

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

Д.М. ПАНАСЮК

**“МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ
ДИРИГУВАННЯ”**

КУРС ЛЕКЦІЙ

для студентів спеціальності

7.020205 «Музичне мистецтво».

“Оркестрові духові та ударні інструменти”

Рівне - 2005

УДК: 378.147 (07)

П 16

Панасюк Д.М. Методика викладання диригування: Курс лекцій для студентів спеціальності 7.020205 «Музичне мистецтво». “Оркестрові духові та ударні інструменти”. – Рівне: РДГУ, 2005. – 66 с.

Автори:

Панасюк Д.М. – доцент кафедри духових та ударних інструментів РДГУ

Рецензенти:

Олексюк О.М. – доктор педагогічних наук, професор КНУКМ, завідувач кафедри теорії музики і музичного виховання;

Степанов О.Ф. – професор, завідувач кафедри народних інструментів РДГУ

Відповідальний за випуск:

Цюлюпа С.Д. – завідувач кафедри духових та ударних інструментів РДГУ

“Методика викладання диригування” є курс лекцій з однойменної дисципліни для студентів кафедри духових та ударних інструментів спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. В них розглядаються проблемні питання навчання диригування, основні методи домашніх завдань диригента та методика розвитку навичок роботи з оркестром у класіподиригуванню.

Рекомендовано до друку науково-методичною радою РДГУ, прото кол№ 8 від 19 травня 2005 р.

Рівненський державний гуманітарний університет, 2005

ЗМІСТ

Вступ	4
Історія розвитку диригентських виразних засобів	6
Побудова та функції диригентського апарату	8
Функції рук диригента	11
Диригентська паличка	12
Диригентський замах	16
Характерні особливості діяльності диригента, його основні функції	18
Проблеми навчання диригування	23
Особливості домашньої роботи диригента	29
Зміст домашніх завдань	32
Робота над партитурою	34
Недоліки домашньої роботи	36
Основні методи домашніх занять	40
Метод окремого засвоєння партитури	43
Метод співставлення	44
Тимчасове спрощення виконавських завдань	49
Методика розвитку навичків репетиційної роботи в класі по диригуванню	50
Пошуки виразних засобів диригування	59
Література	63

ВСТУП

Робота диригента дуже цікава і захоплююча.

Визначний диригент Н.А. Малько стверджував, що кожен музикант у певний період свого розвитку ладен кинути все, чого він досягнув, лише ради того, щоб стати диригентом. Але які навички необхідні кожному, хто хоче стати диригентом? Як навчати початкуючого диригента? Адже диригент перш за все повинен мати великий авторитет для всіх, з ким він працює. А для цього необхідно багато знати і вміти самому. Тому, коли більше чи менше зрілий музикант бере в руки паличку, його шлях до вершини диригентської майстерності стає коротшим. “Диригування – діло темне”, цей напівжартівливий афоризм М. Римського-Корсакова справляє враження, запам’ятовується надовго. Але є ще одна цитата: відомий американський диригент Лорін Маазель якось досить точно зауважив: “Дуже добрий диригент, якщо він тільки дуже добрий диригент, – не дуже добрий диригент”. Це означає, що диригенту необхідно дуже добре знати суміжні мистецтва, систематично поглиблювати свої знання у галузі філософії, естетики, історії різних видів мистецтва.

Шляхи, які приводять музиканта на диригентський подіум, невідомі. Але яким би не був спонукальний мотив прагнення стати лицем до оркестру, йому необхідно буде представляти широкий набір найрізноманітніших особистих якостей і умінь. Необхідні особисті якості можливо розвинути, вміння – набуваються, але це зовсім не гарантує успіху. А також ніяке посвідчення, ніяка вища та інша спеціальна освіта не можуть визначати статус диригента. Вони можуть бути лише правом на пробу. Диригент повинен відбутися. І це не тільки питання віку, знань чи досвіду. В першу чергу – питання особистості.

Диригування – професія порівняно молода. Великий практичний досвід багатьох поколінь прекрасних майстрів не привів ще до фундаментальних теоретичних узагальнень і всебічних досліджень. Методика підготовки спеціалістів не має такої основоположної єдності, як у медицині чи фізиці. Книжки,

статті видатних зарубіжних та вітчизняних диригентів дають досить повну уяву про основні аспекти цієї професії. Важко переоцінити їх значення для отримання різноманітної інформації, що відноситься до практики діючого диригента: про взаємовідносини з оркестром, про роботу над партитурою, про інтерпретацію того чи іншого твору і т.д. але як вчити на диригента – про це лише мимохідь, між іншим. Є книжки і учбові посібники, які трохи відчиняють двері в “кухню” диригентської справи, але у більшості випадків вони відображають суб’єктивний досвід авторів. Все це, безумовно, цікаво, важливо і потрібно. Але як перевести всю сутність музичної матерії, обернену у форму особистого контакту диригента окремо з кожним музикантом, на мову умовних рухових знаків-символів, які здатні викликати різноманітні асоціації і уявлення. Навчитися цьому – означає оволодіти технікою диригування, ремеслом диригентської професії.

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ДИРИГЕНТСЬКИХ ВИРАЗНИХ ЗАСОБІВ

Диригентський язык жестів історично розвивався. Перший етап цієї еволюції пов'язаний з музичним мистецтвом первісних людей, ведучим елементом якого був ритм. Музика супроводжувалася рухом, танцем. Диригент грав на примітивних ударних інструментах (дошки, раковини і т.д.) і одночасно керував ансамблем, здійснюючи підкреслені рухи тіла. Так, наприклад, жителі острова Самоа притоптували ногами та присідали, у народів Індії були розповсюджені рухи рук та пальців.

Другий етап виник у зв'язку з розвитком мелодійного елементу в музиці стародавніх народів (Індія, Єгипет, Греція, Рим).

На початку цього етапу диригент-співак, який стояв на чолі ансамблю, керував ним, голосно виконуючи мелодію і відраховуючи такт хлопанням у долоні чи постукуючи ногою (для цього взуття підбивалося металевою підшвою).

