наиболее употребительной частью диапазона (например, в одну-полторы октавы), умеет правильно пользоваться дыханием и приобрел довольно устойчивую интонацию.

Разумеется, необходимо уметь грамотно и точно читать хотя бы несложный нотный текст.

Начинать сразу с оркестровых репетиций не рекомендуется. Между индивидуальным обучением и занятиями с оркестром должен пройти этап оркестрово-ансамблевой подготовки, в первую очередь с более успешно развивающимися молодыми музыкантами. Затем и всех остальных ребят объединяют в ансамбли однородных инструментов по два-три человека (на первых порах с однородными инструментами легче наладить коллективную игру).

Участники ансамблей должны твердо усвоить правила и приемы коллективной игры. Если правило индивидуальной игры — «слушай себя», то правило ансамблевой игры должно быть «слушай себя и других исполнителей». Эта качественно новая психологическая задача, связанная со способностью человека концентрировать сознание не только на каком-либо одном явлении или объекте, но и распределять внимание произвольно на несколько объектов — необходимое условие формирования молодого музыканта-исполнителя.

Рекомендуем начинать коллективную игру с унисонов. Можно предложить ребятам простую мелодию в 8—16 тактов, которую несложно прочесть с листа, или знакомую песню.

Любое коллективное исполнение начинается с тщательной настройки<sup>3</sup>. После этого руководитель дает молодым исполнителям установку на коллективную игру: одновременное взятие и смена дыхания, единый темп, одинаковая сила звука, единство штриха. Перед игрой нужно еще раз предупредить участников ансамбля о необходимости внимательно слушать себя и товарищей. После каждого исполнения отрывка следует делать остановку для краткого анализа: предложить ребятам самим сделать замечания по поводу своей игры и игры друзей — это активизирует их слух и внимание. В заключение руководитель должен указать на ошибки и предложить без остановки проиграть отрывок мелодии.

Учитывая конечную цель занятий — формирование у музыкантов оркестровых навыков, рекомендуем уже на занятиях с ансамблем пользоваться дирижерскими жестами.

Руководитель рассказывает о роли дирижера и способах управления исполнительским коллективом, о выразительности дирижерского жеста, о том, как дирижерский жест подготавливает исполнение, как выражает темп, динамику и общий характер исполнения. На конкретных примерах руководитель показывает юным исполнителям схемы дирижирования на 2, 3, 4, 6, которые должны отличаться друг от друга характером, штрихом, динамикой. Нужно познакомить ребят и с другими основными приемами дирижирования. Желательно если не все, то большинство приемов закрепить ансамблевым исполнением под руководством дирижера.

На этом же занятии нужно объяснить правило оркестровой игры: «следуя за указаниями дирижера, внимательно смотри в ноты, слушай себя и других исполнителей». Хотя на первых порах это и

<sup>3</sup> Подробнее см. главу III.



сложно, тем не менее надо планомерно, исподволь приучать молодых исполнителей к игре в оркестре. Трудности, связанные с чистотой исполнительской интонации, фразировкой и технической подвижностью в условиях ансамблевого исполнительства, следует наращивать постепенно. Для этого надо тщательно продумать серии упражнений и мелодических отрывков. Можно также воспользоваться отдельными номерами из школ коллективной игры (см. Приложение).

Все, о чем было сказано, в особенности правильность и чистота интонации, зависят также от качества и свойств каждого инструмента, его настройки, уровня развития слуха молодого оркестранта, знания им особенностей ладовых тяготений и, конечно, о степени владения исполнительским аппаратом. Руководитель подбирает примеры для унисонного исполнения, в которых можно использовать мажорные и минорные гаммы в движении вверх и вниз, арпеджио, песни, отрывки мелодий, например:

В. Шамисский. Когда моя дружба со мной

11 Оживленно



Г. Гладков. Песенка Лявочки и Черепахи

12 Умеренно



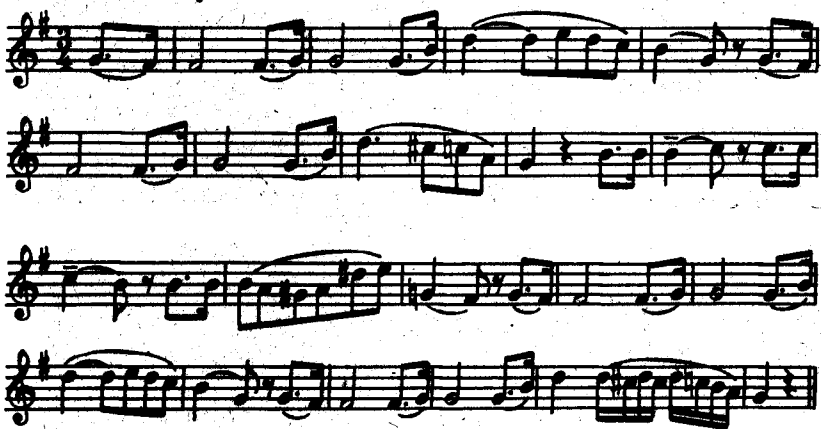
13 В темпе вальса

Б. Мокроусов. Одинокaя гармония



14 В темпе менуэта

Л. Бетховен. Менуэт из Сонаты для фортепиано № 22



15 Темп марша

А. Островский. Пусть всегда будет солнце (фрагмент)



После унисонов можно переходить к двух- и трехголосным ансамблям. Здесь задача для учащихся усложняется: помимо интонационно-мелодического в работу включается интонационно-гармонический слух, необходимый всем оркестровым музыкантам. Главное в этом этапе — вслушиваться в многоголосное звучание, взаимно орректировать интонацию.

Русская народная песня «Позарастили стежки-дорожки»

16. Неторопливо



Русская народная песня «Победу да я, выйду да я»

17. Подвижно



Русская народная песня «Не одна во поле дороженька»

18. Умеренно



Ю. Хаф. Все вышло. Переделание Л. Смирнова (фрагмент)

19. Темп марша

Корнет Сиб

Корнет Сиб

Тенор Сиб

Баритон Сиб





### **Роль репертуара в идейно-эстетическом и исполнительском развитии участников оркестра**

Руководитель детского духового оркестра несет полную ответственность за идейно-эстетическое воспитание как своего коллектива, так и слушательской аудитории. Главную роль в этом плане играет разучиваемый и исполняемый репертуар. В выборе его находят отражение идейно-творческие позиции руководителя.

Репертуар должен быть тесно связан со всей системой учебно-воспитательной работы и спланирован на два-три года вперед. В основу формирования репертуара должны быть положены следующие идейно-художественные и дидактические принципы:

— **идейной и художественной ценности.** Музыкальное произведение призвано воспитывать исполнителя и слушателя в духе патриотизма и гуманизма. Основой воспитания высокого художественного вкуса являются лучшие произведения русских, советских и зарубежных композиторов.

— **разнообразия жанров и тематики.** В репертуар нужно включать как произведения различных жанров классической музыки, сочинения, специально написанные для духовых оркестров, отличающиеся героико-патриотической тематикой, так и пьесы развлекательного и танцевального характера. В репертуар обязательно надо включать произведения, отражающие комсомольскую и пионерскую тематику.

— **многоплановости применения.** В репертуаре нужно учитывать не только концертную деятельность оркестра, но и его участие в различных мероприятиях и праздниках, сопровождение танцев.

— доступности. Музыкальное произведение в художественном и техническом отношении должно соответствовать музыкальной и технической подготовке участника оркестра. Каждый исполнитель обязан в совершенстве овладеть порученной ему партией и исполнить ее так, чтобы самому получить эстетическое удовольствие. Воспитание в каждом юном музыканте артистического начала — важная задача руководителя детского оркестра.

— «от простого к сложному». Сложность разучиваемых произведений наращается постепенно, последовательно и непрерывно, что, в конечном итоге, приводит к заметному росту исполнительского уровня коллектива.

— заинтересованности. Руководитель должен постоянно поддерживать интерес к исполняемым произведениям, ставя перед юными участниками оркестра все новые художественно-исполнительские и познавательные задачи.

На основе имеющегося репертуара руководитель составляет программу концерта и музыкального оформления любого мероприятия. При этом программа выступления оркестра (особенно концертная) должна быть не просто интересной — она должна нести воспитательный заряд.

При составлении программы выступления оркестра руководитель учитывает: цель и место выступления — концерт, торжественный вечер, уличное шествие, пионерский праздник; уровень музыкальной подготовленности — возраст слушателей, род занятий, музыкальный опыт; законы восприятия музыки. Психология восприятия музыки слушателем зависит не только от объективных качеств самой музыки, но также от его жизненного и слухового музыкального опыта. Нужно учитывать общий характер музыки, громкость и степень напряженности звучания, даже линии нарастаний, кульминаций и спадов, поскольку, выявляя и подчеркивая кульминации музыкальных произведений, руководитель как бы управляет эмоциями, возникающими при слушании музыки. Общей кульминацией концерта может стать последнее музыкальное произведение, способное вызвать наибольший эмоциональный отклик слушателей.

Количество исполняемых произведений, их подбор, порядок исполнения и общую продолжительность выступления оркестра можно назвать тактикой составления концертной программы, от которой зависят полнота восприятия музыки и, в конечном итоге, успех выступления оркестра.

### **Воспитательная работа в детском духовом оркестре**

Хорошо налаженная работа в детском оркестре способствует не только музыкально-эстетическому развитию его участников, но также содержит элементы трудового и нравственного воспитания. В самом деле, творческий рост как оркестра в целом, так и каждого его участника, немыслим без систематического, упорного труда по овладению игрой на музыкальном инструменте и специфической оркестровой исполнительства.

Смысл игры в оркестре заключается в строго согласованных действиях всех музыкантов, направленных на достижение единого результата. Каждый член оркестра прилагает максимум усилий для достижения общей цели. Он должен быть готовым прийти на помощь товарищу, но и сам может в любой момент рассчитывать на поддержку другого. Все это способствует воспитанию духа коллективизма и товарищества, является почвой для формирования дружеских отношений между оркестрантами.

Руководитель оркестра, опытный педагог-воспитатель не должен рассчитывать на стихийное самовоспитание детского коллектива. Важно отчетливо представлять себе, что коллективное музицирование способствует не только воспитанию музыканта-исполнителя, но и будущего активного гражданина своей страны.

Н. К. Крупская подчеркивала огромную роль эмоционального фактора в процессе воспитания детей. Радость совместного музицирования и активного взаимного общения, приподнятое настроение во время репетиции и особенно концерта создают благоприятную почву для целенаправленного педагогического воздействия.

А. С. Макаренко сформулировал главные принципы коллектива как объединения людей, в основе которого лежат:

- общественно-ценные цели;
- совместная деятельность по их достижению;
- отношение взаимной ответственности между членами коллектива;
- организация органов самоуправления.

В период организации и становления детского коллектива руководитель разъясняет участникам, для чего создаются духовые оркестры. В дальнейшем время от времени следует тактично, образно напоминать детям о той важной роли, которую может и должен играть оркестр в духовной жизни нашего народа, об ответственности молодого самостоятельного музыканта.

Участнику оркестра надо объяснять ближайшие и дальние перспективы деятельности: участие в конкурсах, фестивалях, праздниках, концертах.

Регулярно следует проводить собрания. На них обсуждаются планы работы на полугодие или на год. При этом руководитель стремится, чтобы свое мнение свободно высказывали все участники оркестра — как по поводу общего плана работы, так и в отношении тех или иных музыкальных произведений. Нужно, по возможности, учитывать пожелания ребят и включать в репертуар сочинения, которые они хотели бы исполнить. Руководитель должен тактично корректировать и направлять высказывания в отношении репертуара, принимая во внимание не совсем сформировавшийся вкус детей и ограниченность их музыкально-исполнительского опыта. Он неназойливо рекомендует нужные произведения, тем самым подводя к заранее намеченному им списку произведений. У детей создается впечатление, что произведения они выбрали сами.

С первых занятий руководитель объясняет детям, что нужно ежедневно заниматься на инструменте, а во время репетиций быть

предельно собранными и внимательными. Ребята должны понять, что оркестр — живой, чуткий, единый организм, и каждый музыкант в ответе за общее звучание оркестра.

Не следует читать детям «лекции» об этике поведения в оркестре, строгой дисциплине, об отношении к руководителю-дирижеру, а в живой повседневной работе, без лишних нравоучений прививать практические навыки правильного поведения музыканта в коллективе.

Нужно повседневно и неустанно воспитывать сознательную дисциплину в оркестре, объясняя молодым музыкантам, что дисциплина здесь просто необходима — без нее не может быть коллективного исполнения музыки. В налаживании дисциплины очень помогает постановка конкретной задачи на каждой репетиции. На ее выполнение следует направлять все силы участников оркестра. В конце репетиции каждым оркестрантом должен быть услышан, осознан и оценен реальный результат работы. Умелая постановка руководителем конкретной задачи и ее выполнение участниками оркестра делают осязаемым их собственный творческий рост, приносят радость преодоления трудностей.

Исключительно большую роль в росте самосознания молодых музыкантов, да и в формировании оркестра как творческого коллектива в целом, играет успешное концертное или любое другое публичное выступление. Детей радует общественное признание, у них появляется ощущение полезности своего дела, возникает и укрепляется чувство артистизма, растут уверенность в собственных силах, стремление подняться еще на одну ступеньку исполнительского мастерства.

После каждого выступления оркестра необходимо сделать краткий анализ игры, отметить достоинства и недостатки исполнения, при этом дать возможность высказаться и самим ребятам, в тактичной форме пожуричь допустивших ошибки и отметить лучших. Всегда следует поддерживать в коллективе здоровый дух творческого соревнования.

На репетициях и выступлениях оркестра постоянно должны царить атмосфера дружелюбия и доброжелательности. Требовательность важно сочетать с уважением к личности молодого музыканта. Нужно всеми доступными средствами воспитывать чувство прекрасного у участников коллектива: самой музыкой, отношениями дружбы и товарищества между ребятами и даже внешней обстановкой занятий. В помещении, где занимается оркестр, всегда должны быть чистота, порядок и уют, продумано художественное оформление интерьера. Тогда дети будут с охотой и желанием приходить на репетиции оркестра.

Большую роль в жизни оркестра играют традиции. А. С. Макаренко отмечал, что наличие традиций — признак развитого коллектива. Например, можно продумать и интересно отмечать день рождения оркестра, начало и конец учебного года, дни рождения участников коллектива, чествовать особо отличившихся товарищей, проводить торжественное посвящение в музыканты новичков и так далее.

На собрании коллектива избирается бюро оркестра в составе трех — пяти человек. Это вопрос очень серьезный, к нему не следует подходить формально, потому что бюро может оказать значительное влияние на жизнь оркестра, его деятельность. В него избираются ребята авторитетные, положительно влияющие на коллектив. Обычно дети быстро распознают лидеров и охотно им подчиняются. В оркестре лидерство может пониматься как сочетание человеческих достоинств с музыкальной компетентностью.

Бюро в составе трех человек включает старосту, библиотекаря и ответственного за хранение инструментов — кладовщика. Бюро дополняется двумя членами редколлегии, о функциях которых будет сказано ниже. Все остальные члены оркестра также ведут общественную работу: по очереди дежурят, принимают участие в составах комиссий, готовящих какие-либо мероприятия. Бюро помогает руководителю поддерживать дисциплину и порядок в оркестре, подготавливать и проводить концерты, встречи, праздники, совместно с руководителем обсуждает формы поощрения и взыскания (вплоть до исключения из оркестра) участников коллектива.

Староста оркестра — первый помощник руководителя по всем организационным вопросам. Он отвечает за готовность помещения к занятиям, ведет учет посещаемости, составляет график дежурства и следит за его выполнением. Библиотекарь оркестра раздает и собирает ноты, отвечает за состояние нотной и книжной библиотеки. Член бюро — хранитель инструментов — следит за правильным их хранением, выдает и принимает их, по возможности, делает мелкий текущий ремонт инструментов и обучает уходу за ними участников оркестра. Редколлегия оркестра (два человека) выпускает бюллетени о событиях в музыкальной жизни страны, юбилеях знаменитых композиторов и музыкантов, о концертной жизни города, оформляет стенды наглядных пособий, привлекая к этому, разумеется, всех членов коллектива.

Дежурный по оркестру отвечает за чистоту и порядок в помещении, расставляет и убирает пульты, стулья и проветривает помещение во время перерывов.

Большое внимание нужно уделять физическому развитию участников детского духового оркестра, поощрять их занятия в спортивных секциях — ходьбу на лыжах, плавание, бег, участие в подвижных спортивных играх. Во время перерывов, а иногда и во время занятий рекомендуется делать физкультурные паузы, в течение которых выполнять различные несложные упражнения: движения руками и ногами, повороты туловища, приседания и дыхательные упражнения. Физкультурную паузу для самых маленьких участников оркестра можно проводить в виде веселой, подвижной игры.

К каждому участнику оркестра нужно найти правильный индивидуальный подход, для чего необходимо знать детскую психологию, уметь наблюдать и, конечно же, любить детей. Постоянно изучайте особенности интеллекта, эмоций, воли и характера каждого члена коллектива. Одним руководителю помогает укрепить свою волю, стать более настойчивым в занятиях, другим лишний раз



доходчиво объясняет теоретический материал, третьим разъясняет, как преодолеть замкнутость, застенчивость. Формы и методы индивидуального подхода меняются в зависимости от возраста участника оркестра и свойств его нервной системы.

Хорошо успевающих и подготовленных ребят желательно использовать для обучения новичков и отстающих. У многих из них проявляются неплохие педагогические способности, их работа очень помогает руководителю в налаживании учебного процесса.

В воспитании детского коллектива огромную роль играет личность руководителя, и прежде всего — как педагога и воспитателя. Для того чтобы всесторонне воспитывать молодого человека, — а именно к этому должен стремиться любой педагог, — руководителю оркестра необходимо обладать высокими гражданскими качествами и особыми чертами характера, которые давали бы ему моральное право и силу влиять на учащихся, вести их за собой, формировать их идеалы и устремления, интересы и склонности, чувства и характер. Дети всегда стремятся подражать взрослым — своим наставникам и педагогам, но для этого нужно завоевать их симпатии и доверие.

Черты характера педагога, манера поведения, внешний вид — все имеет большое значение в воспитательной работе. «Для ребят, — писала Н. К. Крупская, — идея не отделена от личности. То, что говорит любимый учитель, воспринимается совсем по-другому, чем то, что говорит презираемый ими, чуждый им человек. Самые высокие идеи в его устах становятся ненавистными»<sup>4</sup>.

Руководитель детского коллектива должен стремиться овладеть основами педагогического мастерства, развивать в себе способности организатора и педагога, быть компетентным в своей деятельности музыканта и дирижера, постоянно совершенствовать профессиональное мастерство.

### Глава III

## ТВОРЧЕСКАЯ И ОРГАНИЗАЦИОННАЯ РАБОТА РУКОВОДИТЕЛЯ ОРКЕСТРА

### Подготовка дирижера к репетиции

Подготовительная работа дирижера начинается с подбора музыкального произведения. Независимо от цели разучиваемого сочинения и его жанра, оно должно нести смысловую, идейную, художественную нагрузку, быть доступным пониманию юных самодельных музыкантов.

Отобрав пьесы, дирижер начинает самостоятельно работать над партитурой. Прежде всего проводится ее подробный анализ. Следует определить содержание и жанр произведения во взаимосвязи с творчеством композитора в целом, форму сочинения и его тональный план. Очень внимательно нужно разобраться в фактуре, потому что в многоголосии можно встретиться с разновидностями и гомофонно-гармонического и полифонического складов, а также с их различными сочетаниями. Все это диктует тактику репетиционной работы над тем или иным музыкальным произведением.

Серьезное внимание уделяется оркестровке — в ней ключ к хорошему звучанию пьес. Дирижер внимательно изучает сольные эпизоды, ансамбли и тутти.

Исполнитель-солист и другие музыканты могут встретиться с целым рядом трудностей, которые дирижер должен предвидеть заранее и наметить пути их преодоления. Вот некоторые из них: высокий или низкий регистр инструментов, не совсем удобные штрихи и нюансы, смена дыхания, технически сложное место, на правильное исполнение которого с первой репетиции рассчитывать не приходится, а также ансамблевые трудности: совместное ускорение, замедление, начало и прекращение звучания, звуковой баланс и т. д. Все предвидеть, к сожалению, невозможно, и окончательно разобраться в сложностях партитуры можно лишь на репетиции.

Чтобы лучше представить звучание произведения, дирижеру следует прочесть партитуру за фортепиано или, если он недостаточно владеет этим инструментом, на баяне или аккордеоне. В первую очередь должны быть проработаны основные элементы оркестровой фактуры: мелодия, аккомпанемент, полифонические голоса.

Произведения любой сложности можно и нужно в процессе чтения партитуры сводить к основным элементам в облегченном изложении. Для этого дирижер опускает удвоения мелодических и гармонических голосов, отказывается от фигурации, упрощает фактуру изложения. Отдельно могут быть проработаны фигурация, педаль и прочие элементы.

Довольно часто вместо партитур используют дирекционные. Начи-

нающему дирижеру удобнее работать с дирекционом, чем с партитурой: не нужно транспонировать отдельные партии, намного легче разобраться в строении произведения и прочесть его за фортепиано, так как в нем ясно вычленены все элементы оркестровой фактуры. Дирекцион обычно уместается на трех-четыре строчках. Но в таком способе записи голосов оркестра есть и свои недостатки: дирижер не видит перед собой партий голосов оркестра, при исправлении ошибки ему приходится транспонировать в уме, чтобы назвать нужную ноту.

После тщательного, детального ознакомления с произведением по партитуре или дирекциону руководитель оркестра может перейти к отработке дирижерской техники.

Нужно правильно выбрать схему тактирования, отметить места, где применяются простое тактирование или особые приемы дирижирования — дробление, суммирование, приемы «снять» и другие. Жест должен быть выразительным и точно отражать характер, темп и динамику звучания. Для детского коллектива необходима особая ясность и четкость жестов. Не следует увлекаться эмоциональной стороной дирижирования в ущерб доступности и убедительности жестов.

Целесообразно при работе над дирижерской техникой не только представлять звучание отдельных голосов и всего произведения в целом, но и напевать отдельные голоса — это всегда может пригодиться на репетиции. Правильно напетая фраза может заменить долгое объяснение руководителя. Иногда полезно проверить выразительность и убедительность жестов перед зеркалом. Ни в коем случае не следует оставлять неясных с точки зрения дирижирования мест, это приведет ко многим неприятностям на репетиции — контакт между дирижером и музыкантами будет нарушен.

