

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут мистецтв
Кафедра народних інструментів

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ РОБОТИ ДИРИГЕНТА ОРКЕСТРУ НАД ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ

*Методичні рекомендації
для студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво /Народні
інструменти/» з курсу «Методика викладання фахових дисциплін /Методика
роботи з оркестром/»*

Рівне – 2022

УДК785.1(072)

Т33

Теоретичні основи роботи диригента оркестру над засобами музичної виразності. Методичні рекомендації для студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво /Народні інструменти/» з курсу «Методика викладання фахових дисциплін /Методика роботи з оркестром/» /Упорядник Г.П.Турчин. – Рівне: РДГУ, 2022. – 21с.

Упорядник:

Турчин Г.П., ст. викладач кафедри народних інструментів Інституту мистецтв РДГУ.

Рецензенти:

Мельничук С.Ф. Народний артист України, професор кафедри народних інструментів Інституту мистецтв РДГУ.

Терлецький М.М. доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ.

Друкується за ухвалою кафедри народних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (протокол №5 від 31 травня 2022 р.) та рішенням навчально-методичної комісії Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (протокол №3 від 16 червня 2022 р.).

Методичні рекомендації адресовані студентам денної та заочної форми навчання і розроблені відповідно до робочої навчальної програми з курсу «Методика викладання фахових дисциплін/Методика роботи з оркестром/». Пропоновані в методичних рекомендаціях матеріали сприятимуть поглибленню теоретичних знань студентів і допоможуть в практичній роботі з інструментальним колективом.

ВСТУП

Диригування – найважливіша частина музичного виконавства, в якій найбільш глибоко й масштабно виявляється його сутність. Із усіх музичних професій професія диригента є найбільш складною й відповідальною. Диригент поставлений в особливі умови: його інструментом являється цілий колектив виконавців і тому важливою функцією диригентської професії є здібність диригента уявити й внутрішньо почути усе те, що буде відтворено виконавським колективом.

В диригентському мистецтві можна виділити дві сторони – технічну й художню. До першої належить вся техніка, в тому числі й тактування, до другої – усі засоби художньо-виразного порядку. Тактування є основою техніки і є її базою. Являючись жестовим зображенням метру, тактового розміру, тактування пов'язане з усіма прийомами диригентської техніки, впливаючи на їхню форму, способи виконання. Разом з тим тактування – лише найпростіша ділянка диригентської техніки, навчитися тактувати порівняно нескладно, кожен музикант може оволодіти їм за короткий термін. До технічної сторони також належить показ вступів, зняття звуку, показ фермат, пауз, порожніх тактів. Таку техніку слід називати допоміжною, або технікою нижчого порядку.

До техніки вищого порядку належать прийоми, за допомогою яких визначаються зміни темпу, динаміки, артикуляції, штрихів, фразування, прийоми які надають уявлення про інтенсивність й забарвленість звуку, тобто усі елементи виразності, що спрямовані на керівництво художньою стороною виконання. Тому диригентові необхідно орієнтуватися в сутності основних засобів музично-художньої виразності і володіти методикою їхнього застосування в роботі з оркестровим колективом.

Цей бік диригентської діяльності передбачає вміння диригентом розкрити в процесі виконання обрано-художній зміст композиції, її емоційні образи, загальний настрій, характер, які автор вклав конкретними засобами виразності, в конкретній формі кожного наявного музичного твору.

Художні завдання диригента в роботі над метро-ритмом

Метро-ритм. 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. Розмір, в якому написана музика, організовує метричну основу руху музики в часі, а лічильна одиниця кожного такту є як би часовою одиницею мислення. Метро-ритмічна організація має велике значення не тільки у досягненні технічного ансамблю, але являється одним з суттєвих засобів художньої виразності й становлення музичної форми.

Ритм – як організована послідовність звуків однакової або різної тривалості є безперервною пульсацією, внутрішнім рухом музичної тканини. Ритм тісно пов'язаний із змістом музики. Так, пожвавлення 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. Щоб добитися ритмічної злагодженості в оркестрі, необхідно досягнути однакового й точного розуміння й виконання ритмічного запису нотного тексту усіма виконавцями, злагодженості всередині групи голосів, об'єднаних загальним ритмом, ритмічної злагодженості між різними елементами фактури.

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 ритмічний наголос 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.