По мірі того, як музика стародавніх народів інтонаційно збагачувалась, з'являлась необхідність у такій системі управління, яка б компенсувала відсутність нотного запису. Диригент, самий досвідчений співак, який знав багато наспівів, користувався умовними мнемотехнічними рухами, які вказували висоту звуку, їх довжину, силу і т.д. керував ансамблем. Така система диригування отримала назву хейрономії.

Зразком хейрономічних рухів є так звана "гвідонова рука". Окремі ступені гама визначалися суглобами перших пальцевих фаланг правої руки. Диригент, показуючи при виконанні пальцями лівої руки відповідні суглоби та проміжки між ними, створював у хорі уяву про висоту звуку, інтервалу, мелодійність малюнку.

Для показу нюансировки існував цілий ряд умовних знаків: так, наприклад, *riano* – показувалося вказівним пальцем правої руки, яким проводилося по пальцях лівої руки; при *forte* – права рука притискувалася до долоні і т.д.

Хейрономія стародавніх народів протрималася у якості основної системи диригування до XVI століття.

Третій етап характеризується застосуванням батути, палки (жезла), за допомогою якої “відбивався” такт /у прямому розумінні слова/. Необхідність використання батути виникла у зв'язку з розвитком інструментальної музики. Батура вперше була введена Палестріною у 1654 році. Це було зручно музикантам у цілях підтримання ритму у ансамблі. Але не могло не викликати протесту зі сторони найбільш освічених слухачів.

Четвертий етап розвитку диригентського мистецтва почався з появи генерал – баса. Клавесиніст стає тепер не тільки учасником оркестру, але і його керівником. У руках клавесиніста знаходиться партитура з генерал-басом, при читанні якої він може слідкувати за виконанням, спрямовувати та підтримувати оркестр.

Диригування за клавесином досягає своєї вершини у XVIII столітті. Але у цей час музична творчість вступає у більш високу фазу розвитку. Розвиток нової симфонічної музики (Ф. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен) вимагав не тільки вірного відтворення нотного тексту, але і художньої інтерпретації.

У часи Баха (XVIIIст.) керувати хором і оркестром, одночасно граючи на клавесині чи органі, було надзвичайно важко. Навіть початок виконання для музикантів у XVIII ст. був незручним.

Телеман називав початкові такти “собачими” тому, що вони були нестерпні для слуху. У великих оркестрах часто проходило декілька тактів звучання, перш ніж налагоджувався ритмічний ансамбль.

Геснер у ті часи писав про те, як Бах, маючи справу із 40-ка музикантами, одному показував такт кивком голови, другому відраховував удари ногою, третього тримав у покорі піднятим угору пальцем. Одночасно вказував звук інструментам, які грають у низькому, середньому та високому регістрах і не дивлячись на те, що його роль за клавесином сама важка.

Чи міг у таких умовах диригент вирішувати завдання художньої інтерпретації твору?

Практика вимагала нових форм диригування. Виникло подвійне й потрібне диригування. Але воно створило нові протиріччя¹. Ще на початку XVIII ст. диригенти інколи звільняли

¹ При подвійному диригуванні оркестром керував скрипаль-концертмейстер, а загальне керівництво здійснював клавесиніст. При потрібному диригуванні брали участь три музиканти: концертмейстер,

себе від гри на клавесині, запрошуючи музиканта, для того, щоб мати можливість слідкувати за загальним виконанням. Так робили кращі диригенти того часу – В. Гассе, І. Граун.

Рейхард – диригент берлінської опери – перший почав диригувати паличкою (80-ті роки XVIII ст.). Але його нововведення викликало енергійний протест і він був вимушений залишити свою посаду. Але, не дивлячись на це, досвід Рейхарда продовжив Ансельма Вебер.

Новий стиль диригування був введений у постійну практику диригування майже одночасно багатьма видатними музикантами: А. Мозель /Австрія 1812 р./, К.М. Вебер /Дрезден 1817р./, Л. Шпор /Франкфурт-на Майні 1817р./, Г. Спортіні /Берлін 1820р./. З цього часу диригентське мистецтво вступило у новий стан своєї історії. Більше півтора століття продовжується переможна хода нового диригентського мистецтва. Це мистецтво дало блискучу плеяду геніальних майстрів диригування: Г. Берліоз, Р. Вагнер, Ф. Ліст, В.А. Рубінштейн, Г. Малер, І. Штраус, В. Сук, Є. Мравінський, Г. Светланов.

Таким чином, стихійні та примітивні рухи тіла первісних людей, хейрономія стародавнього періоду та епохи середньовіччя, поява батуги з відбиванням такту у XVII ст. і, на кінець, виконання нового стилю з його високорозвиненим язиком жесту – ось основні етапи еволюції диригентського мистецтва.

ПОБУДОВА ТА ФУНКЦІЇ ДИРИГЕНТСЬКОГО АПАРАТУ

Фізичний апарат диригента виражає музично-виконавський задум та художню волю диригента.

Диригент встановлює та підтримує контакт з виконавцями; пластично втілює характер музики, її ідеї та настрої; керує звучанням та “робить” форму твору.

Для здійснення цих завдань немає інших засобів, крім фізичного апарату, який керується волею, почуттям, думкою та слухом диригента. Фізичний апарат диригента складається з таких частин: руки, лице, корпус /голова, ноги, торс/. Кожна з них має свої специфічні особливості і виконує певні жестові, мімічні та пантомімічні дії, за допомогою яких диригент керує виконавцями.

клавесиніст, диригент.

Усі частини диригентського апарату однаково важливі і потребують старанного розвитку, при умові систематичної роботи над синтезом їх дій. При вивченні диригентського апарату виникає необхідність розглянути особливості побудови та функції кожної його частини окремо.

Корпус при диригуванні повинен бути прямим, спокійним, із розвернутими плечима. Плечі не повинні підніматися дуже високо – це приведе до віддалення ліктів далеко від торса. Лишня рухливість корпусу, часті повороти, “поклони” при показі вступів і т.д. – створюють відчуття метушливості, розхлябаності. Положення корпусу впливає на дихання диригента, яке пов’язане з диханням самої музики, фрази, диханням духовиків чи співаків. Одна з найвиразніших властивостей корпусу – його скульптурність. У скульптурно-рельєфному вигляді диригента втілюється характер музичного образу, його художня ідея, стилістичні та жанрові особливості, так, наприклад: сумний роздум “Lacrimoso” із “Реквієму” В. Моцарта, героїчні образи хорової інтродукції з опери “Іван Сусанін” М. Глінки; героїчний пафос увертюри “1812р.” П. Чайковського.

