

Міністерство освіти і науки України
Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України
Uniwersytet Rzeszowski
Wydział Muzyki
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут мистецтв

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ТА РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Збірник наукових праць

Випуск 4

Рівне – 2018

Редакційна колегія:

- Сверлюк Я.В.**, доктор педагогічних наук, професор, директор Інституту мистецтв РДГУ;
Олексюк О.М., доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та методики музичного мистецтва Інституту мистецтв Київського університету ім. Бориса Грінченка;
Павелків Р.В., доктор психологічних наук, професор, заслужений працівник освіти України, академік АН ВШ України, перший проректор Рівненського державного гуманітарного університету;
Пелех Ю.В., доктор педагогічних наук, професор, проректор з **науково-педагогічної та навчально-методичної роботи**;
Вербець В.В., доктор педагогічних наук, професор, директор Інституту соціології Рівненського державного гуманітарного університету;
Mirosław Dymon Dr. hab., prof. Uniwersytet Rzeszowski wydział muzyki;
Лісова С.В., доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та методики професійної освіти Рівненського державного гуманітарного університету;
Малафік І.В., доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри загальної і соціальної педагогіки та управління освітою Рівненського державного гуманітарного університету;
Дем'янюк О.Н., доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри методики викладання мистецьких дисциплін Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка;
Потапчук Т.М., доктор педагогічних наук, професор, кафедра пісенно-хорової практики та постановки голосу Рівненського державного гуманітарного університету;
Шевчук С.І., кандидат філологічних наук, доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва;
Цюлюпа С.Д., кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;
Крижановська Т.І., кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;
Сверлюк Л.І., кандидат педагогічних наук, доцент, кафедра пісенно-хорової практики та постановки голосу Рівненського державного гуманітарного університету;
Буцяк В.І., кандидат педагогічних наук, доцент, кафедра гри на музичних інструментах Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;
Прокопович Т.Ю., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;
Радковська Л.М., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;
Филипчук М.С., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики Рівненського державного гуманітарного університету.

*Рекомендовано вченою радою Рівненського державного гуманітарного університету
(протокол № 2 від 22.02.2018 р.)*

Мистецька освіта та розвиток творчої особистості : зб. наук. пр. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Uniwersytet Rzeszowski wydział Muzyki, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв. – Рівне : Волин. береги, 2018. – Вип. 4. – 396 с.

ISBN 978-966-416-550-8

Збірник наукових праць присвячений актуальним питанням професійної підготовки фахівців мистецького напрямку. Висвітлюються сучасні методологічні підходи розвитку творчої особистості студентів, охарактеризовано особливості музично-педагогічної діяльності.

Для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, науковців й працівників в галузі музичної педагогіки та мистецтвознавства.

УДК 7.071.5

ЗМІСТ

РОЗДІЛ I.

Теорія і методологія мистецької освіти

<i>Бурчак І.С.</i> Діагностика сформованості ціннісних орієнтацій майбутніх керівників дитячим ансамблем спортивно-бального танцю.....	6
<i>Іванова Л.І., Іванова Т.В.</i> Особливості початкового етапу фортепіанної підготовки учнів музичних шкіл.....	13
<i>Сверлюк Л.І., Куніцька І.В.</i> Теоретичні основи формування гуманних взаємин у дитячому хоровому колективі.....	19
<i>Лужна Л.М., Радковська Л.М.</i> Робота над поліфонічними творами з учнями-піаністами ДМШ (на прикладі "Нотного зошити А. М. Бах").....	26
<i>Матвійчук А.В.</i> Роль естрадного вокального ансамблю у формуванні професійних навичок майбутніх вчителів музичного мистецтва.....	32
<i>Наулік Н.В.</i> Розвиток навчального інтересу учнів-початківців в класі фортепіано.....	38
<i>Никон О.К., Остапчук М.М.</i> Формування мотивації вдосконалення виконавських навичок у самостійній роботі студентів.....	45
<i>Павлішин Н.В.</i> Музичний розвиток підлітків в умовах інтеграції мистецтв.....	53
<i>Пальоха О.А.</i> Роль задатків і здібностей у професійній музичній діяльності.....	60
<i>Піддубник В.Г., Якимчук С.Н.</i> Проблеми концертного хвилювання співаків творчого колективу.....	68
<i>Прокопович Т.Ю.</i> Педагогіка музична і музейна: сучасні тенденції взаємодії.....	74
<i>Сверлюк Я.В.</i> Методологічні підходи професійної підготовки диригента оркестрового колективу.....	80
<i>Симончук Т.Д.</i> Роль естрадної пісні у формуванні вокальної культури підлітків.....	89
<i>Радковська Л.М., Цибульська С.Ю.</i> Використання новітніх технологій на уроках музичного мистецтва в ЗОШ.....	95
<i>Тетєнєва Н.О.</i> Форми та методи розвитку музичних здібностей на уроках сольфеджіо в ДМШ.....	101
<i>Турчин Г.П.</i> Художні завдання диригента оркестру в роботі над музично-виразовими засобами.....	107
<i>Ужинський М.Ю., Капітанець Л.М.</i> Студія електронної музики як творча майстерня музиканта-інструменталіста.....	117
<i>Фарина Н.П.</i> Концертно-виконавська діяльність студентів-вокалістів: педагогічний аспект.....	124
<i>Федачко І.Б.</i> Еволюція педагогічних поглядів на процес роботи над музичним твором.....	131
<i>Хуан Ханьцзе.</i> Педагогічні умови формування готовності майбутнього вчителя музики до сценічного партнерства.....	138
<i>Цюлюпа С.Д., Цюлюпа Н.Л.</i> Педагогічні принципи викладання фахових дисциплін зі спеціальності "Музичне мистецтво".....	144