Питання для самоконтролю

1. Означте сутність поняття “музичний метр”.
2. Яку художню функціє містить в собі музичний метр в процесі диригування?
3. Що в музиці означає термін метро-ритм і в чому полягає його сутність?
4. Що означає термін “музичний ритм”?
5. Розкрийте художні властивості ритму в процесі музичного виконавства.
6. Які основні типи ритму існують в музиці і яка їхня характерна особливість?
7. Розкрийте сутність такого поняття як “наскрізний ритм” в музичному процесі.
8. Що в музиці означає так званий “метричний акцент”?
9. Поясніть художню сутність ритмічного акцентування.
10. Чому метр і ритм існують тільки в єдності?

Художні завдання диригента в роботі над темпо-ритмом

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*.

Темп (від латинського слова *tempus* – час) – це швидкість чергування метричних або лічильних долей такту за одиницю часу. Темп являється одним з важливих засобів художньо-образної виразності музичного твору і знаходиться в тісному зв’язку з його змістом і характером. Кожен музичний твір має свій темп або темпи, вказані автором і які змінюються у відповідності зі змінами художніх образів, що входять у даний твір. Тому визначити вірний темп диригенту допомагає глибоке й всебічне вивчення твору, проникнення в його художньо-образний зміст, його жанрові й стилістичні особливості.

Відомий американський диригент і педагог Е.Кан зазначає, що вибір “правильного” темпу є одним з важливих і суперечливих 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” [11, 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. Вірне розуміння й відчуття диригентом метро-ритмічної темпової структури твору створює цільність форми і є ключовим аспектом музично-виконавського процесу.

Іноколи композитори вказують в партитурі темпи та їх зміни за метрономом. В таких випадках диригентові не обов'язково пунктуально дотримуватись метрономічних позначень. Вони тільки наштотують диригента на вірне розуміння основного темпу, слугують умовним орієнтиром, який допомагає розкрити наміри композитора. Щоб вірно організувати основний темп виконуваного музичного твору, диригентові слід перед початком виконання внутрішнім слухом почути звучання перших тактів і через ритмічну пульсацію музичного матеріалу встановити точний темп.

В понятті про темп потрібно розрізняти дві його якості. Це – основний темп твору та його зміни в бік уповільнення або прискорення, які називаються *агогікою*. До числа основних агогічних позначень належать терміни: *ritenuto*, *meno mosso*, *ritardando*, *piu mosso* та ін. Невеликі зміни темпу необхідні, оскільки вони надають музиці живе дихання, людські емоції. Для часового визначення ступеню агогічних відхилень диригентові необхідно до дрібниць дослідити особливості змісту твору, виявити

характерні властивості стилю композиторського письма, художні традиції століття, до якого належить твір.

До темпових відхилень належить й прийом *рубато*, що означає вільне в ритмічному відношенні (не строго в такт) виконання. 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 уповільнення як заспокоєння, 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 уповільнення, 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 акорду. 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 попереджувати про важливість наступної думки, затримувати увагу слухача на змісті музики, що вже відзвучала або підкреслювати психологічну залежність попередньої музики від наступної. Фермата ж на паузі має психологічне значення. Тривалість 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.

Питання для самоконтролю

1. Що в музичній термінології означає термін “музичний темп”?
2. Чому вибір вірного виконавського темпу має для музики вирішальне значення?
3. Перелічіть методичні поради, які сприяють визначенню вірного темпу музичного твору.
4. Перелічіть основні позначення музичних темпів.
5. Що в музиці означає термін “агогіка”?
6. Які темпові відхилення від основного темпу ви можете назвати?
7. Що означає термін “рубато”?
8. В чому полягає художня сутність темпових відхилень *ritenuto* і *accelerando*?
9. Що в музиці означає термін “фермата”?
10. Який художній зміст містить в собі фермата?
11. Від чого залежить тривалість фермати в музичному творі?
12. Чому в музичній практиці темп і ритм отримали одну назву – “тепо-ритм”?

Художні завдання диригента в роботі над динамікою

Динаміка (від грецького слова *dynamis* – сила) – це ступінь гучності звучання музичного твору або його частин. “Динаміка та її зміни належать, як відомо, до найбільш дійових виразових засобів, якими композитор збагачує свій музичний твір [6, с.181]. Виразником динаміки являється

нюансування (франц. *nuance* – відтінок). 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 з головних 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 *піано*, тоді навіть *форте* сприймається слухачами як *фортісимо*. І навпаки, коли оркестр не вміє виконувати *піано*, тоді навіть *фортісимо* сприймається як недостатнє *форте*. 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 *піанісимо* силу звука оркестру 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 посиленню звучання перед **sf** та його послабленню 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 *дімінуендо* 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.