Ноги при диригуванні забезпечують тверду та стійку опору для всього корпусу. Немає якогось одного незмінного положення для ніг. При диригуванні корпус диригента мимоволі приймає різні положення, а ноги, його опора – постійно змінюють свою позицію. У зв’язку з цим корпус переміщується з однієї ноги на іншу. Хоч переміщення ніг неминуче, але не потрібно до цього вдаватися дуже часто, щоб не склалося враження топтання, метушні.

У самих загальних рисах можна відмітити, що при виконанні спокійної, споглядальної, зосереджувальної та іншої музики, яка вимагає помірних рухів, для диригента характерна наближена постава ніг. Виконання епізодів із напруженим звучанням при fortissimo, різних tutti і т.д. вимагає більш ширшої постави ніг.

Голова при диригуванні звично трошки піднята. Таке положення найбільш зручне. При низько опущеній голові затискуються шийні м’язи, якщо голова схилена на бік, то диригенту погано буде видно всіх виконавців, а у свою чергу, виконавцям не буде видно лиця та погляду диригента. Погляд диригента може бути направлений на весь оркестр, на одну якусь групу чи партію, на окремого музиканта. Особливо важливий

дружелюбний – заспокійливий чи підбадьорюючий погляд диригента під час відповідальних вступів чи соло.

“Нервовому музиканту я кидаю погляд за такт чи за два до вступу, а потім повертаюся, щоб його не хвилювати, – говорив Бруно Вальтер – якщо вступ вдався, я посилаю йому погляд задоволення, признання, і у багатьох очах я бачив потім подяку за такий засіб звертання”.²

Багато диригентських жестів без виразного погляду та міміки можуть виявитися не ясними по змісту.

Один приклад з історії диригентсько-хорового факультету Московської консерваторії: у класі професора Г.А.Дмитрієвського /приблизно у 1926р./ проводилися дослідження по техніці диригування з вродженими сліпими. Маючи достатню музичну обдарованість та грамотність, ці сліпі студенти показали повну непридатність до диригентської спеціальності. Усі спроби до виконання були безрезультатними внаслідок виключеного з процесу управління зору та відсутності виразності лиця. Ось чому важливо з точки зору особливостей колективного виконання, у якому учасники оркестру не мають можливості здогадуватися про значення того чи іншого жесту, роздивляючись рухи рук диригента, погляд його очей часто означає більш ніж рух палички чи положення рук.

Руки – основна та найбільш важлива частина диригентського апарату. Стародавньоримський письменник Квінтіліан /35-95 р.р. н.е./ писав: “Руки майже розмовляють. Не руками чи ми вимагаємо, відсилаємо, погрожуємо, обіцяємо, закликаємо. Не ними ми висловлюємо радість, смуток, признання, сумніви, каяття, прохаємо, забороняємо, дивуємося, висловлюємо сором'язливість та інші почуття”? Руки можуть самостійно висловлювати “кількість, якість, число та час”. Але неможливо уявити, щоб наші руки не підтримані відповідно виразами очей, обличчя чи становищем корпусу, могли точнісінько виразити радість, горе, визнання, захоплення і т.д. Як відомо, рука складається з кісті, передпліччя та плеча. Верхній відділ руки – плече – відрізняється у своїх рухах широтою діапазону та масивністю, силою, спритністю, що відповідно забезпечено побудовою плеча: довгою масивною плечовою кісткою, плечовим суглобом шаровидної

²² Б.Вальтер. “Оркестр і диригент”, 1927 р.

форми, сильними та спритними м'язами.

Плече – основа руки, її опора. Виключно велике значення мають емоційно-виразні колоритні рухи плеча. Визначний французький викладач та музикант Ф. Дельсарт називав плече “термометром” почуттів. Скуте, інертне плече часто є першопричиною багатьох диригентських невдач. Середній відділ руки – передпліччя – більш тонкий по формі та більш легкий по вазі, є продовженням плеча. По швидкості руху передпліччя має перевагу перед плечем, але значно поступається йому у силі.

Передпліччя, на відміну від плеча, не може робити рухи по колу, але згинання та розгинання, прихилення та відхилення, а також повернення у середину та назовні /пронація та супінація/ здійснюється ними дуже швидко.

Кисть – самий легкий та тонкий відділ руки. Для вираження багатообразних деталей музики кисть диригента займає різну форму. Вона може бути кругла, плоска, зібрана у кулак, розкрита. Кисть диригента імітує різні види дотикання: вона може дотикатися, гладити, вдаряти, натискати. Важливу роль у виразних рухах кисті грають пальці. Вони вказують, звертають увагу, збирають, розсіюють звук і т.д.

Будова руки забезпечує різноманітне її використання у диригуванні. Руки диригента за допомогою його погляду встановлюють та підтримують контакт з колективом, разом корпусом регулюють та підтримують виконавське дихання, разом з лицем керують артикуляцією, темпо – метро – ритмікою.

ФУНКЦІЇ РУК ДИРИГЕНТА

У диригуванні застосовуються різні типи рухів рук: симетричні, тобто однакові, та зовсім окремі, коли дві руки одночасно виконують різні технічні завдання. У залежності від характеру музики, динаміки, фактури, темпу, використовується той чи інший тип рухів. Не дивлячись на те, що права та ліва рука можуть виконувати різні завдання, практика диригування дуже часто ставить вимоги до кожної руки. Роздивимося їх у загальних рисах.

Права рука при диригуванні призначається перш за все для тактування, тобто для показу метричних долей. Одночасно з цим вона вирішує темп, характер руху, динаміку, дає вступ

інструментам, голосам, відзначає акценти, фермати, синкопи. Ліва рука дає вступи інструментам, голосам, оркестровим групам. Крім того, за допомогою лівої руки здійснюються покази фразування, зняття звучання, цезур, зміни мелодичного малюнку, гармонії, фактури і т.д.

