

3. Блахіна, Л.В. Айчынная і сусветная мастацкая культура : вучэбны дапаможнік для 9-га класа ўстаноў, якія забяспечваюць атрыманне агульнай сярэдняй адукацыі, з беларускай і рускай мовамі навучання з 12-гадовымтэрмінамнавучання (базавы і павышаны ўзроўні) /Л.В. Блахіна. – Мінск, 2006. – 127 с.
4. Дадзіёмава, В.У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі ад старажытнасці да канца XVIIIстагаддзя / В.У. Дадзіёмава. – Мн., 1994. – 95 с.
5. Келдыш, Ю.В. Музыкальная энциклопедия в 6 томах / Ю.В. Келдыш. – М.: Советская Энциклопедия, 1973 – 1982. – 6432 с.
6. Костюковец, Л.Ф. Кантовая культура в Беларуси / Л.Ф. Костюковец. – Минск : Высшая школа, 1975. – 96 с.

Городецкая А.И., студентка 416д гр.

Научный руководитель – Фёдоров А. В.

СОЛЬНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ С ОРКЕСТРОМ КАК ОДНО ИЗ ВЕРНЫХ СОСТАВЛЯЮЩИХ ЭЛЕМЕНТОВ ФОРМИРОВАНИЯ КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРА ОРКЕСТРА

Оркестровая деятельность любого современного музыканта-инструменталиста представляет собой творческий процесс, включающий в себя концертную практику, репетиционную работу и самостоятельные занятия. Для организации более зрелищного действия на сцене, современные дирижёры используют в концертном репертуаре оркестра номера с сольным исполнением, ансамбли и отдельные составы в оркестре.

Всё это направлено на достижение популярности оркестра, разнообразия концертного репертуара и показа профессионализма музыкантов оркестра.

Концертная практика имеет разновидности, накладывающие свой отпечаток на характер оркестровой деятельности:

- плановые выступления (в том числе и абонементные концерты); внеплановые концерты;
- гастрольные поездки в составе оркестра;
- участие в работе над звукозаписями и др.

Концертные выступления практикуются как под руководством постоянных дирижёров оркестра, так и с приглашёнными дирижёрами. Кроме того, имеют свои специфические особенности:

- работа в симфоническом (концертном и театральном оркестрах),
- в духовом оркестре (в том числе и в сценическом оркестре оперного театра),
- в эстрадном оркестре.

Успешность этих видов концертной деятельности, в свою очередь, во многом зависит от:

- ❖ организации репетиционной работы оркестра, которая кроме общих репетиций оркестра, включает в себя и групповые занятия, проводимые, как правило, концертмейстерами групп инструментов;
- ❖ регулярных самостоятельных занятий каждого музыканта оркестра, направленных на поддержание исполнительского аппарата в постоянной форме и на совершенствование исполнения встречающихся в оркестровых партиях сложных фрагментов нотного текста, оркестровых solo, требующих дополнительной работы.

Таким образом, весь процесс оркестровой деятельности музыканта-духовика отражается такой непрерывной последовательностью составляющих:

- ✓ самостоятельная работа над исполнительским аппаратом и оркестровыми трудностями;
- ✓ работа над оркестровыми трудностями в группе однородных инструментов;
- ✓ работа над оркестровыми трудностями в составе оркестровой группы;
- ✓ репетиционная практика в составе оркестра;
- ✓ концертное выступление (или участие в звукозаписи).

Раскрывая содержание основных вопросов оркестровой деятельности музыканта-духовика, следует определить несколько уровней их детального анализа: игра в составе оркестра, игра в оркестровой группе медных или деревянных духовых инструментов и игра в группе однородных инструментов. Представленная структура оркестровой деятельности частично уже раскрывает её содержание.