РОЗДІЛ II.

Сучасні виміри мистецтвознавства

<i>Mirosław Dymon. Kształtowanie zainteresowań i umiejętności muzycznych dzieci i młodzieży w środowisku szkolnym</i>	151
<i>Блищук Н.В. Творча майстерність піаніста-концертмейстера дитячого хору</i>	164
<i>Буцяк В.І., Турко Н.С. Культурологічні засади появи та функціонування музичних інструментів</i>	170
<i>Власюк О.П. Спадщина українського мистецтва в історичній ретроспективі</i>	178
<i>Трачук Л.Д., Гаврилюк С.В. Тульчинське училище культури в мистецькому житті Поділля</i>	189
<i>Галаган В. Технологічні основи колективного виконавства</i>	195
<i>Дзвінка Р.І. Творчий доробок Михайла Тимофіїва в контексті еволюції сопілкового виконавства</i>	204
<i>Димченко С.С. Проблеми становлення та розвитку диригентського мистецтва: здобутки і перспективи</i>	210
<i>Krous O.P., Pryt K.O. Folklor of Volyn Polissya as an important factor of formation of national self-identity of future music teachers</i>	220
<i>Крусь О.П. Регіональний музичний фольклор – інтегральна частка духовної скарбниці нації</i>	226
<i>Островська Г.Б. Творчий портрет Лідії Сергіївни Костянець</i>	232
<i>Петричук О.В. Історико-культурні передумови формування специфікацій стилю в музиці</i>	241
<i>Симончук І.А. Даюк Ж.Ю. Артистично-театральні аспекти виконавського мистецтва у творчості провідних українських баяністів</i>	248
<i>Сташук О.А. Творчо-педагогічний феномен Олександра Панасовича Довгалока</i>	254
<i>Столярчук Б.Й. Збирач народних пісень Рівненщини Петро Степанюк</i>	262
<i>Ускова А. Обряд випікання весільного короваю у селі Колом'є Славутського району Хмельницької області</i>	266
<i>Филичук М.С. Бас-гітара в культурно-мистецькому просторі: генеза, розвиток, сучасний стан</i>	275
<i>Франчук Д. Історія та народнопісенна творчість села Самчики (Старокостянтинівського району Хмельницької області)</i>	283
<i>Цапун Р.В. Українська традиція святкування масниці та відтворення обрядодій в студентському середовищі</i>	293
<i>Черніско В.А. Творчий доробок Євгенії Родзь через призму історії та спадкоємності</i>	299
<i>Шереток Р.М. Мистецьке наповнення інтер'єру культових споруд ордену кармелітів на Волині (за матеріалами праць Т. Стецького і Я. Гіжицького)</i>	306
<i>Шихова Г.І. Зародження та розвиток української музичної освіти у XVI-XIX ст.</i>	314
<i>Радковська Л.М., Яцук І.І. Сучасна бандура: новий статус академічного і професійного інструменту</i>	320

РОЗДІЛ III.

Методика музичного навчання і виховання

<i>Кардаш (Гергелюк) В.В.</i> Розвиток емоційної сфери дітей з особливими потребами засобами музичного мистецтва	325
<i>Грабiк Н.В.</i> Методи творчого самовираження учнів у вокально-хоровій роботі загальноосвітніх навчальних закладів	329
<i>Гумiнська О.О.</i> Науково-методичні засади самовираження учнів у музичній діяльності	334
<i>Гурин А.В.</i> Інструментальне музикування на уроках музичного мистецтва в загальноосвітньому навчальному закладі	338
<i>Карманюк Ю.В., Григорчук І.С.</i> Музичний фольклор в системі засобів музичного виховання молодших школярів	345
<i>Клець Т.</i> Розвиток техніки диригування у студентів музично-педагогічних спеціальностей	350
<i>Крет М.В.</i> Музика та її морально-виховні функції у процесі становлення особистості	357
<i>Лукащук О.І.</i> Роль мистецтва у професійному становленні майбутнього вчителя музики	362
<i>Крижановська Т.І., Оксенчук Д.Ю.</i> Розвиток виконавської культури учня-баяніста за методикою Петра Серотюка	370
<i>Пастушенко Л.А.</i> Принципи і підходи виховання естетичних смаків майбутніх учителів музичного мистецтва	379
<i>Пастушенко А.С., Гарбуз Т.В.</i> Вища школа в системі національно-патріотичного виховання молоді на кращих зразках народної пісенної творчості	386
Про авторів	393