Основні відмінні функції правої та лівої руки полягають у тому, що тактування є обов'язковими для правої руки, всі інші функції можуть доручатися як правій, так і лівій руці.

У зв'язку з цим всі функції, які буде виконувати права рука, вона повинна виконувати по малюнку метричної схеми.

Ліва рука, на відміну від правої, користується більшою волею – її рухи не стримуються показом метричних долей. Дякуючи цьому, ліва рука має можливість брати на себе більш ширші завдання, наприклад, встановлення цілої динамічної лінії, широкого дихання, фрази і т.д. Вільна координація руху рук, їх повна незалежність одна від одної є тою формою, у якій втілюються вміння легко без зайвої напруги володіти своїм апаратом, керувати всіма його діями. Питання незалежності рук у їх рухах є однією з самих складних проблем диригування.

Як же можливо досягнути бажаної волі у координації рухів, у незалежності рук?

Першим етапом досягнення поставленої цілі є вивчення метричних схем, але вивчення спочатку тільки однією правою рукою. Що відноситься до лівої, то вводити її у роботу потрібно не одразу, а поступово. Їй потрібно доручати самі прості, але обов'язково тільки самостійні завдання, при виконанні яких вона не буде пов'язана з рухом у даний момент правої руки. Так із самого початку. Майже з перших кроків, необхідно різко розмежувати функції, які покладаються на кожную руку. Поступове ускладнення завдань приведе до розширення технічних можливостей, а відповідно, і до більшої різноманітності у диригуванні.

ДИРИГЕНТСЬКА ПАЛИЧКА

Описування апарату диригента буде неповним, якщо не згадати про диригентську паличку. Нею диригент повинен володіти досконало. Значення палички у диригуванні дуже велике. Вона необхідна для того, щоб зробити більш помітною кисть руки.

Найважливіше її призначення – служити засобом підсилення виразності жесту. Розумне та вміле користування паличкою дає диригенту такі засоби експресії, які не можуть бути досягнутими іншими засобами.

У педагогічній практиці часто одночасно з постановкою руки студентів привчають до якого-небудь одного засобу держання палички. Інколи викладачі надають можливість їм самим шукати зручну манеру її тримання. Але не завжди студенти знаходять таке положення палички у руці, яке б забезпечувало зручність та виразність диригування. З чого ж потрібно виходити при виборі того чи іншого засобу тримання палички ?

По-перше, положення палички не повинно заважати руху кисті. По-друге, положення її повинне допомагати виразності диригування. Відповідати характеру музичного образу. Так, наприклад, паличка міцно затиснена у кулаці, не викличе уяви про те, що нею збираються виразити легкий, повітряний характер звучання. І, навпаки, паличка, яка буде утримуватися легенько двома-трьома пальцями не буде відповідати музиці, яка насичена сильною динамікою, чітким ритмом і т.д. Звідси можна зробити висновок, що положення палички у руці не може бути постійне. Паличка у руці диригента ніби стикається із звуком. Який характер цього стикання, така і є уява про силу звучання, у одному випадку паличка дотикається кінцем, у другому – всією площею одночасно.

Роздивимось декілька типових положень тримання палички. Кожному з них відповідає певний характер руху руки. Всі вони відмінні один від одного і різні їх, виразні можливості. Неможливо встановити різку грань у застосуванні того чи іншого засобу для відображення яких-небудь визначених випадків виконання.

У диригуванні не один із виразних засобів, взятих окремо, не має переважаючого значення. Важливий взаємозв'язок усіх компонентів виразності, доступних диригенту.

Важлива також і музична ситуація, в залежності, від якої кожен жест буде сприйматися так або по-іншому, набувати того чи іншого значення.

Перше положення палички – вона береться великим та вказівним пальцями так, щоб один кінець її був направлений у сторону наліво, другий – доторкувався основи мізинця. Вказівний

палець стикається з паличкою 1-ю фалангою; 3-й палець утримує паличку так само, але більш легко; 4-й – участі у триманні палички не приймає, а лише легенько доторкається їй.

Два останні пальці не повинні бути витягнутими, прямими, так як це веде до зажатості кисті. Під час енергійних рухів три перших пальці можуть прижимати кінець рукоятки до основи мізинця більш сильно; коли ж виконуються легкі рухи кисті у різно, то останні два пальці краще зовсім відвести від палички і утримувати її лише трьома, а інколи навіть двома - великим та вказівним. При цьому рукоятка не повинна доторкатися до долоні. Які ж особливості та виразні властивості, вказаного засобу тримання палички? Паличка, направлена кінцем у сторону, не продовжує кисть, отож і не збільшує амплітуду кистевих рухів, але вони стають більш помітними. При такому засобі тримання палички початок звуку показується не кінцем її, а всією нею одночасно, інакше кажучи – кистю. На початку занять по диригуванню паличка інколи заважає студентові. Нове, незвичне відчуття нерідко розладнує вже набуті навички, сковує рухи, чи робить їх незрозумілими. Приведений засіб тримання палички найбільш простий та зручний для засвоєння. Користуючись ним, початковий диригент уникає помилок, звичних при переході до диригування з паличкою, обставини немало важливі у методиці диригування. Внаслідок того, що кінець палички при подібному положенні у руці не грає якої-небудь ролі у визначенні точки удару, відчуття зіткнення з звуком /так само, як при диригуванні без палички/ концентрується у кінчиках трьох пальців, які утримують паличку. Вона перестає привертати до себе увагу диригента і він має можливість користуватися кистю так, як і при диригуванні без палички. Разом з тим, наявність у руці якогось предмету, позитивно впливає на гостроту, чіткість та вагомість руху кисті³.

Другий спосіб тримання палички діаметрально протилежний першому. Він більш складний для засвоєння; до нього краще звернутися, коли засвоєний перший. Виразний діапазон другого способу ширший. Від першого він відрізняється тим, що тут

³ У початковий період заняття замість палички можна користуватися олівцем. Невелика його довжина, вага створюють хороші умови для засвоєння диригування з паличкою.

