

навык чтения нот «с листа», а также максимально рационально приобрести и другие важные для профессионального музыканта-исполнителя технические навыки и умения.

1. Диков, В. О работе над гаммами // Методика обучения игре на духовых инструментах / Очерки. Вып. II. / Под общей ред. Ю. А. Усова. / В. Диков – М. : Музыка, 1966. – 121 с.

2. Луб, В. Методика обучения в самодеятельности трубачей и корнетистов / В. Луб – М. : Музыка, 1982. – 180 с.

3. Федотов, А. Методика обучения игре на духовых инструментах / А. Федотов. – М. : Музыка, 1975. – 96 с.

Носаль Р.Ч., студент

Научный руководитель: Руткевич С.А.

ОСОБЕННОСТИ ДОРЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ ДИРИЖЕРА ДУХОВОГО ОРКЕСТРА

Вопрос о дирижировании, как о виде и комплексе исполнительско-музыкальной деятельности включает в себе многогранный спектр психологических и обще музыкальных аспектов. Сама специфика работы дирижера несет в себе характерные и присущие только этому виду исполнительской деятельности особенности на процессе изучения и познания произведения.

Работу дирижера можно разделить на три этапа:

- дорепетиционный;
- репетиционный;
- концертное выступление.

Каждый из вышеперечисленных этапов затрагивает определенные, соответствующие сугубо ему стороны познания и воплощения художественного произведения. И все же, этап дорепетиционной работы является одним из самых важных и продолжительных периодов в процессе создания интерпретации и изучения нотного материала. Более того, данный этап не ограничивается временными рамками, т.к. по своей сути не имеет конечной, отчетливо достижимой цели и продолжается на протяжении всего времени взаимодействия дирижера и художественного материала. Для более подробного анализа данного вида работы, следует выделить основную цель, которую ставит перед собой дирижер на этом этапе.

Главная цель, которую преследует дирижер во время дорепетиционного периода подготовки, является создание интерпретации музыкального произведения. Однако, учитывая специфику изменения восприятия художественного материала в процессе жизни и профессиональной деятельности музыканта, можно сделать вывод, что достижение конечной, абсолютно верной интерпретации невозможно. Следовательно, дирижер проходит путь общего и частного анализа нотного материала неопределенное количество раз при каждом соприкосновении с определенным художественным произведением.

Период дорепетиционной работы над художественным произведением можно поделить на следующие этапы:

- знакомство с партитурой, разбор;
- охват произведения целиком, создание первичной интерпретации;
- этап планирования репетиции;
- создание цельного «внутреннего» звучания партитуры.

При первичном знакомстве с партитурой, главные задачи, которые ставит перед собой дирижер, являются разбор и изучение нотного текста, анализ формы музыкального произведения. В первую очередь дирижер пытается охватить, «прочитать» партитуру целиком, путем исполнения его на фортепиано, с последующим углублением в структуру нотного текста,

определения гармоний, взаимодействия оркестровых групп, выявления особенностей инструментовки и всех средств музыкальной выразительности. Сам этот процесс выглядит как постепенное выявление и познание самых мелких и, на первый взгляд, не заметных нюансов нотного текста. Также на данном этапе дирижер уже может отметить для себя основные трудности, с которыми в последующем могут столкнуться оркестранты. Это относится как к штриховым, аппликатурным сложностям индивидуального исполнения партии, так и к достижению ансамблевого единства звучания. Данные знания помогут дирижеру при последующем планировании репетиционной работы.

После разбора произведения до самых мелких деталей, происходит обратное «строительство» материала в целом, но уже с учетом приобретенных в период предыдущей работы знаний о нотном тексте. Данный процесс продолжается до тех пор, пока дирижер не способен охватить произведение «целиком», как единое целое. При этом на первый план выходят уже не разбор текста, а определение темпов, взаимоотношение материала между собой, структурирование основных этапов развития художественных образов. Именно взаимоотношение темпов и тем выступают как главное зерно этого этапа работы. Познание характера произведения, создание первичного эмоционального и художественного образа приводят к последующему пониманию сущности художественного материала. Е.А. Мравинский говорил, что в этот период признаком знания нотного материала является ощущение малой продолжительности звучания музыкального произведения [2, с. 32]. Именно в этот момент появляется первичное «внутреннее» звучание партитуры, которое оформляется и углубляется в течении всего времени вплоть до непосредственной репетиционной деятельности.

