

**THE HISTORY OF FORMATION  
AND DEVELOPMENT PROSPECTS OF WIND MUSIC  
IN THE CONTEXT OF NATIONAL CULTURE  
OF UKRAINE  
AND ABROAD COUNTRIES**

*The collection of scientific works*

*Vol. 11*

*Rivne – 2019*

ISSN 2522-1590 (Online)  
ISSN 2522-1582 (Print)



**ІСТОРИЯ СТАНОВЛЕННЯ  
ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ  
ДУХОВОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ  
НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ  
УКРАЇНИ ТА ЗАРУБІЖЖЯ**



**ЗБІРНИК  
НАУКОВИХ ПРАЦЬ**  
м. Рівне – 2019

**ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ  
ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ  
ДУХОВОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ  
НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ  
УКРАЇНИ ТА ЗАРУБІЖЖЯ**

**Ministry of Education and Science of Ukraine  
Rivne State Humanitarian University  
Department of wind and percussion instruments of RSHU**

**THE HISTORY OF FORMATION  
AND DEVELOPMENT PROSPECTS OF WIND MUSIC  
IN THE CONTEXT OF NATIONAL CULTURE  
OF UKRAINE  
AND ABROAD COUNTRIES**

*The collection of scientific works*

**Vol. 11**

**Rivne  
2019**

**Міністерство освіти і науки України  
Рівненський державний гуманітарний університет  
Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ**

**ІСТОРИЯ СТАНОВЛЕННЯ  
ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ  
ДУХОВОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ  
НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ТА ЗАРУБІЖЖЯ**

*Збірник наукових праць*

**Випуск 11**

**м. Рівне  
2019**

УДК 788 : 008(063)

I-90

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації *серія KB № 19865-9665 P***Збірник наукових праць видається з 2006 року.***Друкується за ухвалою Вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету  
(протокол № 4 від 30 березня 2019 р.)***Редакційна колегія:****Цюлюпа С.Д.**, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, **голова редакційної колегії;****Палаженко О.П.**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, **відповідальний секретар;****Карп'як А.Я.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Львів;**Качмарчик В.П.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ;**Стоян Караіванов**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Пловдив, Болгарія;**Пьотр Лято**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Краків, Польща;**Кшиштоф Камінський**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Лодзь, Польща;**Скороходов В.П.**, доктор культурології, професор, м. Мінськ, Республіка Білорусь;**Леонов В.А.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Ростов-на-Дону, РФ;**Круль П.Ф.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Івано-Франківськ;**Сверлюк Я.В.**, доктор педагогічних наук, професор, м. Рівне;**Вовк Р.А.**, кандидат мистецтвознавства, професор, м. Київ;**Громченко В.В.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Дніпро;**Кушнірук О.П.**, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник НАН України, м. Київ;**Гишка І.С.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Львів;**Прокопович Т.Ю.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Рівне.**Рецензенти:****Качмарчик В.П.**, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського;**Яремко Н.О.**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка.**Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя.** Збірник наукових праць. Випуск 11 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2019. – 164 с.

ISSN 2522-1590 (Online)

ISSN 2522-1582 (Print)

У збірнику містяться результати наукових досліджень у жанрі духової музики, поєднані різні підходи дослідників до розкриття питань з історії виконавства на духових інструментах, створення духових оркестрів та перспективи їх розвитку, а також з методики викладання гри на музичних інструментах.

Подана проблематика, наукові статті містять корисну інформацію для викладачів, студентів, магістрантів, аспірантів та докторантів мистецьких вищих навчальних закладів і широкого кола шанувальників жанру духової музики.

The collection contains the results of research in the genre of wind music, combines different approaches of researchers to disclose the issues of history performance on wind instruments, creation of brass bands and prospects for their development, as well as teaching the methodic of performance on musical instruments. Submitted problematics and scientific articles contain useful information for teachers, students, undergraduates, graduate students and doctoral students of art universities, as well as for a wide range of fans of the brass music genre.

