

Шацкая В.В., студентка 416Д гр.

Научный руководитель – Волоткович В.М.

«ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД КОНЦЕРТНЫМ РЕПЕРТУАРОМ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА»

Концертная практика имеет свои разновидности, непосредственно влияющие на характер оркестровой деятельности. Например, плановые выступления (в том числе и абонементные концерты); внеплановые концерты; гастрольные поездки оркестра, звукозаписи и др. Концертные выступления практикуются как под руководством постоянных дирижеров оркестра, так и с приглашенными дирижерами. В зависимости от специфики имеют и свои особенности: работа в симфоническом (концертном и театральном оркестрах), в духовом оркестре (в том числе и в сценическом оркестре оперного театра), в эстрадном оркестре.

Успешность всех видов концертной деятельности, в свою очередь, во многом зависит от грамотной организации этапов репетиционной работы оркестра, которая кроме общих репетиций, включает в себя самостоятельные занятия и групповые, проводимые, как правило, концертмейстерами групп инструментов.

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 вошел в эту программу. В этом контексте требуют внимания общие принципы работы:

- особенности слуховой деятельности оркестрового музыканта,
- специфика чтения нот с листа и работа над оркестровыми трудностями, встречающимися в партиях духовых инструментов.

Чувство формы, жанра и стиля исполняемой музыки также накладывает отпечаток на всю оркестровую репетицию. Музыкантам известно, 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, у Л.Бетховена и у С.Прокофьева, на сцене в большом симфоническом оркестре или в оркестровой яме музыкального театра. Ввиду этого следуют и различия в манере исполнения и предварительном ее прохождении на этапе репетиции.

Нельзя забывать и о влиянии на репетиционную деятельность принципов оркестровки. Немецкая и французская школы оркестровки, например, отличаются разным характером смещения тембровых красок. Немецкие авторы оркестровок склонны к смешению тембров, а французские – к индивидуализации чистых тембровых красок, еще более проявившемуся в итальянской оркестровой традиции [3, с. 243-245].

Ключевым понятием, определяющим интонацию музыканта-духовика в ходе работы над концертным репертуаром, является относительность строя, а наиболее существенным условием, влияющим на точность интонации – большая ширина унисонов, чем в ансамблевом исполнении.

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.)

Генерация правильного оркестрового, ансамблевого или сольного звука – важный этап работы на репетиции. Отличия же сольного и ансамблевого звука от оркестрового, прежде всего, в его объеме,

интенсивности и, наконец, в характере звуковедения, сознательно лишённого в группе оркестровых инструментов индивидуальных черт, присущих каждому музыканту-духовику (например, вибрато).

Среди других вопросов оркестровой работы музыканта-духовика одно из первостепенных по важности мест занимает вопрос динамики, поскольку духовые инструменты являются динамической основой оркестра. Динамика, в сравнении с тембром, количественная характеристика звучания оркестрового духового инструмента, поэтому наиболее существенной представляется проблема динамического баланса при оркестровой игре. Не менее важен вопрос относительности динамики. Наиболее распространённый диалог на репетиции между дирижером и музыкантом–духовиком затрагивает как раз этот вопрос: дирижер просит сыграть, например, тише, а музыкант апеллирует к указанному в партии *forte*.

Внимание оркестрового музыканта на этапе работы с новым концертным репертуаром одновременно распределено между жестом дирижера и пюпитром с нотным текстом. Опытный музыкант-духовик отличается умением быстро привести свой исполнительский интеллект и психику в состояние готовности к четкому и безошибочному принятию исполнительских решений любой сложности. Его характеризует, прежде всего, умение охватывать опережающим вниманием большие фрагменты нотного текста. Технологический и психологический механизм этого внимания изучен достаточно глубоко при разработке техники скорого чтения [1, с. 165]. При чтении с листа функциональное мышление профессионального оркестрового музыканта вынуждено постоянно взвешивать художественно-оправданное соотношение главного и второстепенного и, исходя из этого, определять первоочередные

исполнительские задачи. Важно быть постоянно в пульсе музыки – лучше пропустить деталь, но не сбиться с ритма [5, с. 45].

