**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования**

**Детская музыкальная школа №1 им. П. И. Чайковского**

**Методический доклад на тему:**

**«ГНОСЕОЛОГИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ОРКЕСТРОВОГО КЛАССА В КОНТЕКСТЕ ДИДАКТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ»**

**Преподаватель**

**Наконечная Л. В.**

**г. Владикавказ**

**2020**

Осмысление познавательной (гносеологической) природы оркестрового класса - своеобразный ключ к пониманию дидактической специфики коллективного инструментального исполнительства. С одной стороны, оркестрантов важно учить познавать музыкальное искусство во всём его многообразии, а с другой - также важно помочь им осознать необходимость, перманентность и глубину этого процесса.

Освоение искусства оркестровой игры невозможно без развития познавательной активности, интереса к музыкальному творчеству, социализации через коммуникативный портал коллективного инструментального исполнительства.

Итак, путь к овладению искусством оркестровой игры лежит во многом через его познание.

В свою очередь, исполняемые в оркестре музыкальные сочинения определённого стиля и жанра - продукт отражения окружающей действительности, соответствующей эпохи их создания, бытования. То есть музыкальное произведение может нести в себе результат отражения реальной действительности через призму восприятия, мироощущения композитора. Речь идёт о том, что оркестровая партитура сама по себе олицетворяет познание. Чувства, мысли, идеи композитора — отражение окружающей действительности, его творческой природы, которая тоже заключает в себе стилевую (объективно-субъективную) основу информационно-знакового искусства музыки. Не случайно Л. Н. Столович подчёркивает: «на отражательно-информационном аспекте искусства основываются его познавательные возможности. Само по себе "отражение" ещё не есть "познание". Отражение действительности в сознании человека может быть как адекватным, истинным, так и неадекватным, ложным. Познание — это не любое отражение, а лишь то, которое адекватно реальности в её существенных, закономерных связях и отношениях. Что касается изображения, то оно адекватно внешним связям и отношениям явлений. Поэтому возможность познания через изображение находится в прямой связи с тем, как изображаемое явление выражает свою сущность».

Оркестровая партитура - знаковая система, в которой может быть заложено как реалистическое (объективное), так и индивидуально-творческое (субъективное) изображение действительности, пропущенное через призму художественного сознания композитора.

В оркестровой практике дирижёр-интерпретатор, анализируя содержание произведения, формируя его драматургию, целостную исполнительскую концепцию, передаёт своё видение художественного образа оркестру. Далее, в результате творческого взаимодействия оркестровых групп, солистов, композитора (композиторского замысла), дирижёра рождается новый художественный продукт. Он во многом являет собой новое знание, олицетворяет определённый этап развития оркестрового коллектива, этап в познании высот оркестровой исполнительской культуры.

О. В. Сайгушкина подчёркивает: «находясь в самой "гуще" музыки, воплощая её непосредственно, музыкант-исполнитель совершенствует познание образных, стилевых, структурных закономерностей, получая импульсы от музыкальной материи».

В оркестровом классе источник нового знания имеет многоуровневую структуру и может исходить, например, извне:

• от первоисточника (рукописи композитора, его подлинного нотного текста);

• от переложения, инструментовки, аранжировки, транскрипции (продуктов творческой переработки нотного текста композитора);

• от коллег-оркестрантов по творческому «цеху»;

• от концертмейстеров оркестровых групп;

• от учителей-инструменталистов (наставников-педагогов);

• от солистов-мастеров;

• от оркестрового коллектива в целом;

• от дирижёра.

Каждый из перечисленных компонентов может иметь собственную многоуровневую структуру, которая свидетельствует о многомерности знания, соответствующей деятельностной природе. Так, Е. В. Назайкинский отмечает: «Текст произведения отражает, по крайней мере, пять-шесть различных компонентов музыкальной деятельности и её контекста: композиторский замысел в его образно-характеристическом, эмоциональном и логическом аспектах; характерные черты композиторского почерка - своеобразный стилевой автопортрет автора; музыкальный язык, которым пользовался композитор, а следовательно, в определённой мере и свойственные эпохе особенности музыкального мышления; индивидуальность исполнителей и их технический арсенал, в том числе специфику инструментов и их использования; особенности слушательской аудитории, которой адресовано произведение, и жанровый, а также конкретный ситуационный жизненный контекст. Эти компоненты могут быть отражены в тексте по-разному и в различной степени, что зависит и от их специфики, и от их важности в каждом конкретной случае, и, наконец, от условий и характера творческой деятельности, в результате которой текст возникает.