УДК 788 : 008 (063)

**Збірник зареєстровано в міжнародних науково-метричних базах:  
Google Scholar, Academic Resource Index ResearchBib***За достовірність фактів, дат, назв тощо відповідають автори статей.**Погляди авторів можуть не збігатися з позицією редакційної колегії.*

ISSN 2522-1590 (Online)

ISSN 2522-1582 (Print)

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2019

© Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ, 2019

© Видавництво "Волинські обереги", 2019

## З М І С Т

*Історія та теорія музичного мистецтва*

<b>Вовк Р.А.</b> Пам'яті митця... ..	7
<b>Кушнірук О.П.</b> Тембровий чинник як фактор смислоутворення форми у симфоніях О. Яковчука (про роль групи мідних духових інструментів).....	11
<b>Прокопович Т.Ю.</b> Концепти духівий / духовий у поетичній рецепції: Григорій Сковорода – Павло Тичина – Сергій Жадан .....	14
<b>Караиванов С.И.</b> 85 лет со дня рождения Петко Радева.....	19
<b>Горбаль Я.М.</b> Соціальні функції музикування військових оркестрів Галичини першої половини ХХ століття .....	27
<b>Леонов В.А., Фартушный В.П.</b> Не благодаря, а вопреки... ..	33
<b>Цюлюпа С.Д., Марценюк Г.П.</b> Пам'яті видатного українського трубача... ..	37
<b>Гишка І.С.</b> Перша і єдина в державі Україна .....	41
<b>Piotr Lato.</b> Trio in One Movement Arnolda Баха oraz Fantasy nr 1 Charlesa Villiersa Stanforda – kontynuacja badań nad brytyjską muzyką klarinetową.....	48
<b>Старко В.Г.</b> Внесок фаготистів Львова у становлення української фаготової школи (ХХ – ХХІ ст.).....	53
<b>Таран В.Л., Вовк Р.А.</b> До 30-річчя заснування класу саксофона в Національній музичній академії України імені П.І. Чайковського.....	57
<b>Столярчук Б.Й., Островська О.Ю.</b> Еволюція предметно-циклової комісії «Оркестрові духові та ударні інструменти» Рівненського музичного училища в музичній культурі Рівненщини.....	62
<b>Закопеч Л.М.</b> Історія виникнення й професійної діяльності відділу духових та ударних інструментів Львівської середньої спеціалізованої школи-інтернату імені Соломії Крушельницької.....	66
<b>Сіончук О.В., Сіончук Ю.О.</b> Концертні форми художньо-творчої діяльності військових духових оркестрів.....	71
<b>Трачук Л.Д., Головата Л.В.</b> Діяльність циклової комісії оркестрових духових та ударних інструментів Тульчинського коледжу культури.....	76
<b>Турчинский Б.Р.</b> Исаак Кобец: «Человечность – кредо учителя» .....	80
<b>Кирилишен Г.В.</b> Історична хроніка духової інструментальної музики на Тульчинщині з ХVІІІ по ХХІ століття .....	84
<b>Гайдабура О.Д.</b> Ретроспективний огляд та розвиток духового виконавства на теренах України.....	87
<b>Мисько А.А., Цюлюпа Н.Л.</b> Ударні інструменти в культурно-мистецькому житті Рівненщини.....	92

*Педагогіка та методика духового виконавства*

<b>Громченко В.В.</b> Своєрідність засобів виразності саксофона у творах духового соло .....	97
<b>Леонов В.А., Палкина И.Д.</b> Мышление и его специфика при игре на духовых инструментах .....	101
<b>Концевич О.Ю., Карпьяк А.Я.</b> Сучасний погляд на проблеми опанування майстерністю виконання трубного концерту ХХ початку ХХІ століть .....	106
<b>Wiesław Suruło.</b> Paul Taffanel – człowiek i jego dzieło .....	111
<b>Палаженко О.П., Пахомов Д.В.</b> Урок музики як основний компонент формування музичного смаку у дітей молодшого шкільного віку .....	116
<b>Пастушок Т.В.</b> Виконавське дихання музикантів-духовиків як основа культури в оркестрових колективах сьогодення .....	119
<b>Димченко С.С., Димченко С.С.</b> Диригентські засоби музичної виразності у відтворенні фразування .....	122
<b>Марценюк Г.П.</b> Нетрадиційні та сучасні прийоми виконання у практиці гри на тромбоні .....	127
<b>Ван Цзі.</b> Методичні концепції функціонування дихальної системи музиканта-духовика ...	134
<b>Юрків І.І., Крет З.М.</b> Специфіка роботи диригента з оркестром духових інструментів Рівненського музичного училища .....	137
<b>Димченко С.С., Димченко К.С.</b> Педагогічний почерк Протаса Миколи Миколайовича у вихованні учнів-кларнетистів .....	140
<b>Жульєв А.П.</b> Методичні засади роботи з навчальним оркестром (з особистого досвіду роботи з оркестром «Джаз-академія») .....	144
<b>Відомості про авторів</b> .....	151
<b>Презентація сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань духовиками України та зарубіжжя</b> .....	154

