

Учебно-методический информационный центр по образованию
в сфере культуры

Организация и проведение дирижером репетиционного процесса с оркестром духовых инструментов

Методическая работа преподавателя МБУДО
«Юрьев-Польская ДШИ»
М.В. Евдокимова

г. Владимир
2021 г.

Содержание

Введение	3
I Задачи и организация репетиционного процесса оркестра духовых инструментов	
1.1. Планирование репетиционной работы.....	4
1.2. Основные методические приемы репетиции с оркестром...	6
1.3. Оркестровая фактура и тембровая выразительность как объекты репетиционной работы дирижера.....	10
II Методика работы с духовым оркестром над средствами музыкальной выразительности	
2.1. Музыкальная интонация.....	15
2.2. Метроритм.....	17
2.3. Динамика.....	20
2.4. Штрихи.....	23
2.5. Фразировка.....	26
Заключение	29
Список использованных источников	31

Введение.

Актуальность исследования работы. Организация репетиционной работы с оркестром духовых инструментов, является одним из основных

важных процессов в деятельности дирижера, к которому он должен относиться с большой ответственностью и обдуманностью. В процессе репетиции дирижер доводит до коллектива свои мысли или мысли композитора, заложенные в то или иное произведение. Он должен заставить музыкантов слушать не только себя но и друг друга. Произведение репетиционной работы требует от дирижера наличие педагогических навыков, умения работать с большим и сложным коллективом. Очень важно создать творческую атмосферу, без которой трудно достичь хорошего результата в процессе репетиций. Четко продуманный репетиционный план работы с оркестром облегчает задачу музыкантам. Как правило, от всего этого зависит, результативность репетиционного процесса и творческие успехи коллектива.

Цель работы – рассмотреть содержание организации репетиционного процесса оркестров духовых инструментов.

Объект работы – исполнительский процесс духового оркестра.

Предмет работы – специфика организации дирижером репетиционного процесса духового оркестра.

Методы исследования – изучить особенности работы дирижера с оркестровыми группами духового оркестра, анализ, синтез, аналогия, дедукция, индукция, обобщение, наблюдение, сравнение.

Практическое применение результатов исследования. Материал работы может быть использован в музыкально – педагогической и исполнительской практике дирижеров духовых оркестров.

I Задачи и организация репетиционного процесса оркестра духовых инструментов.

1.1. Планирование репетиционной работы.

Необходимым условием работы оркестра является планирование его репетиционного времени. От того, насколько глубоко продуман исполнительский замысел, а практическая реализация его подкреплена организаторской работой дирижера, и будет зависеть подготовка произведения к исполнению.

При планировании репетиционной работы оркестра надо учитывать следующее:

1. Общий план подготовки оркестра, где определены тематика занятий и количество часов.
2. Всестороннее знание данного коллектива, его сильных и слабых сторон, психологического состояния его членов, его профессиональную подготовку и творческую зрелость.
3. Глубокое знание партитуры произведения дирижером, его опыт работы.
4. Степень трудности разучиваемого произведения (концертной программы).
5. Наличие места проведения занятий и других бытовых условий для музыкантов оркестра.
6. Резерв времени для компенсации несостоявшихся занятий.

Ответственным моментом в работе дирижера является планирование репетиций при подготовке программы концертного выступления оркестра. Здесь следует учесть художественно-идейную направленность программы и ее увлекательность, познавательность и доступность, эстетическую ценность произведений, разнообразие форм и жанров, исполнительские возможности оркестра и солистов - певцов, инструменталистов. Обычно до обще-оркестровой репетиции дирижер встречается с солистами или хором, участвующими в концерте, согласовывает с ними исполнительскую трактовку произведения.

Организовать подготовку оркестра к выступлению с обширной концертной программой – нелегкое дело, требующее больших творческих и физических усилий дирижера и всего коллектива исполнителей. Умение правильно рассчитать время и хорошо организовать репетиционную работу оркестра приходит с опытом. Для достижения намеченного художественного результата необходимо установить очередность изучения произведений концертной программы, распределить имеющееся время для работы над каждым сочинением, наметить сроки готовности отдельных пьес и программы в целом, предусмотреть итоговую и генеральную репетиции.

Репетиционное время надо использовать по назначению и рационально. Дирижеру необходимо с первых шагов своей практической деятельности приучить себя и оркестровый коллектив к бережному

расходу времени репетиционного времени. Кроме того, очень важно вовремя почувствовать момент наибольшей полезности той или иной стадии репетиционной работы (когда закончить индивидуальное изучение материала, сколько времени потратить на групповые и общеоркестровые репетиции), продумать и обеспечить место для индивидуальных и групповых занятий, оказать своевременную помощь слабым исполнителям, осуществить контроль за качеством изучения материала, организовать дополнительные занятия и т.д. Все это способствует продуктивности репетиционной работы, помогает в более короткие сроки добиваться значительных результатов.

Успех и продуктивность репетиции зависит не только от знания дирижером партитуры исполняемого произведения, но и от предварительной подготовки к репетиции. Дирижер должен заранее обозначить в партиях штрихи, которые соответствуют его замыслу. Все нюансы, которые дирижер считает нужным – дополнительно сообщаются исполнителям или могут быть внесены в партии. Этим дирижер освобождает себя от необходимости делать устные замечания оркестрантам и тем самым экономит репетиционное время. Все пометки в партиях необходимо делать простым карандашом, так как в процессе репетиции могут быть внесены некоторые изменения. Иногда неожиданностью оказывается несовпадение букв или цифр в партитуре и партиях; такие разночтения нужно устранить заблаговременно. Если в партитуре и партиях буквы поставлены с большими интервалами, рекомендуется выставить дополнительные цифровые обозначения.

Подготавливаясь к репетиции, очень важно разметить партитуру соответственно ее тактовой структуре – это выражается в том, что дирижер отмечает различными знаками (точками, запятыми, черточками и крестиками), построение музыкальной речи произведения (фразы, предложения, периоды). При этом разметка делается не механически, а с учетом музыкальной структуры. Например, предложение может состоять из шести тактов (допустим, что 4 – 2 или 2 – 2 – 2, или 2 – 1 – 1 – 2 и т.д.); тогда следует точками и запятыми отметить его структуру, суммирования или дробления, или дробления и суммирования и т.д. Подобная работа над партитурой помогает проанализировать структуру произведения и охватить большие разделы формы, таким образом, создает как бы план произведения.

В процессе изучения партитуры у дирижера постепенно складывается слуховое представление о реальном звучании и идейно – художественном содержании произведения, т.е. исполнительский замысел. После обдумывания исполнительского замысла, дирижеру духового оркестра необходимо составить план проведения репетиции. Он заключается в четком определении основных художественных требований к оркестру, в

ясном представлении средств, способов и приемов осуществления исполнительского замысла и достижения нужного звукового воплощения.