ХУДОЖНІ ЗАВДАННЯ ДИРИГЕНТА ОРКЕСТРУ В РОБОТІ НАД МУЗИЧНО-ВИРАЗОВИМИ ЗАСОБАМИ

Анотація. У пропонованій статті розглядається художня сутність основних засобів музичної виразності в контексті практичної роботи диригента з оркестровим колективом.

Ключові слова: музична виразність, диригент, оркестр.

Анотация: В предлагаемой статье рассматривается художественная сущность основных средств музыкальной выразительности в контексте практической работы дирижёра с оркестровым коллективом.

Ключевые слова: музыкальная выразительность, дирижёр, оркестр.

Annotation. In the present article, the artistic essence of the main means of musical expressiveness is considered in the context of the practical work of a conductor with an orchestral ensemble.

Key words: musical expressiveness, conductor, orchestra.

Постановка проблеми. Період репетиційної роботи диригента з оркестром – це складний і відповідальний процес, метою якого є втілення виконавського плану у живому звучанні оркестру, коли до кінця розкривається виразова сила усіх елементів – темпу й ритму, динаміки, колориту штрихів, фразування – і коли ці елементи з'єднуються в гармонійне ціле. Продуктивність і успішність репетицій переважно залежить від того, наскільки глибоко диригент володіє методичною базою художньо-виразових засобів і вміє оперувати цією базою у своїй практичній діяльності.

Метою пропонованої статті є висвітлення художньої сутності основних засобів музичної виразності, які суттєво впливають на вибір прийомів роботи диригента з оркестровим колективом.

Аналіз досліджень. Диригування містить в собі більше умовностей, ніж та чи інша з виконавських спеціальностей. Проблемам диригування присвячені книги оркестрових диригентів М.Малька, М.Канерштейна, М.Мусіна, Л.Маталасва, І.Разумного, М.Колесси, Е.Кана, а також диригентів-хормейстерів П.Чеснокова, М.Дмитревського, К.Птіци, К.Ольхова. В їхніх роботах, в основному, розглядаються питання розвитку мануальної техніки і зовсім мало висвітлюються, саме, творчі завдання диригента в роботі над засобами музичної виразності, які на практиці є основою створення художнього образу.

Виклад основного матеріалу. Метро-ритм – це система співвідношення звукових тривалостей в часі, оскільки той чи інший звук в музиці є не що інше, як визначена частка часу. Метр і ритм реально

існують тільки в єдності, адже метр сприяє точності ритмічного виміру і це створює умови для музично-художнього виконавства.

Метр – це міра музичного часу, оскільки виконавський процес і відбувається, саме, в часі. Найменшою часткою метричного виміру музики є такт. Тактами й відмірюється рух звукової тканини, на якій протікає музичний процес. Структуру такту складають однакові за своєю тривалістю сильні і слабкі долі, які періодично повторюючись ділять такт на рівні частини.

В художньому аспекті метром користуються виключно в інтересах найбільшої виразності музичних образів, виходячи із змісту, характеру, стилю виконуваної музики. Диригент інколи може свідомо підкреслювати метр (якщо це художньо виправдано) або навпаки, пом'якшувати його, завуальовувати, досягаючи цим широкого мелодичного дихання. Формальне ж метрономування сильних і слабких долей такту безперечно призведе до антихудожніх наслідків. Крім того, завжди потрібно аналізувати метричну структуру твору, адже "співвідношення реального метру у творі і цифрового позначення розміру далеко не завжди настільки прямолінійне і елементарне" [2, с.7], тобто реальний метр може не співпадати з вказаним розміром. Такий аналіз допоможе диригентові обрати правильну схему тактування, скориставшись, наприклад, однодольною схемою в дводольному чи тридольному розмірах або дводольною схемою в чотиридольному та шестидольному розмірах і т. ін.

Ритм – як організована послідовність звуків однакової або різної тривалості є безперервною пульсацією, внутрішнім рухом музичної тканини. Ритм тісно пов'язаний із змістом музики. Так, пошкваллення ритму може посилювати напругу в музиці, сприяти її активізації, і, навпаки, послаблення – призводить до заспокоєння. За характерними особливостями внутрішньої ритмічної пульсації можна визначити жанрову ознаку музики, і, навіть, її національне походження.