К. П. Кондрашин, подчёркивая важность творческого взаимодействия оркестрантов и дирижёра для получения нового оригинального художественного продукта, обращает внимание на то, что «оркестр становится союзником руководителя, если после остановки музыканты слышат не просто формальное "здесь громче, здесь тише", а обоснование этого требования художественными задачами. Тогда каждый оркестрант видит, что в глазах дирижёра он не инструмент , составная часть оркестровой машины, а артист, к человеческим эмоциям которого этот руководитель апеллирует.

Стремление к новизне, художественной оригинальности в оркестровом классе представляет собой своеобразный лейтмотив, который демонстрирует непрерывное движение познавательной природы, гносеологическую глубину коллективного инструментального исполнительства.

Не случайно Ю. К. Бабанский считает новизну «ключами» к двери познавательного интереса, а психолог В. С. Мерлин отмечает: «Более глубокий интерес возникает, когда в повседневных, хорошо известных нам фактах мы открываем неизвестные нам ранее свойства, причины или закономерности». Продолжая эту мысль, можно заключить - все интересные, продуктивные оркестровые репетиции, как правило, непохожие. Они олицетворяют течение творческой мысли, течение воды, в которую нельзя войти два и более раз. Плохие репетиции часто, как две капли воды, похожи друг на друга.

И маститые, и молодые музыканты особо подчёркивают мысль о наличии глубоких гносеологических корней в оркестровой природе, о многоканальности познания в классе оркестра. Например, Г. Г. Нейгауз утверждает: «Дирижёр - самый совершенный и самый ответственный музыкант-исполнитель, не только вмещающий в своей голове сотни и тысячи партитур, но и умеющий свою творческую музыкальную волю передать посредством такого сложного инструмента, как оркестр - массе слушателей». Д. К. Кирнарская обращает внимание на то, что «игра в оркестре требует нешуточного умения делать несколько дел сразу: смотреть в ноты, успевая заглядывать вперёд, играть, а также слушать "соседей" и "пожирать" глазами дирижёра. Такой "сеанс одновременной игры", пожалуй, мог бы поставить в затруднительное положение даже бывалого шахматиста! Оркестрант должен соотносить свои намерения и результаты с намерениями и результатами товарищей и, если вдруг понадобится, прийти на помощь незамедлительно». В. К. Чуреев замечает: «формирование интереса к музыкальному исполнительству учащегося инструментального класса-коллектива предполагает ориентацию в стилистике музыкального сочинения, особенностях и специфических свойствах выразительных средств, в которых оркестранту помогает разобраться педагог-музыкант-наставник. Следует отметить важную деталь в схеме "композитор - исполнитель - слушатель", где в качестве посредника выступает не одно, а ещё целых два важнейших звена, одинаково заинтересованные в качественном исполнении музыки, - это дирижёр-руководитель и оркестровый коллектив».

Некоторые учёные, пользуясь положением о движении познания от синтеза через анализ к синтезу, которое отражает самую общую философскую основу, достаточно упрощённо трактуют этапы освоения музыкального произведения, проникновения в суть его содержания, всего исполнительского процесса. Принято считать, что деятельность исполнителя при освоении музыкального произведения делится на три относительно самостоятельных и протяжённых этапа: создание художественного образа-замысла (синтез); осмысление, проработка, качественное определение деталей исполнения (анализ); окончательное художественное оформление интерпретации произведения музыкантом (синтез). Данная схема, представленная в виде трёхчлена, не выдерживает критики, так как абсолютно не учитывает широкий специфика-ционный ряд оркестрового класса.

Проведённое исследование подобного сегмента познания в научной лаборатории «Развитие творческого потенциала музыканта» Московского государственного института культуры позволяет выделить следующую структуру этапов освоения музыкального произведения в оркестровом классе:

• информационно-накопительный;

• партитурный (создание инструментовки для определённого оркестрового состава);

• моделирующий;

• репетиционный (репетиции целостно-оркестровые, групповые, с солистами, прогонные, генеральные, акустические, студийные и т.д.);

• концертно-подготовительный;

• концертный;

• итогово-аналитический;

• организационно-перспективный.

Каждый из вышеперечисленных этапов несёт в себе элемент познавательного процесса и имеет свои особенности.

Информационно-накопительный этап предполагает сбор информации о композиторе, истории создания сочинения, выявление его жанрово-стилистической природы. В этот период может осуществляться изучение исполнительских традиций музыкального произведения, вариантов исполнительских трактовок в отечественной и зарубежной оркестровой практике.

Партитурный этап включает в себя окончательное оформление партитуры, которая должна полностью соответствовать инструментальному составу оркестра. Она может быть выполнена в виде инструментовки, аранжировки, транскрипции. Как правило, в подобной работе учитываются возможности инструментов и самих музыкантов.