Основные вопросы, которые необходимо учесть при составлении репетиционного плана для реализации творческого замысла, сводятся к следующему:

- изучить жизнь и творчество композитора, годы жизни композитора, история создания произведения;

- разобрать образно – эмоциональное и идейно – художественное содержание произведения (образные ассоциации, связанные с исторической эпохой литературным первоисточником, сюжетом, программой, живописью, личными переживаниями);

- определить форму, стиль, жанр произведения и их связь с содержанием (часть циклической формы – сюиты, сонаты, концерта);

- выделить средства музыкальной выразительности (мелодия, гармония, ритм, темп, динамика, фразировка).

На первую репетицию дирижер обязан прийти с вполне созревшим, детально разработанным замыслом, четким «видением» любых деталей исполнительской трактовки, ясным слуховым представлением о конечном художественном результате. Это не означает, что исполнительский замысел не может быть уточнен или дополнен. Соприкосновение со звучанием оркестра не исключает возможности внесения на репетициях частичных изменений в трактовку произведения. В процессе репетиции могут возникнуть непредвиденные исполнительские задачи, от решения которых во многом зависит дальнейший ход занятий и их результативность. Поэтому в репетиционной работе не исключены элементы исполнительской импровизации.

1.2. Основные методические приемы репетиции с оркестром.

Основные методические приемы работы с оркестром включают в себя:

- выразительность дирижерского жеста (мануальный показ);
- словестные пояснения (технические пояснения и образные);
- напевание оркестровых партий;
- демонстрация исполнения (использование в реализации данного приема солистов оркестров, концертмейстеров, групп оркестра);
- учебный темп;

- расчленение оркестровой фактуры на элементы (мелодия, контрапункт, аккомпанемент).

Дирижерская техника является основным средством общения дирижера с оркестром в репетиционной работе и единственным способом руководства исполнением произведения на концерте. Во время концертного исполнения произведения допустима и возможна краткая словесная и музыкальная подсказка. В исполнительской практике оркестра бывает, когда и этого минимального напоминания сделать нельзя – трансляция концерта по радио или телевидению. В этом случае дирижеру для руководства исполнением оркестра остается только дирижерская техника. Вот почему дирижер обязан всемерно стремиться к постоянному совершенствованию своего исполнительского аппарата. Четкие и убедительные дирижерские жесты в тесном сочетании с выразительной мимикой и пантомимикой оказывают исключительное влияние на исполнительский коллектив.

Ясный и выразительный дирижерский жест имеет комплексное значение. С помощью жеста дирижер выражает свои чувства и передает оркестру понимание произведения, подтверждает требования, предъявляемые к исполнительскому коллективу. От убедительности дирижерского жеста во многом зависит исполнительский ансамбль, темп и его изменения, фразировка, своевременная смена гармоний, метроритма и динамики, рельефность полифонических голосов.

Встречаясь со сложной оркестровой фактурой и трудными техническими пассажами, дирижер иногда прибегает к использованию преувеличенных жестов. Цель этих жестов – помочь преодолеть оркестру возникшую исполнительскую трудность. Пользоваться преувеличенным жестом в репетиционной работе следует в исключительных случаях, когда в оркестре сложилась неблагоприятная исполнительская ситуация. Ясный и выразительный дирижерский жест в репетиционной работе особенно эффективен в сочетании с другими методическими приемами.

В репетиционной работе дирижеру в большей или меньшей степени приходится прибегать к речевой форме общения с исполнителями. Использование приема словесного пояснения зависит от квалификации оркестра: чем она выше, тем меньше дирижеру приходится применять его. И наоборот – чем ниже оркестровая подготовка, тем интенсивнее дирижер пользуется им. Словесные пояснения носят вспомогательный характер и вызываются необходимостью конкретизировать, уточнять нотную запись, глубже раскрывать смысл и образность музыки, разъяснять приемы исполнения.

Словесные пояснения дирижера в репетиционной работе можно подразделить на две группы. Одна из них относится к технологии

исполнительства или к технико – исполнительским приемам игры. В этом случае музыканты получают конкретную задачу: исполнять ноту или аккорд короче, длиннее, громче, тише; сделать акцент, сыграть легато или стаккато; постепенно уменьшить или увеличить силу звучания и т.д. Другую группу составляют образные пояснения: исполнять фразу (эпизод) победно, ликующе, празднично – торжественно, ласково, нежно, тяжело, легко и т.д.

Словесные пояснения особенно важны тем, что помогают дирижеру раскрыть музыкантам основную идею произведения, указать художественную цель и средства ее достижения. Они должны быть деловыми и доброжелательными, краткими и точными, ясно и четко выражать мысль дирижера и его исполнительские требования. Все указания оркестру дирижер делает внятно и громко. Речь его строится грамотно, красочно, ярко и образно (молодой дирижер должен помнить, что словесные пояснения способствуют улучшению исполнения).

Дирижеру необходимо научиться обращаться не только к разуму, но и к чувству исполнителей: поэтическое сравнение, уместная шутка, гипербола и метафора и даже пародирование и сарказм – все уместно в репетиционной работе с оркестром. Как бы образно и ярко ни рассказывал дирижер оркестру об исполняемой музыке, он не в состоянии объяснить всего многообразия её оттенков. Во время репетиционной работы с оркестром дирижер пользуется и таким действенным методическим приемом, как напевание оркестровых партий.

Укажем на некоторые требования, предъявляемые к методическому приему напевания:

- - напевать мотивы, фразы или предложения следует в соответствующей тональности и октаве, удобной для голоса дирижера;
- - напевая музыкальный материал, необходимо передавать характер произведения;
- - при напевании отдельных звуков и фраз непременно должны учитываться их динамические градации и соотношения;
- - напевать, по возможности, в темпе музыкального произведения; однако петь технические пассажи в быстром или очень быстром темпе нет необходимости;
- - чисто интонировать музыкальный материал, фальшивое интонирование музыкальной фразы может вызвать небрежное отношение исполнителей к строю своих инструментов, а в дальнейшем – к звучанию оркестра;
- - показ фразировки основных тем произведения должен сочетаться с исполнительским дыханием;

Правильное использование методического приема напевания дирижером оркестровых партий значительно ускоряет подготовку произведения к исполнению. Демонстрация исполнения одна из особенностей применения этого методического приема состоит в подготовительной работе дирижера с солистами оркестра. Образцовое исполнение концертмейстерами оркестра – сильное и действенное средство.