В ритмічну структуру твору також органічно входять паузи, генеральні паузи та фермати. Тут варто пам'ятати, що в розгортанні музичного процесу пауза є елемент рівноцінний звуку. Паузи й фермати завжди внутрішньо наповнені ритмічним пульсом, інакше міра їхньої тривалості не мала б ніякого художнього сенсу. Це особливо видно в останніх тактах багатьох творів, коли думка й пульс музики закінчуються не останнім звуком чи акордом, а паузою після нього або ферматою на паузі. Тому виховувати у оркестрантів розуміння і відчуття ритму, пульсу музично-виконавського процесу є одним з основних завдань диригента.

Одним з найважливіших виразових засобів музичного виконавства є метро-ритмічне акцентування. Воно містить в собі так звані *метричний* і *ритмічний* акценти.

Метричний акцент – це перша наголошена доля кожного такту. Метричний акцент, визначаючи початок такту, вказує на розмір, в якому

написаний твір та існує тільки як прихований, підсвідомий метричний наголос.

Ритмічний акцент – це смисловий, логічний наголос, який може співпадати як з першою так і з іншими долями такту. Ритмічні акценти наділені природною силою притягувати до себе усі звуки ритмічного угруповання. Власне, в тій чи іншій мелодико-ритмічній групі (мотиві, фразі) обов'язково є свій кульмінаційний, логічний наголос. Найчастіше такі ритмічні акценти співпадають із звуками, які мають найбільшу тривалість й висоту або пов'язані лігою.

До метро-ритмічного акцентування належить і ритм *синкопи*.

Чим яскравіше диригентові потрібно підкреслити смисловий акцент на слабкій долі, тим активнішим повинен відчуватися в жесті "раз". Роль "разу" може виконувати не тільки перша доля такту але та чи інша з відносно сильних метричних долей. За своїм багатством і різноманітністю логічних наголосів метро-ритмічне акцентування безмежне, воно визначає художність, сутність й красу музичної мови.

Темпо-ритм. Поняття темпу й ритму фактично невід'ємні один від одного, оскільки ритмічний малюнок того чи іншого відрізка музичної думки завжди виявляє себе в певному темпі. Тому в музичній термінології темп і ритм традиційно отримали одну назву – *темпо-ритм*.

Відомий американський диригент і педагог Е.Кан зазначає, що вибір "правильного" темпу є одним з важливих і протирічних аспектів музичної інтерпретації" [4, с.141]. Встановлення вірного темпу є однією з основ диригентського мистецтва, бо ніщо так негативно не позначається на задумі композитора, як відсутність у диригента вірного темпо-ритму. Темп безпосередньо впливає на ритм, який є пульсом звукової тканини. Якщо темп занадто уповільнений то він як би "заморожує" ритм, внаслідок чого форма твору стає розпливчатою, а занадто рухливий темп може призвести до метушливості виконання, підвищеного ритмічного пульсу.

Що ж є основою при визначенні основного темпу виконуваного твору? Український педагог і диригент І. Разумний пише, що "критерієм, який допомагає визначити точність темпу, є характер музики"[10, с. 38]. Музика сприймається в процесі її виконання. Як будь-який процес, вона проходить в часі і тісно пов'язана з ним. Тому міра часу швидкості руху має для музики першорядне значення, а оскільки темп пов'язаний з фактурою викладу і характером музичного твору, то ці два фактори і є вирішальними для знаходження вірного темпу. Визначенню вірного темпу допомагає наспівування музики подумки – і в спокійних, наспівних епізодах, і в рухливих. Наприклад, для визначення швидких темпів корисно спочатку знайти технічно складні місця й зафіксувати їхній темп, щоб не допускати поспішності, метушливості; це і буде відправною точкою у визначенні загального темпу усієї побудови. Завжди варто шукати елементи рухливості в повільній музиці та риси спокою в швидкій. Обраний

темп вірний тоді, коли в однаковій мірі ясні деталі і ціле. Не даремно німецький диригент Бруно Вальтер слушно радив, що в тому чи іншому творі завжди знайдеться хоча б декілька тактів, за якими можна встановити правильний темп.

Інколи композитори вказують в партитурі темпи та їх зміни за метрономом. В таких випадках диригентові не обов'язково пунктуально дотримуватись метрономічних позначень. Вони тільки наштовхують диригента на вірне розуміння основного темпу, слугують умовним орієнтиром, який допомагає розкрити наміри композитора.

В понятті про темп потрібно розрізняти дві його якості. Це – основний темп твору та його зміни в бік заповільнення або прискорення, які називаються *агогікою*. До таких темпових відхилень належить прийом *рубато*. Однією з властивостей *рубато* є сполучення метричної точності з підкресленою ритмічною свободою всередині метричних долей і тактів. Прийом *рубато* надає можливість немов би "стискати" одні фрази, речення, мотиви і "розширювати" інші, в залежності від змісту твору. Являючись виразовим засобом, він вносить в музику живе ритмічне дихання у відмінність від формального розміреного виконання.