На этапе моделирования предполагается создание целостной исполнительской концепции сочинения. Понятие «модель» и производное от него понятие «моделирование» представляют собой важные гносеологические категории, отражающие существенные особенности познавательного процесса, осуществляющегося как в педагогике музыкального образования, так и в оркестровой практике. По словам физиолога Н. А. Бернштейна, «мы можем с достаточной уверенностью утверждать, что мозговое отражение (или отражения) мира строится по типу моделей». С философской точки зрения под моделью понимается такая мысленно представляемая или материально реализованная система, которая, отображая или воспроизводя объект исследования, способна замещать его так, что её изучение даёт нам новую информацию об этом объекте. В этом смысле оркестровая партитура обладает свойством модели. Она ведь тоже есть мысленно представляемая и материально реализуемая своеобразная система, отображающая действительность в художественных образах и способная замещать совокупность заложенных образов так, что её освоение даёт новую информацию о природе сочинения, его содержательной сущности, жанрово-стилистической основе и окружающей действительности в целом.

Репетиционный период имеет разнообразную видовую структуру. В него можно включить репетиции: целостно-оркестровые, групповые, с солистами, прогонные, генеральные, акустические, студийные. Каждый вид репетиций посвя-щён решению определённых задач организационно-управленческого порядка, связан с техническим и художественно-образным освоением сочинения.

Концертно-подготовительный этап открывает путь к концертному выступлению оркестра. В этот период происходит своеобразная обкатка репертуарных программ, идёт адаптация к условиям предстоящего концерта. Сам концертный этап олицетворяет непосредственное публичное выступление оркестрового коллектива. Следующий за ним итогово-аналити-ческий этап включает в себя всесторонний анализ концертного выступления. Определяются причины успеха и неудач. Выявляются сильные и слабые стороны исполнительской культуры оркестра на данный период времени. На этапе организационно-перспективном определяется дальнейший путь развития коллектива. Уточняется, корректируется гастрольный график. Выявляются близкая, средняя и далёкая перспективы творческого роста оркестрового коллектива.

В заключение следует отметить, что исследование гносеологической природы оркестрового класса в русле дидактического осмысления представляет не только актуальную проблему, но и осознанную необходимость, которая во многом обуславливает поиск образовательных ресурсов современного реформирования в области искусства и культуры.

**Список литературы:**

1. Бабанский Ю. К. Оптимизация процесса обучения: общедидактический аспект / Академия педагогических наук СССР. Москва : Педагогика, 1977. 256 с.

2. Бернштейн Н. А. Пути и задачи физиологии активности // Вопросы философии. 1961. № 6.

3. Блох О. А. Педагогика оркестрово-ансамблевого исполнительства // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 2 (52). С. 212-218.

4. Блох О. А. Специфика художественно-педагогической работы в детских оркестровых коллективах (ансамблях) // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 6 (62). С. 156-161.

5. Кирнарская Д. К. Музыка и многоканальное мышление // Музыкально-теоретическое образование: традиции, новаторство, перспективы : материалы научно-практической конференции, посвящённой 50-летию кафедры теории и истории музыки МГУКИ / [науч. ред. М. Б. Сидорова ; ред.-сост. Т. В. Иванченко, О. М. Мятиева]. Москва : МГУКИ, 2014. С. 37-40.

6. Кондрашин К. П. Мир дирижёра : (Технология вдохновения) : Беседы с кандидатом психологических наук В. Ражниковым. Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1976. 190 с.

7. Майковская Л. С., Буаттура Э. Н. Артистизм музыканта-инструменталиста: сущность и структура // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 2 (52). С. 223-228.

8. Мерлин В. С. Очерк психологии личности. Пермь : Книжное изд-во, 1959. 173 с.

9. Музыканты о музыке. XX век. Санкт-Петербург : Союз художников, 2005. 168 с.

10. Назайкинский Е. В. Проблемы комплексного изучения музыкального произведения // Музыкальное искусство и наука : сборник статей. Вып. 3 / под ред. Е. В. Назайкинского. Москва : Музыка, 1978.

11. Сайгушкина О. В. К исследованию природы исполнительского анализа музыкального произведения // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Киев : Музична Украина, 1988.

12. Столович Л. Н. Искусство как познание и познание искусства // Жизнь, творчество, человек: функции художественной деятельности. Москва : Политиздат, 1985. 415 с.

13. Чуреев В. К. Формирование познавательного интереса к исполнительской деятельности оркестрантов-учащихся ДШИ // Задачи и перспективы оркестрового и ансамблевого исполнительства : материалы Межрегиональной научно-практической конференции, г. Балашов, 2014 г. / редкол.: С. А. Аленькина (отв. ред.). Балашов : Николаев, 2014. С. 70-72.