Наиболее удачное исполнение отдельного эпизода произведения может показать какая – либо группа оркестра. В данном случае мобилизуются усилия целой группы для выразительного исполнения. Элемент соревнования между группами несомненно будет способствовать активному и творческому освоению произведения, а также росту исполнительского мастерства всего оркестра.

Учебный темп применяется с целью создания наилучших условий для успешной работы над техническими, интонационными, ритмическими, фактурными и другими оркестровыми трудностями. На групповых и оркестровых репетициях дирижер берет первоначальный темп, который бы позволил музыкантам свободно справиться со всеми оркестровыми трудностями. Так, например, отрабатывая на групповых занятиях трудный в техническом отношении эпизод, дирижер берет темп медленнее авторского и в этом темпе проигрывает его несколько раз. Нужно иметь в виду, что неоднократное повторение трудных технических эпизодов производится без ускорения. После достижения удовлетворительных результатов исполнения темп каждого проигрывания несколько убыстряется.

По – иному применяется учебный темп при работе над чистотой интонирования. Для устранения неточностей в интонировании мелодического голоса дирижер просит музыкантов останавливаться на отдельных звуках мелодии или неоднократно повторять составляющие её интервалы. Аналогично используется этот прием и при работе над стройностью звучания гармонических последовательностей: сначала выстраиваются отдельные аккорды и только после этого соединяется вся гармоническая последовательность. Дирижеру следует научиться применять этот методический прием в репетиционной работе и постоянно совершенствовать его практическое использование.

Расчленение оркестровой фактуры на элементы применяется на групповых и оркестровых репетициях. Этот прием правомерен почти во всех случаях репетиционной работы с оркестром. Он позволяет дирижеру максимально дифференцировать роль и значение оркестровых голосов, определить каждому из них место в общем звучании.

Делая вывод, хочу сказать, что методические приемы проведения репетиции с оркестром в целом весьма разнообразны и во многом зависят от личных качеств, опыта и таланта дирижера. У одного и того же дирижера характер работы с оркестром зависит от задач, стоящих перед ним, также от характера и условий работы и, конечно, от качества оркестра и количества репетиций. Так, например, освоение нового, неизвестного оркестру произведения требует иного подхода и иных методов работы, чем произведения хорошо известного. Точно так же разных методов работы требуют оркестры высокопрофессиональные, средней квалификации, ученические, самостоятельные.

1.3. Оркестровая фактура и тембровая выразительность как объекты репетиционной работы дирижера

Переходя к более сложному этапу репетиционной работы, мы рассмотрим основные понятия фактуры. Под фактурой произведения или отрывка произведения понимается совокупность его голосов (и групп голосов), рассматриваемых с точки зрения их характера, их сочетания и их функций в музыкальном целом. Так, например, фактура какого – либо отрывка может содержать главный мелодический голос (с возможными удвоениями), басовый голос, голоса выдерживающие звуки гармонии, голоса, образующие определенного рода гармоническую и мелодическую фигурацию, голоса, подчеркивающие ту или иную ритмическую формулу, наконец, голос (или голоса), который исполняет мелодию (так называемый контрапункт), сопровождающую главную мелодию. Таковы в общих чертах основные элементы фактуры. Возможные «фактурные функции» голосов и групп голосов.

Смены фактуры в музыкальном произведении происходят, значительно реже, чем, например, смены гармонии. Одна и та же фактура (то есть, одно и то же количество голосов и групп голосов с теми же функциями, тем же характерным движением, фигурацией), часто сохраняется на протяжении более или менее значительного отрывка и является одним из постоянных факторов, определяющих характер музыкальной выразительности этого отрывка. Естественно, что резкая и определенная смена фактуры обычно означает начало нового построения. Однако, встречаются случаи, когда новая фактура появляется в конце предыдущего построения (например, на заключительной тонической гармонии или на гармонии кадансового квартсексаккорда) как бы заранее предвосхищая характер последующего.

Характеристика фактуры может даваться в самых различных планах: говорят о фактуре сложной и простой, густой и прозрачной, о фактуре

оркестровой и фортепианной, о фактуре, типичной для тех или иных жанров, наконец, о фактуре гомофонной (гомофонно – гармонической), предполагающее наличие главного голоса в сопровождения, и полифонической предполагающей равноправие всех голосов.

Оркестровая фактура характеризуется следующими факторами, которые становятся ее составляющими компонентами:

- соотношение голосов, образующие определенный музыкальный склад (моноподический, полифонический, гетерофонический);
- высотное расположение оркестровых голосов, то есть распределение их по регистрам;
- тембр тех или иных определенных голосов музыкальной ткани;
- плотность голосов, то есть количество инструментов приходящихся на данный голос, и его возможное дублирование в различные интервалы;
- пространственное расположение голосов.

К фактурным функциям относятся мелодия, гармоническое сопровождение, контрапункт, педаль, басовый голос. Существуют различные формы объединения голосов и их групп в единое целое, составляющее определенным формам музыкального мышления и типам музицирования, связанным с тем или иным складом фактуры.

Фактура оркестровой ткани может быть весь разнообразна. Использование различных типов фактуры зависит от задач, решаемых аранжировщиком или композитором, можно выделить два типа фактуры – одноэлементное и сложное. Одноэлементная фактура состоит из одного типа музыкального изложения, на пример только мелодия или гармоническая фигурация. Такой тип фактуры в сочетании может появляться эпизодически, но есть множество примеров, когда все произведение представляет собой только мелодию, без какого – либо сопровождения. Сложная фактура – музыкальная мысль выражена одновременно более чем двумя типами изложения. Например, мелодия аккомпанемент, мелодия и контрапункт, мелодия и гармоническая фигурация. Сложную фактуру можно разделить на несколько элементов:

- мелодическая линия, которая может быть многоголосная или содержать контрапункт;
- аккомпанемент, который может содержать в себе несколько видов изложения музыкального материала;
- гармоническая или ритмическая фигурация;
- педаль, или иначе говоря, «подкладка»;

- линия баса, которая может быть не только одноголосной.

Тембровый исполнительский ансамбль достигается учетом художественных и технических выразительных возможностей инструментов духового оркестра и находится в тесной связи с мастерством исполнителей, с их тембровым слухом и мышлением. Он охватывает различные вопросы: от слитности чистого тембра однородных инструментов и образования различных сочетаний, до логической тембровой соразмерности и подчиненности.

Многообразие оркестровых тембров звучащего произведения постоянно находятся в тесном и непрерывном взаимодействии. Происходит сложный обмен тембрами в непрерывном звуковом потоке: то отдельные играют ведущую роль, то их тембр становится второстепенным и исчезает совсем, среду, тембровое окружение. Тембровые контрасты могут создаваться и целыми оркестровыми группами.