кінець палички направлений не в сторону, а вперед. Знайти це положення можливо, взявши паличку, як у першому випадку, але потрібно більш притиснути третій палець, великий же палець висунути трошки вперед. Не слід прагнути до геометрично вірного положення її, так як при цьому змушені будемо відвести кисть вправо, що пов'яже свободу руху. При другому способі тримання палички стає ніби продовженням руки і значно збільшує амплітуду руху кисті. При незначному відхиленні кисті уверх, у сторону амплітуда руху палички значно збільшується. У зв'язку з тим, що паличка стикається із звуком лише своїм кінцем, нею можливо користуватися, як кистю художника, малюючи найтонші нюанси виконання. При такому способі тримання палички /кінчиками пальців/ характер її рухів може бути легкий, повітряний. Використовується такий прийом при сольних епізодах, у легкій рухливій музиці скерціозного характеру, кантиленні, легато. Цінність цього засобу у тому, що він надає можливості широко користуватися кистевим рухом майже ізольовано від інших частин руки. Можуть використовуватися різні колообразні рухи кисті, наприклад, при диригуванні вальсами.

Третє положення палички – кисть повернута ребром, тобто вправо на 90 градусів. Такий поворот кисті створює зручність для руху вправо, вліво, по колу. Колообразними рухами диригент часто користується, показуючи музику скерціозного характеру. Подібне положення палички /при піднятій уверх руці/ сприяє передачі образів героїчного характеру /кода увертюри “Егмонт” і “Леонора” Л.В. Бетховена/ фанфар, сигналів /початок Італійського капріччіо П.І. Чайковського/. Паличка – тонкий інструмент, який вимагає вмілого, обережного користування. Слід уважно відноситися до жестів руки, озброєної паличкою, і не допускати витіюватості, яка заважає студентам коли вони орієнтуються на кінчик палички. За кінцем палички виконавці слідкують тоді, коли виконується музика помірною темпу і несильної динаміки, коли її рухи достатньо помітні. Жести великої амплітуди, які застосовуються при диригуванні музикою енергійною та рухливою, природно переводять увагу виконавців з палички на руку диригента. У цих випадках деяка рухливість руху кінця палички не впливає на ансамбль виконавців.

Звернемо увагу на те, що чим активніший жест руки, тим менш активним і не дуже великим повинен бути рух кисті

продовженої паличкою. Активність кисті у подібних випадках буде перешкодою. Бажано, щоб кисть руки лише довершувала рухи руки. Навпаки – чим менш активна рука, тим більша роль відводиться кисті, яка озброєна паличкою. Декілька слів про саму паличку. Звично її довжина 40-42 см. Для зручності вона робиться з ручкою з пробки чи пінопласту. Дерево, з якого виготовляється паличка, не повинно бути гнучким, щоб при сильних ударах воно не вібрало.

ДИРИГЕНТСЬКИЙ ЗАМАХ

Диригентський замах є елементарна диригентська дія, яка має певне смислове значення, аналогічне значенню музичної інтонації чи мотиву.

Диригентський замах відображає метро ритмічні особливості музики та специфіку її колективного виконання.

Диригентський замах складається з чотирьох частин: “дихання”, “прискорення”, “відбиття” та “крапка”.

“Дихання”. Перший елемент замаху – “дихання” – є основою усього процесу управління виконанням. “Дихання” виражає волю диригента, обумовлює характер звучання. Не буде перебільшенням сказати, що, залишивши у замаху лише один елемент – “дихання”, диригент може керувати виконавцями. Без “дихання” замах перетворюється у безцільний, нічого не відображаючий рух.

Дихання музикантів-духовиків характеризується чотирма фізичними властивостями: величиною, швидкістю, силою та глибиною. Перші дві не потребують пояснення. Третя властивість – сила – характеризується тим, що швидкий вдих при даній величині, або чим повніший вдих при даній швидкості, тим він сильніший. Під глибиною вдиху мається на увазі засіб, за допомогою якого береться дихання. Воно може бути набране у нижній, середній чи верхній відділ легенів. Чим нижче набирається дихання, тим воно глибше. Властивості дихання музикантів-духовиків відображаються у характері руху “дихання”. Величина дихання визначається амплітудою “дихання”, глибина – позицією, від якої береться рух “дихання”.

“Прискорення”. Другий елемент замаху – прискорення елементу “дихання”. У цій фазі виконавці, затримавши дихання,

готують атаку звуку. Функція “прискорення” полягає у тому, щоб зробити яким момент цієї атаки до того, як диригент відтворить “крапку”, яка буде відповідати початку замаху. У характері “прискорення” руки до “крапки” у направленні, швидкості та динаміці руху – закладено ясне відчуття, у який момент та у якому місці виникає диригентська крапка. Сама “крапка”, буде кульмінацією “прискорення, лише закріплює це відчуття.

“Крапка”. Значення крапки у диригентському замаху визначається тим, що вона безпосередньо пов’язана з початком звучання інструментів.

Вважається, що крапка робить руку виразною у метроритмічному відношенні. Це вірно, але разом з тим, не може не замітити, що в управлінні іншими сторонами виконання (нюансування, динаміка, характер звуковедення і т.д.) вона також відіграє певну роль. З багатьох варіантів “крапки”, якими користуються у диригуванні, зустрічаються наступні типові випадки.

“Крапка” може досягатися шляхом криволінійного та прямолінійного дотику.

Мал. 1

Перше характерне для наспівних, легких, ніжних, прозорих звучань. Друге використовується при гострих, підкреслених ритмах та штрихах. Дотик у “крапці” може здійснюватися кінчиками пальців, всією рукою. У залежності від цього міняється площа дотику, що створює різну уяву про звукову масу. Такими засобами передаються звукові співвідношення між solo та tutti, унісоном та акордом, прозорою акордово-гармонічною фактурою.

“Відбиття”. Четвертий елемент диригентського замаху – відбиття, яке має три призначення.

1. робить графічно виразним характер “крапки”;
2. виражає характер звуковедення долі (початок якої відмічає крапка);
3. готує початок наступної долі, наперед показуючи її характер, тобто “дихання” до цієї долі.