В подготовительную работу входит также составление плана репетиции. Дирижеру необходимо ясно представить себе задачи, которые он должен решить в процессе работы с оркестром на каждом конкретном занятии. Выбираются гаммы и упражнения, над которыми предстоит работать в начале репетиции, и произведения художественного репертуара с учетом степени готовности каждой пьесы.

Если работа над пьесой только начинается, то нужно подготовить небольшую информацию о композиторе, о содержании и особенностях сочинения. Необходимо уяснить воспитательные и познавательные стороны данного произведения, отметить и музыкально-технические трудности, которые могут возникнуть как при первом знакомстве, так и в процессе работы.

Если произведение уже изучалось ранее, нужно четко представить, чему посвятить предстоящую репетицию, какие сложности преодолеть. При этом следует учитывать, с какой целью изучается то или иное произведение: для концертного исполнения, в порядке ознакомления или для приобретения конкретных художественных и технических навыков.

Руководителю оркестра в плане предстоящей репетиции полез-

но прохронометрировать каждый вид занятий: сколько времени уделить настройке, игре гамм и упражнений, работе над пьесами, аккомпанементом, чтению с листа и учебно-воспитательной работе.

### **Методика репетиционной работы с оркестром**

Каждый год в оркестр приходит новое пополнение. Многие из молодых музыкантов впервые садятся за оркестровый пульт, поэтому на первом, вводном занятии дирижер рассказывает участникам о видах оркестров, о возможностях и особенностях детского духового оркестра и его роли в культурной жизни данного района или населенного пункта. Новым членам коллектива сообщают о правильной посадке и размещении оркестра, о солистах, первых и вторых голосах, о значениях и роли групп инструментов — деревянной, медной, ударной. Отдельно можно остановиться на роли дирижера в оркестре. Особенно следует подчеркнуть важность и необходимость оркестровой дисциплины. В заключение нужно посвятить юных музыкантов в общий план работы оркестра и рассказать о репертуаре, который предстоит освоить.

Все последующие занятия рекомендуется строить по такому принципу: настройка, проигрывание гамм и упражнений, работа над художественным репертуаром. Для облегчения нагрузки на неокрепший детский организм занятия по сольфеджио и музыкальной литературе, как и почти всю учебно-воспитательную работу, рекомендуется чередовать с игрой на инструментах.

120 минут, отведенных на репетицию, можно распределить, например, следующим образом: настройка — 5—10 минут, проигрывание гамм и упражнений — 15—20 минут, чтение с листа — 10—15 минут, сольфеджио или музыкальная литература — 20—25 минут, работа над репертуаром — 50—70 минут.

В дальнейшем, когда строй оркестра станет удовлетворительным и возрастет техника владения инструментами, можно будет, сократив время настройки и упражнений, увеличить время работы над пьесами. Полностью исключать гаммы и упражнения из репетиции ни в коем случае не следует.

В середине репетиции необходим двадцатиминутный перерыв для проветривания помещения и отдыха участников оркестра.

### **Подготовка оркестра к репетиции**

Занятиям оркестра предшествует 15—20-минутное разыгрывание, во время которого музыканты подготавливают свой губной аппарат к предстоящей репетиции. Такие подготовительные упражнения включают исполнение выдержанных звуков на одно глубокое дыхание в пределах арпеджио или гаммы; отдельные звуки, подобранные по определенной системе. Упражнения следует исполнять неторопливо, в различных нюансах, постепенно вовлекая в игру все более трудные регистры диапазона инструмента. После этого дежурный по оркестру

расставляет стулья и пульта, проветривает помещение, библиотекарь раскладывает ноты.

Начинается репетиция. Руководитель проверяет присутствие музыкантов и настраивает оркестр.

**Настройка оркестра.** Настройку лучше всего производит по камертону (*си-бемоль* первой октавы). Если настройка по камертону из-за плохого качества инструментов и слабой квалификации музыкантов не дает нужного результата, можно настраивать оркестр по самому низкому (в смысле строя) инструменту. Это может быть практически любой инструмент оркестра. Чаще всего настраиваются по концертмейстеру оркестра (солист-корнетист). Проверять строй можно не только по звуку *си-бемоль* первой октавы. Мундштучные инструменты рекомендуется проверять также по звукам *соль* первой и второй октав, *си* первой, *фа-диез* второй октавы (по написанию); басов помимо звука *си-бемоль* используются еще *фа* большой и малой октав. Погрешности строя иногда помогает выявить включение вентилей.

С первых же занятий необходимо приучать ребят с большой ответственностью относиться к строю своего инструмента и овладевать навыками самостоятельной настройки. Одним из возможных способов может быть следующий: солисты каждой из групп, настроив свои инструменты по инструменту концертмейстера или по камертону, производят настройку внутри группы.

Можно настраивать оркестр не по одному звуку, а по аккордам способом наложения: одни инструменты исполняют тонику трезвучия, другие последовательно вступают со звуками терции и квинты (мажор и минор). Во время звучания аккорда дирижер выравнивает строй. Существуют и другие способы настройки оркестра.

Проверку строя оркестра нужно производить и во время репетиции, после проигрывания гамм и арпеджио, а также в ходе работы над пьесами, проверяя чистоту звучания унисонов, октав, затем квинт, терций и септим.

Не следует спешить с настройкой инструмента, внесенного в помещение с холода. Предварительно инструмент нужно согреть в комнате и дыханием исполнителя.

С первых занятий нужно привить нетерпимое отношение к фальшивой, нестройной игре. Дирижер должен помочь каждому музыканту узнать «характер» своего инструмента, его индивидуальные особенности. Ведь часто бывает, что у хорошего в целом инструмента могут фальшиво звучать отдельные звуки. При должном слуховом контроле и прилежном отношении к своим обязанностям музыканту не составляет большого труда напряжением губ исправить интонационные погрешности инструмента. К плохому строю может привести также небрежное хранение инструмента или неисправности вентилей и клапанов.

**Гаммы, арпеджио и упражнения.** Игра гамм, арпеджио и упражнений всем оркестром помогает достижению слаженного звучания, улучшает строй и тембровые качества оркестра, способствует усвоению одновременной атаки звука, выравнивает динамику.

Различные гаммы и арпеджио в унисон рекомендуется играть выдержанными нотами в оттенках *mf*, *p*, *f*, *pp* < *f* > *pp*, *sf/p* < *f* > *p*. Эти же гаммы и арпеджио можно исполнять различными штрихами с разными ритмическими рисунками в медленном и быстром темпах.

Очень полезны и специальные упражнения, например, из «Школы коллективной игры» В. Блажевича:

Кларнеты  
Корнеты  
Теноры  
Баритон  
Сиб

Альты  
Валторны  
Миb

Тромбоны  
(октавой выше)  
Басы

20

1

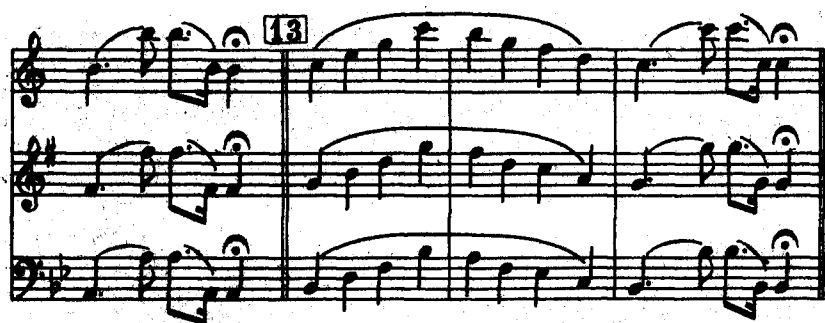
2

3

4

5







Рекомендуем также использовать «Школу коллективной игры для духовых оркестров художественной самодеятельности» под общей редакцией Н. Иванова-Радкевича. В эту «Школу», помимо хорошо подобранных коллективных и индивидуальных упражнений, сведений по элементарной теории музыки и методических указаний по обучению игре на духовых инструментах, включены отрывки из произведений музыкальной классики и даже законченные пьесы для репетиционной работы и исполнения.

В отведенное для коллективных упражнений время невозможно проиграть все варианты, поэтому надо выбрать некоторые из них с включением, например, упражнений по освоению выдержанных звуков, четкости атаки, какой-либо ритмической фигуры.

Благодаря систематическому использованию упражнений заметно улучшается чистота интонации, налаживается ансамбль и появляются навыки владения гибким красивым звуком, необходимым для исполнения музыкальных произведений.

### **Работа над художественным репертуаром**

Оркестру постоянно приходится работать над концертным репертуаром, пьесами прикладного значения, заниматься чтением с листа и аккомпанементом. Каждый из этих разделов репертуара имеет свою специфику, но прежде всего нужно выделить общие моменты.

При разучивании какого-либо произведения следует пользоваться схемой: «проигрывание — работа — проигрывание».

Вначале участников оркестра знакомят с краткой биографией композитора и характером его творчества. Более подробно нужно остановиться на разучиваемом сочинении. Такая беседа систематизирует эстетические представления учащегося и расширяет его кругозор. Руководитель оркестра должен раскрыть содержание пьесы и характер ее основных тем, обратить внимание на форму, предупредить об ожидаемых трудностях и наметить пути к их преодолению, сообщить о цели разучивания (концертное исполнение, знакомство «для себя» и т. д.). Краткую вступительную беседу хорошо закончить прослушиванием произведения в записи.

После предварительного ознакомления сочинение проигрывается всем оркестром, желательно без остановок, чтобы не нарушать целостность восприятия. Исключение делается для трудных мест, которые поначалу можно опустить. После ознакомительного проигрывания можно приступить к работе над отдельными трудными местами.

Когда время репетиции, отведенное на пьесу, подходит к концу, необходимо проиграть все произведение или часть, над которой велась работа, обратив внимание оркестра на успехи в исполнении, недостатки, наметить задачи на будущее отдельным исполнителям и инструментальным группам. Заключительные проигрывания желательно практиковать и в дальнейшем. В начале репетиции проигрывание произведения можно допускать лишь по мере надобности, если

между репетициями велась работа над преодолением каких-нибудь трудностей.

При проведении оркестровых репетиций дирижеру следует руководствоваться следующими правилами.

1. Неуклонно требовать от участников оркестра соблюдения оркестровой дисциплины: правильно сидеть, не разговаривать, начинать и прекращать игру по знаку дирижера, сохранять молчание и не играть во время пауз, слушать указания дирижера, если даже они адресованы другому.

2. Вести репетицию ровно, спокойно, без раздражения, но и без заискивания и панибратства. Ни в коем случае нельзя оскорблять достоинство молодого музыканта, даже если он и провинился в чем-то, повышать голос, выделять более сильных музыкантов из среды оркестра и заводить «любимчиков». Стремиться терпеливо раскрывать художника в любом музыканте. Хороший оркестр — это прежде всего хороший, здоровый коллектив.

3. Настойчиво добиваться намеченной цели, диктовать свою волю, но вместе с тем не требовать невозможного, учитывать специфику возраста и степень профессиональной подготовленности.

4. Требовать точного выполнения всех указаний в нотах. Еще А. Рубинштейн говорил, что при разучивании произведения должны быть слышны «верные ноты и все ноты».

5. Неустанно заботиться о чистоте строя.

6. Серьезное внимание на каждой репетиции уделять ансамблю: четкости, однообразию атаки звука, регулированию его силы и продолжительности, одновременному прекращению звучания, выравниванию силы звука в аккордах и унисонах, фразировке, правильному дыханию. Проводить в жизнь принцип «слушай себя и других».

7. Не работать долго с одним исполнителем или даже с группой — это расхолаживает других и рассеивает внимание. С солистами или группой исполнителей следует заниматься отдельно. При необходимости можно назначить отдельные групповые репетиции для работы над техническими трудностями за счет оркестрового времени.

8. Прерывать оркестр только в самых необходимых случаях, обязательно объясняя при этом причину остановки. Частые остановки нарушают творческую атмосферу репетиции, утомляют ребят и рассеивают внимание. Наиболее часто ошибки встречаются в конце репетиции, когда молодые исполнители уже устали или просто не в состоянии сыграть какой-либо отрывок из-за его сложности. Такие места лучше учить вне репетиции в индивидуальном порядке.

9. Добиваться правильного исполнения технически трудного места лучше всего в медленном темпе, исподволь, постепенно наращивая темп.

10. Уделять должное внимание аппликатуре технически сложных отрывков.

11. Ударные инструменты желательно включать в игру в конце разучивания произведения, если нужно — после предварительной ра-

боты с ними, иначе это может помешать выявлению некоторых недостатков звучания оркестра.

Концертные произведения крупной формы. Пьесы концертного плана — это почти всегда произведения композиторов классиков или современных авторов. Более чем другие сочинения они приобщают учащихся к большому искусству. Концертные пьесы очень много дают и для развития исполнительской культуры.

Трудности разучивания концертной пьесы часто заставляют дирижера назначать отдельные групповые репетиции, работать солистами, с первыми и вторыми голосами. Постепенно пьеса «созревает». Теперь дирижер больше работает над нюансами, фразировкой, темпами, агогикой, словом, создает единое художественное целое и добивается артистизма исполнения.

Обычно работа над концертным произведением длится значительное время и, безусловно, способствует исполнительскому росту коллектива. Особенно тщательно отшлифовываются отдельные места все произведение целиком, когда оно должно прозвучать в концерте.

Возможна и работа «для себя» только в рамках репетиционного класса, когда нужно освоить какие-либо технические трудности (например, быстрое движение, унисоны, скачки, строй в аккордах и т. д.) или просто познакомиться с творчеством композитора, жанром или отдельным произведением.

Пьесы малой формы (гимн, марш, песня-марш, танец). Работа над небольшими пьесами имеет большое воспитательное значение, поскольку их тематика, как правило, патристическая, содержание конкретно и доходчиво, мелодия интонационно близка и понятна детям, ритм четкий и простой.

Обязательно в репертуаре оркестра должен быть Гимн Советского Союза (а в братских республиках — и национальные), «Интернационал», революционные песни, пионерский туш, сигналы, несколько пионерских и молодежных песен, современные песни, марши и танцы различного характера. Этот репертуар время от времени следует частично обновлять, не отставая от жизни, а произведения постоянного репертуара поддерживать на хорошем исполнительском уровне. В этом случае неожиданные, внеочередные выступления будут проходить безболезненно.

При выборе новой пьесы малой формы нужно отбирать лучшее, что есть в этом жанре, проявлять высокую требовательность. На вопросы участников оркестра — по какой причине отвергнуто то или иное популярное произведение, нужно отвечать обстоятельно, убедительно, аргументированно. В настоящее время особенно интересны марши на темы песен И. Дунаевского, А. Новикова, А. Пахмутовой, Д. Тухманова, Э. Колмановского, В. Шаинского и других композиторов. В пьесах такого рода дирижер должен стремиться к правильному интонированию мелодии, к четкому аккомпанементу. При исполнении сопровождения обычно требуется особая укороченность и отчетливость звучания басов, теноров и альтов. Мелодия и контрапункты должны звучать ярко и выразительно.

Не следует забывать об особой собранности и даже лаконич-

ности дирижерских жестов в работе над такими произведениями. Это способствует слаженному и определенному звучанию всего оркестра. В некоторых случаях дирижеру достаточно подать только знак к началу исполнения и его окончанию.

В работе над танцевальными пьесами нужно обратить особое внимание на группу аккомпанирующих инструментов. Молодым оркестрантам непросто усвоить сложные танцевальные ритмы, манеру их исполнения. С группой аккомпанирующих голосов необходимо проводить отдельные репетиции. Это тем более важно, поскольку духовые оркестры в танцевальных пьесах часто используют эстрадную ударную установку и электрогитары, для чего необходима специальная подготовка.

**А к к о м п а н е м е н т.** Духовой оркестр может сопровождать исполнителя-инструменталиста, вокалиста, ансамбль певцов или хор. Аккомпанирование, особенно певцу и хору, расширяет сферу применения оркестра, так как слово конкретизирует музыкальные образы, позволяет быстрее понять их.

Аккомпанемент развивает гармонический слух, учит вслушиваться в главную мелодическую линию и сопровождающие голоса, соизмерять силу звучания своего инструмента со звучанием сольной партии, помогает солисту лучше проявить себя, а также овладеть навыками ансамблевой игры: оркестрант должен слушать не только солиста, товарищей и самого себя, но и внимательно следить за жестами дирижера, координирующего игру оркестра и солиста.

Мы рекомендуем еще до первой сводной репетиции солиста или хора с оркестром выучить с музыкантами партии и приучить их четко следить за жестами дирижера.

**Ч т е н и е с л и с т а.** Прежде чем приступить к чтению с листа, коллектив уже должен обладать определенной суммой навыков исполнительства. Эта форма работы с оркестром, помимо развития собственно техники чтения с листа, расширяет музыкальный кругозор учащихся, предельно концентрирует внимание, сплачивает коллектив и развивает артистизм исполнения.

Для чтения с листа следует брать не очень трудные пьесы с таким расчетом, чтобы исполнены они были максимально точно, в нужном темпе, желательно с оттенками и правильной фразировкой. Останавливаться как можно реже. Если после остановки и объяснения руководителя трудное место все-таки не получается и требует специального разуучивания, то дирижеру лучше опустить его совсем.

Именно на чтении пьес с листа проверяется рост мастерства оркестра. Эта форма работы очень нравится юным исполнителям, увлекает их, радует новизной ощущений и возможностями проверить свои силы на незнакомом музыкальном материале.

Чтению нот с листа желательно отводить время на каждой репетиции.

Перечислим наиболее характерные причины ошибок, встречающихся во время чтения нот с листа в оркестре:

- сложность мелодического или ритмического рисунков;
- обилие ключевых знаков или знаков альтерации;

- технически трудные места;
  - быстрый темп;
  - неумение молодых оркестрантов продолжительное время держать себя в состоянии предельной собранности и внимания.
- Избавиться от всех перечисленных ошибок можно лишь в результате систематических занятий и при условии постепенного усложнения тщательно подобранного материала.

### **Выступление оркестра**

Сложный подготовительный процесс работы над музыкальными произведениями завершается кульминационным моментом — публичным выступлением оркестра в концерте или участием в любом общественном мероприятии. Такое событие — всегда праздник для оркестра и вместе с тем экзамен на творческую зрелость.

Руководитель оркестра должен не только подготовить оркестр к выступлению с чисто художественной точки зрения, но вместе с руководством клуба или школы — и с психологической. До выступления участникам следует дать хорошо отдохнуть, памятуя о том, что такого рода деятельность требует большого расхода физических сил и нервной энергии. Перед концертом в помещении необходимо провести репетицию (это не относится к выступлению на открытом воздухе). Любой публичный показ нужно вести четко, без суеты и нервозности.

Очень внимательно следует отнестись к внешнему виду оркестра: одежда — праздничная, опрятная, ребята подтянуты, посадка или построение правильные; особое внимание уделить дисциплине во время исполнения. При подготовке к концерту не забывайте о хорошем ведущем. Часто незначительные детали могут снизить успех выступления оркестра.

**Лекция-концерт.** Очень полезной и интересной формой работы детского духового оркестра являются лекции-концерты. В общем плане эстетического воспитания детей и подростков они занимают достойное место в деятельности клубных и детских учреждений. Для этой формы работы оркестру необходимо иметь в репертуаре достаточно большое количество произведений разнообразных жанров и различных композиторов. Состав оркестра — не менее малого смешанного. Ясно, что все это требует хорошей подготовки и немалого опыта концертной работы.

Строить лекцию-концерт можно на материале творчества какого-либо одного композитора. В этом случае в концерте могут прозвучать произведения нескольких жанров. На лекции-концерте можно говорить и об одном жанре: вальсе, марше, песне, а использовать произведения многих композиторов.

Руководитель оркестра готовит сжатый очерк по теме, в котором характеризуется творчество композитора или жанр. Рассказ желательно связать с современностью. Литературная часть должна быть интересной и доходчивой, музыка — наиболее характерной для данного композитора или жанра, яркой и доступной для восприятия.

Можно поручить подготовить и сделать доклад какому-нибудь школьнику, например, члену литературного кружка или подготовленному участнику оркестра.

Вот некоторые из возможных тем лекций-концертов и рекомендуемый музыкальный материал:

М. И. Глинка. Романсы «Не искушай», «Сомнение», «Попутная песня»; романс Антонида, ария Сусанина, полонез, мазурка, вальс и хор «Славься» из оперы «Иван Сусанин»; марш Черномора, рондо Фарлафа, танцевальные номера из оперы «Руслан и Людмила»<sup>5</sup>;

И. О. Дунаевский. «Песня о Родине», «Марш энтузиастов», «Летите, голуби»; увертюра из музыки к кинофильму «Дети капитана Гранта», вальс из кинофильма «Цирк», увертюра к оперетте «Вольный ветер»;

Вальс. Вальсы Ф. Шуберта, И. Штрауса, А. Хачатуряна, Д. Шостаковича, И. Дунаевского, А. Петрова, Г. Свиридова, старинные русские вальсы;

Русская народная песня;

Песни о мире;

Советская массовая песня;

Пионерские и комсомольские песни.

---

<sup>5</sup> Музыкальные номера в этой и последующих темах можно менять по усмотрению и возможностям руководителя оркестра.

## Глава IV

# ОСНОВЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ РУКОВОДИТЕЛЯ ОРКЕСТРА

По вопросам профессиональной подготовки руководителя духового оркестра существует ряд учебных пособий (см. Приложение). Однако на местах достать нужную литературу очень сложно, и большинство клубных учреждений ее не имеет. Поэтому считаем целесообразным дать краткие сведения по инструментоведению, инструментовке, чтению партитур и элементарной технике дирижирования.

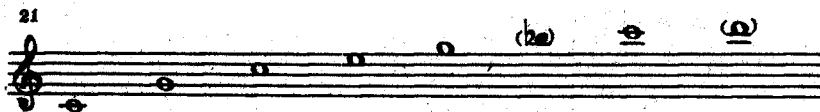
### Инструментоведение

Как уже было сказано выше, в практике детских духовых оркестров возможно использование следующих составов оркестров: малого медного, малого медного с кларнетами, малого и среднего смешанного. Основой этих оркестров является группа широкомензурных инструментов, которая в малом медном составе представляет собою весь оркестр.

#### Малый медный оркестр

Для извлечения звука на инструментах основной группы имеется мундштук чашеобразной формы.