Из вышесказанного можно заключить, что тембровый исполнительский ансамбль базируется на содержании музыки, на тематическом разнообразии и диктуется драматургическим смыслом произведения. Каждому музыкальному произведению присуще своя тембровая структура. Дирижеру необходимо внимательно вслушиваться в исполняемую музыку, и она во многом определит, какой именно тембр сделать главным в каждом конкретно звучащем эпизоде.

Достижение тембрового разнообразия, богатства красок инструментов и красоты многосложных тембровых сочетаний является одним из важных оркестрово – выразительных проблем, которые должны быть разрешены в процессе передачи мысли и настроения музыкального произведения.

Научить оркестрантов чувствовать, понимать и практически достигать тембрового ансамбля – одна из первостепенных задач дирижера. При работе над тембровым ансамблем важное место занимает знание тембров инструментов оркестра духовых инструментов. Тембровые возможности складываются в основном из применения тембров «чистых», «характерных» и «смешанных». Любой музыкальный инструмент, участвующий в составе оркестра духовых инструментов, имеет свой специфический тембр, обусловленный физической природой звучания данного инструмента. Такой тембр называется «чистым». Он присущ только данному музыкальному инструменту и имеет определенную окраску звучания, которая отличает его от звучания других инструментов.

Особенно ярко звучание «чистых» тембров проявляется в отдельных инструментальных группах духового оркестра. Так, тембровая окраска группы саксофонов заметно отличается от тембровой окраски группы медных духовых инструментов, состоящей из труб и тромбонов. Различие между тембрами инструментальных групп используется для их тембрового

сопоставления. Контрастное сопоставление тембров дает интересные эффекты оркестрового звучания.

Неотъемлемой частью общего звучания оркестра духовых инструментов является характерные «тембры». Они получаются при применении различных сурдин и иногда особых приемов игры на инструменте. «характерные» тембры наиболее часто используются в группе медных духовых инструментов, для которых существует несколько видов сурдин. Конструктивные особенности сурдин играют большую роль в получении так называемых «активных» и «неактивных» звучаний тембров.

В исполнительской практике в основном используются сурдины дающие тембровую мягкую, «матовую», но лишенную определенной активности звучность, и сурдины, придающие тембровую резкость, «блестящую» и тем самым более активную звучность. Сурдины служат для получения какого – либо эффекта тембра или для значительного уменьшения силы звучности оркестра.

В общем звучании оркестра участвуют различные «чистые» и «характерные» тембры. Сливаясь друг с другом, они дают слуховое впечатление нового «смешанного» тембрового звучания. Таким образом, общее звучание духового оркестра представляет собой один из вариантов звучания «смешанных тембров». В таком «смешанном» тембровом звучании более активные тембры сохраняют в определенной степени индивидуальность своей окраски. Например, в общем оркестровом tutti тембр медных духовых инструментов, как более активный, доминирует над другими тембрами, но если бы в этом tutti не участвовали бы другие тембры, индивидуальность тембра медных духовых инструментов была бы гораздо ярче. Так происходит определенное «сглаживание» граней между отличающимися друг от друга разными тембрами.

«Смешанные» тембры получаются не только в результате одновременного звучания и взаимодействия инструментов полного состава духового оркестра, но и в пределах одной какой – либо группы инструментов. Например, сочетание кларнета с саксофоном особенно в верхнем регистре, дает слуховое ощущение нового, «смешанного» тембра.

В группе медных инструментов применение сурдин у труб в одновременном звучании с открытыми тромбонами, также дает «смешанный» тембр, не принадлежащий как, «чистый» тембр ни трубам, ни тромбоном. В данном случае «чистый» тембр тромбонов в определенной степени «сглаживается» и «гасится» звучанием засурдиненных труб.

Используя различные тембры очень важно учитывать возможность их взаимодействия и замены одних тембров другими. Взаимодействие

различных тембров помогает расширить рамки инструментальных групп, особенно в малых и средних составах.

II Методика работы с духовым оркестром над средствами музыкальной выразительности

2.1. Музыкальная интонация

Ключевым понятием, определяющим интонацию музыканта – духовика в ходе оркестровой деятельности, является относительность строя, а наиболее существенным условием, влияющим на точность интонации – большая ширина унисонов. Процесс формирования исполнительских действий по коррекции интонации духового инструмента в ходе непрерывной подстройки при игре в оркестре можно представить в виде такой последовательности:

- соотношение гармонической горизонтали и гармонической вертикали с общим строением оркестровой фактуры;
- корреляция тона с учетом интонации других оркестровых групп;
- интонационный анализ звучания голосов внутри группы;
- принятие исполнительского решения по коррекции интонации каждым исполнителем в группе.

Работу с оркестром духовых инструментов следует начинать с интонационной настройке музыкальных инструментов. Предварительная настройка необходима для приведения к единому эталону высоты всех инструментов оркестра, с целью чистого интонирования.

Для начала нужно выстроить по камертону один инструмент, как правило, это труба, или кларнет, а далее по одному выстроить все следующие инструменты. Предварительная настройка оркестра начинается с приведения всех инструментов к чистому унисону, от которого настраиваются октавы, затем квинты, снова октавы и квинты

(Рис.1).