Якщо "дихання", яке показав диригент на початку виконання (початок фрази, речення), як правило, визначає характер інтерпретації всієї цієї побудови у цілому, то "відбиття" визначає особливості темпоритму, агогіки, динаміки у середині цієї побудови, а також у середині одного такту.

Елемент "дихання" у замасі регулює вдих, "відбиття"- видих. У тих випадках, коли оркестр прискорює чи заповільнює темп проти волі диригента, причиною такого сумного явища буває нечітке "відбиття". Графічно це виявляється у тому, що "відбиття" недостатньо повно вимальовується: ритмічно – у тому, що рука при "відбитті" робить рухи більш швидші, чим це потрібно по даному темпу та характеру звукоруку. У результаті, чим швидше диригент прискорює "відбиття", тим швидше прискорює виконання, що примушує диригента ще сильніше збільшити темп і т.д. така помилка, типова для невмілих диригентів у швидких темпах. У повільних темпах погано витримане "відбиття" руйнує наспівність звуку, заважає доброму легату та також приводить до нестійкого темпоритму. Мимовільне прискорення "відбиття" особливо видно при переході на останню долю такту (у швидких темпах). Так, при переході від другої долі до третьої у розмірі $\frac{3}{4}$ не дотримується звичайне "відбиття" від другої долі; при переході від третьої долі до четвертої в розмірі $\frac{4}{4}$ – "відбиття", від третьої долі.

ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТА, ЙОГО ОСНОВНІ ФУНКЦІЇ

Диригент – це виконавець, педагог і керівник виконавством. Всі ці сторони діяльності диригента знаходяться у тісній єдності й взаємодії. Від яскравості кожного із складових залежить весь артистичний вигляд диригента, а ще й у більшій мірі – його вміння працювати з оркестром. Необхідно мати на увазі, що власне виконавські здібності, виконавський досвід лежить в основі всіх інших сторін діяльності диригента. Для того, щоб навчитися проводити репетиції, диригенту необхідні навички, які має виконавець-інструменталіст. Але специфіка диригентського мистецтва вимагає від нього наявності великої кількості додаткових знань і відповідно особливих виконавських навичків. Причину недостатнього вміння проводити репетиції необхідно

шукати вже у цьому першому ланцюжку диригентської спеціальності. Посереднього музиканта можливо навчити деяким навичкам диригування, але невмінню змістовно працювати з оркестром. Все, чого можна чекати від такого диригента – це доведення виконання до більш менш коректного /із формальної сторони/ його виду шляхом багаточисельних, безцільних повторень, коли самі музиканти знаходять, на кінець, якийсь шлях виконання. Дійсно, що такий диригент зможе запропонувати оркестру, над чим може працювати, якщо в нього відсутні виконавські наміри, а його виконавське мислення малоцікаве?

Виконавські навички інструменталіст розвиває у процесі роботи з інструментом. Для того щоб виконати музичний твір, він повинен чимало попрацювати над технічною стороною його втілення, над проникненням у його зміст і над побудовою виконавського плану. Навіть якщо музикант добре знає твір і знайомий із різноманітними його інтерпретаціями, – це не звільняє його від тривалої і напруженої творчої праці. Хіба так відноситься студент який займається диригуванням до опанування твором, чи витрачає він на це необхідну кількість часу і зусиль? З впевненістю можна дати негативну відповідь, якщо студент вже знає твір на “слух” – а таких в учбовій практиці студентів більшість, – то він обмежується лише поверховим оглядом партитури. Не більше праці він витрачає і на виконавське засвоєння партитури. Йому можна не замислюватися над інтерпретацією, а цілком покласти на виконавські традиції. Невже необхідно дивуватися, що такий диригент буде зовсім безпорадним на репетиції? Якщо диригент не пройшов всіх етапів засвоєння твору, не проаналізувавши хід його виконання, не обдумав характеру кожної фрази, не вникнув у суть виконавських знаків і авторських вказівок, якщо твір не залишив сліду в його свідомості, не зачепив почуття, – у нього не виникнуть яскраві музичні уяви, необхідні кожному виконавцю. Його зауваження будуть торкатися лише динаміки і артикуляції, не більше зможе показати і його жест.

Звернімося тепер до другої сторони діяльності диригента – педагогічної, на котру звично майже не звертають уваги.

Готуючи твір до виконання, диригент повинен чітко знати. Що він хоче отримати від оркестру, повинен мати чіткий виконавський задум. Крім очевидних інтонаційних і ритмічних

помилки, які диригент зобов'язаний виправити, він обов'язково зіткнеться з чисто виконавськими проблемами: усвідомленістю, образністю виконання. В цьому випадку недостатня констатація факту неточності виконання. Диригент повинен з'ясувати, зрозуміти, чому звучання не відповідає його намірам. Отже, диригент повинен володіти високорозвинутою слуховою уявою. З'ясувавши причину виконавського недоліку, диригент повинен в декількох словах, дохідливо і чітко пояснити виконавцям, як їм грати це місце. Для цього йому необхідно мати глибокі знання (у тому числі знати специфіку гри на всіх інструментах оркестру), а також володіти тими здібностями, які звично називають "педагогічними навичками."

Педагогічні навички ґрунтуються безпосередньо на навичках виконавських. Але разом з тим, їх не можна ототожнювати один з одним. Музикант може бути першокласним виконавцем і в той же час не мати педагогічного хисту і бути не цікавим, навіть невмілим педагогом. В чому причина подібного парадоксу?

Яскравий музикант грає так, як підказує йому таланти, його інтуїція, не задумуючись над тим, як досягнути необхідного результату. Проте, педагог не може керуватися тільки інтуїцією, яка б вона не була сильна. Він обов'язково повинен чітко розуміти, чому необхідно грати так а не інакше, він дає студенту рекомендації, які ґрунтуються на аналізі структури і образної побудови твору. Без цього він не зможе виховати справжнього музиканта-виконавця. Педагог повинен не тільки уважно слухати, помічати і критично оцінювати якість виконання (ці вимоги обов'язкові для кожного виконавця), але і вміти визначати причини виникнення тих чи інших недоліків. Природно, що помилки очевидні – текстові, ритмічні, темпові, інтонаційні а інші при наявності розвинутої уваги і слуху відмічаються без особливих зусиль, тоді як усвідомленість і виразність можуть бути лише у тому випадку, якщо педагог розуміє динаміку розвитку музичної тканини і якщо в нього самого є змістовні музичні уяви, чіткі виконавські наміри.