УДК 13: 783. 8 (477)

Димченко С.С.,  
Димченко С.С.,  
м. Рівне

## ДИРИГЕНТСЬКІ ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ У ВІДТВОРЕННІ ФРАЗУВАННЯ

*У пропонованій статті розглядається художня сутність диригентських засобів музичної виразності у відтворенні фразування в контексті практичної роботи диригента-початківця з оркестровим колективом.*

*Досліджена і висвітлена сутність роботи диригента над фразуванням, яка полягає у вирішенні трьох основних питань: розмежуванні музичної тканини на фрази; осмисленні процесів внутрішньофразової виразності в диригуванні; встановленні логічних зв'язків та об'єднанні фраз музичного твору.*

*На прикладі 2-ої частини Симфонії до-мінор №95 Й. Гайдна проведений аналіз розуміння диригентом співвідношення фраз, усвідомлення загальної структури й будови твору, вмілого визначення їхньої взаємозалежності, що є основою виразного фразування і запорукою вірної інтерпретації.*

*Розкрито особливості важливих деталей диригентських засобів музичної виразності у відтворенні фразування, які повинні допомогти, особливо диригентам-початківцям, зрозуміти важливість кожного з складових виразових елементів музики та будуть сприяти творчому застосуванню музично-виразових засобів, прийомів музичної виразності у практичній підготовці оркестрових творів до виконання.*

**Ключові слова:** диригентське мистецтво, техніка диригування, музичне виконавство, мова диригентського жесту.

*The article deals with the artistic essence of conducting means of musical expression in the reproduction of phrasing in the context of the practical work of the conductor with the orchestra team.*

*Deeply researched and widely covered the essence of the conductor's work on phrasing, which consists in solving three main issues: the delineation of musical tissue to phrases; comprehension of processes of intrapersonal expressiveness; establishing logical connections and combining phrases.*

*On the example of the 2<sup>nd</sup> part of the Symphony, c-moll No. 95, J. Haydn conducted an analysis of the understanding of the conductor of the ratio of phrases, awareness of the general structure and structure of the work, the skillful definition of their interdependence, which is the basis of expressive phrasing and the key to correct interpretation.*

*Features, all the finest details of conducting musical expressions in reproduction of phrasing, which should help, especially novice conductors, understand the importance of each of the components of the expressive elements of music, as well as promote the creative use of musical expression tools and techniques in the practical preparation of orchestral works to perform.*

**Keywords:** conducting art, conducting technique, musical performance, speech of the conductor's gesture.

**Постановка проблеми.** Однією з найважливіших проблем у диригуванні є відображення в жесті безперервності музичного розвитку, зв'язків між звуками. Складність вирішення цієї проблеми полягає в різниці і протиріччі технічного та художнього аспектів диригентського мистецтва. Диригенту важливо об'єднати жестом зв'язок долей такту в один безперервний потік, який прагне до певної мети.

Автор теорії диригування професор І.Мусін в роботі "Про виховання диригента" підкреслює: "Фразування включає в себе всі виконавські елементи: покликання висловлювати і збагачувати зміст музичної думки, а також передачу мотивуючої структури, змістового зв'язку між звуками, мотивами і всіх особливостей розвитку музичної тканини твору. Саме характер фразування визначає індивідуальність музиканта, його розуміння змісту і стилю твору" [8, с.78].

Виконуючи всі вказівки нотного тексту, всі ліги і штрихи позначені автором, різні виконавці відтворюють одне й те ж фразування по-різному, додаючи йому різний характер. Здатність диригента передавати в жестах особливості фразування говорить про рівень його мануальної техніки, відтворення рухових відчуттів, про володіння виражальними засобами диригентського жесту. Працюючи над засобами музичної виразності, передачі елементів фразування диригент-початківець повинен уважно "прислухатися" до рухових відчуттів. Саме на цьому етапі диригент вчиться осягати музичний матеріал і втілювати його в своїх жестах.