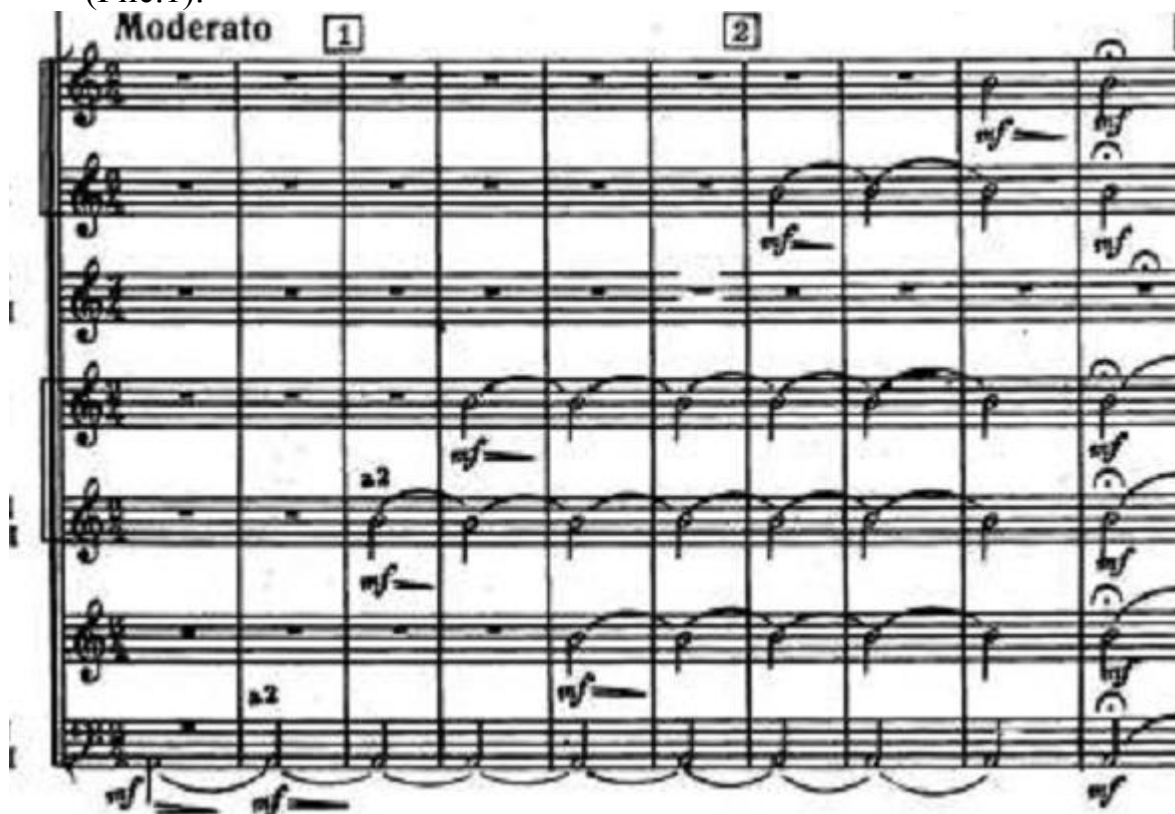


Рисунок 1.

Каждую репетицию необходимо начинать с совместного разыгрывания. Система упражнений для разыгрывания включает в себя мажорные и минорные гаммы, арпеджио, мелодические интервалы, фразы и мелодии (Рис.2).



Рисунок 2.

Важным элементом в разыгрывании духового оркестра является исполнение интервалов, аккордов, гармонических последовательностей.

Аккордово – гармоническая настройка способствует развитию гармонического интонирования. Не менее важный элемент в разыгрывании – секвенции (Рис.3).



Во время настройки и разыгрывания, дирижер должен внимательно слушать оркестр, и делать необходимые замечания исполнителям, если это необходимо.

На настройку и разыгрывание отводится не менее 15 минут перед началом репетиции или выступления.

2.2. Метроритм

Имея дело с большим коллективом, за исполнением которого необходим четкий контроль, дирижер должен обладать совершенным музыкальным слухом и обостренным чувством ритма. Движения его должны быть подчеркнута ритмичны: все его существо – руки, корпус, мимика, глаза – «излучать» ритм. Для дирижера очень важно ощущать ритм как выразительную категорию, чтобы передавать жестами разнообразнейшие ритмическую структуру произведения.

Важный элемент в работе с оркестром – это ритм. Чтобы достичь хорошего ритмического ансамбля в оркестре, дирижеру необходимо добиваться:

- точного и одинакового понимания и исполнения ритмической записи музыкального текста всеми исполнителями;
- согласованности группы голосов, объединенных общим ритмом;
- ритмической слаженности между различными элементами фактуры (мелодия, контрапункт, аккомпанемент).

Игра в оркестре требует предельно точного ритмического исполнения. Ритм дирижеру необходимо выделять четко, когда ритм выделяется слабо,

музыка теряет свою динамичность, эмоциональность, исполнение становится вялым и расплывчатым.

Развитие у оркестрантов ритмической слаженности необходимо, так как нарушение ритма может стать помехой общему звучанию оркестра. Для того чтобы исполнить точные музыкальные фигуры, встречающиеся в разных голосах, можно их проиграть несколько раз в унисон с разными группами оркестра.

Немало важный элемент в дирижировании - фермата. Дирижерское исполнение ферматы состоит из двух моментов – постановка и снятие. Для постановки ферматы использую более приметный замах, точная постановка рук. Если фермата должна звучать без усиления или ослабления, то, поставив ее, руки держат неподвижно.

Если над ферматой имеются динамические указания, то при усилении звучания руки раздвигают медленно, как бы с напряжением, поднимают вверх. А при ослаблении звучания руки сближаются и так же медленно, расслабленно опускают вниз. Для снятия ферматы делают дополнительный взмах. Этот взмах имеет разные направления – вниз, от себя, к себе. Основное правило для снятия ферматы – снимающий взмах обязательно ведется по направлению текущей тактовой доли, на которую приходится фермата.

Кроме снимаемых фермат, существуют еще и не снимаемые ферматы. Так, фермату можно не снимать, а выдержав ее, перевести ферматное звучание (посредством замаха) на дальнейшее течение музыки. Важным условием хорошего исполнения музыкального произведения, является правильно взятый темп. Дирижерский жест и темп тесно связаны между собой. От выбранного темпа произведения зависит выбор схемы тактирования. В быстрых темпах расстояние между гранями долей сокращается. К примеру, произведения быстрого темпа, написанные в трехдольном размере (3/16, 3/8, 3/4) часто дирижируются «на раз» (Рис.4), а произведения, написанные в шести дольном размере (6/8, 6 /4) очень часто дирижируются «на два» (Рис.6):

ВАЛЬС
из музыки к кинофильму «На семи ветрах»
В темпе вальса К. МОЛЧАНОВ



The image shows a musical score for a waltz. It consists of three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music is written in 3/4 time and features a waltz-like melody with a strong emphasis on the first beat of each measure. The score includes various note values, rests, and dynamic markings. The title 'ВАЛЬС' is centered above the staves, and the subtitle 'из музыки к кинофильму «На семи ветрах»' is below it. The tempo instruction 'В темпе вальса' is on the left, and the composer's name 'К. МОЛЧАНОВ' is on the right.

Рисунок 4.

Тучи в голубом

Песня из к/ф "Московская сага"
(Для сопровождения солиста)

слова В. Аксенов, П. Синявский

муз. А.Журбин
инстр. О.Комлева

Сдержанно, как шарманка

The musical score consists of four staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is a single treble clef staff with a key signature of one sharp. The third staff is a single treble clef staff with a key signature of two flats (Bb, Eb). The bottom staff is a single bass clef staff with a key signature of two flats. The music is in 6/8 time. The first staff contains rests. The second staff features a melodic line with eighth notes and triplets, indicated by a '3' below the notes. The third staff contains a harmonic accompaniment of eighth notes. The bottom staff contains a bass line with eighth notes.

Рисунок 5.