Отже, ми бачимо, що вміння впливати на виконавця, домагатися в нього виразного виконавства, залежить від здібностей педагога розбиратися у всіх особливостях виконавського процесу, від чіткого розуміння його закономірностей. Цілком очевидно, що до

диригента можуть бути поставлені аналогічні вимоги. Але в діяльності диригента педагогічні принципи проявляються в іншій формі. Педагогічна функція диригента у своєму повному обсязі розкривається під час його репетиційної роботи з оркестром. Природно, що спілкування з музикантами різного виконавського рівня, які при тому ж грають на різних інструментах вимагає від диригента як педагога особливих додаткових якостей. Але, найважливішим можна вважати те, що зазначена функція диригента поєднується в єдину, одночасну і взаємопов'язану дію. Інакше кажучи, що в момент керівництва виконанням диригент не припиняє свого педагогічного впливу на музичний колектив, але вже за допомогою засобів мануальної техніки.

Засоби мануальної дії на виконавців, інколи діють ефективніше ніж мова. Дуже часто той чи інший характер виконання, характер музичної фрази, можна передати декількома виразними рухами. Перевага жестової форми спілкування особливо сильно виявляється у тих випадках, коли необхідно передати всю своєрідність розвитку музичної форми, динаміку руху музичної тканини, елементи фразування і т.п.

Необхідність спілкування не з одним виконавцем, а з великим колективом музикантів в багато разів ускладнює виконавські і педагогічні завдання диригента. Диригенту, який працює з кваліфікованими музикантами, природно, завдання полегшуються. Йому не має потреби звертати багато уваги на формальну сторону виконання (точність тексту, ритму), замислюватися над причинами виникнення помилок у виконанні. Йому немає потреби докладно пояснювати музикантам їх виконавські завдання, до того ж більшу частину своїх намірів він зможе передати за допомогою виразного жесту. Але на скільки в той же час підвищується відповідальність диригента перед музичним колективом! Досвідчені музиканти хотіли б бачити в диригенті авторитетного керівника, цікавого виконавця, який був би здібний запропонувати їм неординарні художні рішення. Пояснення диригента повинні бути конкретними і чіткими, які повинні давати позитивні результати. Важливо ще й те, щоб зауваження диригента не принижували гідність музикантів, інколи більш досвідчених, ніж диригента, який перед ними стоїть. Інші проблеми виникають перед диригентом, коли він починає працювати з оркестром невисокої кваліфікації, а тим більше з студентським. Тут

Йому належить бути педагогом у повному розумінні цього слова. Вказівки диригента можуть бути більш змістовними і обов'язково дохідливими, які спроможні активно впливати на процес мислення молодих музикантів. В такому колективі диригент повинен бути не тільки керівником, який готує твір до виконання, але і вихователем музикантів, який турбується вдосконаленням їх виконавської майстерності. Щоб у повному обсязі виконувати функції педагога і керівника, диригенту необхідно значно більший об'єм знань, як будь-якому педагогу-інструменталісту. Він повинен бути знайомим з технікою гри на всіх духових інструментах, досконало знати їх виразні можливості, знати всі тонкощі звуковидобування. Але для успішної репетиційної роботи з музичним колективом одних знань, які відносяться до техніки гри на оркестрових інструментах, недостатньо. Вміння працювати з оркестром обумовлюється наявністю великого комплексу навичків. Саме їх і не вистачає студенту, щоб у повному обсязі використати свої виконавські здібності. Перш за все, диригент повинен володіти розвинутою слуховою увагою. Адже йому необхідно слухати дуже багато різноманітних голосів. Це вимагає від диригента "об'ємної" слухової уваги. Маючи справу з багатьма виконавцями, диригент стикається зі значною кількістю різноманітних помилок – текстових, артикуляційних, динамічних і т.п. Тому він повинен фокусувати слухову увагу на окремих голосах, та на різних сторонах виконання. Його увага повинна бути у випадку необхідності вибірково направлена на ту чи іншу сторону виконавства: то на ритм, то на інтонацію, то на виконання штрихів, то на ту чи іншу групу інструментів. Але потім він повинен охопити слухом усі елементи виконання разом.

Необхідно визнати, що навіть при достатньому володінні мануальними засобами керування, студенти, як правило, не вміють працювати з музичним колективом. А причину цього звично бачать у відсутності практики диригування оркестром. Дійсно, на протязі усього року студенти недостатньо зустрічаються з оркестром, що впливає на позитивний результат. Про це свідчить той факт, що студенти, які навчаються на різних курсах, показують приблизно однаковий рівень репетиційної роботи. Інколи, напередодні майбутньої репетиції педагог, проводить бесіду зі студентом, звертає його увагу на різні місця твору у яких необхідно зробити зауваження,

щоб усунути можливі недоліки виконання. Але частіше всього такі консультації дають негативний результат. Не вміючи посправжньому слухати і аналізувати хід виконання, молодий диригент робить оркестру підказані педагогом зауваження в незалежності від того, є в цьому необхідність чи немає.

Викладачі, змушені миритися з існуючим положенням, покладаючи надію на те, що з часом, розпочавши практичну діяльність, їх вихованці навчатися працювати з оркестром.

Про недостатність вміння диригентів працювати з оркестром згадується дуже часто, в тому числі і самими педагогами. Але в той же час широко розповсюджена думка, що в стінах вузу студенту важко набути ці необхідні навички – занадто мало відводиться часу для спілкування з оркестром. Вважають, що диригент навчиться проводити репетиції лише тоді, коли закінчить вуз і почне працювати з оркестром на практичній роботі. Зрозуміло, що це не так. Навичками репетиційної роботи необхідно опановувати систематично в класі по спеціальності, як і навичками диригування. Але методика в класі така, що передбачаючи опанування засобами диригентської техніки, вона не розвиває вміння працювати з оркестром. Більше того, сама методика проведення занять по диригуванню у якійсь мірі навіть шкодить розвитку педагогічних навичків, зокрема, не виховує виконавську слухову увагу, без якої неможлива не тільки репетиційна робота диригента, але і активне керівництво виконанням. Вміння репетиційної роботи необхідно розвивати не в оркестрі, а в класі по диригуванню, диригуючи піаністами. Ця робота вимагає більшої затрати часу, але дасть хороший позитивний результат.