*Актуальність* даної статті полягає у дослідженні формування творчої діяльності диригента-початківця працюючи над засобами музичної виразності.

*Предметом* дослідження виступає процес формування засобів музичної виразності диригентського жесту.

**Метою** статті є дослідження диригентських засобів музичної виразності у відтворенні фразування, які суттєво впливають на вибір прийомів роботи диригента з оркестровим колективом.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити наступні завдання:



- визначити особливість розмежування музичної тканини на фрази;
- розкрити значення осмислення процесів внутрішньофразової виразності в диригуванні;
- обґрунтувати необхідність взаємодії встановлення логічних зв'язків та об'єднання фраз музичного твору.

**Аналіз останніх досліджень.** Видатні педагоги, що були засновниками власних шкіл – М.Малько, І.Мусін, Л.Гінзбург, М.Колесса, К.Пігров, К.Ольхов та ін., в своїх наукових працях визначили головні риси диригентського мистецтва, розкрили основи техніки диригування і вказали на можливість їх засвоєння.

Теоретична обґрунтованість диригентського мистецтва знайшла своє втілення в підручниках та посібниках М.Малька [5], І.Мусіна [6,7,8], М.Канерштейна [3], А.Пазовського [10], І.Разумного [11], К.Ольхова [9] та ін. авторів.

Матеріали статті ґрунтуються на власних виконавських пошуках та дослідженнях видатних диригентів.

**Виклад основного матеріалу.** Під фразуванням слід розуміти художньо-змістове розчленування музичної мови. Фразування в музиці, як і розділові знаки в звичайній мові, розмежує речення (фрази) і частини речення (мотиви) відповідно до їхнього змісту.

"Фразування, – писав Л.Ауер, – це мистецтво надавати музичним фразам належної об'ємності" [1, с.88]. Є.Кан в роботі "Елементи диригування" підкреслює: "Музичне фразування можна ототожнити з людською мовою, її модуляціями, кульмінаціями і, де потрібно, перервами" [2, с.153].

Осмислення фразування є головним в процесі роботи диригента над музичним твором.

За переконаннями М. Канерштейна: "Розпочинаючи розбір музичного твору диригент повинен в деталях продумати все фразування. Адже нотний запис – тільки скелет, одягнути який у плоть і кров належить оркестру та диригенту" [3, с.57].

Отже, 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, досягнути твір в цілому, врешті – глибше проникнути в характер і зміст музики, зрозуміти логіку розвитку художнього образу.

Суттєвою перешкодою для природнього виразного фразування і показу безперервності розвитку є перша доля такту. Бажаючи рельєфно підкреслити метричну основу твору, диригент часто акцентує першу долю кожного такту. Це є помилкою. Перша доля зовсім не обов'язково повинна бути найбільш сильною, ударною. Дуже часто звук, що падає на першу долю, дає лише відчуття початку такту, у той час як звук, який має реальну силу тяжіння і ритмічну вагу, розміщується на слабких долях. Тому диригентське акцентування повинно залежати не від порядку ділення такту на сильні і слабкі метричні долі, а від логіки побудови фрази, змістових наголосів.

Р.Штраус, відомий як чудовий диригент, радив своїм молодим колегам: "... диригувати потрібно періодами, ніколи не підкреслюючи окремі такти... Посередні диригенти, прагнучи до педантичного відтворення ритмічних деталей, дуже часто не звертають уваги на усвідомлену, переконуючу передачу фрази, пронизану наспівністю всієї мелодії, котра повинна постати перед слухачами в її структурній цілісності, поєднана єдиною лінією розвитку" [12, с.96].

Велику роль у створенні відчуття безперервності грає правильне співвідношення долей такту за силою. У невеликій побудові не повинно бути декількох однаково тяжких долей, так як це знищить внутрішню динаміку розвитку мелодії, зробить її рух статичним, невиразним. Передати в жесті направленість руху краще всього можна за допомогою нівелювання сильних долей такту в середині закінченої за думкою побудови, показу в жесті протяжності, плинності звукового потоку.