В медленных темпах временное расстояние между гранями долей иногда настолько увеличивается, что оркестранты начинают терять «пульсацию» ритма и возникает необходимость увеличения дирижерских взмахов за счет так называемого дробления долей. Таким образом, медленный темп требует дробления доли, быстрый, не оборот, соединения долей (Рис.6):



Рисунок 6. Вальс из к/ф «Мой нежный и ласковый зверь». Е. Дога

Амплитуда дирижерского жеста напрямую зависит от темпа. В медленных темпах, в зависимости от характера и динамики, используются жесты большой, средней и малой амплитуд. В быстрых темпах используются жесты малой амплитуды. Темп в пределах одного музыкального произведения не всегда остается неизменным. Он может меняться как постепенно, так и внезапно, такой процесс называется агогикой. Показ смены темпов в дирижировании осуществляется за счет изменения темпа – выполнения ауттакта, предшествующим долям, с которых начинается новый темп, при этом каждый последующий ауттакт выполняется медленнее или скорее предыдущего. Через скорость тактирования, скорость ауттактов, дирижер сможет отразить стилистические особенности произведения, идейно – художественное содержание музыкальных образов.

2.3. Динамика

Динамика является важнейшим средством выразительного исполнения, одним из факторов в раскрытие эмоционального содержания произведения. Ее основой, как известно, принято считать *forte* и *piano* с превосходными их степенями – *fortissimo* и *pianissimo* – и промежуточными *mezzo forte* и *mezzo piano*. Динамика в музыкальном искусстве включает и понятия *crescendo*, *diminuendo*, *subito forte*, *subito piano*, *sforzando* и акцент и т.д.

Таким образом, динамические оттенки выражаются в различной степени силы и напряжения звучания, в их внезапной или постепенной смене, в подчеркивание отдельных звуков. Раскрытие содержания не

возможно без динамических оттенков: лишенное их, оно становится анемичным, безжизненным.

Надо сказать, что оркестр духовых инструментов обладает достаточно широким динамическим диапазоном, который позволяет исполнителям звучание от *pp* до *ff*. Чтобы понять суть духового оркестра, достаточно представить себе, что к играющему *ff* исполнителю присоединяется в том же нюансе его партнер. Совместное звучание всех инструментов будет сильнее, чем каждого в отдельности. В результате естественного, нефорсированного звучания нескольких исполнителей в оркестре возникает новое значение нюансов – *fortissimo*. Аналогичные замечания касаются и самой малой звучности – *pp*. Между этими двумя нюансами множество градаций, которые фиксируются в нотном тексте лишь в обобщенном виде: *p*, *mp*, *mf* и т.д.

Играть громко всегда проще, чем тихо проникновенно. По этой причине духовые оркестры владеют динамикой, как правило, только в зоне *mp*, *mf*. Культуру профессионального оркестра можно определить по умению добиваться выразительного звучания *pp*. В музыке моторного характера – *pp*, *piano* достигается путем микроимпульсов на опорные доли такта или ритмических групп.

Умение передать пластику методической линии средствами динамики – свидетельство высокого профессионального мастерства. Если оркестр владеет тончайшей динамикой тихих звучностей, то ему наверняка будет подвластно и мощнее. Ведь потеря *piano* есть потеря *forte* и обратно. Чтобы динамические нюансы были рельефными, впечатляющими, надо создавать для них соответствующий фон.

Проблему динамике в оркестре следует рассматривать в двух аспектах: горизонтальном – как чередование сменяющихся друг друга динамических уровней, и вертикальном – как сочетание различных по силе фактурных линий и пластов.

Динамика по горизонтали при всем своем разнообразии может быть представлена несколькими основными типами, например, стабильная: ступенчатая (*pp* – *p* – *mp* – *mf* – *f*); гибко изменяющиеся *p* – *mp* – *mf* – *mp* (*p* – *mp* – *mf* – *mp* – *p*); контрастная (*pp* – *f f*, *f f* – *p*). К этой разновидности динамики относятся акценты. Динамический план модулируется с помощью этих основных типов. Оркестранты должны следить за динамическим балансом голосов по вертикали. Различные элементы фактуры должны звучать на разных динамических уровнях. Подобно тому, как в живописи имеются разные степени интенсивности окраски, в музыке существует разнообразие интенсивности звука. Некоторые тона звучат мягко, служат как бы фоном. Другие, более ярко, являясь средним планом. Третьи выделяются на самом первом плане.

Проблема показа динамики музыки – одна из наиболее важных в дирижировании. Способы, которые дирижер достигает этого, весьма различны и индивидуальны. Выражая характер музыкального образа, жест дирижера одновременно определяет и конкретную динамику, свойственную данному образу. Средства выразительности, прежде сего, зависят от творческой фантазии дирижера, его способностях передавать музыкальное содержание в своих жестах.

Качественная сторона показа дирижером динамики является залогом правильного замысла звучания музыкального произведения. Если дирижер не будет отражать в своих жестах динамические оттенки, вероятнее всего музыканты будут так же упускать этот момент. Одним из показателей выражения динамических оттенков в дирижировании является величина жеста, то есть его амплитуда. Более мощному (*forte*) звучанию соответствует больший жест, а более слабому (*piano*) – меньший.

Дирижер должен уметь выразить одну и ту же степень силы звучности крупным насыщенным и мелким жестом, используя при этом передачу напряжения пальцами, кистью, рукой. Без иллюстрации жеста напряжением руки, предупреждающей исполнение, величина движения ничего не выражает. Отобразить ее динамику можно передав с предельной точностью выставленные в партитуре обозначения, важно выразить образный смысл динамики. В одном произведении одна и та же динамика выполняет различные по содержанию функции.

Дирижер должен всегда следить за балансом звука в оркестре. Важно учитывать вопрос относительности динамики при работе с оркестром духовых инструментов. Необходимо определиться с общей шкалой динамических оттенков, присущей конкретному музыкальному произведению. Относительность динамики зависит от жанра произведения, эпохи и стиля написания, драматургического значения разделов одного и того же музыкального произведения. Так же относительная динамика между группами духового оркестра и внутри групп однородных инструментов, входящие в состав.

Так же нужно обращать внимание на длительные *crescendo* и *diminuendo*, на качественное исполнение этих оркестровых приемов. При выполнении *crescendo* или *diminuendo* нельзя начинать их слишком рано, так как в оркестре может не хватить динамических ресурсов, и волна нарастания или спада окажется короткой.

Выразить в жесте длительную динамику нарастания звука можно лучше всего, начав крещендо не с увеличения амплитуды движения, а с усиления его внутренней насыщенности. Именно так дирижер приобретает возможность воздействовать на исполнителей, экономя динамические возможности, а увеличение амплитуды жеста лучше всего выполнять

ближе к концу *crescendo*. Особенно важное значение имеет участие левой руки, соответственное положение которой придает определенный смысл жесту правой. Например, усиление динамики, концентрация энергии может показываться ладонью левой руки, повернутой вверх с пальцами, собранными в горсть. Длительное нарастание звучности так же достигается постепенным повышением уровня тактирования, что так же дает возможность увеличить амплитуду жеста лишь в конце *crescendo* (Рис.7):



Рисунок 7.