На репетиционном этапе происходит предварительная работа над музыкальными произведениями, характер которой зависит от того, сколько репетиций отведено на подготовку программы выступления и насколько новый музыкальный материал вошёл в эту программу. В этом контексте требуют внимания общие принципы профессионального мышления в ходе репетиционной работы: особенности слуховой деятельности оркестрового музыканта, специфика чтения нот с листа и работа над оркестровыми трудностями, встречающимися в партиях духовых инструментов.

Характеристика отличий концертной исполнительской деятельности от репетиционной включает в себя вопросы технологического и психологического порядка (в том числе технологический и

психологический аспекты взаимодействия с коллегами по группе однородных инструментов, с участниками других групп духовых инструментов, с музыкантами других оркестровых групп, с дирижёром оркестра).

Технология и психология оркестровой деятельности музыканта-духовика во многом основывается на принципах ансамблевого исполнительства на духовых инструментах, поскольку сам этот вид исполнительства произошёл от ансамблевого музицирования.

Как правило, сольной игре музыканта-духовика отведено небольшое время в оркестровой исполнительской деятельности, основная часть времени отведена ансамблевой игре в составе оркестра. Между оркестровой и ансамблевой игрой много общего, но есть и существенные отличия, связанные с делением оркестра на группы инструментов, чего нет в ансамблевой практике.

Готовность оркестровых музыкантов к исполнению произведения, имеющего многогранное, глубокое содержание, определяется степенью осознания музыкантами всех групп оркестра общей формы произведения, функций групп в её строении и развитии, роли каждой группы в отдельных фрагментах произведения, отличающихся по типу оркестровой фактуры. Именно из этого осознания складывается убедительное исполнение произведения. Такое единство технологического и художественно-содержательного аспектов зародилось ещё в ранний период истории инструментальной культуры, начиная с традиций исполнения полифонической музыки и музыки раннего барокко. Затем оно нашло дальнейшее развитие в классической музыке и окончательно укрепилось в музыке композиторов-романтиков.

Основой для формирования уникального в каждом конкретном случае алгоритма слуховой деятельности профессионального оркестрового

инструменталиста служит информация о стиле, жанре, эпохе создания музыкального произведения, заключённая уже в имени автора, возможной программе, иногда в названии произведения. Это информация подразумевает определённые представления об артикуляции, штриховой культуре, тембровой и динамической палитре музыкального произведения, его темповой и метроритмической структуре. Зависимость характера звучания оркестра от этих представлений несколько отличается в оркестровых культурах разных стран, но в целом подчинена одним непреложным канонам.

Чувство формы, жанра и стиля исполняемой музыки накладывает отпечаток на всю оркестровую деятельность музыканта-духовика: один и тот же элемент фактуры в группе духовых инструментов не может звучать одинаково экспрессивно в первой и заключительной частях сонатно-симфонического цикла, в оперной сцене и симфонии, на сцене в большом симфоническом оркестре или в оркестровой яме музыкального театра.

То же можно сказать и о влиянии на оркестровую деятельность исполнителей на духовых инструментах принципов оркестровки. Немецкая и французская школы оркестровки, например, отличаются разным характером смещения тембровых красок, что уже отмечалось выше. Немецкие авторы оркестровок склонны к смещению тембров, французские – к индивидуализации чистых тембровых красок, ещё более проявившемуся в итальянской оркестровой традиции.

В основе оркестровой деятельности исполнителей-духовиков при исполнении русской музыки композиторов петербургской школы (А.Бородина, М.Мусоргского, Н.Римского-Корсакова) лежит понятие аккорда как единой вертикали, обладающей суммарной, общей звучностью. Следовательно, игру духовых инструментов должен определять принцип подчинённости индивидуальных свойств каждого

отдельного инструмента всей оркестровой вертикали. Для музыки П.Чайковского, например, характерен другой подход: не только мелодию, но и все гармонические голоса характеризует линейное развитие. Поэтому часто гармоническая ткань духовых инструментов у П.Чайковского является суммой нескольких горизонталей.

Знание этого и, что немаловажно, умение это слышать в общем звучании отмечает игру высококвалифицированного оркестрового музыканта-духовика.