До агогічних відтінків також належать прийоми *рітенуто* та *ачелерандо*. При їхньому виконанні важливо враховувати поступовість, плавність переходу від одного темпу до іншого, без ривків. Виразність цих відтінків зумовлена сприйняттям заповільнення як заспоєення, затухання руху в музиці і прискорення як зростання темпу до кульмінації. Якщо зміна темпу повинна відбутись без попередньої підготовки, потрібно стежити за тим, щоб більш повільному темпу не передувало поступове заповільнення, а більш швидкому – поступове прискорення.

Іншими засобами художньої виразності, які належать до темпо-ритму є фермати, паузи та цезури. Фермата означає зупинку руху музики. Фермати вказуються композитором, але іноді диригент може сам внести в партитуру фермату, бажаючи тим підкреслити особливе значення окремого звука чи акорда. Як правило, фермата застосовується в кінці твору і підготовлюється уповільненням темпу в попередніх тактах. Диригентові завжди потрібно враховувати місцезнаходження фермати. В залежності від свого місця у фразі вона може попережувати про важливість наступної думки, затримувати увагу слухача на змісті відзвучавшої музики або підкреслювати психологічну залежність попередньої музики від наступної. Фермата ж на паузі має психологічне значення. Тривальсть фермати у більшій мірі залежить від темпу музики. Тому в повільному темпі вона може бути відносно коротшою, а в швидкому – довшою.

Паузи й цезури також відіграють важливу роль в загальній темповій лінії розвитку музичного образу. Не можна допускати їхнього недотримання, оскільки вони нерозривно пов'язані з емоційним змістом твору і є невід'ємністю його темпо-ритмічної структури.

Динаміка. "Динаміка та її зміни належать, як відомо, до найбільш дійових виразових засобів, якими композитор збагачує свій музичний твір [6, с.181]. Динаміка суттєво впливає на розкриття емоційного змісту твору. Гамі динамічної виразності притаманні підйоми і спади звукової напруги, безперервні контрасти, зміни різнорідних за силою і характером динамічних нюансів, гармонійно поєднаних в єдине ціле – динамічний план твору.

Композитор не може з абсолютною точністю зафіксувати в партитурі усі зміни динаміки, тому що нотний шифр є далеко не вичерпним, але єдиним засобом вираження авторських намірів. Нюанси, написані в нотах можна виконувати по-різному. Тому розробка динамічної лінії твору, уважний, поглиблений аналіз художньо-емоційного значення динамічних відтінків і практичне розшифрування їх єдиними виконавськими прийомами – є одним зголовних завдань диригента.

Досить часто в партитурах можна зустріти співставлення основних нюансів: *ff* і *f*, *f* і *mf*, *mf* і *p*, *p* і *pp*. В подібні градації композитор вкладає певний зміст. Це може бути посилення драматизму, напруження або щось протилежне йому, головне – зрозуміти логіку співвідношення музичних звучностей.

В поясненні оркестрантам характеру нюансів диригентові дуже допомагають немuzичні художні образи або *психологічні відтінки*. Так, наприклад, кожна велика чи мала звучність може бути жорсткою, холодною, монументальною, героїчною, життєстверджуючою або м'якою, оксамитовою, прозорою, ніжною, адже існує безліч варіацій у кожному нюансі.

Для диригента-початківця певну складність може становити виконання *крещендо* та *дімінуендо*, ефективність яких полягає, саме, в поступовості посилення динамічної хвилі. Оркестр часто досягає *форте* при *крещендо*, а *піано* при *дімінуендо* раніше, ніж це потрібно. "Якщо *крещендо* повинно тривати 32 такти, а оркестр досяг кульмінації вже через 16 тактів, уся сила впливу поступового зростання буде втрачена. Протягом решти 16 тактів виконавці будуть намагатися грати ще голосніше, форсуючи звучання"[4, с.149]. Тому диригент повинен точно знати, звідки і куди спрямоване звукове наповнення, передбачити, якою силою звучності завершиться хвиля динамічного зростання. Варто відмітити, що *дімінуендо* досягається складніше і є важливішим ніж *крещендо*, оскільки всі малі й великі кульмінації піддаються порівнянню тільки з нижчою точкою звучання. Для яскравого ж відтворення характеру конфліктності в музиці після інтенсивного *крещендо* повинно відбутися активне *дімінуендо*.

Одним з суттєвих недоліків оркестрового виконавства є неякісне звукотворення в нюансі *піано*. Як правило більшість оркестрантів грають в *піано* голосніше ніж це потрібно, не кажучи вже про *піанісимо*. Це може заважати починаючому диригентові почути все, що відбувається в оркестрі, тим більше, що місцезнаходження диригента є не найкращою точкою для

прослуховування оркестру, оскільки на нього тисне вся маса звучності, особливо ті, хто сидить ближче до диригентського пульта. Якщо оркестр вміє по-справжньому грати *piano*, тоді навіть *forte* сприймається слухачами як *fortissimo*. І навпаки, коли оркестр не вміє виконувати *piano*, тоді навіть *fortissimo* сприймається як недостатнє *forte*. Іншими словами, всю динамічну палітру слід будувати з самої мінімальної сили звука, а виконавці перших пультів чути гру виконавців інших пультів. Крім того, "для досягнення колективного *pianissimo* силу звука оркестра потрібно розділити на кількість виконавців, тобто в нотах нюанс поставлено для групи, а не для кожного виконавця"[1, с.52].