Чтение с листа профессионального оркестрового музыканта должно быть доведено до автоматизма.

Нельзя исключить и регулярные самостоятельные занятия каждого музыканта оркестра, направленные на поддержание исполнительского аппарата в постоянной форме. Особое внимание уделяется совершенствованию исполнения встречающихся в оркестровых партиях сложных фрагментов нотного текста, оркестровых solo, требующих дополнительной работы. Опытные музыканты-духовики имеют в памяти своеобразный запас фрагментов оркестровых партий и solo, представляющих наибольшую сложность. Молодые оркестранты часто также выучивают оркестровые трудности наизусть. Этот набор играет роль профессионального инструментария при решении многих исполнительских задач оркестровой деятельности.

Работа над оркестровыми трудностями более эффективна при занятиях, в составе выделенных из оркестра функциональных групп, которые не обязательно совпадают с делением оркестра на оркестровые группы: струнные, деревянные и медные духовые, ударные инструменты. Определяющим здесь является сам характер оркестровой фактуры. Занятия проводят концертмейстеры групп, а при необходимости подключается и дирижер оркестра. Работа проводится и индивидуально, в ходе самостоятельной подготовки. Этот вид занятий играет неоценимую роль в обеспечении успешности оркестровой деятельности музыканта-духовика в целом. Актуальность самостоятельных занятий обусловлена, прежде всего, необходимостью поддержания исполнительского аппарата в постоянной форме. Особенно внимательного отношения требует состояние амбушюра. Режим самостоятельных занятий индивидуален, но одинаково важны для

всех духовиков периоды подготовки к концертному выступлению и восстановление амбушюра после сильных нагрузок.

Еще одна специфическая особенность репетиционной деятельности духовых оркестров – подготовка выступления на открытом воздухе. Стоит добавить, что при игре на открытом воздухе исполнители на духовых инструментах находятся в совершенно разном положении. Различное направление раструбов труб, валторн, деревянных духовых инструментов, не столь существенное в закрытом помещении с хорошей акустикой, становится причиной возникновения дополнительных исполнительских проблем при игре на открытом воздухе. Духовой оркестр, духовые инструменты как нельзя лучше приспособлены для этих условий музицирования [4, с. 83-84].

Хотелось бы подытожить, сегодня духовой оркестр стал «полем» для интенсивных поисков новой, музыкальной выразительности и вызывает повышенный интерес композиторов. Задействуются новейшие сценические приемы, современные визуальные технологии (например, видеоряд, клип, презентация). Концертный репертуар, отличается яркой эмоциональностью, зрелищностью. Композиторы используют колористические приемы, технические трудности для удовлетворения интересов публики. Конечно, тематизм концерта и характер аудитории учитывается руководителями при подборе соответствующей программы концерта. Богатейшие звукоокрасочные возможности духового оркестра позволяют достигать чрезвычайно тонкой образной выразительности путем создания новых, необычных тембров и техник [2, с. 62].

Рассмотрев общие вопросы оркестровой деятельности музыканта-исполнителя, можно сформулировать следующим образом сущность работы над концертным репертуаром. Весь процесс оркестровой деятельности зависит от следующих составляющих:

–самостоятельная работа над исполнительским аппаратом и оркестровыми трудностями;

–работа над оркестровыми трудностями в составе оркестровой группы;

–репетиционная практика в составе оркестра;

–непосредственно само концертное выступление.

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

Шевченко Н.Г., студент 220 э гр.

Научный руководитель – Карчевская Н.В.

РУССКАЯ БАЛЕТНАЯ «ЭМИГРАЦИЯ» – НАИБОЛЕЕ ЯРКИЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ

Во второй половине XX века в мировом хореографическом искусстве возникло явление, которое получило условное название «русская балетная эмиграция» – лучшие танцовщики СССР различными способами покидали страну в поисках большей творческой свободы. Цель данной статьи заключается в выявлении роли русской балетной «эмиграции» в лице Рудольфа Нуриева и Наталии Макаровой на репертуар