На всех медных инструментах без помощи какого-либо механизма можно извлечь несколько звуков, расположенных в определенном порядке. Эти звуки образуют натуральный звукоряд (по письму).



Звук *си-бемоль* как интонационно неточный в практике игры не употребляется. Звук *ре* — высокий и напряженный — не применяется у альтистов.

Для получения хроматического звукоряда существует вентильный механизм, состоящий из трех вентилей (пистонов), которые нажимаются пальцами правой руки: указательным (первым), средним (вторым) и безымянным (третьим). Первый вентиль понижает звукоряд на один тон, второй — на полтона, третий — на полтора, первый и второй вместе на полтора тона, второй и третий вместе — на два тона, первый и третий вместе — на два с половиной, первый, второй и третий вместе — на три тона. Таким образом, нижняя граница

хроматического звукоряда опускается до звука *фа-диез* малой октавы.

Приводим основную и дополнительную аппликатуры корнетов, альтов, теноров и баритонов:



Все инструменты малого медного оркестра, за исключением ба-сов, нотируются в скрипичном ключе и являются транспонирующими, то есть звучат не так, как они записаны.

Корнет Си-бемоль звучит большой секундой ниже написанного<sup>6</sup>:



Низкий регистр (*фа-диез* малой — *ми* первой октавы) звучит слабо и глуховато; средний регистр (*ми* первой — *соль* второй) — полно и мягко, то есть наиболее хорошо; верхний (выше *соль* второй октавы) — ярко, с возрастающим к самым высоким звукам напряжением. Игра в высоком регистре быстро утомляет исполнителя.

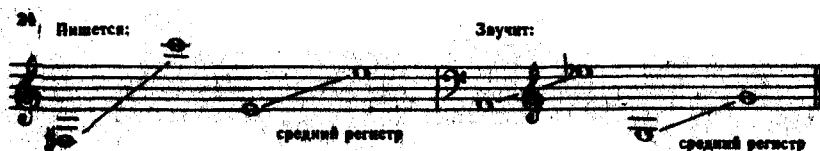
Корнет Си-бемоль обладает большими художественными и техническими возможностями, при этом наиболее благодарным регистром

<sup>6</sup> Во всех приведенных далее диапазонах инструментов малого медного оркестра выделен средний регистр — самый удобный для молодых исполнителей. Эти отрезки диапазона можно также назвать, согласно терминологии Н. А. Римского-Корсакова, «областью выразительной игры», обеспечивающей наиболее гибкое в техническом и динамическом отношениях звучание инструмента.



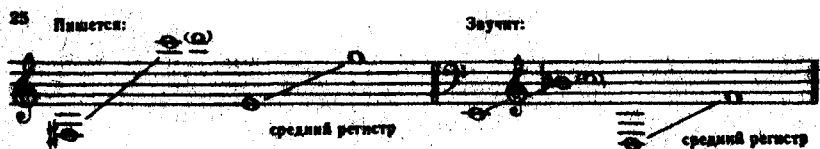
в смысле гибкости звука и использования различных технических приемов и штрихов является средний,

Альт Ми-бемоль звучит большой секстой ниже написанного



Наиболее употребителен средний регистр альта, от *ми* первой до *ми* второй октавы (по письму). Тембр альта менее ярок и выразителен, чем тембр корнета, в техническом отношении он лишь незначительно уступает корнету.

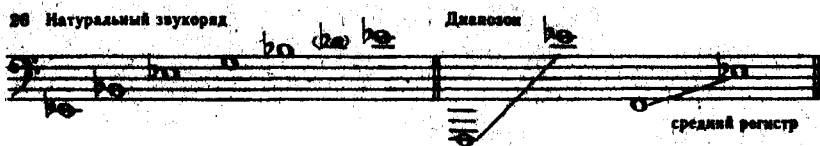
Тенор Си-бемоль звучит большой нотой ниже написанного и обладает полным и мягким звуком на протяжении почти всего диапазона. Технически подвижен:



Баритон Си-бемоль также звучит большой нотой ниже написанного, диапазон соответствует тенору. Трубка баритона шире, чем у тенора, поэтому звук несколько полнее, особенно это заметно в низком регистре. Высокие звуки на теноре и баритоне извлекаются легче, чем на корнете. Благодаря своему очень выразительному и красивому тембру баритон чаще всего используется как инструмент мелодический.

Бас-туба Ми-бемоль (I бас) — инструмент нетранспонирующий. Натуральный звукоряд начинается от звука *ми-бемоль*. Нотируется в басовом ключе.

Наиболее удобно и полно звучит средний регистр от *фа* большой до *ми-бемоль* малой октавы. В низком регистре теряется четкость звука, верхний — труден для звукоизвлечения, тембрально более резок.

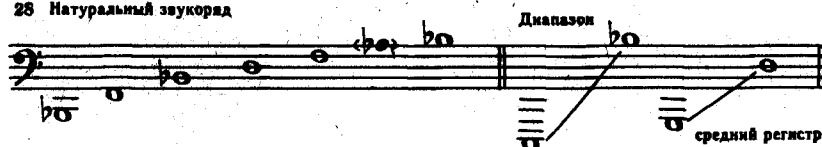


На тубах имеется четвертый вентиль (квартвентиль), понижающий строй на чистую кварту. Нажимается мизинцем правой руки (4-м пальцем). Основная и дополнительная аппликатура баса:

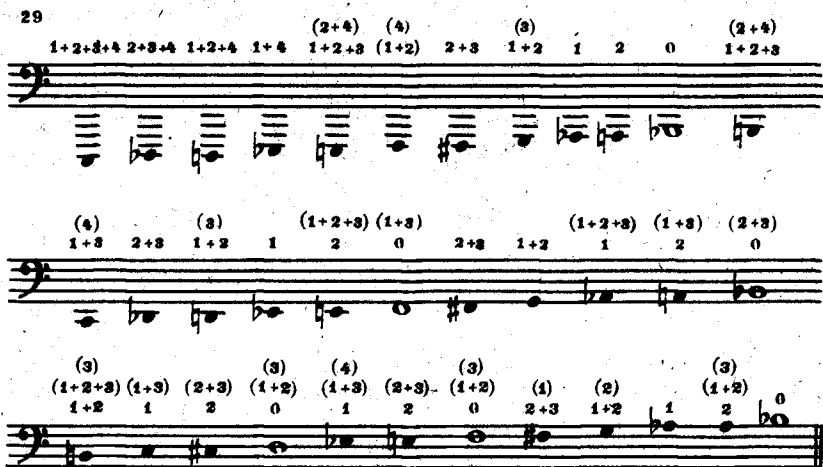


Контрабас-туба Си-бемоль (II бас) — также инструмент нетранспонирующий. Натуральный звукоряд начинается от звука *си-бемоль*:

#### 28 Натуральный звукоряд



Основная и дополнительная аппликатура контрабаса:



Звуки, лежащие выше *си-бемоль* малой октавы, практически в самодеятельном оркестре не применяются. Лучший во всех отношениях регистр — средний (от *соль* контроктавы до *ре* малой).

Бас и контрабас достаточно подвижны, по четкости звука лишь немного уступают другим инструментам основной медной группы.

Перечисленные инструменты малого медного оркестра заменяются иногда другими, что нарушает ровность и слитность звучания. Так, корнеты заменяют трубами в ущерб мягкости и напевности звучания мелодии; альты — валторнами, инструментами более тихими, мягкими, в результате чего ослабляется звучание среднего регистра.

Детский оркестр малого медного состава охватывает диапазон от *соль* контроктавы до *соль* второй октавы.

В малом медном оркестре из ударных инструментов чаще всего применяются малый барабан, тарелки и большой барабан.

**М а л ы й б а р а б а н** представляет собой широкий металлический или деревянный обруч, обтянутый с двух сторон кожей. На его нижней стороне натянуты струны, придающие звучанию малого барабана сухой треск. Возможна игра и без струн. Игроут на малом барабане деревянными палочками. Чаще всего употребляются удары с форшлагами, дробь и различные ритмические рисунки, выполняемые отдельными ударами.)

Малый барабан издает звуки неопределенной высоты среднего и высокого тона и обладает большими динамическими возможностями.

**Т а р е л к и** — это два металлических диска. Для удобства игры в центре имеются кожаные петли. Чаще играют, ударяя тарелкой по тарелке. Привинчивание тарелки к большому барабану ухудшает качество звучания, поэтому желательно иметь отдельного исполнителя на тарелках, тем более что иногда приходится выполнять удары палкой по подвешенной тарелке.

**Б о л ь ш о й б а р а б а н** представляет собой широкий цилиндр, двух сторон обтянутый кожей. Игроут на большом барабане колоу тушкой с войлочной головкой.

Большой барабан и тарелки издают звуки неопределенной высоты среднего и низкого тона любой силы.

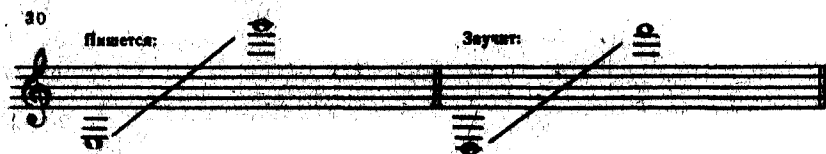
Все перечисленные ударные инструменты записываются на одной линейке — «нитке» (как инструменты, не имеющие определенной высоты звука). В начале произведения на линейке проставляется размер. Малый барабан записывается на отдельной линейке штилями вниз. Большой барабан и тарелки могут быть записаны на одной линейке. В этом случае ноты для тарелок пишутся штилями вверх, а для барабана — штилями вниз.

#### **Малый медный оркестр с кларнетами**

Если есть возможность использовать в оркестре несколько кларнетов, но нет условий для создания хотя бы малого смешанного оркестра, целесообразно иметь промежуточный состав — малый медный оркестр с кларнетами. Кларнеты вносят новую тембровую краску, расширяют диапазон оркестра вверх и позволяют включать в репертуар произведения концертного плана.

В духовых оркестрах применяют кларнеты строя Си-бемоль, ко

торые звучат большой секундой ниже написанного. Трубка кларнета прямая, цилиндрического сверления. К клювообразному мундштуку прикрепляется одинарная трость (пластинка) из камыша.



Кларнет обладает мягким тембром и большой выразительностью. Низкий регистр (*ми* малой — *ми* первой октавы) отличается густой, вязкой, несколько мрачной звучностью. Средний регистр (*фа* — *си-бемоль* первой октавы) маловыразителен, интонационно неточен. Высокий регистр (*си* первой — *до* третьей октавы) характеризуется серебристым, светлым звучанием. Над ним расположен высший регистр с довольно резкой звучностью. В подвижности кларнет лишь немного уступает флейте — самому «быстрому» инструменту оркестра. В подвижных эпизодах кларнету лучше удастся легато, чем стаккато.

По силе звука кларнеты уступают корнетам, что особенно заметно в нюансе *forte*. Трех кларнетов могут придать звучанию оркестра яркость и блеск.

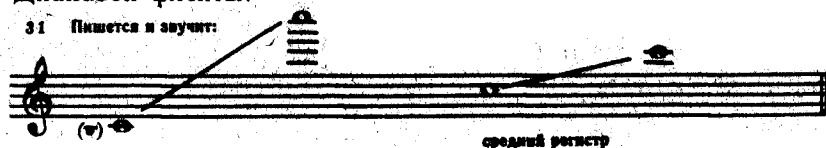
#### Малый и средний смешанные оркестры

Малый и особенно средний смешанные оркестры обладают значительными темброво-выразительными и техническими возможностями и могут с успехом использоваться для исполнения музыки концертного плана. В эти составы включаются новые инструменты и группы инструментов с характерными тембрами: флейты, саксофоны, валторны, трубы и тромбоны, целый ряд ударных инструментов. Усиливается звучность оркестра, обогащается его тембровая палитра.

Фундаментом малого и среднего смешанного оркестров является основная группа медных инструментов (иными словами — малый медный оркестр). В отличие от групп деревянных (флейты, кларнеты) и характерных медных (валторны, трубы, тромбоны) она обладает большей самостоятельностью. Кроме того, группа характерных медных не отличается постоянством состава и в различных партитурах представлена по-разному.

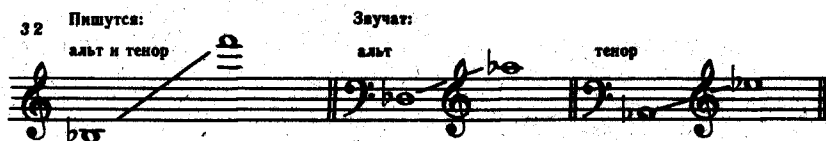
Флейта — представитель группы деревянных духовых инструментов. Трубка флейты цилиндрической формы. Инструмент не транспонирующий. На флейте возможно исполнять пассажи, арпеджио, мелодические последовательности в очень быстром темпе

Диапазон флейты:



В низком регистре флейта звучит густо, несильно, с шипящим оттенком (до первой — до второй октавы), в среднем — звучание мягкое, гибкое, выразительное (до второй — до третьей); в высоком регистре издает яркие, блестящие, сильные звуки.

В средних смешанных составах детских духовых оркестров встречаются альтовые и теноровые саксофоны. Звук извлекается с помощью одинарной трости, прикрепленной к клювообразному мундштуку, сходному с мундштуком кларнета. Трубка саксофона изготавливается конической формы, из металла. Нотируются саксофоны в скрипичном ключе. Диапазон по письму от *си-бемоль* малой октавы до *фа* третьей.



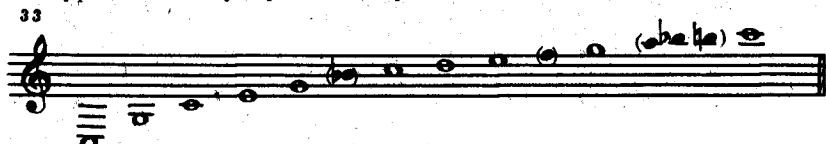
Альтовый саксофон звучит большой секстой ниже написанного, теноровый — большой ноной ниже. Звучание в регистрах ровное, насыщенное, полное. Исключение составляют лишь крайние звуки диапазона. Аппликатура на всех саксофонах одинаковая.

В техническом отношении саксофон очень подвижен. Возможна динамика от *pp* до *ff*. Саксофоны могут применяться в детских духовых оркестрах группой в два или три инструмента: альтовый и теноровый или два альтовых и теноровый. Деревянная группа с саксофонами приобретает большую самостоятельность, а в силе и полноте звучания выигрывает не только группа деревянных, но и весь оркестр.

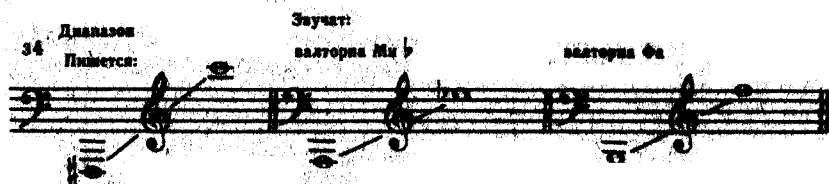
Валторна *Ми-бемоль* звучит большой секстой ниже написанного. Это инструмент с узкой длинной трубкой, свернутой дважды в виде круга. Мундштук имеет форму вытянутого конуса. Тембр более слабый, чем у других медных, несколько приглушенный. Звучание мягкое, вязкое. В настоящее время в духовых оркестрах валторна *Ми-бемоль* почти полностью вытеснена валторной *Фа* (звучит чистой квинтой ниже), поэтому партии валторн *Ми-бемоль*, встречающихся в старых изданиях, приходится играть большой секундой ниже.

Нотируется валторна в басовом и скрипичном ключах. Валторна *Ми-бемоль* в скрипичном ключе звучит большой секстой ниже, в басовом — малой терцией выше написанного. Валторна *Фа* в скрипичном ключе звучит чистой квинтой ниже, в басовом — чистой квартой выше написанного. Вентили валторны расположены слева.

Натуральный звукоряд валторны:



## Диапазон валторны:



В духовом оркестре чаще всего используется средний и высокий регистры валторны. Средний регистр (от *соль* малой до *соль* первой октавы) отличается полной и выразительной звучностью. Возможны нюансы от *pp* до *ff*. Высокий регистр — от *соль* первой до *соль* второй октавы несколько труден во второй своей половине, звучание напряженнее, тем не менее весь этот регистр по праву считается самым благодарным по своим темброво-колористическим и динамическим возможностям.

## Аппликатура валторны по письму:



Ввиду того, что валторна звучит мягче и слабее других медных инструментов, она является как бы связующим звеном между деревянной и медной группами.

**Труба Си-бемоль.** Инструмент сходный с корнетом по транспозиции, аппликатуре, диапазону и технике игры. Труба звучит более ярко и блестяще, чем корнет, ей поручается исполнение сигналов, фанфар.

**Тромбон.** Инструмент нетранспонирующий, нотируется в басовом и теноровом ключах. Хроматический звукоряд образуется благодаря понижению натуральных звуков с помощью выдвижной трубки — кулисы. Кулиса, как и вентильный механизм, способна понизить любой натуральный звук от полутона до трех тонов. В техническом отношении тромбон уступает тенору и баритону, но в отличие от них способен к более четкой и сильной атаке звука. В *forte* звучит ярко и мужественно, в *piano* — несколько мрачно.

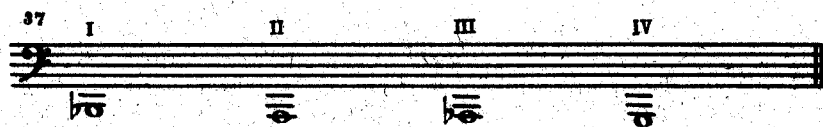
В оркестре применяются теноровые и тенор-басовые тромбоны. Основной натуральный звукоряд у них одинаковый — от звука *си-бемоль* (извлекается при плотно сдвинутой кулисе, I позиция). Благодаря постепенному выдвижению кулисы получаем звуки семи следующих позиций:

36 Позиция

The image displays seven musical staves, each representing a different position of the trombone slide. Each staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are as follows:

- I:** Si-bemol (B-flat), Do (C), Re (D), Mi (E), Fa (F), Sol (G), La (A).
- II:** Do (C), Re (D), Mi (E), Fa (F), Sol (G), La (A), Si (B).
- III:** Re (D), Mi (E), Fa (F), Sol (G), La (A), Si (B), Do# (C-sharp).
- IV:** Mi (E), Fa (F), Sol (G), La (A), Si (B), Do# (C-sharp), Re# (D-sharp).
- V:** Fa (F), Sol (G), La (A), Si (B), Do# (C-sharp), Re# (D-sharp), Mi# (E-sharp).
- VI:** Sol (G), La (A), Si (B), Do# (C-sharp), Re# (D-sharp), Mi# (E-sharp), Fa# (F-sharp).
- VII:** La (A), Si (B), Do# (C-sharp), Re# (D-sharp), Mi# (E-sharp), Fa# (F-sharp), Sol# (G-sharp).

Кроме этих звуков, на тромбоне можно получить в первых четырех позициях так называемые педальные звуки:



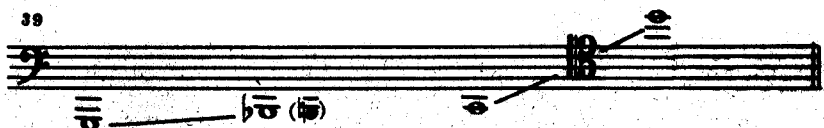
На теноровых тромбонах звуки *си* контроктавы, *до*, *до-диез*, *ре*, *ре-диез* большой октавы получить невозможно («мертвая зона»).

Тенор-басовый тромбон отличается от тенорового наличием квартвентиля, при включении которого звукоряд сразу понижается на чистую кварту. С помощью квартвентиля заполняется «мертвая зона», однако звук *си* контроктавы не извлекается и на тенор-басовом тромбоне. Кроме того, создаются возможности различных комбинаций с кулисой, облегчающие исполнение технически трудных мест.

Таким образом, диапазон тенорового тромбона:



Диапазон тенор-басового тромбона:



Самым удобным в техническом отношении, самым ярким и звучным регистром, применяемым как в *piano*, так и в *forte*, считается средний (*фа* малой — *фа* первой октавы). Нижний регистр менее выразителен, лишен силы. Верхний требует известного напряжения и труден в *piano*.

Помимо перечисленных ранее ударных инструментов, в смешанных составах оркестра могут быть использованы треугольник и бубен.

Треугольник — изогнутый металлический прут, на котором звуки извлекаются металлическим стержнем. Возможно исполнение отдельных ударов и тремоло. Треугольник придает звучанию оркестра яркость и блеск.

Бубен представляет собой неширокий деревянный обруч, с одной стороны обтянутый кожей, а с другой крест-накрест натянуты струны, на которых подвешены бубенцы. Кроме того, в самом обруче есть прорези со вставленными в них маленькими металлическими тарелочками. По коже можно ударять пальцами обеих рук или ладонью правой руки, а также исполнять тремоло потряхиванием бубна или скольжением большого пальца правой руки.

Треугольник и бубен издают звуки неопределенной высоты в высоком и среднем регистрах.



Если треугольник записывается на одной линейке с малым барабаном, то партию треугольника пишут штилями вверх, а малого барабана — штилями вниз.

### Инструментовка

Одним из важнейших качеств руководителя детского самодеятельного духового оркестра является владение навыками инструментовки (оркестровки). Издательства пока еще не могут обеспечить духовые оркестры необходимым репертуаром в нужном количестве. Кроме того, знание исполнительского уровня своего оркестра и индивидуальных особенностей каждого музыканта позволяет руководителю создать наилучший вариант оркестровки. Музыкант, знакомый с основными правилами инструментовки, всегда может включить в свой репертуар нужные оркестру произведения — для этого достаточно иметь оригинал в фортепианном или баянном изложении. Некоторые руководители успешно записывают музыкальные произведения с дисков или магнитофонных лент, если нужно, адаптируя эти записи с учетом возможностей своего коллектива.

Остановимся на функциях отдельных инструментов малого медного оркестра с кларнетами как наиболее типичного для детской самодеятельности. В дальнейшем речь пойдет об оркестровке именно для такого состава.

**Корнет**ы. В оркестре используются две партии корнетов: I корнет — ведущий мелодический голос духового оркестра, II корнет — поддерживающий голос, иногда звучащий в унисон с I. В отдельных случаях корнеты могут выполнять функции аккомпанемента. Звучание корнетов соответствует певческому голосу сопрано.