После того, как дирижер ознакомился с музыкальным произведением, произвел его разбор и у него начало появляться «внутреннее» звучание партитуры, происходит подготовка и планирование практической деятельности, а именно репетиционной работы. В данный период дирижер, руководствуясь своими практическим опытом и знаниями, вырабатывает определенную

структуру будущих репетиций с оркестром. Именно практический опыт позволяет спланировать работу с музыкальным коллективом таким образом, чтобы за конкретный промежуток времени и количество репетиций достичь наилучшего звучания музыкального произведения. Однако тут следует учитывать такие факторы, как:

- исполнялось ли ранее произведение музыкантами;
- уровень мастерства оркестрантов;
- «сыгранность» коллектива между собой;
- сложность нотного текста для восприятия;
- количество репетиций;
- уровень дисциплины и ответственности коллектива.

Каждый этот фактор влияет на непосредственное планирование. Так, если произведение исполнялось ранее, это может быть как положительным, так и отрицательным фактором. Положительным является то, что оркестрантам не понадобится время для разбора нотного текста, достижения его качественного исполнения на уровне технической составляющей. Однако, если это художественное произведение исполнялось ранее этим оркестром с другим дирижером, могут возникнуть трудности с созданием и воплощением интерпретации и необходимого звучания, т.к. оркестранты неохотно будут вносить изменения в свою игру, учитывая свой предыдущий исполнительский опыт.

Также стоит учесть и уровень мастерства оркестрантов и всего оркестра как единого музыкального коллектива. Естественно у профессиональных исполнителей времени на достижение качественного исполнения партий уйдет гораздо меньше, чем у студенческого либо любительского оркестра. Однако случается, что при работе с высоко квалифицированными коллективами возникают свои трудности. Если оркестр не будет воспринимать дирижера как авторитетного музыканта и руководителя – добиться качественного звучания, которое будет соответствовать интерпретации дирижера крайне сложно.

После того, как партитура изучена и дирижер готов к репетиционной деятельности, начинается самый сложный с психической точки зрения этап. Е.А. Мравинский говорил, что в такое время дирижер «беременеет» или «заболевает» партитурой [2, с. 43]. Это связано с тем, что уже не проводится такая усердная и сознательная работа над произведением, но, тем не менее, она совсем не прекращается. Наоборот, работа над художественным материалом переходит на подсознательный уровень. Музыкальное произведение «живет» внутри дирижера, постоянно вторгаясь в его сознание отдельными отрывками, преобразовывается в нём. Опытные дирижеры сравнивают этот период с «кипением». Е.А. Мравинский говорил, что выходить к оркестру стоит в тот момент, когда эта точка «кипения» достигает максимального уровня, и держать «в себе» партитуру более не предоставляется возможным [2, с. 44].

В заключении хочется сказать, что дорепетиционный этап работы является для дирижера одним из самых ответственных и трудоемких. Сам процесс познания музыкального произведения, без возможности его воплощения в реальном звучании, как это возможно просто при игре на музыкальном инструменте – является тяжелой психологической нагрузкой. При этом тот объем работ, который выполняется дирижером на данном этапе, составляет большую часть от времени работы над произведением в целом. Но главное, что весь процесс познания произведения музыкант проходит каждый раз, когда сталкивается с определенным художественным материалом, при этом всё более углубляясь в познании как текста, так и образов и эмоциональных состояний, заложенных композитором в нотный материал.

1. Ержемский, Г. Психология дирижирования / Г. Ержемский. – М. : Музыка, 1988. – 80 с.
2. Иванов-Радкевич, А.О воспитании дирижера / А. Иванов-Радкевич. – М. : Музыка, 1973. – 78 с.
3. Мусин, И.О воспитании дирижера: Очерки / И. Мусин. – Л. : Музыка, 1987. – 247 с.