Найдрібніші позначення в партитурі не можуть передати усе розмаїття динамічних відтінків, багатство змін і контрастів звучності, які передбачив композитор, створюючи твір. Вони можуть надати тільки уявлення про відносну фізичну силу звуку і його зміни, характер динамічного штриха або відтінку, лише спрямувати думку й почуття інтерпретатора. Тому робота диригента над динамікою полягає в скрупульозному дослідженні художньо-емоційної сутності динамічних відтінків, деталізації, збагачені динамічної палітри, уясненні її в процесі розгортання за горизонталлю – в часі, диференціації за вертикаллю.

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

Питання для самоконтролю

1. На що впливає динаміка у музично-виконавському процесі?
2. Які є основні позначення динамічних нюансів?
3. Яке значення мають так звані “психологічні відтінки” в динамічному нюансуванні?
4. У чому полягає складність виконання кресендо і димінуендо у виконавському процесі?
5. Поясніть важливість напрацювання якісного оркестрового звукоутворення в нюансі *piano*.
6. Поясніть, у чому полягає сутність динамічного акцентування.
7. Яку роль у створенні динамічного плану відіграють паузи і фермати на паузах?
8. Яку художню функція відіграє диференціація динамічних відтінків в фактурі музичного твору?

Художні завдання диригента в роботі над штрихами

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 *legato* 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. *Піццикато* 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'якшено, 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. Нотний 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.

Питання для самоконтролю

1. Що в музиці означає термін “штрих”?
2. Які штрихи застосовуються в грі на струнно-смічкових інструментах?

3. Що є характерним для плавних штрихів в грі на струнно-смичкових інструментах?
4. Які штрихи належать до групи поривчастих в грі на струнно-смичкових інструментах?
5. Які штрихи належать до групи стрибкоподібних в грі на струнно-смичкових інструментах?
6. Які штрихи використовуються в грі на ладкових кобзах?
7. Які штрихи використовуються в грі на цимбалах?
8. Які прийоми звукоутворення використовуються в грі на бандурі?
9. На які групи можна розділити систему баянних штрихів?
10. Які основні штрихи використовуються в грі на духових інструментах?
11. Які види атаки звуку використовують в грі на духових інструментах і в чому полягає їх сутність?

Художні завдання диригента в роботі над фразуванням

Фразування. Фразування – це художньо-сміслові розмежування музичної мови. “Музичне фразування можна ототожнити з людською мовою з її модуляціями, кульмінаціями і, де потрібно, перервами” [4, с.153]. Фразування в музиці, як і розділові знаки в звичайній мові, розмежовує 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 твору що вивчається. 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, досягнути 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.

1. Розмежування музичної тканини на фрази;
2. Осмислення процесів внутрішньофразової артикуляції (виразності музичного мовлення);
3. Встановлення логічних зв'язків та об'єднання фраз.

Розмежування музичної тканини на фрази

Процес розмежування однієї фрази від іншої здійснюється за допомогою цезури – короткої, ледь помітної паузи між 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: розмежовують 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.

Осмислення процесів внутрішньофразової артикуляції

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 агогіці закон компенсації: якщо всередині фрази відбулось прискорення темпу, то його потрібно в її ж межах компенсувати, тобто зробити уповільнення, 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 завуалювати.

Встановлення логічних зв'язків та об'єднання фраз

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.

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. Цей матеріал 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.

Питання для самоконтролю

1. Що ми розуміємо під поняттям “володіння фразуванням”?
2. Що синтезує в собі поняття фразування?
3. Означте, що є структурними елементами музичної форми?
4. Які три завдання вирішуються в процесі фразування?
5. Які три основні функції виконують цезури в музичному творі?
6. Яку функцію виконують цезури між частинами циклічних творів?
7. Сформулюйте “закон компенсації”, який діє в артикуляційній агогії?
8. Які засоби музичної виразності взаємодіють у внутрішньофразовій артикуляції?
9. Означте, що ми називаємо музичним фразуванням?

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 техніки 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 дирижёра: Очерки / И.А.Мусин. – Л.: Музыка,1987. – 247 с., нот.
10. Поляков О.І. Язык диригування /О.І.Поляков. – К., «Музична Україна», 1987. – 95 с.
- 11.Разумний І.Г. Посібник з диригування / І.Г.Разумний. – 2-е вид. скор. і випр. – К.: Музична Україна,1968. – 120 с.
12. Терлецький М.М. Методика роботи з духовним оркестром /М.М.Терлецький. – Рівне, «Перспектива», 2000. – 156 с.
13. Трофимчук О.І . Школа колективного музикування/О.І.Трофимчук. – Рівне, РДК, 1983. – 147 с.