**Альт**ы, как правило, выполняют функцию гармонического сопровождения — аккордового и фигурационного. Со II тенором они образуют трехголосный ансамбль.

**Тенор** I чаще всего используется как мелодический голос, реже как голос гармонического сопровождения.

**Баритон**у обычно поручают играть мелодию. Тенор и баритон по своему звучанию и тесситуре приравниваются к соответствующим певческим голосам. Эти инструменты в оркестре часто играют в унисон или в два голоса, иногда им поручают басовые партии. В их исполнении прекрасно звучит так называемый контрапункт (полифонический голос, который проводится вместе с основной мелодией в сопрановой тесситуре) и pedalные звуки.

**Басы** — «фундамент» гармонического сопровождения, но иногда они могут исполнять и мелодию в низком регистре, например, соло в маршах.

**Кларнет**ы преимущественно удваивают мелодические голоса корнетов октавой выше или же используются в самостоятельном изложении — одно- и двухголосно. Кларнетам часто поручают голоса в быстром движении, что весьма разнообразит музыкальную ткань духового оркестра небольшого состава.

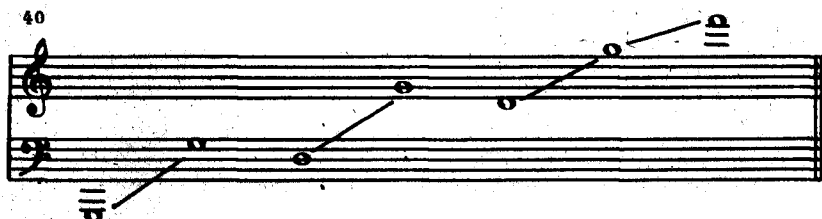
**Ударные инструменты** применяются для усиления звуч-

ности оркестра, придания ритму особой четкости, подчеркивания отдельных моментов и внесения определенного колорита.

К инструментровке мелодии нужно подходить с большой ответственностью. В рассматриваемом составе оркестра выбор инструментов невелик и чаще всего зависит от высоты звучания мелодии. Так, изложенную в высоком регистре оркестрового диапазона мелодию можно поручить либо корнету, либо кларнету, в среднем регистре — тенору, баритону или кларнету, в низком — басу, отчасти баритону.

Если диапазон малого медного оркестра с добавлением кларнетов равен почти пяти октавам (от *соль* контроктавы до *фа* третьей), то регистры оркестрового диапазона можно условно распределить следующим образом: от *соль* контроктавы до *соль* малой — низкий, от *ре* малой до *соль* первой — средний, от *ре* первой до *соль* второй — высокий. С применением кларнетов высокий регистр расширяется до *фа* третьей октавы.

Еще раз подчеркнем, что границы оркестровых регистров весьма условны, поэтому их крайние участки даны с наложением одного на другой.



Помимо высотного расположения мелодии, мы должны принимать во внимание тембр звучащего инструмента и характер мелодии. Поясним это на примерах:

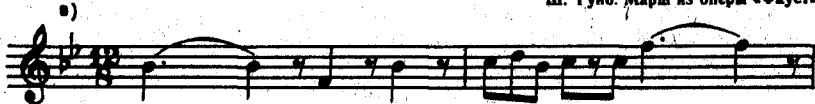
И. Цветков. Золушка



О. Нежинский. Марш



Ш. Гуно. Марш из оперы «Фауст»





## Русская народная песня «Дубинушка»



Перед нами пять фрагментов мелодий, отличающихся друг от друга интонационным строем, характером и высотой звучания. Наша задача — правильно выбрать инструмент для исполнения этих отрывков. Для первого и второго выбирать инструмент практически не приходится. Учитывая характер и высокий регистр звучания, мелодию песни И. Цветкова «Золушка» при нашем составе оркестра целесообразно поручить кларнету. В следующем отрывке низкие решительные звуки марша могут исполнить только басы. В третьем и четвертом фрагментах тесситурно могут подойти кларнет и корнет. В этом случае выбрать нужный инструмент и, следовательно, тембр звучания поможет характер мелодии. В третьем фрагменте передать фанфарный характер мелодии, чеканные интонации марша сможет корнет, а в четвертом исполнить легкие, быстрые пассажи, передать радостное весеннее настроение лучше всего сумеет кларнет. Наконец, в последнем примере можно использовать несколько инструментов: кларнет, корнет, тенор и баритон. Выбрать нужный инструмент поможет характер мелодии: эту песню должен исполнять густой, плотный и довольно громкий голос. Характер мелодии мужественный. Кларнет не подходит по силе и тембру звучания, корнет звучит не совсем устойчиво и ясно в низком регистре своего диапазона, у тенора звук не очень плотный. Следовательно, остается поручить мелодию «Дубинушки» баритону, который в данном случае удовлетворяет всем требованиям образа, как бы имитирует звучание мужского голоса.

В оркестре мелодия может исполняться одним или несколькими инструментами. В малом медном оркестре с кларнетами в высоком регистре мелодию могут играть два и более корнетов и корнеты в сочетании с кларнетами, в среднем регистре — баритон с тенором, баритон и тенор с кларнетами, в низком — басы с баритоном. Возможны и другие, реже встречающиеся сочетания.

От соединения в унисоне I и II корнетов мелодия приобретает силу, несколько утрачивая гибкость. Соединяя корнет с кларнетом, получаем более мягкий тембр, а баритон с тенором — усиливаем звучность. Кларнет смягчает звучность баритона и тенора. Унисон баритона, тенора и кларнета дает густую, сочную и вместе с тем довольно сильную и плотную звучность.

С. Шатров. Вальс «На сепках Маньчжурии»



Баритон иногда может усиливать мелодическую линию баса в доступном ему регистре.

Довольно часто в оркестре применяются октавные удвоения, при этом мелодия звучит объемнее. Так, мелодия корнета (корнетов) в третьем фрагменте примера 41 может быть дублирована кларнетом октавой выше или баритоном (тенором) октавой ниже.

И. Гуно. Марш из оперы «Фауст»



Если верхний голос играют I и II корнеты в унисон, низкий голос можно поручить баритону и тенору — это уравновесит звучание октавы.

Мелодия баса во втором фрагменте может быть дублирована октавой выше также басовым инструментом. Очевидно, это будет бас I (Ми-бемоль) и бас II (Си-бемоль); верхняя октава усиливается баритоном.

О. Нежинский. Марш



Мелодию «Дубинушки» удваиваем октавой выше корнетами и еще октавой выше кларнетами, то есть излагаем ее в трех октавах, а в случае необходимости для создания наиболее объемного и массивного звучания можно провести мелодию у всего оркестра в четыре октавы, поручив I и II басам мелодию в унисон октавой ниже.

45

Кларнеты  
Корнеты

Альты, Тенора  
Баритон Басы



Таким образом, даже скромными силами малого медного оркестра с кларнетами можно добиться довольно мощного и насыщенного звучания мелодических унисонов в несколько октав. Необходимо только, чтобы инструменты играли в наиболее удобных отрезках своих диапазонов и не нарушалось динамическое равновесие в октавах. Так, если мы в последнем примере опустим II бас на октаву (а его диапазон позволяет это сделать), то звучание в нижних октавах получится рыхлым. В нашем же примере унисон басов, придавая компактность нижнему голосу, обеспечивает равновесие по силе звука с другими октавами.

В некоторых музыкальных произведениях мелодия может быть изложена многоголосно. В нашем составе оркестра вероятнее всего использование двухголосия.

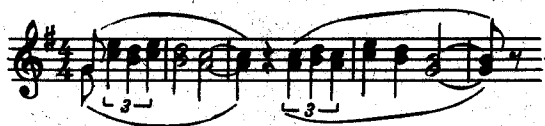
Основные принципы инструментовки двухголосной мелодии в произведениях гомофонно-гармонического склада следующие: оба голоса должны быть равны по силе звучания, однородны или близки по тембру. Например, два корнета, два кларнета, тенор и баритон

Д. Тухманов. Мой адрес — Советский Союз

46 Подвижно

Корнет I или  
Корнет II

Тенор I  
Баритон



В этом примере нельзя, скажем, верхний голос поручить кларнету, а нижний корнету или наоборот — равновесия звучности не получится.

Если в оригинале, с которого делается переложение, второй голос появляется эпизодически, то аранжировщик может дописать его, вводя аккордовые и проходящие звуки; иногда второй голос сливается в унисон с первым. После этого нужно тщательно проверить звучание двухголосия отдельно и вместе с другими голосами, следя за тем, чтобы не нарушался стиль и характер произведения, его художественный замысел.

Партия второго голоса должна иметь такой же или близкий партии первого ритмический рисунок без лишних пауз, остановок, обладать собственной логикой изложения.

47

Ф-п

Корнет I

Корнет II

Иногда приходится заполнять разрыв между мелодическим голосом и сопровождением. Для этого можно присочинить второй и даже третий голоса, руководствуясь принципами, изложенными выше (см. примеры 16—19).

В. Шанский. Крейсер «Аврора».

Обработка В. Шенелева (оригинал в до миноре)

48

Сдержанно

Голос

Корнеты I, II  
Труба

Аккомпанемент

Если появляется необходимость продублировать двухголосную мелодию корнетов октавой выше, то нужно поручить это двум кларнетам. Один голос в двухголосии удваивать октавой выше не рекомендуется, так как это нарушает двухголосный склад изложения мелодии.

49

Подвижно

Д. Тухманов. Мой адрес — Советский Союз

Кларнеты I, II

Корнеты I, II

**Выбор тональности.** Для духового оркестра вовсе не безразлично, в какой тональности звучит произведение. Чем слабее оркестр, тем острее встает вопрос о выборе тональности. Нужно всегда помнить о природе медных духовых инструментов. Известно, что в них лучше звучат произведения в бемольных тональностях. Они удобны для исполнения, так как при этом используется большее количество натуральных звуков. Поэтому рекомендуются произведения, в оригинале написанные в диэзных тональностях, транспонировать вверх или вниз таким образом, чтобы получалась бемольная тональность. Следует также учитывать, что для начинающих оркестрантов известную трудность представляют тональности с большим количеством ключевых знаков.

Первоначально в самодеятельных детских оркестрах советуют использовать тональности до четырех бемолей в ключе (по действительному звучанию), без ключевых знаков и, реже — с одним диэзом. Желательно, чтобы новая тональность отличалась от оригинальной на полтона или на тон. В крайнем случае допустимо удаление от оригинальной тональности до двух тонов.

Выбор тональности определяет и стремление дать исполнителю возможность сыграть в наиболее удобном и выразительном регистре инструмента. Нередко приходится руководствоваться и уровнем подготовки исполнителя. Обратимся к примерам:

50 Русская народная песня «Заиграй, моя волинка»

**Скоро**

Корнет Си<sup>б</sup>

Фактическое звучание

Веселую плясовую мелодию мы поручаем исполнить корнету. Она должна звучать легко и непринужденно. Оригинальная тональность мажор не подходит из-за обилия диэзов и напряженного звучания корнета в высоком регистре (действительная тональность — си мажор), значит, ее нужно понизить. Последовательно опускаясь я полутонам и анализируя каждую новую тональность, мы останавливаемся на соль мажоре (тональность действительного звучания — фа мажор), который отвечает всем требованиям, предъявляемым к данной мелодии.

Возьмем другой пример, в котором мелодия написана в бемольной тональности. Тем не менее ее приходится транспонировать вверх из-за наличия низких звуков, которые у корнетов и баритонов звучат плохо.

51 а)

Спокойно

А. Пахмутова. Мелодия

б)

Корнет Сиб

Фактическое  
звучание

Оригинальная тональность здесь ре минор. Крайние звуки мелодии даны в двух отрывках — внизу ля малой октавы, вверх — ре второй. Таким образом, диапазон мелодии — полторы октавы. Повышая тональность, нужно следить за тем, чтобы верхний звук мелодии остался в удобном регистре инструмента, а нижний оказался бы в этом регистре. Такая ближайшая тональность для корнета — соль минор с крайними звуками *ре* первой октавы вниз и *соль* второй вверх (фа минор по действительному звучанию). Если мы поручим эту мелодию баритону, то вполне вероятна тональность еще на тон выше.

Инструментовка сопровождения. Главным элементом сопровождения является аккорд. Чаще всего встречаются трезвучия и септаккорды. Аккорд может быть изложен в основном виде или в обращении.

В оркестре аккорды аккомпанемента, как правило, излагаются четырехголосно (вместе с басом). В трезвучиях и квартсекстахкордах удваивается басовый звук, в секстахкордах — основной тон или квинта. Септаккорды применяются в полном и неполном виде (с пропущенной квинтой). В последнем случае удваивается бас. В обращениях септаккорда бас не удваивается.

52





и двухголосная педаль, реже трехголосная. Педальные звуки можно поручить практически любому инструменту в любом регистре. Какой звук (звуки) включить в педаль, аранжировщик должен выбрать сам, экспериментируя, проверяя звучание на фортепиано или баяне, а затем и в оркестре. При этом желательно не дублировать звуки мелодии и баса.

а) Баритон (вариант одноголосной педали)

б) Тенор I, Баритон (вариант двухголосной педали)

Оркестровая фактура. Для оркестровки руководитель, как правило, берет музыкальные произведения в изложении для фортепиано или баяна. Инструментовка мелодии фактически сводится к изменению тональности, поскольку изменять что-либо в самой мелодии нельзя — это ведет к искажению музыкального образа. Другое дело голоса сопровождения. Нужно приспособить их к новым условиям звучания, изменить фактуру некоторых элементов музыкальной ткани. Фактура музыкального произведения обуславливается не только содержанием, стилем и жанром, но также техническими особенностями инструментов и способами игры на них.

Без изменения остается бас — фундамент звучания всего оркестра. Допустимо лишь октавное удвоение баса, не разрешается заменять басовые звуки аккорда.

Рассмотрим пример обработки фортепианной фактуры аккомпанемента для духового оркестра. Бывают случаи, когда фортепианное сопровождение не нуждается в какой-либо переработке. В примере 59 лишь добавлен бас для придания звучанию большей глубины.

В песне Л. Афанасьева «Гляжу в озера синие», которую мы транспонировали на малую терцию вверх, для полноты звучания добавлено трехголосие у альтов и II тенора (пример 60).

Голоса сопровождения

Ф-п

Альты Ми<sup>б</sup> I II

Тенор Си<sup>б</sup> II

Басы I II

Голос

Гляжу в озера синие, в полях ромашки рвущие

Ф-п

Альты Ми<sup>б</sup> I II

Тенор Си<sup>б</sup> II

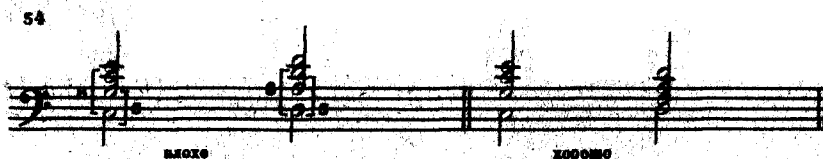
Басы I II

В песне И. Дунаевского из кинофильма «Дети капитана Гранта» (вариант для голоса с фортепиано) в партии правой руки дана мелодия с гармоническим сопровождением, а в левой — басовый звук

Наибольшую трудность для начинающего оркестровщика представляет соединение аккордов, которое бывает плавным и скачкообразным. При плавном голосоведении движение всех голосов совершается в пределах терции, при скачкообразном оно шире терции. Для лучшего звучания сопровождения рекомендуется плавное голосоведение, скачкообразное допускается лишь при перемещении одного и того же аккорда. Плавное голосоведение предполагает гармоническое и мелодическое соединение аккордов. В первом случае общий звук аккордов остается на месте, во втором перемещаются все звуки. В духовом оркестре предпочтительнее гармоническое соединение.



Из-за плохого звучания в аккомпанементе нужно всячески избегать движения параллельными квинтами и октавами, разумеется, если только это не определено специальной художественной задачей. Данное правило не касается октавного изложения мелодии или октавного движения басов.



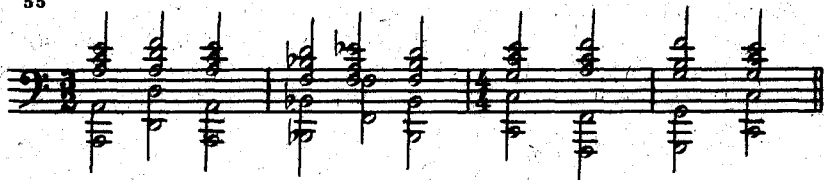
Басовый голос не ограничен в движении, как другие гармонические голоса, в нем допустимы скачки на любые интервалы. Начинающий аранжировщик должен практиковаться в соединении аккордов, опираясь на законы гармонии.

В малом, медном оркестре и малом медном с добавлением кларнетов функции сопровождения распределяются следующим образом (снизу вверх): основа аккорда — басовый звук — излагается, как правило, II и I басом в октаву, реже в унисон, далее следует трехголосный аккорд — II тенор, II и I альты. Интервал между звуками I баса и II тенора обычно колеблется от унисона до октавы, но при необходимости может быть и большим. Тенор II и альты чаще всего пишутся в тесном расположении (звуки располагаются по терциям и квартам). Примерная тесситура написания звуков аккорда аккомпанемента для каждого инструмента по действительному звучанию:

- II бас — *фа* контроктавы — *фа* большой;
- I бас — *фа* большой октавы — *фа* малой;
- II тенор — *ре* малой октавы — *до* первой;
- II и I альты — *соль* малой октавы — *соль* первой.

При этом не следует забывать, что верхняя нота аккорда I альты должна быть ниже звука мелодии или в унисон с ним, но ни в коем случае не выше его. Это правило рекомендуется соблюдать и при двухголосном изложении мелодии.

55



Рассмотрим некоторые наиболее часто встречающиеся виды аккомпанемента. В первых двух тактах дано аккордовое сопровождение, в остальных — ритмическая фигурация.

56



Довольно часто применяется так называемая гармоническая фигурация, которая может быть изложена в среднем (тенор, баритон) и высоком (кларнет) регистрах.

Тенор I  
Баритон

57 а)

Баритон

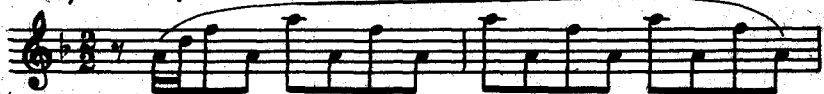


Басы

А. Пахмутова. Мелодия

б)

Кларнет



Педаль. Для насыщения звучания оркестровой ткани применяется педаль. В нее входят один, несколько или все звуки аккорда. В составе оркестра, о котором идет речь, чаще всего возможна одно-

с одним из голосов аккорда. Фактуру аккомпанеента следует несколько переделать. В духовом оркестре эта мелодия будет хорошо звучать в сопровождении легких аккордов восьмыми длительностями. В последнем такте на второй доле следует освободить зону для мелодии, опустив I альт на кварту вниз в унисон со II альтом, иначе звук аккомпанеента окажется выше мелодии, что недопустимо.

И. Дунаевский, слова В. Лебедева-Кумача.  
Марш из кинофильма «Дети капитана Гранта»

61 **Бодро**

Голос

А ну-ка, песню нам пропой, веселый ве-тер,

Ф-п

Альты Мир I II

Тенор Сир II

Басы I II

Голоса сопровождения

Очень часто фортепианную фактуру приходится подвергать значительной переработке. В приведенном ниже примере мы изменяем фактуру первых двух тактов как нетипичную для духового оркестра, а в третьем такте лишь опускаем аккорды в удобный для аккомпанеента отрезок диапазона альтов и тенора. При этом художественные потери будут невелики, так как половинные ноты в правой руке повторяют контур мелодии, а половинные ноты в левой (кроме первой) дублируют басовый голос. Четвертные длительности в оригинале изложены в широком расположении, в оркестре же слитного компактного звучания не получится. В переделанном виде аккомпанемент будет выглядеть так:

## Медленно

В. Соловьев-Седой, слова А. Чуркина. Вечер на реке

Голос

Спо-ём-те, друзья, ведь

Ф-п

Альта Мир I II

Тенор Сиб II

Басы I II

Голоса сопровождения

зав-тра в по-ход уй-дём в предраз-светный ту-ман.

Полной переработки требует специфически фортепианная фактура изложения русской народной песни «Родина» (обработка А. Флярковского). Предлагаем три возможных варианта:

Русская народная песня «Родина»

63 С чувством

Ф-п

1-й вариант

Альты МиФ I II

Тенор СиФ II

Басы I II

2-й вариант

Альты МиФ I II

Тенор СиФ II

Басы I II

3-й вариант

Альты МиФ I II

Тенор СиФ II

Баритон СиФ

Басы I II

в оркестре

сопровождения

Голоса

В следующем примере аккомпанирующие голоса практически отсутствуют, образуется большой разрыв между басом и другими голосами. В этой песне хорального склада можно привлечь аккомпанирующие голоса для исполнения мелодии и подголосков, заполняя разрыв между голосами. Ореструем отрывок из русской народной песни «Славное море — священный Байкал» (в обработке А. Флярковского) для малого медного оркестра с кларнетами:

Русская народная песня: «Славное море — священный Байкал»

**Широко**

Ф-п

Кларнеты Сиб I II

Корнеты Сиб I II

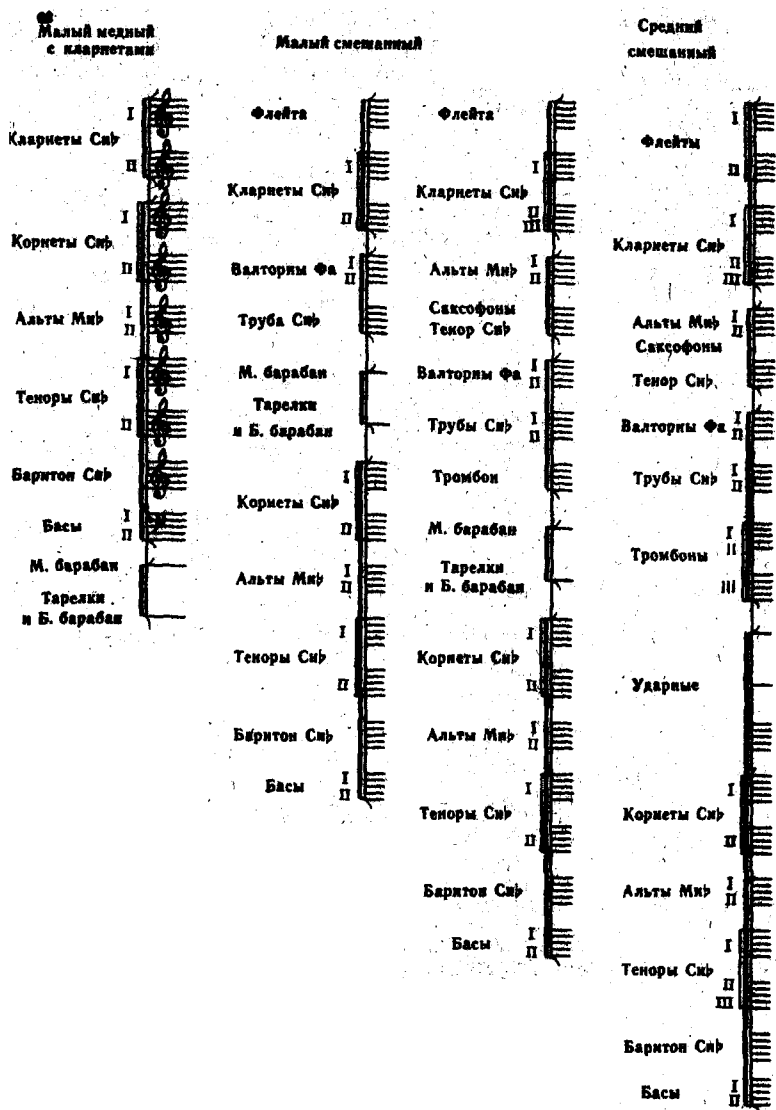
Альты Миb I II

Тенор Сиб I II

Баритон Сиб I II

Басы I II





### Чтение партитур

В подготовительной работе дирижера значительное место занимает чтение партитур. Систематические занятия в этой области помогут дирижеру познакомиться с новым произведением и разобраться в строении музыкальной ткани. Владение фортепианной техникой намного облегчает эту задачу, но можно прочесть партитуру на аккордеоне или баяне.