Передача змістових зв'язків між звуками і долями такту, розділеними паузами, більш складна ніж у кантілені. Пояснюється це тим, що в схемах тактування, прийнятих для відображення уривчастих звуків, відсутні переходи з однієї долі на другу – рух кожного афтакту завершується уривчастим ударом.

Завдання диригента полягає не тільки у чіткому показі кожного з афтактів, але й в усуненні їх розрізненості. Досягається це, як правило, за допомогою виразних жестів, заснованих на асоціативних уявах. Так, зв'язок долей затакту між собою і прагнення їх до сильної, опорної долі необхідно показати однаковою "підбираючим", знизу вверх афтактом, після якого рух руки вниз буде сприйматися, як прагнення до досягнення мети. Деяка зміна малюнку тактування в таких випадках обумовлена досягненням єдиної спрямованості дії.

Виявляючи змістові зв'язки між звуками, які виконуються на стакато, диригент повинен особливо уважно стежити за тим, щоб у виконанні не було зайвої метризації. Тут потрібно показувати на незмінні метричні акценти, а акценти мотивні у їх співвідношенні з акцентом усієї фрази і долі – з моментом кульмінації всієї побудови (речення, періоду).

Технічно це досягається за допомогою оберненого ауфтакту: образним жестом – легким кистевим кидком знизу вгору – диригент мов би підтримує звуки стакато у "зваженому" стані, показує незавершеність їх руху до точки опори. Для вираження опорних долей такту рекомендується збільшити ауфтакт. Ступінь цього збільшення повинна відповідати значенню опорної долі як часткової, або загальної кульмінації музичної фрази.

Як вірно відмічає І.Мусін, "статичність руху у відомій мірі може бути ліквідована застосуванням оберненого ауфтакту. Видобуваючи звук жестом, що має направлення знизу вгору, цей вид ауфтакту надає кожній долі такту риси перехідності, незавершеності" [6, с.257]. Але обернений ауфтакт лише в деякій мірі вирішує проблему відображення в жесті направленості руху. Повністю відобразити рух музики, образно показати змістові зв'язки і відношення між звуками, мотивами, фразами і реченнями можна лише за допомогою комплексного жесту.

Зміст комплексного жесту закладений в об'єднанні і взаємозв'язку тактових долей. Практично це досягається переходом рухів від однієї долі до іншої, не чекаючи їх завершення, відображаючи злиття, заокруглення переходів.

Не менш складна проблема ніж показ змістових зв'язків між звуками мотиву або мотивами у фразі, є показ зв'язків між тактами. Серед них можна розрізняти, так звані, тяжкі і легкі такти. Найбільш тяжкий такт притягує до себе останні такти, підкреслюючи їх вагу, об'єднуючи їх в єдину метричну групу. Завдання диригента полягає в чіткому розподілі виразних можливостей руки – щоб найвагоміший жест припадав на тяжкий такт. Головною задачею є збереження жесту, який потрібен для показу важкого такту та подальшої цілісності такту.

Диригент повинен добре розуміти структуру і мотивний склад речення, періоду, постійно відчувати куди прагне фраза, де її кульмінація, тобто вершина.

Не слід забувати, що побудова твору, його структура повинні відобразитися в диригентському жесті поряд з іншими елементами музичної виразності. Ясне ділення музичного фрагменту на фрази сприяє чіткому розумінню відчуття цезур в молодого диригента.

Не менш важливе значення для диригентських засобів музичної виразності у відтворенні фразування має структура такту. Щоб надати єдності фразі, запобігти її розпаду на частини і більш об'ємно показати кульмінацію всього речення, потрібно слідкувати за тим, щоб метрично сильні долі перших мотивів не повторювалися при аналогічних долях підсумовуючого мотиву.

Таким чином, ми підходимо до найважливішого моменту фразування — показу кульмінації, логічність і закономірність досягнення якої пов'язані з тим, наскільки витримана прогресія поступового переходу до неї.

Дуже часто кульмінація залежить від показу попередньої долі. Попереджуючи кульмінацію енергійним замахом, диригент не повинен робити на ньому акцент, так як після поштовху йде природня розрядка напруги. Відчуттю кульмінації буде сприяти наростання звучності в попередній долі. Обов'язково потрібно зберігати відчуття міри, оскільки часто кульмінація не вдається тому, що крещендо до неї починається занадто рано.