Длительное *diminuendo* достигается главным образом уменьшением амплитуды и интенсивности движения руки, приближением ее к себе и понижением уровня тактирования. Здесь особенно большое значение имеет выразительный жест левой руки (Рис.8):



Рисунок 8.

Еще одно немаловажное обстоятельство – амбивалентность в восприятии динамики звука собственного инструмента и динамики звучания инструментов, расположенных рядом. Очевидно, что себя музыкант – духовик слышит немного ярче, чем коллег по группе. Естественным в этой ситуации становится желание несколько уменьшить индивидуальную динамику, в результате – оркестровый голос со стороны слышен динамически слабее, а в ситуации, когда именно по этому голосу определяются тенденции ладовых тяготений при гармоническом интонировании, нарушается еще и интонационный ансамбль. Требуется определенный оркестровый опыт, чтобы это обстоятельство не нарушало общий динамический баланс группы.

2.4. Штрихи

Следующим средством выразительности дирижерского жеста является показ различных штрихов: деташе (*detache*), легато (*legato*), нон легато (*non legato*), стаккато (*staccato*), маркато (*markato*), что достигается различными способами показа точки. Основным штрихом является *detache*, в нотах этот штрих не указывается, поэтому в случае необходимости дирижер должен напомнить оркестрантам о правильности его исполнения. В зависимости от способа показа точек жесты дирижера могут быть прерывистыми и непрерывными, что соответствует разнообразию штрихов.

Для штриха *non legato* характерно: показ точки как отрыв всей кистью с локтем, ясная разграниченность долей друг от друга, прерывистая пунктирная линия жеста, сокращение долевых движений, освобожденность плеча и плечевого сустава.

Штрих *markato* характерен для маршеобразной музыки с энергичными волевыми образами, исполняется подчеркнутыми точками – с хорошей фиксацией отскока. Движение выполняется всей собранной рукой от плеча с некоторой фиксацией лучезапястного сустава энергичными ауфтактами прямолинейными резкими линиями (Рис.9):



Рисунок 9.

Штрих *legato* требует плавных, связанных движений, показа точки мягким касанием. Этот штрих дирижер должен показывать плавным движением свободной руки. Движения руки должно быть без резких толчков, дерганий и остановок (Рис.10):



Рисунок 10.

Штрих *staccato* выполняется прерывистым движением кистью, с резкими точками – отскоками. Движение *staccato* противоположно *legato* своей отрывистостью, четкостью и предельной остротой точек при сокращении долевых движений. При показе дирижером штриха *staccato* кисть руки приподнята над плоскостью, плечо и предплечье неподвижны, основной точкой опоры служит локоть, кисть совершает «клевательные» движения, пальцы кончиками производят короткие и резкие удары, аналогичные рывками сверху вниз, и от точки кисть тотчас же отскакивает вверх с мгновенной задержкой (Рис.11):



Рисунок 11.

Так чередуется резкий удар точки и мгновенный отскок – отдача от точки. Движения кисти при *staccato* активные, упругие и ритмичные и главное – обязательно небольшие по амплитуде. Независимо от вида штрихов дирижер должен тактировать эластичной рукой, даже при дирижировании *markato* и *staccato*, что обеспечивает полноту звука.

В партитуре часто встречается различие в штрихах между голосами. В этом случае дирижеру необходимо следить за тем, чтобы музыканты не подражали друг другу, а играли свои штрихи, при этом должен оставаться ритмический ансамбль.

На специфику ритма в оркестровой деятельности музыканта – духовика оказывают значительное влияние ситуации, связанные не столько с одновременным исполнением музыкантами различных оркестровых групп одних и тех же ритмических рисунков, сколько исполнение их последовательно разными группами инструментов, отличающихся способами звукоизвлечения и техническими возможностями. Одновременное исполнение ритмических рисунков, даже сложных, зависит от уровня квалификации каждого конкретного музыканта и общей сыгранности оркестрового коллектива, а точная передача ритмических рисунков от одной группы инструментов другой без ощутимых темповых и ритмических сдвигов, зависит еще и от

сознательных, дополнительно предпринятых, довольно значительных встречных усилий оркестровых музыкантов.

Точная передача ритмического рисунка другим духовым инструментам, например, от деревянных – медными, или точное воспроизведение их ритмического рисунка, возможно только в случае глубокого понимания механизма работы всего исполнительского аппарата при игре на этих инструментах. В этой ситуации важную роль играет как вертикальный, так и горизонтальный вид преемственности, то есть обращение к информации, заимствованной из смежных исполнительских классов.

Все оркестровые штрихи и приемы должны быть направлены на достижение наилучшего художественного результата.

Таким образом, проведя подробный мелодический, динамический и темповый анализ произведения, дирижер завершает эту работу выставлением штрихов и аппликатуры. Следует иметь в виду, что неправильный штрих может изменить характер, динамику, а значит и содержание музыки. Выбор аппликатуры должен диктоваться не только соображениями удобства исполнения на инструменте, но и стремление к музыкальной выразительности и естественности фразировки.

2.5. Фразировка

Помимо тактирования (показа основных долей) дирижеру необходимо отражать в своих жестах выразительность музыкальных фраз. Музыкальная фраза состоит совокупности долей такта. Обозначение каждой доли музыкальной фразы еще не передает фразу как целостный музыкальный образ. Здесь необходимо добавить динамику перехода одного звука в другой, динамику самого движения фразы.

Дирижер должен обращать внимание на момент перехода (а не обозначения каждой доли), как в руке появится подлинное заполнение звукового «пространства» доли, появится жизненность и динамика в музыкальной фразе. При этом у дирижера должны появиться и соответствующие двигательные ощущения, каждая фраза имеет свое начало, точку, момент кульминации и свое завершение. Все это должно так или иначе отображаться в жестах дирижера.

Важно следить за тем, чтобы в партиях у музыкантов были проставлены цезуры. (Рис.12).



Рисунок 12.

Цезура обозначает грань между предложениями или фразами. В этом месте музыканты – духовки, как правило, берут дыхание. Фраза должна играть на одном дыхании.

Движение мелодии во фразах неразрывно связано со сменой степени громкости – с динамикой. От того, насколько динамически ясно и выразительно будет исполнена фраза, зависит смысл исполняемой музыкой. Чаще всего динамика музыкальной фразы связывается с высотой мелодических звуков. Так, например, восходящее движение звуков мелодии во фразах предполагает усиление звучности. (Рис.13)



Рисунок 13.