Для приобретения твердых навыков чтения партитур рекомендуется заниматься сначала чтением отдельных голосов партитуры в различных строях, затем какой-либо партии с басом, аккомпанемента и, наконец, всех основных элементов музыкальной ткани.

**Чтение отдельных партий.** Целесообразно тренироваться в чтении мелодических и контрапунктических голосов как наиболее развитых в ритмическом и интонационном отношениях. Предполагается, что руководитель оркестра хорошо владеет скрипичным и басовым ключами и чтение партий нетранспонирующих инструментов не представляет для него особого труда. Речь идет о партиях флейт, тромбонов и басов.

В первую очередь необходимо обратить внимание на овладение транспортом *си-бемоль*. В этом строе в духовом оркестре записаны партии основных ведущих голосов и часть голосов второстепенных. К первым относятся партии I корнета, I тенора, баритона, I кларнета, иногда партии труб. Ко вторым следует отнести партию II корнета, II тенора, II кларнета, труб. Может иметь развитую мелодическую партию и саксофон-тенор.

Инструменты сопрановой тесситуры (корнет, труба, кларнет) следует играть большой секундой ниже написанного, инструменты теноровой тесситуры (тенор, баритон, саксофон-тенор) — большой нотой ниже, то есть октавой ниже корнета, трубы и кларнета.

Тональность действительного звучания и количество ключевых знаков определяют тремя способами: 1) выяснив тональность звучания и количество ключевых знаков, выставленных у нетранспонирующих инструментов; 2) опустив на большую секунду вниз тональность у инструментов строя *Си-бемоль*; 3) двигаясь по квинтовому кругу на два знака в сторону бемолей, иными словами — диезы отбрасывать, бемоли прибавлять.

Написано 70

у инструмента

строю Си<sup>б</sup>

Фактическое звучание

После того как найдена тональность действительного звучания, нужно сыграть партию на тон (большую секунду) ниже, точно соблюдая ритм, размер и внимательно следя за рисунком мелодии. Партии тенора и баритона опускаются еще на октаву ниже. Некоторую трудность могут представлять случайные знаки альтерации. Следует помнить, что они сохраняются у всех нот, за исключением *до* и *фа*.

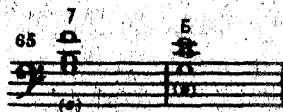
Написано 71

у инструмента

строю Си<sup>б</sup>

Фактическое звучание

Переработка баянной фактуры сопровождения для духового оркестра намного проще фортепианной, так как технические и фактурные возможности клавиатуры левой руки готового баяна намного уступают возможностям фортепиано: она позволяет извлекать лишь басовые звуки и готовые аккорды — мажорные, минорные трезвучия и доминантсептаккорды с пропущенной квинтой (иногда и уменьшенные вводные). Басы, нотируемые от *соль* большой октавы до *фа-диез* малой, инструментатор должен писать в удобном для оркестра диапазоне. То же самое можно сказать и об аккордах, памятуя о том, что на баяне они расположены от *соль* малой до *фа-диез* первой октавы в строго определенном порядке. Например, доминантсептаккорд и основное трезвучие в до мажоре располагается так:



а в *соль* миноре следующим образом:



Маленькой нотой в скобках обозначен основной бас, по которому легко найти нужный аккорд на клавиатуре баяна (в оркестровке эта нота опускается), буквой Б — мажорные аккорды, М — минорные, цифрой 7 — доминантсептаккорды.

Приведем пример переложения баянного аккомпанемента. В нем приходится менять лишь tessitura аккорда, чтобы избежать скачков и добиться плавного голосоведения, по сути дела, не перерабатывая фактуру:



Мы привели лишь некоторые, наиболее типичные образцы переработки фортепианной и баянной фактуры в оркестровую. В каждом конкретном случае начинающему аранжировщику найти решение помогут ясное понимание цели и задачи переложения, знание основных правил оркестровки и стремление наиболее точно передать содержание оригинала.

При переходе от инструментовки отдельных элементов (мелодии, аккомпанемента) к полной музыкальной ткани произведения (партитуре) может встретиться целый ряд трудностей: большое количество строк, сочетание транспонирующих инструментов в различных тональностях и т. д. Поэтому на первых порах рекомендуется оформлять оркестровку в виде эскиза (наброска). Для нашего состава оркестра в этом случае можно будет ограничиться тремя строчками. На верхней строке пишутся высокие мелодические голоса (партии кларнетов и корнетов) в скрипичном ключе, на второй помещают партии I тенора и баритона (чаще всего в басовом ключе), которым поручают мелодии, педали, контрапункты, на третьей пишут аккомпанемент в басовом ключе (басы, тенор II и альты).

О. Нежинский. Марш «Спортивная слава»

**Бодро**

68

Кларнеты  
Трубы  
Корнеты

*mf*

Тенор I  
Баритон

*f*

Альты  
Тенор II  
Басы

*mf*

При более сложной фактуре эскиз можно расположить на четырех строчках. Все голоса пишутся по действительному звучанию в выбранной для оркестровки тональности. Рекомендуется писать сначала мелодию, потом аккомпанемент, затем контрапункты и в последнюю очередь педаль, фигурацию и прочие элементы фактуры. Опытным руководителям можно расписывать партии всем голосам оркестра прямо с эскиза, который во время репетиции послужит дирекционным. Начинающим дирижерам советуем все же сначала написать партитуру.

Хорошо освоив основные правила оркестровки для малого медного оркестра с кларнетами, можно перейти к смешанным составам духовых оркестров. Об особенностях оркестровки для этих составов рекомендуем прочесть в специальных учебниках и пособиях.

Порядок записи инструментов в партитурах для детских духовых оркестров следующий:

Приводим несколько примеров чтения на фортепиано отдельных партий инструментов строя Си-бемоль:

А. Гайка. Краковяк из оперы «Иван Сусанин»

72 Быстро

Корнет Си $\flat$

Фактическое  
звучание



М. Огиньский. Полонез

Умеренно

73

Кларнет Си $\flat$

Фактическое  
звучание



В темпе вальса

74

Баритон Си<sup>б</sup>

Фактическое  
звучание



После усвоения чтения с листа отдельных партий строя Си-бемоль можно приступить к игре двух-трехголосных ансамблей:

Старинная солдатская песня «Поехал казак на чужбину».

Обработка Б. Кожемякова

75

Умеренно

Корнеты Си<sup>б</sup>

Фактическое  
звучание



76 С ЧУВСТВОМ

Корнет Сиб

Баритон Сиб

Фактическое  
звучание

77 Умеренно

Д. Салиман-Владимиров. Песня

Корнеги Сиб

II

Тенор Сиб I

Баритон Сиб

Фактическое  
звучание



В строе Ми-бемоль в духовом оркестре пишутся партии саксофонов-альтов, валторн и альтов. Двум последним, как правило, поручается функция аккомпанемента. Но валторны могут исполнять и выразительные мелодические линии. Саксофоны-альты применяются в основном как инструменты мелодические. Во всяком случае руководителя оркестра не должно затруднять чтение мелодии, записанной в строе Ми-бемоль. Партии саксофонов-альтов, валторн и альтов нужно транспонировать на большую сексту вниз.

Тональность действительного звучания определяется так же, как в строе Си-бемоль, но во втором случае тональность опускается на большую сексту вниз, а движение в сторону бемолей осуществляется на три знака:

78

Написано	
у инструмента	
строю Ми <sup>б</sup>	
Фактическое	
звучание	

Нужно помнить, что случайные знаки у нот *ре*, *ми*, *ля*, *си* не меняются, а у нот *до*, *фа*, *соль* меняются:

79

Написано	
у инструмента	
строю Ми <sup>б</sup>	
Фактическое	
звучание	



Транспонирование партий саксофонов-альтов, валторн и альтон на большую сексту вниз представляет значительную трудность, поэтому дирижеры обычно прибегают к помощи басового ключа. Делается это так: вместо скрипичного ключа мысленно подставляется басовый, нота исполняется октавой выше (правило смены знаков альтерации сохраняется).

80

Альт (валторна) Ми $\flat$

Подставляются басовый ключ и знаки альтерации

Фактическое звучание

Примеры транспонирования отдельных партий альтя и валторны

Р. Вагнер. Марш из оперы «Тангейзер»

81 Allegro

Альт Ми $\flat$

Фактическое звучание

И. Дунаевский. Вальс из кинофильма «Кубанские казаки»

82 В темне вальса

Валторна Ми $\flat$

Фактическое звучание



Для валторны Фа тональность действительного звучания можно найти также тремя способами: 1) определением тональности нетранспонирующих инструментов; 2) опусканием тональности валторны Фа на чистую квинту вниз; 3) передвижением тональности по квинтовому кругу на один знак в сторону бемолей. При транспонировании случайные знаки у ноты Фа изменяются.

83

Написано  
у валторны  
строю Фа

Фактическое  
звучание

Очень полезно сольфеджировать отдельные партии оркестра, так как дирижеру на репетиции часто приходится их петь.

После усвоения транспонирования отдельных партий можно переходить к чтению нескольких голосов, изложенных у альтов и валторн.

А. Лядов. Польский. Инструментовка А. Дзегелевка

84 Moderato

Альты Ми<sup>б</sup>

А. Чугунов. Сюита

85 Adagio

Валторны Фа

Отдельно нужно проработать партии двух саксофонов-альтов, потому что их функции отличаются от функций валторн и альтов.

Одновременное чтение партий транспонирующих и нетранспонирующих инструментов. Возможные сочетания инструментов следующие: корнеты с басами I тенор или баритон с басами, флейта с кларнетами, трубы с тромбами, альты с басами и т. д.

Новая трудность заключается в исполнении нескольких партий транспонирующих инструментов одновременно с партиями нетранспонирующих.

В приведенном примере можно играть партии двух корнетов с басами и двух альтов с басами. В первом случае сочетаются партии строя Си-бемоль, а во втором — строя Ми-бемоль с нетранспонирующими инструментами.левой рукой следует играть басы, правой — мелодии корнетов или альтов.

86 Спокойно А. Даргомыжский. Песня Олень из оперы «Русалка». Инструментовка Ю. Губарева

Корнеты Си $\flat$

Альты Ми $\flat$

Теноры Си $\flat$

Баритон Си $\flat$

Басы



Следующий этап в чтении партитур — сочетание двух транспонирующих партий. Рекомендуем начать изучение с чтения партий двух альтов и II тенора, исполнять их на фортепиано одной правой рукой. Затем можно играть партию валторны и трубы или корнетов с альтами (валторнами), причем партии валторны левой рукой, трубы — правой. Трудность здесь состоит в том, что трубы записаны ниже валторн.

87

Moderato

М. Мошковский. Испанский танец № 2.

Инструментовка А. Бабаева

Играть правой рукой

Корнет Сиб I

Альты Миr I II

Тенор Сиб II

Басы I II



Русская народная песня «Не слышно шума городского»

88

Левая рука

Валторны Миб I a2

II a2

Правая рука

Труба Сиb

Сочетать корнеты с альтами проще — корнеты исполняются правой рукой, альты — левой.

После усвоения чтения двух различных строев можно перейти к чтению басов с аккомпанементом. Здесь мы сталкиваемся уже с довольно сложным комплексом голосов в строях Си-бемоль, Ми-бемоль и нетранспонирующими (альты, II тенор, басы). Чтобы упростить чтение, можно начинать с басов и альтов, затем присоединить к ним II тенор. Сначала сыграем басы левой рукой, альты со II тенором правой, затем весь аккомпанемент с басами передаем левой руке, освободив правую для исполнения мелодии.

89 Moderato П. Чайковский. Вальс

Корнет Сиb I

Альты Миb I

II

Тенор Сиb II

Басы I

II



Чтение всей партитуры. При чтении за фортепиано партитур несложных произведений — песен, маршей, танцев — дирижер, как правило, сталкивается лишь с главными элементами музыкальной ткани: мелодией и аккомпанементом. Контрапунктические голоса и педали можно поначалу опустить. Кроме того, читающий партитуру вправе идти на некоторые упрощения: сводить в унисон октавные удвоения, перемещать отдельные голоса в удобные для фортепианного исполнения регистры (октавы).

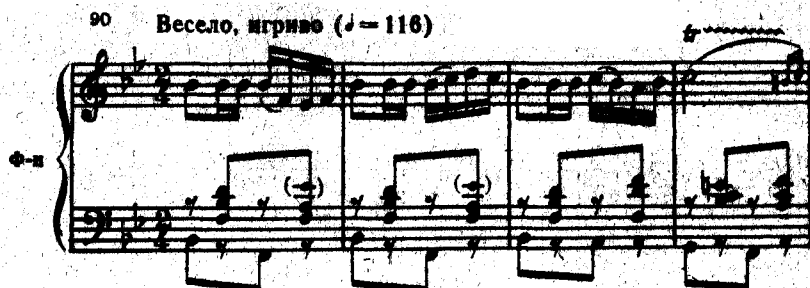
Обычно мелодия исполняется правой рукой, басы и аккорды левой. Иногда целесообразно исполнять мелодию октавами правой рукой и заполнять их звуками аккорда, а басы — левой. При этом аккорды нужно играть в ритме аккомпанемента. В некоторых случаях удобно исполнять аккомпанирующие голоса попеременно правой и левой руками.

Некоторые дирижеры предпочитают мелодию петь, а аккомпанемент играть двумя руками, что также вполне оправданно.

В примере 91 мелодию, изложенную тремя октавами, играем правой рукой в одной октаве. Аккомпанемент валторн, тромбона, II корнета, альтов и басов исполняем в упрощенном варианте левой рукой (оригинал в тональности ля мажор, см. пример 90).

Исполнение партитуры на фортепиано приобретает такой вид:

Ж. Бизе. Вступление к опере «Кармен»



91 Весело, игриво ( $\text{♩} = 116$ )

Музыкальный фрагмент, состоящий из 12 систем нот. Каждая система содержит партитуру для одного или нескольких инструментов/голосов. Динамика *ff* (fortissimo) встречается в большинстве систем. В некоторых местах присутствуют тремоло (tr) и акценты (acc). В системе для Баса (Басм) указаны номера *a2*.

Инструменты/голосы, участвующие в фрагменте:

- Флейта
- Кларнеты Си♭ (I, II)
- Валторны Ми♭ (I, II)
- Труба Си♭
- Тромбон
- М. барабан
- Тарелки и Б. барабан
- Корнеты Си♭ (I, II)
- Альты Ми♭ (I, II)
- Теноры Си♭ (I, II)
- Баритон Си♭
- Басм (I, II)

92 Moderato

Флейта

Кларнеты Сиб I II

Валторны Ми I II

Труба Сиб

Тромбон

Треугольник и М. барабан

Тарелки и Б. барабан

Корнеты Сиб I II

Альты Ми I II

Теноры Сиб I II

Баритон Сиб

Басы I II

М.б.

*mf* *p* *mf*



При чтении партитур нужно уметь отбирать главное, существенное, не увлекаясь деталями, имеющими второстепенное значение. Например, различного типа мелодические и гармонические фигуры могут быть проработаны отдельно и при исполнении основных голосов опущены. Так же можно поступить со сложной оркестровой педалью или контрапунктом, не говоря уже о том, что нужно сразу же исключить дублированные голоса и в дальнейшем лишь следить за ними, не упуская из виду.

Чтение партитур принесет пользу лишь тогда, когда дирижер почувствует, что знает партию каждого инструмента в отдельности и представляет себе ее в общем звучании оркестра, иными словами хорошо слышит внутренним слухом звучание всего оркестра.

### Элементарная техника дирижирования

Главное в дирижировании любым, но особенно детским оркестром — понятный, убедительный и выразительный жест. С помощью жестов дирижер руководит исполнением произведения, раскрывая его смысл и содержание. Помимо жестикуляции, большое значение имеют осанка, взгляд, мимика.

Часто спорят: как дирижировать — с палочкой или без нее. На этот счет трудно дать какие-либо рекомендации — все зависит от привычек и вкуса дирижера. Палочка как бы удлиняет руку, отчетливее становятся мелкие движения, точнее схема тактирования. Если палочка мешает дирижеру, от нее нужно отказаться. Дирижирование без палочки освобождает от некоторой скованности правую руку. Помимо своего основного назначения — тактирования, правая рука может наравне с левой свободно указывать на характер исполнения, управлять нюансами.

Многие стремятся во что бы то ни стало дирижировать наизусть, но это допустимо лишь при наличии хорошей памяти и ни в коем случае не должно являться самоцелью. Нужно помнить, что дирижер должен в любой момент суметь прийти на помощь начинающему оркестранту, а это сделать нетрудно, когда партитура находится перед глазами. В этом случае дирижер и музыканты будут чувствовать себя намного увереннее.

Осанка, постановка рук. Корпус дирижера за пультом — прямой, ненапряженный, ноги слегка расставлены, плечи развернуты, голова немного приподнята.

Руки в исходном положении вытянуты вперед и полусогнуты в локтях, ладони повернуты вниз, пальцы имеют округлую форму. Мышцы рук и не напряжены и не расслаблены: это состояние можно охарактеризовать как свободу и собранность. Движения рук упруги и эластичны. Руки могут находиться в средней, высокой или низкой позиции. Это зависит от характера исполняемой музыки, tessitury звучания отдельных инструментов, нюанса и других причин. Постановка рук зависит и от роста дирижера.

В зависимости от характера и темпа музыки жест производится либо всей рукой, либо только ее частью: предплечьем или кистью.

От амплитуды жеста зависят темп, динамика и характер исполнения.

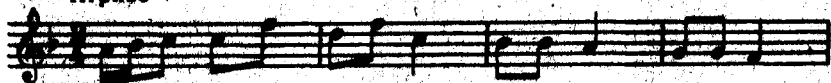
**Тактирование.** В основе дирижерских жестов лежит тактирование. Под тактированием мы понимаем особым образом упорядоченные движения рук, укладывающиеся в метрическую схему. В одних случаях отдельный жест соответствует метрической доле, в других один жест объединяет несколько долей и повторяется с каждой сильной долей такта.

При анализе дирижерского жеста удается установить, что само движение имеет несколько элементов (фаз): подготовительное — замах, или ауттакт, по характеру и величине соответствующий доле такта; движение к доле такта (точке), точка удара и движение отражения (отскок). В спокойном, напевном движении все элементы переходят друг в друга плавно и незаметно.

**Тактирование «на два».** Двухдольную схему тактирования применяют в простых и сложных размерах. В простых размерах ( $2/2$ ,  $2/4$ ,  $2/8$ ) с двухдольной схемой дирижер самостоятельного детского оркестра сталкивается чаще всего в марше, танце, бодрой песне. В этих случаях движение руки должно быть четким, упругим и довольно быстрым. Схема словно вытянута в вертикальной плоскости.

95 Игриво

Русская народная песня «Перевоз Дуня держала»



96 Бодро

В. Дмитриев. Счастливый день



97 Весело

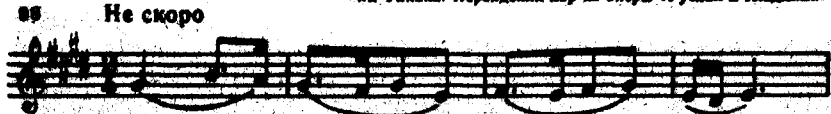
А. Жилинский. Латвийская пляска



В музыке напевной, плавной схема больше «растягивается» в горизонтальной плоскости, становится шире.

98 Не скоро

М. Глинка. Персидский хор из оперы «Руслан и Людмила»



Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Каждая система включает шесть стaves для фортепиано и один staff для голоса. В первой системе фортепиано играет сложную, насыщенную фактуру с множеством шестнадцатых и тридцатых долей. Голос (Tenor и Baritone) имеет несколько нот. Во второй системе фортепиано продолжает сложную фактуру, а голос имеет более развитую мелодию. Динамика *p* (piano) отмечена в нескольких местах. Над голосовым staff в первой системе написано «Треуг.».

Предыдущий пример сложнее. Помимо мелодии и аккомпанемента здесь имеется контрапунктический голос у I тенора и баритона. Его можно исполнить голосом или, упростив фактуру, отдать левой руке

Первый вариант исполнения:

Ф. Шуберт. Музыкальный момент

93 **Moderato**

Правая рука

Голос

Левая рука

Второй вариант исполнения:

Ф. Шуберт. Музыкальный момент

94 **Moderato**

Ф-п

## 99 Спокойно

А. Пахмутова. Мелодия



В сложных размерах —  $\frac{4}{4}$ , счетная доля равна половинной длительности,  $\frac{6}{4}$  — половине с точкой,  $\frac{6}{8}$  — четверти с точкой. В первом случае каждый жест объединяет две доли, во втором третьем — по три доли такта. В большинстве случаев темп произведений, дирижируемых по двудольной схеме в сложных размерах, довольно быстрый.