Природність кульмінації залежить від темпу виконання. При спрямуванні до кульмінації виникає тенденція прискореного темпу, перед самою кульмінацією краще створити деяке заповільнення попередньої долі.

Майстерність виконавця більшою мірою залежить не тільки від уміння підкреслити головне, але й від уміння завуалювати другорядне. І зробити це в диригуванні можна, перш за все, за допомогою згладжування граней між долями, нівелювання ауфтактів, стирання акцентів і "точок".

Навпаки, показ головного, суттєвого – вершина фрази, кульмінація – може бути здійснена за допомогою рельєфного, збільшеного, ясно вираженого руху: великого ауфтакту, введення в диригування вагомих масивних частин руки – ліктя і плеча.

Незважаючи на відносну самостійність окремих частин руки, у будь-якому вигляді рух бере участь (у більшій чи меншій мірі) вся рука. Саме рука здатна об'єднати рух кисті, передпліччя, пальців у єдине ціле. Подібно до того, як підсумовуюча мелодична хвиля збирає під своєю вершиною ряд більш дрібних хвиль, так і рух усією рукою може об'єднати рух окремих її частин. Єдиний, цілісний рух руки в диригуванні повинен відображати весь шлях розвитку мелодичної фрази — від вихідного її пункту до вершини і завершення. Рухи кисті і передпліччя, які малюють схему тактування, повинні бути мов би "нанизані" на ту основну лінію, що визначає напрямок фрази. Успіх яскравого і виразного показу залежить від того, наскільки переконливо зуміє диригент передати безперервність і єдність цілісного руху руки, настільки органічно буде в його жесті з'єднання цього цілісного руху з перешкоджаючими об'єднанню, але необхідними рухами тактування. Диригенту потрібно ясно уявити собі співвідношення цих двох моментів, усвідомити, що цілісний рух руки є для фразування і вираження музики – визначальним, первинним моментом, а тактуючий рух –

супутнім, вторинним. Виходячи з цього диригент повинен дуже обережно користуватися рухом передпліччя і плеча, так як надто великі жести тактування, різкі і сильні поштовхи можуть легко розірвати єдність музичної лінії.

На нашу думку, фразування являє собою щось індивідуальне, воно залежить від музичного відчуття виконавця.

Видатні майстри вміли виконувати мелодичну фразу, з одного боку, "одним подихом", об'єднувати кілька фраз в одну, великого масштабу, а з другого — розчленувати ту чи іншу фразу на окремі мотиви й інтонації, зберігаючи до того ж її єдність.

Доцільно навести спогад С.Майкапара про А.Рубінштейна: "На мене особисто завжди справляла сильне враження надзвичайна широчінь рубінштейнівського фразування. Величезні побудови фрази, при всій виразності мотивів, що входять до їхнього складу, мелодій і частин, об'єднувалися Рубінштейном в одне велике нерозривне ціле. Великий музичний твір у його виконанні виливався в цілому, як одна, неперервно об'єднана фраза колосального обсягу" [4, с. 31].

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 і меншими, відрізнятися не тільки тривалістю, але й яскравістю та значимістю. 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.

Проте, слід зауважити, що 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 перелаштуватись на інший характер музики при цьому переключаячи 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 змістове навантаження, в залежності від характеру попередньої і наступної музики. Їхня тривалість залежить від характеру 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 в середині фрази не піддаються позначенню тими чи іншими знаками, термінами. Така темпова гнучкість пов'язана з прагненням диригента найбільш яскраво розкрити зміст музики. В зв'язку з цим варто пам'ятати про діючий в агогіці закон компенсації: якщо в середині фрази відбувалось 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, використаному на виконання тієї ж фрази без темпових відхилень.

Палітра виражальних засобів в зоні одного штриха також є різнобарвною. Один і той же запис штриха можна виконувати 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 виражальних 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 ритму завжди властиві чіткість, 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. Заглиблюючись в структуру і 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. Великого значення набуває вміння диригента знаходити в кожній частині будови її вершину — кульмінацію. Таким чином, розуміння диригентом співвідношення фрази, усвідомлення загальної структури і будови твору, визначення їхньої взаємозалежності є основою виразного фразування і запорукою вірної інтерпретації.