При работе над фразой, дирижеру нужно правильно определить и показать кульминационную точку, а также естественное и динамическое начало и спад фразы (Рис.14):



Рисунок 14.

Правильная фразировка – это верно определенная и исполненная любая небольшая и относительно законченная часть мелодической линии со всеми ее художественно – выразительными элементами. Дирижер должен понять суть музыкальной фразы, какую смысловую нагрузку она несет, ее начало, развитие и окончание, фразированные цезуры, динамические подъемы, спады и кульминации, ее тембровую окраску, характер атаки и исполнительские штрихи.

Заключение

В заключении хотелось бы выделить некоторые особенности репетиционного процесса с оркестром духовых инструментов. Продуктивность репетиционного процесса зависит от того, насколько тщательно к нему подготовился дирижер. Дирижер должен владеть нотным материалом, заранее обозначить в партиях штрихи, разметить партитуру соответственно ее тактовой структуре. Важным звеном является составление обдумывания исполнительского замысла, составление плана построения репетиции. Необходимо четко определить основные художественные требования к оркестру, знать средства, способы и приемы осуществления исполнительского замысла. К тому же характер работы с оркестром зависит от задач, состоящих перед ним, от качества оркестра и количества репетиций, освоение нового произведения требует иного подхода и иных методов работы, чем произведения хорошо известного.

Дирижер должен уметь держать в поле зрения все стороны исполнения. Он должен уметь не только заметить недостаток в исполнении произведения, обнаружить ошибку, но и проанализировать – почему эта ошибка возникла и какими приемами, средствами ее можно устранить.

Проведение групповых репетиций, являющихся промежуточным звеном между индивидуальными и общеоркестровыми, дает дирижеру возможность наиболее плодотворно и целенаправленно проводить работу над художественной стороной произведения.

В процессе репетиции дирижеру следует применять целый комплекс методических приемов – выразительность жестов, словесные пояснения, напевание партий, демонстрация исполнения, учебный темп, расчленение оркестровой фактуры. Работая с оркестровыми группами духового оркестра, дирижер должен использовать основные методики организации репетиционного процесса, которые включают в себя работу с интонацией, ритмом, темпом и агогикой, динамикой, штрихами и фразировкой.

Работу с оркестром духовых инструментов следует начинать с интонационной настройки музыкальных инструментов. Ключевым понятием, определяющим интонацию, является относительность строя, а наиболее существенным условием, влияющим на точность интонации – большая ширина унисонов. Предварительная настройка оркестра начинается с приведения всех инструментов к чистому унисону. Каждую репетицию необходимо начинать с совместного разыгрывания.

Для дирижера очень важно ощущать ритм, он должен обладать совершенным музыкальным слухом и обостренным чувством ритма. Развитие у оркестрантов ритмической слаженности необходимо, так как нарушение ритма может стать помехой общему звучанию оркестра. Немало важный элемент в дирижировании является фермата.

Амплитуда дирижерского жеста напрямую зависит от темпа. От выбранного темпа произведения зависит выбор схемы тактирования. Эмоциональность и выразительность исполнения зависит от динамики, основой которой принято считать *forte* и *piano*. Раскрытие содержания произведения не возможно без динамических оттенков, в применении различной степени силы и напряжения звучания, в их внезапной или постепенной смене, в подчеркивание отдельных звуков. Умение передать пластику мелодической линии средствами динамики – свидетельство высокого профессионального мастерства. Важно также выразить образный смысл динамики.

Следующим средством выразительности дирижерского жеста является показ различных штрихов. Если в партитуре встречается различие в штрихах между голосами, дирижеру необходимо следить за тем, чтобы музыканты не подражали друг другу, а играли свои штрихи, при этом должен оставаться ритмический ансамбль. Все оркестровые штрихи и приемы должны быть направлены на достижение наилучшего художественного результата. Важно следить за тем, чтобы в партиях у музыкантов были проставлены цезуры. Каждая фраза имеет свое начало, точку, момент кульминации и свое завершение. Все это должно, так или иначе, отображаться в жестах дирижера. Рассмотренные выше методики организации репетиционного процесса, их соблюдение, помогут дирижеру, в работе с оркестром духовых инструментов.

Список использованных источников

1. Алявдин Г.П. Основы техники дирижирования. – М.: Военно – оркестровая служба. Мин-во обороны СССР, 1988. – 107 с.
2. Безбородова Л.А. Дирижирование. – Учебное пособие для студентов пед.институтов по спец. – М.: Музыка, 1985. – 176 с.
3. Блажевич В.М. Ежедневные коллективные упражнения для духового оркестра. – М.: Музгиз, 1979. – 87 с.
4. Волков Н.В. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах – М.: 2002. – 398 с.
5. Вуд Г. О дирижировании. – М. Музыка, 1968.
6. Гинзбург Л. Дирижерское исполнительство. – М., Музыка, 1975.
7. Ермежский Г.Л. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. – М.: Музыка, 1988. – 80 с.
8. Иванов – Радкевич А. О воспитании дирижера – М., Музыка, 1973.
9. Казанов М. Репетиционная работа с военным оркестром. М., 1981.
10. Канерштейн М. Вопросы дирижирования. – М.: Музыка, 1972. – 253 с.
11. Каюков В.А. Дирижер и дирижирование / Вступ. ст. П.С. Гуревич А.Р. Кашаев М.: Издательство «ДПК Пресс», 2014. – 214 с.
12. Коростылев Б.Е. Основы методики репетиции с оркестром. – М.: Военно-дирижерский факультет при МГК, 2000. – 34 с.
13. Кузнецов В.Г. Теория и методика учебно – творческого процесса в любительских эстрадных оркестрах и ансамблях, - М.: Музыка, 2000. – 246 с.
14. Лагутин Ю.А. Техника дирижирования и дирижерская практика. – Учебное пособие. – М.: 1990 – 267 с.
15. Мазель Л.А. Стрoение музыкальных произведений: учеб. пособие. – 2-е изд. доп. и перебрat. – М.: Музыка, 1979. – 536 с.
16. Михайлов Н.М., Аксенов Е.С., Халилов В.М., Суровцев В.А., Браславский Д.А. Школа игры для духового оркестра – партитура.: Советский композитор, 1989. – 11 с.
17. Мусин И.А. Язык дирижерского жеста. – М.: Музыка, 2006. – 144 с.

18. Мусин И.А. Техника дирижирования. – Л.: Музыка, 1967. – 352 с.
19. Рождественский Г. Дирижерская аппликатура. – М., Музыка, 1974.
20. Свечков Д. Духовой оркестр. – М., Музыка, 1977.