М. Глинка. Марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила»

## 100 В темпе марша

Allegretto pastorale ( $\text{♩} = 60$ )

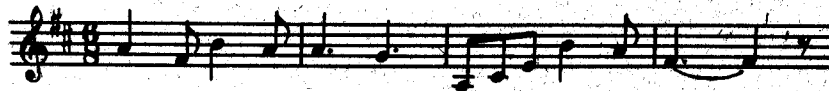
Э. Григ. Утро

101



## 102 Не скоро

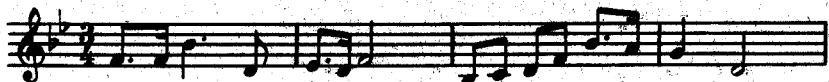
Русская народная песня «Прихля»



Тактирование «на три». Трехдольная схема тактирования применяется в простых и сложных размерах. Среди простых размеров ( $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$ ) в детских оркестрах встречается преимущественно  $\frac{3}{4}$ . В одних случаях произведение носит характер спокойного, медленного вальса или величественной песни. Первую долю нужно показывать более активно, вторую и третью — спокойнее. В вальсах и вальсообразных напевных мелодиях жест должен быть мягким «певучим».

103 Не спеша, величественно,  
с благородством и теплотой

С. Туликов. Ленини всегда с тобой





Русская народная песня «Тонкая рябина»

104 Не спеша



105 Спокойно ( $\text{♩} = 76$ )

Дж. Россини. Увертюра к опере «Вильгельм Телль»



В мелодиях танцевального характера с упругим ритмическим рисунком и движение руки становится более пружинистым, толчкообразным.

106 Умеренно ( $\text{♩} = 104$ )

М. Глинка. Полонез из оперы «Иван Сусанин»



107 Скоро, с огнем

Б. Асафьев. Танец басков из балета «Пламя Парижа»



Трехдольная схема используется и в сложном размере  $\frac{9}{8}$ . В этом случае каждый жест объединяет три доли:

108 Andante

Э. Григ. Ноктюрн



Тактирование «на четыре». Четырехдольная схема тактирования используется в сложном размере  $\frac{4}{4}$  и в простом  $\frac{2}{4}$  в медленном темпе. Первая доля — сильная, третья — относительно сильная. В размере  $\frac{4}{4}$  счетная доля равна четверти, в размере  $\frac{2}{4}$  — восьмой.

Русская народная песня «Вниз по матушке, по Волге»

109 Медленно, широко



Л. Бетховен. Симфония № 3, ч. II

110 Adagio assai



Четырехдольная схема может быть использована и в размере  $12/8$ , где каждый жест объединяет три восьмых:

Е. Дога. Песня о моем городе

111 Умеренно



Тактирование «на шесть». В размерах  $6/4$ ,  $6/8$  применяют шестидольную схему тактирования. Первая доля сильная, четвертая — относительно сильная.

Русская народная песня «Исходила младешенька»

112 Умеренно ( $\text{♩} = 84$ )



Л. Бетховен. Соната для фортепиано соч. 10 № 3

113 Протяжно и скорбно ( $\text{♩} = 60$ )



Тактирование «на раз». Однодольная схема тактирования применяется довольно часто и является самой сложной для дирижирования. Движение руки вниз объединяет все счетные доли такта.

«На раз» можно дирижировать в двух-, трех- и четырехдольном размерах в быстром темпе. Движение руки должно быть особенно четким и энергичным. В вальсах движению может быть сообщена известная плавность и мягкость.



114 Очень скоро и смело ( $\text{♩} = 104$ )

Ж. Бизе. Фарандола



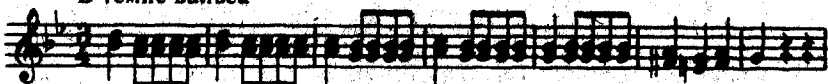
115 Очень быстро ( $\text{♩} = 132$ )

П. Чайковский. Игра в лошади



116 В темпе вальса

Э. Ханок. Давай поговорим!



117 Темп вальса ( $\text{♩} = 99$ )

П. Чайковский. Вальс из балета «Спящая красавица»



**Вступления.** Начинающему дирижеру следует обратить серьезное внимание на замах (ауфтакт) — предупреждение о предстоящем звучании. Замах применяется для показа начала произведения, любой его части, для вступления какого-либо инструмента или смены динамики, ритма, фактуры. Ауфтакт дает возможность участнику оркестра «угадать» желание дирижера, подготовиться к исполнению, вовремя взять дыхание. Длительность замаха обычно равна одной счетной доле и определяется темпом исполнения.

Очень ответственный момент — показ начала исполнения. В замахе дирижер должен выразить темп, характер исполнения, заставить всех вступить одновременно с одинаковой силой. Для этого начинающему дирижеру рекомендуется пропеть про себя начало произведения, чтобы первые такты как бы прозвучали у него в голове.

Для показа звучания с любой доли такта дирижер дает замах в виде отражения от предыдущей доли. Если, например, произведение начинается с третьей доли, замах следует показать в виде отражения от второй:

118 **Andante con moto**

Л. Бетховен. Симфония № 5, ч. II



Сложнее показать вступление на какой-либо части доли такта. Рука должна с определенной резкостью оттолкнуться от доли такта, с части которой начинается исполнение. Замах к этой доле такта обычно не применяется. Это называется жестом последующей атаки.

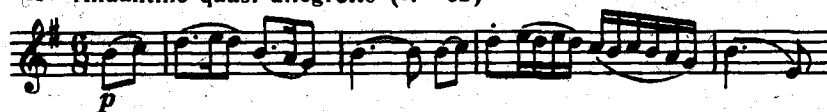
119 **Умеренно**

В. Белый. Орлеан



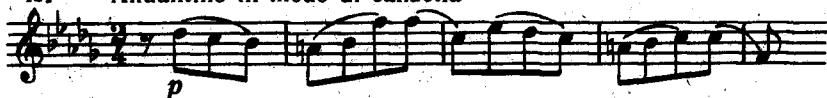
120 **Andantino quasi allegretto (J. = 52)**

Н. Римский-Корсаков. Шехеразада



П. Чайковский. Симфония № 4, ч. II

121 **Andantino in modo di canzona**



Жест показа вступления и предшествующий ему замах должны быть ярче и активнее других жестов.

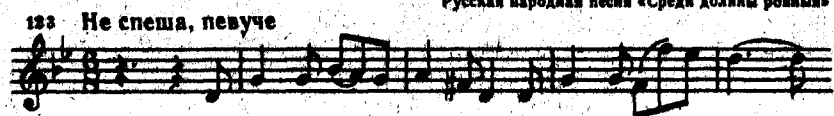
Вступления в середине произведения не требуют такой концентрации воли и внимания дирижера, как в начале. Иногда показ может быть осуществлен одним взглядом или кивком головы.

Паузы. Если паузы встречаются в начале сочинения и предшествуют затакту, их нужно протактировать легким пассивным жестом; далее следует замах к звучащей доле такта.

П. Чайковский. Концерт для фортепиано № 1, ч. I



Русская народная песня «Среди долины ровныя»



Если же паузы не выписаны и сразу звучит затакт, отсчитывать доли не надо, а следует замахом показать начало звучания нужной доли такта.

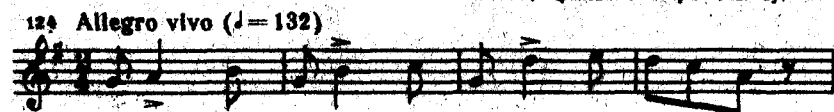
Паузы в середине произведения тактируются легким пассивным жестом, при этом нельзя терять четкости рисунка схемы.

Если пауза длится более одного такта (обычно в аккомпанементе), прибегают к «откладыванию», то есть отмечают только первую сильную долю такта, остальные доли не тактируют. Таким же образом тактируется генеральная пауза.

Акценты. Силовые выделения звука — акценты на любой доле такта делаются энергичным замахом с последующим «ударом» акцент на часть доли — энергичным «отталкиванием» от той доли такта, которую предстоит акцентировать. Замах к доле в этом случае не нужен, во всяком случае он не должен быть крупнее и значительнее «отталкивания».

Синкопа. Синкопа, как известно, начинается на слабой доле такта или на части любой доли такта. В первом случае ее нужно показывать крупным, четким замахом, во втором «отталкиванием» от предшествующей ей доли.

М. Глинка. Краковик из оперы «Иван Сусанин»



**Прекращение звучания.** Этот прием применяется в конце произведения для прекращения звучания всего оркестра и в отдельных его частях, а также в тех случаях, когда заканчивается партия какого-либо инструмента.

В небыстрых темпах рука делает кругообразное движение в темпе и характере исполняемого произведения «к себе» или «от себя».

В конце пьесы выбор жеста должен быть удобен для дирижера и понятен оркестру.

Движение руки в приеме «снять» в середине сочинения зависит от направления движения в следующей доле, так как этот прием производится в противоположную сторону. Например, в размере  $\frac{4}{4}$  нужно прекратить звучание на третьей доле. Так как в следующей, четвертой доле рука движется «к себе» (влево), снимать звучание нужно жестом «от себя» (вправо).

В быстрых темпах прекращение звучания может осуществляться толчкообразным движением руки с последующим небольшим отражением и остановкой. Этот жест вытянут в горизонтальной или вертикальной плоскости в зависимости от доли тактирования.

**Фермата** — знак увеличения длительности, который ставится над нотами, тактовой чертой и паузой. Нужно различать ферматы, завершающие произведение, и ферматы в его середине. Показ ферматы и ее снятие зависят от места, где она находится, и характера музыки.

Обозначается фермата более крупным замахом. После фиксации доли, на которой поставлен знак ферматы, рука останавливается на нужное время. Величина ферматы, помимо длительности ноты, над которой она стоит, подсказывается дирижеру интуицией и музыкальным вкусом. Далее следует прием «снять».

В конце произведения дирижер сам определяет направление движения руки. В середине же, когда заканчивается какое-либо построение, также можно применить прием «снять» после ферматы с соблюдением правил «к себе» или «от себя».

Ферматы, тормозящие или прерывающие течение музыкальной мысли, могут заканчиваться без снимающего жеста замахом к следующей доле. Ферматы на паузах целого такта «откладываются» как «пустые» такты. Фермата на доле такта не тактируется: снимается звучание, предшествующее ей, отсчитывается пауза с ферматой, затем замахом переходят к дальнейшему исполнению.

**Динамика звучания и амплитуда жеста.** Величина жеста отражает динамику исполнения. Крупный жест влечет за собой громкое исполнение, мелкий — тихое (бывают и исключения). Увеличение звучности можно вызвать постепенным расширением амплитуды жеста, постепенного ослабления добиваются уменьшением амплитуды жеста и его интенсивности.

**Роль левой руки.** Постоянно дирижировать двумя руками, когда левая рука, как в зеркале, отражает движения правой, не рекомендуется. Параллельные жесты оправданы там, где звучат много инструментов, в сильной динамике, в торжественных сочинениях или в тех случаях, когда удержание ритма и темпа стоит известных

усилий. В других случаях левую руку лучше использовать для показа оттенков, отдельных вступлений инструментов, характера звучания.

Левая рука должна быть как можно более независимой. Например, *forte* можно показать следующим образом: правая рука тактирует, левая поднята вверх, ладонь обращена к дирижеру на уровне лица или немного выше. *Piano* — левая рука немного вытянута вперед ладонью к оркестру, как бы предостерегая от излишне громкого звучания.

Темп. Определение нужного темпа и его сохранение — одна из главных задач дирижера. Для поддержания ровного темпа все жесты должны быть одинаковы, особенно следует избегать укорачивания последней доли.

При ускорении жесты укорачиваются, как бы все время опережая доли такта — этим преодолевается инерция равномерного движения. Амплитуда жестов при этом сокращается.

Для замедления темпа применяются более широкие замахи, амплитуда жестов увеличивается. При этом притормаживается равномерное движение предыдущих долей. Иногда в замедлениях бывает уместен прием «дробления», когда каждая доля как бы удваивается или утраивается.

Метрономические обозначения. Довольно часто в произведении точно указывается темп исполнения — выставляются метрономические обозначения. Например, четверть = 120. Это означает, что в минуту нужно сыграть 120 четвертей. Таков обычно темп марша — 120 шагов в минуту.

## Приложение

# СОВЕТЫ ПО РАЗУЧИВАНИЮ И ИСПОЛНЕНИЮ НЕКОТОРЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

## I. Репертуар праздников и демонстраций

А. Новиков. Гимн демократической молодежи мира  
(оркестровый вариант)

«Гимн» часто звучит на форумах молодежи, оказывая на слушателей большое эмоциональное воздействие. Написан в куплетной форме, дирижируется «на четыре». Тональность си-бемоль минор — си-бемоль мажор. Тессitura удобна и для пения. Инструментован В. Казанцевым для малого медного оркестра с кларнетами и трубами.<sup>7</sup> «Гимн» можно исполнять начинающими оркестрантами одним малым медным составом.

В запеве надо дотягивать четвертные длительности в мелодии, укороченно играть четверти в аккомпанементе (цифры 1 и 2).

А. Новиков. Гимн демократической молодежи мира

125

Умеренно. Выразительно

Кларнеты  
Трубы  
Корнеты

Тенор I  
Баритон

Альты  
Тенор II  
Басы

<sup>7</sup> Пионерское лето. М., 1986.

Пунктирный ритм мелодии припева нужно играть четко, решительно, партии I тенора и баритона подчеркивать не только там, где обозначены акценты (вместе с басами), но и во время остановки мелодии у труб и корнетов — как фанфарные заполнения (цифра 3, т. 2 и 3).

А. Новиков. Гимн демократической молодежи мира

126 Умеренно. Выразительно

Кларнеты  
Трубы  
Корнеты

Тенор I  
Баритон

Альты  
Тенор II  
Басы

В тактах 11—12 цифры 3 дирижер должен замедлить темп, соблюдая акцентирование звуков в мелодии и аккордах.

А. Островский. Пусть всегда будет солнце  
(оркестровый вариант)

Эта песня А. Островского, призывающая к миру, всеобщему счастью, против безумия войны, уже давно стала своеобразным гимном всех детей земного шара. Инструментовал песню для малого медного оркестра с кларнетами и трубами В. Казанцев<sup>8</sup>. Но можно исполнять ее группой основных медных инструментов. Песня изложе-

<sup>8</sup> Указ. сборник пьес.

на в удобной для малоподвинутых исполнителей тональности: фа минор — фа мажор. Данная инструментовка используется и для аккомпанирования хору. В этом случае нужно значительно тише исполнять партии мелодических голосов. Форма куплетная, дирижируется «на четыре». Как в любой маршеобразной музыке, здесь требуется четкость, некоторая укороченность звучания аккомпанемента, напевность в изложении мелодии, дотягивание всех длительностей.

В первой цифре нужно следить за интонационной точностью игры I тенора и баритона (чередование звуков *до-диез* и *до-бикар*, по звучанию — *си-бикар* и *си-бемоль*):

А. Островский. Пусть всегда будет солнце

127 В темпе марша

Кларнеты  
Трубы  
Корнеты  
Тенор I  
Баритон  
Альты  
Тенор II  
Басы

Очень важно сохранить от начала до конца общее оптимистическое настроение.

## II. Концертные пьесы

Г. Калининич. Песня из сюиты «Праздник юности»

Сюита представляет собой оригинальное сочинение для духового оркестра в трех частях:

I. Торжественные фанфары;



## II. Песня:

### III. Спортивный марш<sup>9</sup>.

Вторая часть стилизована в духе протяжной русской песни. Тональность ре минор. Метроритм свободный, построенный на чередовании размера  $\frac{4}{4}$  и  $\frac{3}{4}$ . Технических трудностей пьеса не содержит, все голоса звучат в удобных для исполнения регистрах, но от музыкантов требуются интонационная чистота, а также умение правильно фразировать отдельные предложения и попевок.

Начинается «Песня» одногласно — корнет соло с сурдиной, затем по одному вступают полифонические голоса, включаясь в общий ансамбль. Дирижер должен показывать вступления всех этих голосов. С пятого такта 1-й цифры вводится контрапунктический голос баритона. Главная задача в этом месте — следить за динамическим ансамблем: голоса должны звучать с одинаковой силой.

Г. Калининч. Песня

128      *Andante cantabile*

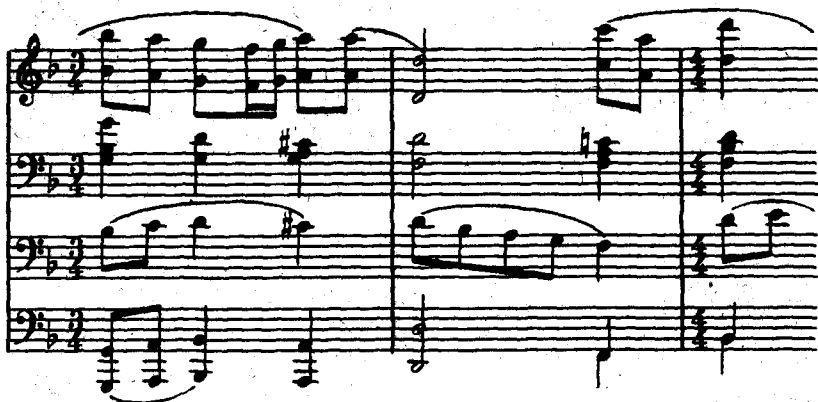
Кларнеты Си<sup>♭</sup> I  
II

Баритон

Постепенно оркестровая ткань усложняется. В кульминационном проведении «Песни» (3-я цифра) звучат три полифонических голоса и гармоническое сопровождение. Задача дирижера — добиться отчетливого проведения всех полифонических голосов и вместе с тем правильной фразировки в каждом голосе. Аккорды сопровождения дают четкое ощущение тональности и связывают воедино всю оркестровую ткань. В этом месте полифоническая фактура изложения сочетается с аккордовой.

<sup>9</sup> Репертуарный сборник: Для духового оркестра. М., 1982. Вып. 9.

Флейта  
Кларнеты  
Труба  
Корнеты  
Валторны  
Альты  
Тенор II  
Тенор I  
Баритон  
Тромбон  
Басы



С 4-й цифры и до конца идет общий спад звучности. Дирижер должен тщательно выстроить динамику звучания, предварительно разметив нюансы во всех голосах. Фермату в третьем такте от конца снимать не нужно.

«Песня» очень интересна как полифоническое произведение, с особенностями исполнения которого должны быть ознакомлены молодые музыканты. В концерте можно исполнить не только отдельные части, но и всю сюиту.

#### И. Дунаевский. Школьный вальс

Популярное сочинение И. Дунаевского часто звучит как в инструментальном варианте, так и с вокалистом, охотно исполняется детскими и молодежными оркестрами. Для большого состава вальс

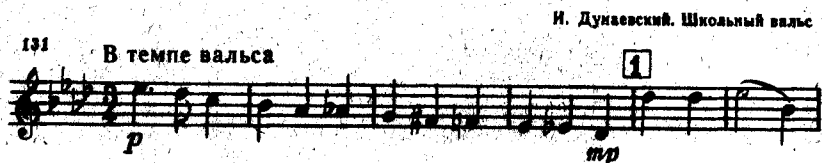
инструментован В. Петровым<sup>10</sup>, можно исполнять и меньшим составом.

Темп быстрого вальса, тональность фа минор, дирижируется «на раз». Для исполнения этого вальса предполагается довольно высокий уровень мастерства молодых оркестрантов: владение беглой игрой, высоким регистром инструментов, различными штрихами, гибкой и верной интонацией. Первые же такты вступления дают представление об этих трудностях:



Начало можно показать так: нейтральным жестом сделать аутфакт к первой, отсутствующей доле такта, затем резкое, энергичное «отражение», вызывающее звучание четырех восьмых затакта.

Нужно хорошо отрепетировать и интонационно чисто сыграть нисходящий хроматический ход в мелодии (четыре такта до цифры 1).



Следует помнить, что последний звук этого хода у I тенора и баритона является затактом мелодии запева, поэтому его надо соответствующим образом выделить.

Мелодические вставки у кларнетов (четыре такта до цифры 2) нужно исполнять легким звуком с опорой на первую долю.



В 6-й и 7-й цифрах должны ярко звучать мелодия (I корнет, I тенор, баритон) и контрапункт (саксофоны и деревянные инструменты). Работать над этими двумя мелодическими линиями поначалу следует порознь.

<sup>10</sup> Служебно-строевой репертуар для военных оркестров. М., 1981, Ч. 2. Тетр. VI.

## В темпе вальса



Кода (8-я цифра) должна прозвучать прозрачно, как бы затухая. Последние два такта дирижируются «на три».

## И. Брамс. Венгерский танец № 5

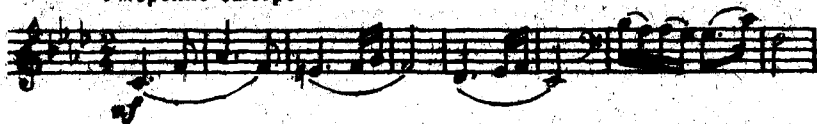
Пьеса инструментована В. Бухаровым для малого смешанного состава на полтона ниже оригинала<sup>11</sup>.

В танце важно выделить характерный и темповый контрасты между первой и второй темами (медленно — быстро), причем подчеркнуть разницу в характере мелодии, поскольку первая тема также проходит в оживленном движении (четверть = 132). Дирижируется танец «на два».

134

## Умеренно быстро

И. Брамс. Венгерский танец № 5



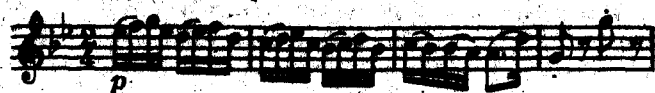
В цифрах 1 и 3 встречается трудность технического характера у I корнета. Это место должно прозвучать легко и изящно с небольшим подчеркиванием каждой первой шестнадцатой из четырех — это придаст им ритмическую четкость.

135

## Умеренно быстро

И. Брамс. Венгерский танец № 5

Корнет Сиб. I



<sup>11</sup> Произведения западноевропейских композиторов. М., 1954.

В цифре 4 темп убыстряется, звучание громкое. Очень характерны синкопы в третьем и седьмом тактах — их нужно исполнять четкой, твердой атакой звука.