Наведемо приклад, що дає уявлення про характер роботи над фразуванням. Проаналізуємо початок 2-ої частини Симфонії до мінор №95 Й. Гайдна.



Здавалося б, продиригувати даний приклад з усіма знаками артикуляції не становить труднощів. Але досягнути виразності виконання диригенту-початківцю вдається не завжди. Мотивна структура фрази, і особливості малюнка тактування за дводольною схемою з дробленням кожної долі такту на три, призводить до того, що диригент-початківець відчуває, що вона складається з декількох окремих мотивів.

Дійсно, малюнок тактування впливає на характер фразування. При диригуванні на шість перша і друга, четверта і п'ята долі такту мають тенденцію до відокремлення від інших долей такту. Подібне, досить виразне відчуття створюється в результаті того, що друга і п'ята долі такту позначаються невеликими (у порівнянні з першою і четвертою долями) рухами і до того ж вже майже на одній і тій ж точці тактування, що перша і четверта. Оскільки третя доля такту показується значно більшим по амплітуді ауфтактом, ніж друга, вона справляє враження як більш підкреслена, відокремлена від попередньої долі (це також відноситься до четвертої та п'ятої долей такту).

Як бачимо, малюнок типової схеми тактування, викликає уявлення про розподіл долей такту на ряд ритмічних мотивів. У нашому прикладі враження про розподіл долей такту посилюється затактом, який визначає його мотивну структуру. Мелодійний рух, артикуляція і штрихи підкреслюють це відчуття.

Щоб виконавці побачили всю фразу як єдине ціле, потрібен такий жест від диригента, який сприяв би виникненню у них відповідного відчуття. Для цього диригент повинен відчути динаміку і характер руху фрази, безперервність течії мелодійної лінії, що змусить його по-іншому ставитися до виконання схеми тактування. Тенденція до розчленування наведеного прикладу на ряд мотивів найбільш сильно проявляється в тому випадку, коли схема позначається однаковими рухами вниз, тобто коли не існують функціональні зв'язки між долями такту. Усунення цих недоліків може бути досягнуто тим, що долі передаються рухами знизу вверх. Диригент "зачерпне" звук – "підтримує" його. В цьому випадку жестах надається функція безперервного продовження мелодійного руху, показу єдиної спрямованості звукової лінії.

Для того, щоб відчути в жесті виразність у відтворенні запропонованого автором фразування, щоб знайти (а потім перевірити) жестову модель для керівництва даною пропозицією, необхідно опрацювати ці чотири такти методом співставлення – продиригувати без ліг, потім з іншими штрихами. Неодмінно слід включити варіант, при якому друга восьма такту відділяється від першої і зв'язуються з наступною долею такту. У пошуках передачі зв'язків між долями такту диригент знайде необхідні мануальні засоби передачі образного характеру музики.

**Висновки.** Отже, щоб правильно донести суть твору до слухача, необхідно, щоб диригент-початківець сам з початку зрозумів її, потім переконливо виразив і передав її колективу диригентськими жестами. Таким чином, жест диригента є основним засобом його спілкування з колективом. Чим виразніша мова жестів, тим менша необхідність в словах. Колектив виконавців по руці диригента повинен, як по книзі, читати задум керівника, розуміти найтонші деталі, всі незначні відтінки музичного фразування, які він передає. Диригенту необхідно володіти диригентською технікою, пластичністю і максимальною виразністю жесту. Не випадково великі майстри-диригенти, виконуючи в своєму житті одні і ті ж твори, кожного разу відчувають і переживають їх зовсім по-іншому.

На нашу думку, 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.

До описаних нами виражальних прийомів диригування не можна відноситися як до "готових рецептів" диригентського виконавства. Механічне перенесення руки у високу або низьку позицію, зменшення або збільшення амплітуди жесту не дасть бажаного результату, якщо це не буде природньо витікати з музики, що виконується.

Ми вважаємо, що єдиний вірний шлях в роботі над виразністю жесту полягає у глибокому розумінні стилю і характеру твору, у відборі та відшліфуванні тих засобів, які відповідають музиці, виконавським завданням і індивідуальним особливостям диригента.