Особливу увагу в роботі з оркестром слід приділити динамічним акцентам (>, ^, **sf**) **fp**, **sp**. Інколи ними користуються без урахування тієї різниці, яка існує між ними, а саме: знак > є акцентом помірної сили і передбачає невеликий наголос; знак ^ вимагає більш помітного підкреслення звука; **sf** є позначенням акцента найбільшої сили і характеризується яскравістю, значністю. При виконанні **sf**, **fp** та **sp** слід запобігати посилення звучання перед **sf** та його послаблення перед **fp** і, особливо, **sp**. На відміну від смислових, логічних наголосів, які належать до природи метро-ритму – динамічні акценти можна умовно назвати емоційно-характеристичними. Їхня виразність полягає в деякій несподіваності появи, що надає музичній фразі певної яскравості, підкресленості.

До природи динамічних відтінків можна віднести паузи й фермати на паузах. Вони органічно вплітаються в музичну тканину твору, відіграють певну роль у створенні динамічно цільного плану виконання. Наприклад, фермати на паузах, які слідуєть після закінчення музики при *diminuendo* поступово доводять ефект затухання до логічного завершення, коли живе звучання в момент паузи переходить в уявне, звуки немов би розчиняються у повній тиші, зникають десь вдалечині.

Можна навести інший приклад, коли ферматі на паузі передує різке зняття сильної звучності оркестру. Тут композитор різко протиставить одне іншому, несподівано змінюючи динамічну напругу звучання повною тишою паузи. Така тиша фермат на паузах має велику силу емоційного впливу на слухача і сприймається його уявою як закінчення музичної думки, своєрідний відтінок її звучання.

Слід звернути увагу й на такі суттєві моменти: одні й ті ж динамічні відтінки можуть застосовуватись по-різному, наприклад *forte* в мелодії повинно відрізнитись від *forte* в супроводі або мелодичній лінії другорядного значення, а *forte* чи *fortissimo* кульмінаційних епізодів відрізнитись від таких же нюансів в епізодах зв'язуючого характеру.

Штрихи. Важливий момент в роботі з оркестром – розстановка штрихів. Штрих – це звуковий результат того чи іншого прийому звукотворення. Один і той же запис штриха чи ряду штрихів можна виконати по-різному і отримати різний звуковий результат.

Штрихи є суттєвим елементом інтерпретації. Невірний запис штриха може змінити характер епізоду або цілого розділу, а то й всієї частини твору і в ідеалі їхню розстановку не слід доручати концертмейстерам груп. Вочевидь – найкраще рішення проблеми – коли диригент виконує цю роботу разом з ними, показуючи або пояснюючи свої темпи, діапазон динаміки, особливості інтерпретації. Кожен окремо взятий штрих – чи то легато, стакато, маркато – має безліч за своєю природою і характером відтінків. Наприклад, ступінь зв'язності звуків на струнних інструментах в *легато* може бути більшою й меншою. Звуки, об'єднані лігою можуть виконуватись з різним ступенем виразності та наспівності. *Стакато* за своїм характером може бути більш чи менш коротким, гострим, легким. *Спікато* буває більш-менш пружним, гострим, глибоким або мілким, *деташе* – більш чи менш широким, наспівним, експресивним, *маркато* може мати більшу й меншу гостроту атаки звука. *Піцикато* може бути повним, сухим, легким, вібруючим. *Тремоло* може виконуватись ближче й далі від підставки або біля грифу, на струнах з більш чи менш яскравим звучанням, з більшою або меншою експресією.

Враховуючи застосування різних комбінацій та штрихових сплетінь можна сказати, що штрихова палітра за своєю різноманітністю й виразністю безмежна. Вибір штрихів для того чи іншого епізоду завжди залежить від стилю твору, темпу, динаміки, характеру фрази і т. ін.

При встановленні штрихів для духових інструментів диригентові приходиться стикатися з різними видами атак, характер яких позначається на фразуванні виконуваної музики. При активному початку звука (тверда атака) язик виконавця відштовхується твердо, гостро й швидко; при м'якому початку (м'яка атака) – дещо пом'якшано, повільніше. З твердою атакою пов'язане виконання більш підкреслених і твердих штрихів (*маркато*, *сфорцандо*, гостре *стакато*); з м'якою – більш м'яких штрихів (*легато*, *нон-легато*, *портато*, м'яке *стакато*). Форте виконується з більш твердою атакою звука, піано – з більш м'якою.