**Быстро**

Флейты 136 4 И. Брамс. Венгерский танец № 5

Кларнет I  
Корнет I  
Баритон

Перед цифрой 5, где над тактовой чертой стоит знак ферматы, следует провести прием «снять» на последней восьмой с дроблением второй доли, затем немного задержаться на фермате. Далее плавным, более медленным замахом начать дирижировать эпизод с цифры 5. В пятом такте снова смена темпа — «быстро». Жест становится пружинистым, четким (продолжение предыдущего примера):

137 **Медленно**

5

**Быстро**

Средний эпизод (цифра 6) особой сложности не представляет. У низких инструментов половинными нотами выдерживается органнй пункт — квинта. В конце эпизода опять проводится прием «снять» — теперь уже на второй доле без дробления и снова выдерживается фермата над тактовой чертой.

В цифре 7 чередование темпа «медленно» — «быстро» следует через каждые два такта. Смену темпов предвосхищает соответствующий замах (медленный или быстрый) на предыдущей доле такта.

В 8-й цифре начинается реприза. Конец следует провести быстро, стремительно, без каких-либо замедлений.

Танец прозвучит хорошо, если будут отработаны темповые контрасты и четко, ненавязчиво прозвучит аккомпанемент. Большую роль играют акценты, придающие музыке танцевальность и национальный колорит (особенно синкопированные акценты). Должное внимание нужно уделить и динамическим контрастам.

### III. Танцевальные пьесы

А. Островский. Школьная полька

Эта пьеса часто исполняется на школьных и детских праздниках, в пионерских лагерях. Инструментовал ее для малого медного оркестра с кларнетами и трубами П. Шпитальный.<sup>12</sup> В партитуре голоса расположены по тесситурному принципу: от высоких к низким по вертикали сверху вниз. Таким расположением инструментов в партитурах в настоящее время не пользуются, но дирижер должен его знать, так как большое количество партитур, имеющих в оркестрах, записано именно таким способом.

Полька дирижируется «на два». Основные тональности очень удобны: си-бемоль мажор — ми-бемоль мажор.

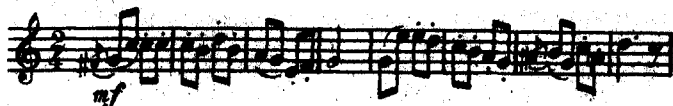
Унисоны в третьем такте должны прозвучать легко и одинаково в штриховом и ритмическом отношении. Диатонический ход басов (один такт до 1-й цифры) нужно сыграть четко с небольшим выделением звучности. Острота и легкость стаккато требуются при исполнении мелодии.

138

Быстро

А. Островский. Школьная полька

Корнет Си♭



Аkkомпанемент должен звучать четко и отрывисто. Небольшие реплики и гаммы у кларнетов лишь подчеркивают характер звучания основной мелодии.

139

Кларнет Си♭ I



Значительную трудность для неопытного музыканта может представить партия кларнета в эпизодах цифр 3 и 5 (движение шестнадцатыми в высоком регистре). Над этими техническими трудностями желательно поработать отдельно.

140 а)

Кларнет Си♭ I



б)



<sup>12</sup> Альбом пьес для духового оркестра художественной самодеятельности. М., 1953. Тетр. 4.

**Уточки**  
Французская народная песня

Под бесхитростную мелодию этой французской народной песни с удовольствием танцуют и дети и взрослые. Инструментовал ее для детского духового оркестра В. Казанцев<sup>13</sup>. Партитура рассчитана на малый медный оркестр с добавлением кларнетов и труб. Можно исполнять ее группой основных медных инструментов. Дирижуется «на два».

«Уточки» написаны в традиционной куплетной форме (запев — припев). Однако инструментовщик придал им трехчастную завершенность, поместив после припева запев с модуляционным сдвигом на тон вверх.

Нужно заметить, что для духового оркестра выбраны не самые удобные тональности (до и ре мажор по звучанию), из-за чего в последнем проведении запева у инструментов строя Си-бемоль появи-

Французская народная песня «Уточки»

141 Allegretto ( $\text{♩} = 90$ )

Кларнеты

Трубы, корнеты

Тенор I

Баритон

Альты

Тенор II

Басы

<sup>13</sup> Пионерское лето. М., 1986.

лись четыре диеза в ключе, а у альтов — пять! Тем не менее оркестр должен уметь справиться и с такой ситуацией.

Главные усилия дирижера направлены на то, чтобы добиться четкого, острого исполнения мелодии и аккомпанемента запева. Четвертные длительности играют стаккато. Исключение делается для партий I тенора и баритона, задача которых — связать воедино всю музыкальную ткань. Они играют штрихом деташе. Следует избегать акцентирования первой доли мелодии в первом и втором тактах (см. пример 141).

Мелодия припева (цифры 3 и 4) исполняется деташе, почти легато. Желательно, чтобы хватило дыхания на четыре такта мелодии у кларнетов, I тенора и баритона.

142

3

Корнеты  
Трубы  
Кларнеты  
Тенор I  
Баритон  
Альты  
Тенор II  
Басы

Участники оркестра должны понять, «прочувствовать» модуляцию (два такта до цифры 5) и интонационно верно ее исполнить. Многих молодых музыкантов поначалу пугает обилие диезов в ключе, но скоро «испуг» проходит, они начинают уверенно играть знакомую мелодию в новой тональности. Штрихи и характер исполнения прежние. Особого внимания требует звук *соль-диез* первой октавы.



143

*Allegretto*

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Каждая система содержит партитуры для различных инструментов и голосов. В начале каждой системы указаны номера частей (I и II) для кларнетов, труб, корнетов, альтов, теноров, баритона и басов. Динамика *mf* (mezzo-forte) встречается в начале каждой системы. В начале второй системы присутствует пометка *div.* (divisi). В конце каждой системы указаны акценты (*v*) для некоторых инструментов.

**Кларнеты Си<sup>б</sup>**  
I  
II

**Трубы Си<sup>б</sup>**  
I  
II

**М. барабан**

**Тарелки и Б. барабан**

**Корнеты Си<sup>б</sup>**  
I  
II

**Альты Ми<sup>б</sup>**  
I  
II

**Теноры Си<sup>б</sup>**  
I  
II

**Баритон Си<sup>б</sup>**

**Басы**  
I  
II

[illegible]

## IV. Аккомпанемент

А. Пахмутова. Сигнальщики-горнисты

Песня патриотического содержания состоит из трех куплетов. Инструментована для смешанного состава духового оркестра М. Вахутинским<sup>14</sup>.

Тональность ре минор — фа мажор. Дирижируется «на четыре». Третий, динамизированный куплет, включающий оркестровое проведение темы припева, обильно насыщен фанфарными и маршевыми интонациями в партиях многих инструментов.

Во вступлении, которое исполняют почти все медные инструменты, нужно ритмично сыграть шестнадцатую длительность, укороченно исполнить восьмую перед акцентированной половинной нотой.

144 Свободно

А. Пахмутова. Сигнальщики-горнисты



Определенную трудность представляют партии I тенора и баритона — они изобилуют разнообразными штрихами, обширны по диапазону, требуют владения устойчивой интонацией и содержат технически подвижные места. Поручить эти партии можно лишь опытным исполнителям.

145а)



Технически сложным для корнетов и деревянных инструментов является и эпизод в третьем куплете песни: на четвертой доле такта мелодия переходит от корнетов, труб и II кларнетов к флейте и I кларнетам. Трудность заключается в ансамблевой слитности и ажурной легкости пассажей. Рассчитывать на исполнение этого места с первого раза не приходится. Оркестранты должны почувствовать опору на каждом первом звуке доли.

<sup>14</sup> Юность Советской страны: Пионерские песни для солиста, хора и духового оркестра. М., 1987.



В фрагменте цифры 6 довольно сложна фактура. Все ее элементы должны быть подчинены финальному проведению партии хора: мелодия, аккомпанемент, полифонический голос у деревянных, фанфара корнетов и труб. Валторны, I тенор и баритон поддерживают голоса хора, альты, II тенор, тромбон и басы четко исполняют аккомпанемент отрывистыми восьмыми. Певучее движение флейты и кларнетов в высоком регистре компенсирует некоторую статичность основной мелодии. Сигналы корнетов и труб триолями заполняют остановки мелодии, создают ритмическое разнообразие и помогают глубже раскрыть содержание песни.

Голоса хора, дублируемые инструментами оркестра, не нужно заглушать во время исполнения; для этого дирижер должен научить оркестрантов слушать и слышать поющие голоса, а самим играть вполсилы, соблюдая идентичность штрихов и интонаций.

Дирижер обязан правильно оценить акустические особенности зала, так как от этого будет зависеть расположение оркестра и хора на сцене или в другом месте помещения. В случае необходимости нужно использовать микрофоны.

#### В. Щелоков. «Проводы в лагерь» из «Пионерской сюиты»

Первая часть сюиты — «Проводы в лагерь» — переложена для трубы с сопровождением духового оркестра И. Николаевым<sup>15</sup>. Для исполнения нужен трубач, хорошо владеющий звуком и техникой.

Желательно ознакомить участников оркестра с пьесой в записи или дать исполнить ее трубачу под аккомпанемент фортепиано.

Солист должен играть пьесу легким звуком с четкой атакой и твердо знать свою партию наизусть. Мелодия содержит фанфарные интонации трубы, или пионерского горна, но вместе с тем она интонационно близка пионерским песням.

#### 147      В темпе марша Труба Соль-сола



<sup>15</sup> Пионерский горн. Киев, 1975.

Некоторую ансамблевую трудность могут представить для деревянных инструментов эпизоды в цифрах 3 и 5, где идет движение шестнадцатыми у I и II кларнетов, а октавой выше у флейты.



Нужно также обратить внимание ребят на сложные для извлечения высокие звуки флейты.

Очень чисто должен прозвучать контрапунктический голос у деревянных (цифра 1), который накладывается на основную мелодию солирующей трубы. Особенно внимательно следите за унисоном флейты и I кларнета.

Акомпанемент: валторны, альты, II тенор, басы — должен звучать четко, коротко, не заглушая солиста и голоса контрапункта.

Басовая партия (цифра 3) звучит мягко, ни в коем случае не заглушая солиста. Она проходит как бы на втором плане.



В следующем примере очевидна трудность в динамическом отношении. Помимо соло трубы *f*, звучат гаммообразные пассажи у деревянных *mf*, самостоятельный мелодический ход у басов — *tr* и педали валторн и II тенора — *p*.

Известную трудность в ансамблевом отношении могут представить арпеджио легато у трубы в сочетании с основной мелодией у кларнетов и деревянных — полиритмия (цифра 6).

150

Труба соло

Флейта

Кларнеты

Корнеты

# РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

## УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

### *Общие проблемы художественной самодеятельности*

- Алексеева Л., Белосинская Н. Воспитательная роль самодеятельного искусства. М., 1965.
- Ильин В. Искусство миллионов: Сб. статей по материалам Всесоюзной научно-практической конференции. М., 1976.
- Прокофьев В. Художественное творчество масс в условиях развитого социализма. Киев, 1978.
- Соколов Ю. Коллектив художественной самодеятельности: вопросы теории и практики. М., 1984.

### *Методика работы с самодеятельным духовым оркестром*

- Лысань Г. Самодеятельный духовой оркестр. М., 1948.
- Рунов В. Как организовать самодеятельный духовой оркестр. М., 1977.
- Свечков Д. Духовой оркестр. М., 1977.

### *Коллективные упражнения*

- Блажевич В. Ежедневные коллективные упражнения для духового оркестра. М., 1948.
- Школа коллективной игры для духовых оркестров художественной самодеятельности/ Общая ред. Н. П. Иванова-Радкевича. М., 1960.

### *Инструментоведение и инструментовка*

- Анцимов Б. Практическое пособие по инструментовке для духового оркестра. Л., 1979.
- Вилковир Е. Практический курс инструментовки для духового оркестра. М., 1963.
- Вилковир Е. Техника переложения для духового оркестра. М., 1964.
- Горчаков С. Практическое руководство по инструментовке для духовых оркестров. М., 1962.
- Готлиб М., Зудин Н. Пособие по инструментовке для руководителей самодеятельных духовых оркестров. М., 1961.
- Инструментовка для духового оркестра/ Общая ред. Б. Кожевникова. М., 1978.
- Карцев А., Оленев Ю., Павчинский С. Руководство по графическому оформлению нотного текста. М., 1973.

### *Чтение партитур*

- Готлиб М., Каабак Я., Макаров Е. Практический курс чтения партитур для духового оркестра. М., 1960.
- Лысань Г. Чтение партитур и инструментовка для духового оркестра. М., 1961.

### *Дирижирование*

- Дирижерское исполнительство/ Ред.-сост. Л. Гинзбург. М., 1975.
- Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. М., 1967.

- Кан Э. Элементы дирижирования. Л., 1980.  
 Канерштейн М. Вопросы дирижирования. М., 1965.  
 Малько Н. Основы техники дирижирования. М.; Л., 1965.  
 Маталаев Л. Основы дирижерской техники. М., 1986.  
 Мусин И. Техника дирижирования. Л., 1967.  
 Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. Л., 1987.

### *Теория музыки*

- Вахромеев В. Элементарная теория музыки. М., 1975.  
 Максимов С. Музыкальная грамота. М., 1979.  
 Музыкальные жанры/ Под ред. Т. Поповой. М., 1968.  
 Способин И. Элементарная теория музыки. М., 1970.  
 Фридкин Г. Практическое руководство по музыкальной грамоте. М., 1985.

### *Сольфеджио*

- Абелян Л. Забавное сольфеджио. М., 1985.  
 Андреева М. От прима до октавы: Сб. мелодий для пения и разбора на уроках сольфеджио в младших классах ДМШ. М., 1983.  
 Быканова Е., Стоклицкая Т. Музыкальные диктанты: 1—4 классы ДМШ: Одноголосие. М., 1979.  
 Вейс П. Ступеньки в музыку: Пособие по сольфеджио. М., 1980.  
 Котикова Н. Сольфеджио для ДМШ. М., 1983.  
 Ладухин Н. 1000 примеров музыкального диктанта на 1, 2 и 3 голоса. М., 1968.  
 Островский А. Учебник сольфеджио. Л., 1978.  
 Русляева И. Одноголосные диктанты. М., 1984.  
 Фридкин Г. Чтение с листа на уроках сольфеджио. М., 1982.

### *История музыки*

- Владимиров В., Лагутин А. Музыкальная литература: Учебник для IV класса ДМШ. М., 1980.  
 Прохорова И. Музыкальная литература зарубежных стран: Учебник для V класса ДМШ. М., 1981.  
 Смирнова Э. Русская музыкальная литература: Учебник для VI—VII классов ДМШ. М., 1981.

## **ИНСТРУМЕНТЫ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА**

### *Общие вопросы обучения игре на духовых инструментах*

- Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. М., 1962.  
 Диков Б. О дыхании при игре на духовых инструментах. М., 1956.  
 Докишицер Т. О штрихах при игре на трубе: Озвученное пособие с приложением текста. Фирма «Мелодия», 1967.  
 Платонов Н. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. М., 1958.  
 Розанов С. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах. М., 1958.  
 Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. М., 1984.  
 Яворский Н. Обучение игре на медных духовых инструментах в первоначальный период. М., 1959.

### *Флейта*

- Альбом юного флейтиста. М., 1986. Вып. 1.  
 Должигов Ю. Хрестоматия для флейты. М., 1984.  
 Мазур Я., Чеботарь Д. Блокфлейта. Киев, 1984.

*Пушечников И.* Азбука начинающего блокфлейтиста. М., 1985.  
*Пьесы зарубежных композиторов* / Сост. и ред. А. Корнеев. М., 1978.  
*Пьесы русских композиторов* / Сост. и ред. Ю. Должиков. М., 1983.  
*Пьесы советских композиторов* / Сост. А. Бычко. М., 1979.  
*Этюды для флейты. I—V классы ДМШ* / Ред.-сост. Ю. Должиков. М., 1984.

### *Кларнет*

*Гетман В.* Этюды для кларнета. М., 1985.  
*Гурфинкель В.* Этюды для кларнета. Киев, 1977. Вып. 1.  
*Диков Б.* Этюды. М., 1967.  
*Кларнет: Учебный репертуар ДМШ* / Ред.-сост. П. Воловой, С. Кобзарь. Киев, 1986.  
*Мозговенко И.* Хрестоматия для кларнета. М., 1982.  
*Пьесы для начинающих: Для кларнета и фортепиано.* Л., 1986.  
*Пьесы русских композиторов: Переложение для кларнета и фортепиано.* М., 1986.  
*Розанов С.* Школа игры на кларнете. М., 1979.  
*Штарк А.* Этюды для кларнета. М., 1983.

### *Саксофон*

*Михайлов Л.* Школа игры на саксофоне. М., 1975.  
*Прорвич Б.* Основы техники игры на саксофоне. М., 1977.  
*Ривчин А.* Школа игры на саксофоне. М., 1964.  
*Хрестоматия для саксофона-альта. Начальное обучение: Пьесы и ансамбли* / Сост. и ред. М. Шапошниковой. М., 1985.

### *Валторна*

*Валторна: Учебный репертуар ДМШ* / Ред.-сост. И. Якутиди. Киев, 1986.  
*Липкин Л.* Легкие пьесы зарубежных композиторов. М., 1982.  
*Полех В.* Хрестоматия для валторны: Начальный курс. М., 1975.  
*Станкевич И.* Легкие этюды для валторны. М., 1976.

### *Корнет (труба), альт, тенор, баритон*

*Арбан Ж.* Школа игры на трубе. М., 1970.  
*Баласанян С.* Школа игры на трубе. М., 1982.  
*Вурм В.* Избранные этюды для трубы. М., 1984.  
*Дмитриев Г.* Альбом юного трубача. М., 1985.  
*Докишцер Т.* Система комплексных упражнений трубача. М., 1985.  
*Кобец И.* Начальная школа игры на трубе. Киев, 1970.  
*Митронов А.* Школа игры на трубе. М., 1986.  
*Себракян А.* Школа игры на баритоне (теноре). М., 1961.  
*Усов Ю.* Хрестоматия для трубы. М., 1982.  
*Усов Ю.* Школа игры на трубе. М., 1985.  
*Чумов Л.* Школа начального обучения на трубе. М., 1979.

### *Тромбон*

*Альбом ученика-тромбониста.* Киев, 1977—1983. Вып. 1—5.  
*Блажевич В.* Этюды для тромбона. М., 1985.  
*Легкие пьесы и ансамбли: Для тромбона и фортепиано* / Сост. Б. Григорьев. М., 1978.  
*Сборник пьес для тромбона и фортепиано* / Сост. Ю. Прохоров. М., 1971.  
*Этюды для тромбона* / Сост. Б. Григорьев. М., 1983.



## Туба

- Блажевич В. Школа игры на тубе. М., 1971.  
Васильев С. 24 мелодических этюда для тубы. М., 1970.  
Лебедев И. Школа игры на тубе. М., 1986.  
Избранные этюды для тубы / Сост. В. Митягин. М., 1986.

## Ударные инструменты

- Болотин С. Горн и барабан в пионерском отряде. Л., 1983.  
Егорова Т., Штейман В. Ритмические упражнения для малого барабана. М., 1970.  
Егорова Т., Штейман В. Хрестоматия для ксилофона и малого барабана. М., 1982.  
Зиневич Б., Борин В. Курс игры на ударных инструментах. Л., 1980.  
Купинский К. Школа игры на ударных инструментах. М., 1971.  
Снегирев В. Этюды для малого барабана. М., 1970.  
Хрестоматия для ксилофона и малого барабана: Пьесы, ансамбли, этюды, упражнения / Сост. Т. Егорова, В. Штейман. М., 1986.

## Сборники пьес

- Васильев Е., Зырянов Я. Курс обучения игре в духовом оркестре. Киев, 1976—1978. Вып. 1—12.  
Альбом начинающего духового оркестра. М., 1974, 1980. Вып. 1—2.  
Взвейтесь кострами / Репертуар пионерских духовых оркестров. М., 1983—1986. Вып. 1—3.  
В семье единой: Песни и танцы народов СССР. М., 1982.  
Комсомольская юность: Произведения для духового оркестра. М., 1984—1987. Вып. 1—3.  
Марши советских композиторов. М., 1970—1979. Вып. 1—5.  
Музыкальные вечера. М., 1974—1985. Вып. 1—9.  
Музыка советской эстрады: Песни, танцы и пьесы. М., 1985, 1986. Вып. 1, 2.  
Первое выступление: Репертуар начинающих духовых оркестров. М., 1961—1980. Вып. 1—23; М., 1980—1987. Вып. 1—5.  
Первые шаги: Концертно-танцевальная программа. М., 1970—1986. Вып. 1—10.  
Песни военных лет. М., 1984.  
Песни о Родине, о партии: Для голоса, хора и духового оркестра. М., 1976—1985. Вып. 1—4.  
Песни, рожденные Октябрем: Для голоса (хора) и духового оркестра. М., 1972—1976. Вып. 1—4.  
Пионерский горн. Киев, 1973—1975. Вып. 1—3.  
Пионерский салют: Пионерские марши советских композиторов. М., 1986.  
Пионерское звено: Репертуар школьных духовых оркестров. М., 1961—1982. Вып. 1—19.  
Под красным знаменем: Репертуар праздничной демонстрации. М., 1966—1976. Вып. 1—9.  
Революционные песни. М., 1984.  
Репертуар школьных духовых оркестров. М., 1983. Вып. 1.  
Родные напевы: Песни и танцы народов СССР. М., 1969—1977. Вып. 1—4.  
Танцевальная музыка для духовых оркестров. М., 1985.  
Школьные годы: Сб. пьес. М., 1984, 1986. Вып. 1, 2.  
Эстрадный концерт духового оркестра. М., 1972—1983. Вып. 1—9.

## РЕКОМЕНДУЕМЫЙ РЕПЕРТУАР

### 1. Музыка праздников и демонстраций (гимны, марши, песни-марши, танцы)

- Александров А. Государственный гимн СССР // Пионерское лето. М., 1986.  
Дегейтер П. Гимн партии: Интернационал // Революционные песни. М., 1984.  
Новиков А. Гимн демократической молодежи мира // Пионерское лето. М., 1986.