Практична цінність цієї статті полягає в тому, що її матеріал повинен допомогти, особливо диригентам-початківцям, зрозуміти важливість кожного з складових виражальних елементів та сприяти творчому застосуванню музично-виразових засобів, прийомів музичної виразності у практичній підготовці оркестрових творів до виконання.

#### Література:

1. Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке / Л. С. Ауэр. — М., 1965. — 215с.
2. Кан Э. Элементы дирижирования: Пер. с англ. Д. Далгата / Э.Кан. — Л.: Музыка, 1980. — 216с.
3. Канерштейн М. М. Вопросы дирижирования / М. М. Канерштейн. — М.: Музыка, 1972. — 253с.
4. Коган Г. М. Работа пианиста / Г. М. Коган. — М., 1963. — 197с.
5. Малько Н. А. Основы техники дирижирования / Н. А. Малько. — М. — Л.: Музыка, 1965. — 219с.
6. Мусин И. А. Техника дирижирования / И. А. Мусин. — Л.: Музыка, 1967. — 352с.
7. Мусин И. А. Язык дирижерского жеста / И. А. Мусин. — М.: Музыка, 2006. — 232с.
8. Мусин И. А. О воспитании дирижера: Очерки / И. А. Мусин. — Л.: Музыка, 1987. — 247с.
- Ольхов К. А. Теоретические основы дирижерской техники / К. А. Ольхов // 3-е изд., доп. — Л.: Музыка, 1990. — 200с.
10. Пазовский А. М. Записки дирижера / А. М. Пазовский. — М.: Сов. композитор, 1968. — 558с.
11. Разумный И. Г. Посібник з диригування / І. Г. Разумний. — 2-е вид. скор. і випр. — К.: Музична Україна, 1968. — 120с.
12. Штраус Р. Из воспоминаний / Рихард Штраус. — Сов. музыка, 1964. — №6 – С. 96.

УДК 780.646.2:781.68

Марценюк Г.П.,  
м. Київ

## НЕТРАДИЦІЙНІ ТА СУЧАСНІ ПРИЙОМИ ВИКОНАННЯ У ПРАКТИЦІ ГРИ НА ТРОМБОНІ

**Анотація.** Досліджено проблеми використання нетрадиційних і сучасних прийомів виконання на тромбоні. Проаналізовано два аспекти сфери прийомів виконання – їх природу і сутність. Запропоновано технологію виконання прийому "багатоголосся" і "перманентного дихання". Розкрито специфіку виконання на тромбоні прийому "вібрато". Надано сучасну класифікацію тромбонових сурдин, що використовуються у виконавській практиці. Визначено деякі колористичні сучасні прийоми гри на тромбоні та їх використання в контексті професійної майстерності музиканта.

**Ключові слова.** Тромбон; нетрадиційні та сучасні прийоми виконання; виражальні засоби; темброва різноманітність; колористичні прийоми; класифікація сурдин.

**Аннотация.** Исследованы проблемы применения нетрадиционных и современных приёмов исполнения на тромбоне. Проанализированы два аспекта сферы приёмов исполнения – их природа и сущность. Предложена технология исполнения приёмов "многоголосие" и "перманентное дыхание". Раскрыта специфика исполнения на тромбоне приёма "вibrato". Дана современная классификация тромбонных сурдин, используемых в исполнительской практике. Определены некоторые колористические современные приёмы игры на тромбоне и их использование в контексте профессионального мастерства музыканта.

**Ключевые слова:** Тромбон; нетрадиционные и современные приёмы исполнения; выразительные средства; тембровое разнообразие; колористические приёмы; классификация сурдин.

**Abstract.** The article studies problems of the use of non-traditional and modern techniques of the trombone performance. It analyzes two aspects of the sphere of performance techniques – their nature and essence. It suggests the "polyphony" and "circular breathing" performance techniques. The article uncovers the specificity of trombone performance of the "Vibrato" technique. It provides the modern classification of trombone mutes, which are used in the performance practice. The article defines some coloristic modern techniques of trombone performance and their use within the framework of the profession skill of a musician.

**Key words:** Trombone; non-traditional and modern techniques; expressive means; timbral variety; coloristic techniques; mute classification.