Звичайно, всім вищезазначеним не вичерпується усе розмаїття штрихової палітри, яка застосовується в оркестровій практиці. Потний запис не має засобів для позначення тонких нюансів при використанні штрихів, між тим як від цих тонкощів й відтінків штрихової виразності у підсумку залежить художнє розкриття музичної думки.

Фразування. Фразування – це художньо-смісловне розмежування музичної мови. "Музичне фразування можна ототожнити людській мові з її модуляціями, кульмінаціями і, де потрібно, перервами" [4, с.153]. Фразування в музиці, як і розділові знаки в звичайній мові, розмежує речення (фрази) і частини речення (мотиви) відповідно до їхнього змісту.

Осмислення фразування складає головне в процесі роботи диригента над музичним твором. "Диригент повинен в деталях продумати все

фразування вивчаємого твору. Адже нотний запис – тільки скелет, одягнути який у плоть і кров належить оркестру і диригенту" [5, с.57].

Знайомлячись з фактурою оркестрової партитури насамперед потрібно детально проаналізувати будову п'єси, окреслити структурні елементи – періоди, речення, фрази, мотиви. Це дозволяє визначити внутрішній розвиток, взаємопідпорядкованість фраз, осягнути твір в цілому, врешті – глибше проникнути в характер і зміст музики, зрозуміти логіку розвитку художнього образу.

Сутність роботи диригента саме над фразуванням полягає у вирішенні трьох основних питань: розмежування музичної тканини на фрази; осмислення процесів внутрішньофразової виразності; встановлення логічних зв'язків та об'єднання фраз.

Процес розмежування однієї фрази від іншої здійснюється за допомогою цезури – короткої, ледь помітної паузи поміж фразами або завершеними розділами музичного твору. В залежності від характеру і темпу музики цезури можуть бути більшими й меншими, відрізнятися не тільки тривалістю, але й яскравістю та значністю. В тому чи іншому творі цезури виконують певні, властиві їм функції, а саме: розмежують музичну тканину на структурні елементи; визначають співвідношення частин циклічних творів; підкреслюють кульмінаційні моменти.

Композитори часом власноруч позначають цезури в нотному тексті, але, як правило, диригент сам визначає функції цезур, пов'язуючи їхню вагомість з важливістю музичної побудови. Цезури, що виникають між закінченням і початком фраз сприяють виразності, диханню музики. В передкульмінаційних моментах вони виконують роль певного психологічного штриха. Особливе значення мають цезури між частинами циклічних творів. З одного боку вони надають можливість оркестрантам перестроїтись на інший характер музики, переключити увагу слухача. Але головне полягає в тому, що такі цезури не стільки розділяють частини, скільки з'єднують їх, набуваючи художнього значення в розгортанні змісту всього циклу, несуть смислове навантаження, в залежності від характеру попередньої і наступної музики. Їхня тривалість диктується характером емоційного напруження і визначається диригентом.

Та чи інша фраза є музичною думкою з притаманним їй певним змістом, який формується за допомогою сукупності засобів музичної виразності – динаміки, агогіки, штрихів, метро-ритму.

Якщо виконання початкових звуків фрази передбачає її подальший розвиток, то послаблення звучання в закінченнях фраз завжди пов'язане з завершенням думки. Таке внутрішньофразове динамічне дихання завжди зумовлене її розвитком до свого кульмінаційного центру. Взагалі динамічна палітра фрази може бути досить витонченою і змінюватись в незначних межах не позначаючись, при цьому, графічним нюансуванням. Динаміка навіть в межах позначеного нюансу є різноманітною, тому диригенти, у

пошуках виразності фрази часто самі знаходять відтінки, не встановлені композитором, звичайно враховуючи характер і стиль твору.

Говорячи про агогіку, потрібно відмітити, що найменші відхилення всередині фрази не піддаються позначенню тими чи іншими знаками чи термінами. Така темпова гнучкість пов'язана зі стремлінням диригента найбільш яскраво розкрити зміст музики. В зв'язку з цим варто пам'ятати про діючий в агогії закон компенсації: якщо всередині фрази відбулось прискорення темпу, то його потрібно в її ж межах компенсувати, тобто зробити заповільнення, і навпаки. Важливо, щоб час, витрачений на виконання фрази з темповими відхиленнями дорівнював часу, використаного на виконання тієї ж фрази без темпових відхилень.

Палітра виразових засобів в зоні одного штриха також є різнобарвною. Один і той же запис штриха можна виконати по-різному і з різним звуковим результатом. Застосування невірного штриха часто зовсім змінює характер фрази, спотворює її зміст. Тому диригентові необхідно мати чітку уяву як повинна прозвучати фраза, виконана тим чи іншим штрихом або як зміниться характер звучання при застосуванні іншого способу виконання одного й того ж штриха.