Известно, что оркестровый звук инструмента отличается от сольного или ансамблевого звука. Тембр – это индивидуальное качество каждого исполнителя на духовом инструменте, зависящее от многих субъективных и объективных факторов (физиологии, инструментария, квалификации и т.д.) Генерации оркестрового, ансамблевого или сольного звука предшествуют принципиально схожие артикуляционные действия, способные лишь косвенно влиять на его характер в части, касающейся индивидуального спектра обертонов (качественной характеристики тембра). Отличия же сольного и ансамблевого звука от оркестрового, прежде всего, в его объёме, интенсивности (количественных характеристиках тембра) и, наконец, в характере звуковедения, сознательно лишённого в группе оркестровых инструментов индивидуальных черт, присущих каждому музыканту-духовику (например, вибрато).

Внутреннее слуховое предслышание оркестрового музыканта направлено не только на высоту интонации, но и на другие количественные и качественные характеристики оркестрового звука. Каждый раз его поиску предшествует формирование предварительного представления о звучании инструмента на основе восприятия общего звука оркестра, оркестровой группы и группы однородных инструментов.

Именно тембровое предслышание способно формировать оркестровый звук духового инструмента настолько, насколько это позволяют сделать объективные условия.

Роль артикуляции и штрихов в оркестровой деятельности музыканта-духовика несколько отличается от их роли в ансамблевом исполнении. Артикуляционный и штриховой ансамбль в камерном ансамблевом исполнении, после «трансплантации» в оркестровую ткань видоизменяется под воздействием иных условий деятельности. Наиболее существенный фактор здесь – количественный (в оркестре количество голосов, играющих сходные в артикуляционном плане партии, значительно больше). Это неизбежно приводит и к качественным изменениям артикуляционного и штрихового ансамбля.

Исполнительская деятельность в группах духовых инструментов оркестра поставлена в иные акустические условия и функции голосов также имеют другое смысловое значение. Когда одинаковым штрихом играет, например, вся группа медных духовых инструментов оркестра (причём, надо ещё учесть – в унисон они играют или нет), очевидно, что общие представления об артикуляции и штрихах, в принципе, достаточно близки, но не обладают абсолютной идентичностью. Если в камерном исполнении отсутствие артикуляционного и штрихового ансамбля прослушивается очень ясно, независимо от того, ансамбль ли это однородных или неоднородных инструментов, то в оркестре артикуляционный и штриховой ансамбль – это довольно сложное сочетание различных наборов артикуляционных и штриховых выразительных средств, присущих струнным и духовым инструментам. Требуется гораздо большая по объёму работа оркестрового музыканта-духовика по приведению их к единому обще оркестровому «знаменателю». Оркестровое музицирование неизбежно приводит к суммированию

одновременно употребляемых артикуляционных приёмов и штрихов, которое опирается на усиление общих и ослабление их индивидуальных свойств.

Рассмотрев общие вопросы оркестровой деятельности музыканта-исполнителя, можно сформулировать следующим образом сущность оркестрового исполнительства: оркестровое исполнительство – один из видов музыкально-художественной деятельности, характеризуемый пониманием всего технологического механизма оркестрового инструментального музицирования и осознанием драматургических функций всех групп инструментов оркестра.

-
1. Карс, А. История оркестровки. / А.Карс; — М., 1989. — С. 243–245.
 2. Андреев, С. Техника скорого чтения. / С.Андреев; — М., 1988. — 165 с.
 3. Нейгауз, Г. Об искусстве фортепианной игры. / Г.Нейгауз — М., 1982. — С. 45.
 4. Лаптев, Р. Искусство оркестрово-ансамблевой игры на тромбоне. Дис. канд. искусствоведения. / Р. Лаптев; — М., 2005. — С. 83—84.
 5. Гилёв, А. Созидание новых тембров / / Российский брасс-вестник. / А. Гилёв; — М., 1995-96. — № 7-8. — С. 62.