- Дешкин С. Взойтесь кострами // Пионерский горн. Киев, 1973. Вып. 1.
- Дунаевский И. Спортивный марш из музыки к кинофильму «Вратарь» // Спортивные марши и песни. Киев, 1977.
- Дунаевский И. Марш юннатов; Песня о Родине // Пионерский горн. Киев, 1973. Вып. 1; Веселый ветер; Эх, хорошо, 1974. Вып. 2; До чего же хорошо кругом; Летите, голуби; Марш из кинофильма «Веселые ребята». 1975. Вып. 3.
- Жок. Молдавский танец // Пионерский горн. Киев, 1973. Вып. 1.
- Захаров В. Пройдут года // Репертуар самодеятельных духовых оркестров. М., 1960. Вып. 4.
- Кабалевский Д. Наш край // Пионерский горн. Киев, 1973. Вып. 1. Лагерь дружбы; До свидания, Артек. 1974. Вып. 2.
- Казачок: Украинский народный танец // Пионерский горн. Вып. 1.
- Калинка: Русская народная песня // Пионерский горн. Вып. 2.
- Картошка: Шуточная пионерская песня // Пионерский горн. Вып. 2.
- Лезгинка // Пионерский горн. Вып. 1.
- Львониха: Белорусский народный танец // Пионерский горн. Вып. 1.
- Мурадели В. Бухенвальдский набат // Пионерское лето. М., 1986.
- Мурадели В. Пионерский костер // Пионерский горн. Вып. 1.
- Мурадели В. Россия — Родина моя // Пионерский горн. Вып. 3.
- Окуджава Б. Песня-марш из кинофильма «Белорусский вокзал» // Праздничные фанфары. — Киев, 1985.
- Островский А. Пусть всегда будет солнце // Пионерское лето. М., 1986.
- Паулс. Р. Делу — время — играет духовой оркестр. Киев, 1986.
- Пахмутова А. Гайдар шагает впереди // Пионерский горн. Вып. 1; Орлята учатся летать. Вып. 3.
- Пахмутова А. Герои спорта // Пионерское лето. М., 1986.
- Покрасс Д. Москва майская // Пионерское лето. М., 1986.
- Пономаренко Г. Подари мне платок // Первое выступление. М., 1975. Вып. 13.
- Парад Победы: Сб. маршей, посвященных Великой Отечественной войне. М., 1975.
- Песни Великой Отечественной войны: В переложении для духового оркестра. М., 1975.
- Пионерские сигналы и марши для горна и барабана // Пионерское звено. М., 1977. Вып. 14.
- Пионерский туш. Встречные марши. Подъем и спуск флага // Пионерское лето. М., 1986.
- Родные напевы: Народные песни и танцы. М., 1965.
- Сборник старинных вальсов. М., 1975.
- Соловьев-Седой В. Марш нахимовцев из кинофильма «Счастливого плавания» // Пионерский горн. Вып. 2.
- Тухманов Д. День Победы // Первое выступление. М., 1978. Вып. 18.
- Уточка (Французская народная песня) // Пионерское лето. М., 1986.
- Хайт Ю. Все выше (Авиационный марш). Там же.
- Шайнский В. Марш из мультфильма «Чебурашка». Там же.
- Шайнский В. Улыбка: Из мультфильма «Крошка Енот» // Первое выступление. М., 1978. Вып. 1.
- Юный барабанщик: Немецкая революционная песня // Пионерский горн. Вып. 1.
- Яблочко: Матросский танец // Пионерский лагерь. Л., 1959.

## II. Концертный репертуар

- Анисимов Б. Фантазия на темы песен В. Соловьева-Седого. Л., 1962.
- Асафьев Б. Танец басков из балета «Пламя Парижа» // Библиотека самодеятельных духовых оркестров. М., 1977. Вып. 14.
- Барток Б. Песня // Первое выступление. М., 1978. Вып. 19.
- Брамс И. Венгерский танец № 1 // Первое выступление. М., 1985. Вып. 5.
- Браславский Д. Комсомольцы-добровольцы: Фантазия на темы песен / Комсомольская юность. М., 1984. Вып. 1.
- Глазунов А. Венгерский танец из балета «Раймонда» // Альбом концертных пьес русских композиторов. М., 1976. Вып. 4.
- Глинка М. Жаворонок // Играет сельский духовой оркестр. Киев, 1974. Вып. 3.
- Глинка М. Краковяк из оперы «Иван Сусанин» // Альбом концертных пьес. М., 1975.

- Глинка М. Патриотическая песня // Библиотечка самодеятельных духовых оркестров. М., 1977. Вып. 14.
- Глинка М. Польшка // Первое выступление. М., 1975. Вып. 14.
- Глинка М. Хор «Славься» из оперы «Иван Сусанин» // Пионерский горн. Киев, 1975. вып. 3.
- Гречанинов А. Призыв весны // Первое выступление. М., 1978. Вып. 19.
- Григ Э. Песня Сольвейг // Первое выступление. М., 1976. Вып. 15.
- Гулак-Артемковский С. Украинский танец из оперы «Запорожец за Дунаем» // Играет духовой оркестр. Киев, 1986.
- Даргомыжский А. Казачок // Первое выступление. М., 1976. Вып. 15.
- Дворжак А. Мелодия // Первое выступление. М., 1977. Вып. 17.
- Диев Б. Фантазия на темы песен Великой Отечественной войны. М., 1975.
- Дога Е. Вальс из кинофильма «Мой ласковый и нежный зверь» // Пьесы для духового оркестра. Киев, 1984.
- Дунаевский И. Вальс. Танец. Из музыки к кинофильму «Кубанские казаки» // Играет сельский духовой оркестр. Киев, 1976. Вып. 3.
- Дунаевский И. Избранные произведения. М., 1974.
- Дунаевский И. Концертный марш // Эстрадный концерт духового оркестра. М., 1974. Вып. 3.
- Дунаевский И. Увертюра к кинофильму «Дети капитана Гранта» // Играет школьный духовой оркестр. Киев, 1977. Вып. 1.
- Дунаевский И. Увертюра к оперетте «Вольный ветер» // Любимые мелодии. М., 1959. Вып. 4.
- Дунаевский И. Фантазия на темы песен // Комсомольская юность. М., 1985. Вып. 2.
- Еремеев В. Будь готов! Фантазия на темы пионерских песен // Пионерское звено. М., 1973. Вып. 10.
- Зубков В. Музыка из кинофильма «Цыган» // Пьесы для духового оркестра / Сост. А. Кузьменко. Киев, 1986.
- Кабалевский Д. Легкие вариации на тему украинской народной песни // Первое выступление. М., 1974. Вып. 12.
- Кабалевский Д. Увертюра к опере «Семья Тараса». М., 1957.
- Калинкович Г. Ленинское племя молодое (Пионерия): Сюита. (В поход. У костра. Прогулка. Торжественная линейка). М., 1973.
- Карамышев Б. Гуцульская рапсодия // Эстрадный концерт духового оркестра. М., 1974. Вып. 3.
- Молчанов К. Вальс из кинофильма «А зори здесь тихие» // Первое выступление. М., 1985. Вып. 4.
- Огньский М. Полонез // Библиотечка самодеятельных духовых оркестров. М., 1977. Вып. 4.
- Орделовский Г. Мердзенские трубачи. Рига, 1976.
- Попатенко Т. Новогодняя полька // Первое выступление. М., 1975. Вып. 14.
- Паномаренко Г. Ивушка // Альбом начинающего духового оркестра. М., 1974. Вып. 1.
- Прокофьев С. Фрагменты из балета «Ромео и Джульетта»: Танец рыцарей. Утренний танец // Библиотечка самодеятельных духовых оркестров. М., 1975. Вып. 13.
- Ребиков В. Вальс из оперы-сказки «Елка» // Библиотечка самодеятельных духовых оркестров. М., 1977. Вып. 14.
- Родина: Русская народная песня // Альбом начинающего духового оркестра. М., 1974. Вып. 1.
- Родыгин Е. Лён мой // Первое выступление. М., 1973. Вып. 11.
- Рохлин Е. Фантазия на темы песен А. Пахмутовой // Комсомольская юность. М., 1985. Вып. 2.
- Рубинштейн. А. Мелодия // Библиотечка самодеятельных духовых оркестров. М., 1977. Вып. 14.
- Сальников Г. Миннаторный вальс. Для самодеятельного духового оркестра // Пьесы советских композиторов. М., 1978.
- Саульский Ю. Увертюра // Эстрадный концерт духового оркестра. М., 1976. Вып. 4.
- Свиридов Г. Из музыкальных иллюстраций к повести А. С. Пушкина «Метель»: Метель. Тройка. Вальс. Романс. Военный марш. М., 1980.
- Степь да степь кругом: Русская народная песня. Обр. М. Вахутинского // Альбом начинающего духового оркестра. М., 1974. Вып. 1.
- Фибих З. Поэма // Играет духовой оркестр. Киев, 1974. Вып. 3.

- Френкель Я. Погоня: Из кинофильма «Новые приключения неуловимых» // Комсомольская юность. М., 1974. Вып. 1.
- Хачатурян А. Танец с саблями // Библиотечка самодеятельных духовых оркестров. М., 1975. Вып. 13.
- Холминов А. Сюита: Прогулка. Панорама. Полька // Музыкальные вечера. М., 1977. Вып. 3.
- Чайковский П. Дивертисмент «Шоколад» из балета «Щелкунчик» // Первое выступление. М., 1975. Вып. 14.
- Чайковский П. Камаринская из «Детского альбома» // Первое выступление. М., 1978. Вып. 19.
- Чайковский П. Марш деревянных солдатиков из «Детского альбома» // Первое выступление. М., 1977. Вып. 17.
- Чайковский П. Пляска скоморохов из музыки к пьесе А. Островского «Весенняя сказка» // Библиотечка самодеятельных духовых оркестров. М., 1973. Вып. 12.
- Шепелев В. Праздник у пионерского костра. М., 1974.
- Шостакович Д. Вальс из музыки к кинофильму «Златые горы». М., 1976.
- Шостакович Д. Вальс-шутка из «Первой балетной сюиты» // Играет школьный духовой оркестр. Киев, 1977. Вып. 1.
- Шостакович Д. Сентиментальный вальс // Первые шаги. М., 1974. Вып. 4.
- Шостакович Д. Фрагменты из музыки к кинофильму «Молодая гвардия». Части: Вступление. Смерть героев. Апофеоз. М., 1975.
- Штраус И. Полька-нищикато // Первое выступление. М., 1978. Вып. 19.
- Щелоков В. Проводы в лагерь. Из «Пионерской сюиты» // Пионерский горн. Киев, 1975. Вып. 3.
- Шуберт Ф. Музыкальный момент // Первое выступление. М., 1973. Вып. 11.
- Шуберт Ф. Вальс // Играет сельский духовой оркестр. Киев, 1974. Вып. 3.
- Шуберт Ф. Серенада // Играет школьный духовой оркестр. Киев, 1977. Вып. 1.
- Шуман Р. Веселый крестьянин, возвращающийся с работы // Первое выступление. М., 1975. Вып. 14.
- Якушев Ю. Коррида: Марш из кинофильма «Да здравствует Мексика» // Первое выступление. М., 1985. Вып. 4.

### III. Для солистов и хора в сопровождении духового оркестра

- Александров Б. Герб нашей Родины. Сл. С. Бенке // Сердцем Отчизну люблю: Песни о Родине и партии. М., 1976. Вып. 4.
- Белый В. Орленок. Сл. Я. Шведова // Песни, рожденные Октябрем. М., 1976. Вып. 4.
- Дунаевский И. Летите, голуби. Сл. М. Матусовского // Мы за мир. М., 1963.
- Дунаевский И. Лунный вальс: Для саксофона-альта с духовым оркестром // Музыка для духового оркестра. М., 1986. Вып. 1.
- Дунаевский И. Песня о Родине. Сл. В. Лебедева-Кумача // Слава Родине. М., 1957.
- Кабалевский Д. Комсомольская песня из оперы «Семья Тараса». М., 1959.
- Крылатов Е. Крылатые качели. Сл. Ю. Энтина // Взвейтесь кострами. М., 1985. Вып. 2.
- Макаров Е. Молдовеняскя: Пьеса для двух кларнетов с оркестром // Играют солисты духового оркестра. М., 1985. Вып. 7.
- Мир нужен всем: Песни о Родине, о партии, о мире. М., 1986. (из содержания: Туликов С. Родина. Сл. Е. Долматовского; Новиков А. Гимн демократической молодежи мира. Сл. Л. Ошанина; Островский А. Голос Земли. Сл. Л. Ошанина; Мурадели В. Бухенвальдский набат. Сл. А. Соболева).
- Мурадели В. И на Марсе будут яблони цвести. Сл. Е. Долматовского // Наши новинки. М., 1964. Вып. 1.
- Новиков А. Ленин с нами. Сл. М. Вершинина // Пионерское звено. М., 1976. Вып. 13.
- Пахмутова А. Песня о тревожной молодости. Сл. Л. Ошанина // Слава партии! М., 1961.
- Пахмутова А. Улица Мира. Сл. Н. Добронравова // Пионерское звено. М., 1977. Вып. 14.
- Пахмутова А. И вновь продолжается бой. Сл. Н. Добронравова // Песни о Родине, о партии. М., 1976. Вып. 1.
- Песни военных лет: Для солиста, хора и духового оркестра. М., 1984. (из содержания: Александров А. Священная война. Сл. В. Лебедева-Кумача; Листов К. В землянке. Сл. А. Суркова; Богословский Н. Темная ночь. Сл. В. Агатова; Новиков А.

- Дороги. Сл. Л. Ошанина; Смуглянка. Сл. Я. Шведова; *Дунаевский И.* Ехал я из Берлина. Сл. Л. Ошанина).
- Песни гражданской войны* / Сост. А. Крючков. М., 1986. (Из содержания: *Покрасс Дм.* Марш Буденного. Сл. А. Д'Актиля; По долинам и по взгорьям. Сл. И. Парфенова; Там, вдали за рекой. Сл. Н. Кооля; *Покрасс С.* Красная Армия всех сильнее. Сл. П. Григорьева).
- Песни, рожденные Октябрем.* М., 1975. Вып. 3. (Из содержания: Мы — кузнецы. Сл. Ф. Шкуляева; Проводы. Сл. Д. Бедного; Молодая гвардия. Сл. А. Безыменского).
- Покрасс Дм.* Прощание. Сл. М. Исаковского // *Песни, рожденные Октябрем*, М., 1976. Вып. 4.
- Птичкин Е.* Я люблю свою землю. Сл. В. Харитонова // *Песни о Родине, о партии.* М., 1976. Вып. 1.
- Рахманинов С.* Итальянская полька: Для корнета (трубы) с оркестром // Концертные пьесы для духового оркестра. Киев, 1973.
- Революционные песни.* М., 1977. (Из содержания: Красное знамя. Русский текст Г. Кржижановского; *Ружье де Лиль.* Рабочая марсельеза. Сл. П. Лаврова; Смело мы в бой пойдем. Обр. А. Александрова; Варшавянка. Русский текст Г. Кржижановского; Смело, товарищи, в ногу! Сл. Л. Радина).
- Тухманов Д.* Мой адрес — Советский Союз. Сл. В. Харитонова // *Песни о Родине, о партии.* М., 1976. Вып. 1.
- Чичков Ю.* Салют, Победа! Сл. К. Ибриева // *Пионерское звено.* М., 1977. Вып. 14.
- Шаинский В.* Не плачь, девочка. Сл. В. Харитонова // *Эстрадный концерт духового оркестра.* М., 1973. Вып. 2.
- Шепелев В.* Маленький трубач // *Музыка для духового оркестра.* М., 1986. Вып. 1.
- Школьные годы.* М., 1984. Вып. 1. (Содержание: *Дунаевский И.* Школьный вальс. Сл. М. Матусовского; *Кабалевский Д.* Школьные годы. Сл. Е. Долматовского; *Молчанов К.* Журавлиная песня из кинофильма «Доживем до понедельника». Сл. Г. Полонского; *Монастырский Б.* Девятый класс. Сл. Ю. Рыбчинского; *Дмитриев Вл.* Одноклассники. Сл. М. Пляцковского; *Туликов С.* Не повторяется такое никогда. Сл. М. Пляцковского).
- Шостакович Д.* Родина слышит. Сл. Е. Долматовского // *Песни о Родине, о партии.* М., 1976. Вып. 1.
- Шостакович Д.* Песня о встречном. Сл. Б. Корнилова // *Песни, рожденные Октябрем.* М., 1976. Вып. 4.

#### IV. Ансамбли

##### Дуэты

1. *Сборник пьес:* Переложение для двух флейт и фортепиано / Сост. Б. Тризно. М., 1969. (Содержание: *Чайковский П.* Танец лебедей из балета «Лебединое озеро»; *Глазунов А.* Испанский танец из балета «Раймонда»; *Бизе Ж.* Менуэт из музыки к драме А. Додэ «Арлезианка»; *Бизе Ж.* Цыганская песня из оперы «Кармен»).
2. *Шостакович Д.* Четыре вальса: Для флейты и кларнета // Вальс. М., 1958.
3. *Сборник пьес* для ансамблей медных духовых инструментов. Дуэты / Сост. Э. Парсаданян. Киев, 1964. Вып. 1. (Из содержания: *Кропивницкий М.* Где ты бродишь, моя доля (тенор и баритон); *Бах И.* Менуэт (корнет и баритон); *Бах И.* Полонез (труба и баритон); *Моцарт В.* Менуэт из оперы «Дон-Жуан» (тенор и баритон); Ой, летает сокол: Украинская народная песня. Обр. Я. Степового (корнет и альт)).
4. *Дуэты для тромбонов* / Ред. Б. Григорьева и Н. Вострякова. М., 1960.

##### Трио

1. *Косенко В.* Три пьесы: Петрушка. Пастораль. В поход. Обр. для трех труб Н. Бердыева. М., 1961.
2. *Пьесы для трио медных инструментов:* корнет (труба), альт (валторна), баритон (тромбон). М., 1961. (Содержание: *Макаров Е.* Марш, Вальс; *Тихомиров Г.*

Заонежский хоровод, Белорусская протяжная, В степях Украины. Праздничная песня. Грустный напев. Плясовая).

3. *Сборник* пьес для ансамблей медных духовых инструментов: Трио / Сост. Э. Парсаданян. Киев, 1964. Вып. 2. (Из содержания: *Покрасс Дм.* Конармейская (труба, валторна, тромбон); *Даргомыжский А.* Казачок (труба, два тенора); *Дваприонас Б.* Прелюдия (два корнета, тенор); *Бах И.* Полонез (два корнета, баритон); *Виеру А.* Вальс «Дружба» (три трубы); *Эстонский танец* (труба, две валторны).
4. *Трио для тромбонов* / Ред. Б. Григорьева и Н. Вострякова. М., 1962. (Из содержания: *Лучинушка*, Обр. русской народной песни Л. Рубца; *Бах И.* Менуэт. Полонез; *Рубинштейн А.* Мужской хор из оперы «Демон»).

#### Квартеты

1. *Ансамбли для медных духовых инструментов: Для двух труб, валторны и тромбона* / Сост. В. Анисимов. Л., 1963. (Содержание: *Анисимов В.* Протяжная. Гавот. Ноктюрн. Скерцо; *Чайковский П.* Песня без слов; *Глинка М.* Хор из I действия оперы «Руслан и Людмила»).
2. *Сборник пьес для ансамблей медных духовых инструментов.* Сост. Э. Парсаданян. Киев, 1964. Вып. 3. (Из содержания: *Шостакович Д.* Шарманка (две трубы, альт, баритон); По улице мостовой: Русская народная песня (два корнета, альт, баритон); Эх, ухнем! Русская народная песня (две трубы, тенор, баритон); Женничок-бренничок: Украинская народная песня (два корнета, тенор, баритон); Увиванець: Украинский народный танец (два корнета, альт, баритон).

#### Квинтеты

1. *Ансамбли для медных духовых инструментов: Для двух труб, валторны, тромбона и трубы* / Сост. В. Анисимов. Л., 1963. (Из содержания: *Анисимов В.* Прелюдия. Тарантелла. Вальс. Юмореска; *Соловьев-Седой В.* Подмосковные вечера; *Асафьев В.* Партизанская пляска из балета «Партизанские дни»).
2. *Сборник пьес для ансамблей медных духовых инструментов: Квинтеты.* / Сост. Э. Парсаданян. Киев, 1964. Вып. 4. (Из содержания: У сусіда хата біла: Украинская народная песня (две трубы, валторна, тенор, баритон); Полька «Янка»; Белорусский народный танец (два корнета, альт, баритон, бас Ми-бемоль).

*Ансамбли для духовых инструментов* / Сост. В. Соловьев. Л., 1982.

*Пьесы для духовых ансамблей: Дуэты, трио, квартеты.* М., 1978.

*Пьесы и ансамбли: Для ударных инструментов* / Сост. Ж. Металлиди. Л., 1983.

*Произведения для ансамблей ударных инструментов* / Сост. Б. Гришин. М., 1981.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>От автора</i> . . . . .	3
<b>Глава I. Формы работы и принципы организации детских духовых оркестров</b> . . . . .	4
Типичные составы детских духовых оркестров . . . . .	6
Ансамбли . . . . .	10
Материальное обеспечение оркестра . . . . .	11
<b>Глава II. Учебно-воспитательная работа в детском духовом оркестре</b> . . . . .	12
Общемузыкальная подготовка . . . . .	13
Обучение игре на инструментах. Индивидуальная подготовка . . . . .	21
Оркестрово-ансамблевая подготовка . . . . .	24
Роль репертуара в идейно-эстетическом и исполнительском развитии участников оркестра . . . . .	29
Воспитательная работа в детском духовом оркестре . . . . .	30
<b>Глава III. Творческая и организационная работа руководителя оркестра</b> . . . . .	35
Подготовка дирижера к репетиции . . . . .	35
Методика репетиционной работы с оркестром . . . . .	37
Подготовка оркестра к репетиции . . . . .	37
Работа над художественным репертуаром . . . . .	42
Выступление оркестра . . . . .	46
<b>Глава IV. Основы профессиональной подготовки руководителя оркестра</b> . . . . .	48
Инструментоведение . . . . .	48
Инструментовка . . . . .	58
Чтение партитур . . . . .	76
Элементарная техника дирижирования . . . . .	92
<b>Приложение. Советы по разучиванию и исполнению некоторых музыкальных произведений</b> . . . . .	103
I. Репертуар праздников и демонстраций . . . . .	103
II. Концертные пьесы . . . . .	105
III. Танцевальные пьесы . . . . .	111
IV. Аккомпанемент . . . . .	116
<b>Рекомендательный список литературы</b> . . . . .	119