Внутрішньофразова артикуляція і метро-ритм також пов'язані між собою, але цей зв'язок виглядає дещо по-іншому. Якщо у використанні виразових засобів динаміки, агогіки та штрихів диригент має певну свободу їхньої інтерпретації, то така свобода по відношенню до метро-ритму може звести нанівець авторський задум. Слід пам'ятати, що ритмові завжди властиві строгість, організованість, логічність. Аналізуючи партитуру, диригент повинен виявити усі ритмічні особливості структурних елементів твору, знайти метро-ритмічні зв'язки в фразуванні, які варто було б підкреслити або зауважувати.

Фразування пов'язане не тільки з розмежуванням музичного матеріалу, виконанням самої фрази. Воно містить у собі і їхнє поєднання, наскрізний розвиток художнього образу всього музичного твору. Вникаючи в структуру і заглиблюючись в особливості кожної побудови важливо зрозуміти логічність зв'язку, який поєднує структурні елементи в єдине ціле, загальну лінію розвитку. Кожна наступна фраза, речення чи період є новим етапом у процесі розвитку змісту. Важливо встановити зв'язок фраз між собою, визначити, яка з них центральна. Звідси великого значення набуває вміння диригента знаходити в кожній частці будови вершину – кульмінацію. Внаслідок узагальнення менших структурних елементів в більш крупні побудови композиції виділяється одна з другорядних кульмінаційних точок – головна кульмінація, яка визначає наскрізний розвиток музичного образу в цілому. Таким чином, розуміння диригентом співвідношення фраз, усвідомлення загальної структури й будови твору, визначення їхньої взаємозалежності є основою виразного фразування і запорукою вірної інтерпретації.

Висновки. Поверхове і непрофесійне ставлення до того чи іншого з виразових засобів музичного виконавства завжди призводить до антихудожніх наслідків. Потрібно розуміти красу мелодії, чіткість темпу й емоційність динаміки, організовану силу ритму, природність фразування. Це і буде найміцніша, найнадійніша основа для втілення того чи іншого художнього задуму. Тому матеріал статті повинен допомогти, особливо диригентам-початківцям, зрозуміти важливість кожного з складових виразових елементів музики, а також сприятиме творчому застосуванню музично-виразових засобів та прийомів у практичній підготовці оркестрових творів до виконання.

Література

1. Воеводин В.В. Пособие для руководителя студенческого оркестра народных инструментов / В.В.Воеводин. – Киев, Гос. метод. центр учеб. завед. культ. и искусств Украины, 2003. – 141с.
2. Гаркунов Е. Соотношение метра, размера и дирижёрской схемы / Е.Гаркунов // Вопросы музыкальной теории и педагогики: сборник статей – Горький, Волго-Вятское книж. изд., 1971. – с.78.
3. Дирижёрское исполнительство. Практика. История. Эстетика. / Редактор-составитель Л.Гинзбург. – М.: Музыка, 1975. – 632 с.
4. Кан Э. Элементы дирижирования: Пер. с англ. Д.Долгата / Э.Кан. – Л.:Музыка, 1980. – 216 с.
5. Канерштейн М.М. Вопросы дирижирования / М.М.Канерштейн. – М.: Музыка, 1972. – 253 с.
6. Колесса М.Ф. Основы техники диригування / М.Ф.Колесса. – К.: Музична Україна, 1973. – 200 с.
7. Кондрашин К.П. О дирижёрском искусстве / К.П.Кондрашин. – Л.: Сов. композитор, 1970. – 152 с.
8. Малько Н.А. Основы техники дирижирования /Н.А.Малько. – Москва – Ленинград: Музыка, 1965. – 219 с.
9. Мусин И.А. О воспитании жирижёра: Очерки / И.А.Мусин. – Л.: Музыка, 1987. – 247 с., нот.
10. Разумный И.Г. Посібник з диригування / І.Г.Разумний. – 2-е вид. скор. і випр. – К.: Музична Україна, 1968. – 120 с.



Наукове видання

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ТА РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Збірник наукових праць

Випуск 4

Відповідальні за випуск
Сверлюк Ярослав Васильович
Шевчук Степан Іванович

Технічний редактор
Віталій Власюк

*Редакційна колегія не завжди поділяє погляди авторів,
висвітлені у збірнику.
За достовірність фактів, точність цитат та можливі помилки
повну відповідальність несуть автори опублікованих матеріалів.*

Підписано до друку 23.03.2017 р. Формат 60x84 1/16. Папір офсет.
Гарнітура «Times». Друк офсет. Ум. друк. арк. 23,02. Наклад 100 пр. Зам. 18.
Видавництво «Волинські обереги».
33028 м. Рівне, вул. 16 Липня, 38; тел./факс: (0362) 62-03-97;
e-mail: oberegi97@ukr.net

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта
видавничої справи ДК № 270 від 07.12.2000 р.

Надруковано у друкарні видавництва «Волинські обереги».