ПРОБЛЕМИ НАВЧАННЯ ДИРИГУВАННЯ

Диригентське мистецтво набуло в наші дні надзвичайної популярності. Якщо на початку століття диригуванню навчалася досить незначна кількість студентів композиторських відділень консерваторій, то сьогодні мистецтву диригування навчаються тисячі музикантів у всіх консерваторіях, в інститутах культури, училищах, інститутах мистецтв і інших спеціальних учбових закладах.

Визнана у нашій державі система навчання диригування має безумовні досягнення. Відокремившись від композиторського

факультету, диригування, на яке колись дивилися, як на прикладний предмет, набуло права самостійної спеціальності. Національна диригентська школа отримала визнання за кордоном. Перемоги на міжнародних конкурсах, запрошення українських диригентів для систематичної роботи з зарубіжними оркестрами – є тому підтвердженням.

Але, не дивлячись на те, що диригентське мистецтво досягло надзвичайних вершин, система навчання диригування ще недостатньо розроблена. До сьогоднішнього дня ні диригенти-практики, ні ті, хто присвятив себе вихованню молодих диригентів, не замислюються серйозно над основними питаннями: чим пояснити можливість диригента здійснювати вплив на оркестр, в чому полягають диригентські здібності.

Методика викладання диригування по суті представляє собою різноманітні суб'єктивні форми передачі особистого досвіду. Це виражається переважно у показі прийомів диригентської техніки – учень повинен перейняти самі рухи і тільки.

Музикант, який розпочинає займатися диригуванням, розпочинає своє навчання з рівня, досягнутого сучасним диригуванням. Йому немає необхідності шукати прийоми диригування самостійно, він їх отримує у готовому вигляді. Ось тут і виявляється негативна сторона такого наочного засобу навчання. Учень переймає прийоми з чисто зовнішньої сторони, не схоплюючи їх суті. До того ж навчаючись у класі, він набуває навички не на практиці, не в оркестрі, а диригує піаністами, які не реагують на жести диригента з такою чутливістю, як оркестранти. В результаті поверхневого копіювання він не розвиває ті здібності та якості, які наповнюють прийоми диригування силою діяння.

Учень “отримує” жест, обминаючи всі ті спонукальні механізми, які сполучені з наполегливими пошуками необхідних засобів диригування. Він не спирається на ті відчуття, які супроводжують вимогливому добору необхідного, найбільш ефективного рухового прийому для вираження своїх намірів, а саме ці порівняння, допитливі творчі пошуки і розвивають диригентські якості музиканта.

Але найбільш суттєвий недолік наочного методу навчання в тому, що учень механічно переймає у викладача прийоми диригування, не розвиваючи тих здібностей та якостей, які йому

необхідні для активного та вольового впливу на виконавців. Отримані від викладача прийоми він розглядає як якісь патентовані засоби, за допомогою яких можна досягнути необхідного результату у всіх випадках. Такий підхід глибоко помилковий. Ні один технічний засіб диригування не володіє яким-небудь універсальним засобом. У кожному конкретному випадку необхідно докладати деяке вольове зусилля, активно прагнути досягнути необхідного результату. Про це і перестас турбуватися диригент, який отримав готові прийоми керування.

Таким чином, для органічного і всебічного розвитку диригента необхідно об'єднати позитивні сторони існуючого наочного засобу навчання з сучасним систематичним навчанням у спеціальному класі. Необхідно взяти від першого все те, що розвивало активність мислення, активність дій, викликало необхідність роздумів, аналізу, відбору; а від другого – його систематичність і, головне, можливість спиратися у своїх заняттях на теоретичні основи диригентського мистецтва. Не можна заперечувати того, що диригент повинен мати певні нахили та здібності. Але диригентом не народжуються, його необхідно виховати, а це означає, що перш за все його необхідно озброїти знаннями теорії диригентського мистецтва, розумінням механізму диригентського впливу на виконавців, одночасно створивши умови, сприяючи розвитку творчого відношення до мануальних засобів керування, цілеспрямованому, ініціативному, свідомому пошуку технічних і виразних засобів диригування.

На відміну від двох розділів учбової роботи інструменталіста – заняття в класі і в домашніх умовах, навчання диригента розпадається на три розділи заняття в класі, заняття дома і робота з музичним колективом. Сюди можна також віднести і відвідування з учбовою метою репетиції оркестру. Але головним є те, що інструменталіст і в класі, і вдома грає на інструменті, а диригент тільки під час рідких зустрічей з оркестром стикається зі своїм “інструментом”.

Досить не звичні умови занять вимагають розробленої методики навчання диригування. Важливо, щоб всі три розділи учбового процесу були міцно об'єднані одним стержнем. Так, наприклад, вимоги, які висуваються практикою диригування оркестром, повинні знайти своє відображення в методиці занять у

класі, так само, як заняття в класі повинні спрямовувати домашню роботу навчаючого. Слід до того ж мати на увазі, що практика диригування оркестром сама по собі вимагає відповідної методики, яка враховує не тільки навички репетиційної роботи. Необхідно враховувати, що диригенту для його діяльності крім здібностей, загальних для всіх музикантів-виконавців, необхідно мати фахові теоретичні знання і володіти цілим комплексом специфічних диригентських якостей. Серед яких необхідно виділити високорозвинену слухову увагу, “диригентське бачення” музичного твору, відчуття образності руху музичної тканини, розуміння драматургії твору, вольові якості, вміння спілкуватися з колективом.

В заняттях диригента повинні бути передбачені засоби для виховання різноманітних здібностей і якостей, необхідних йому для всіх розділів його роботи – засвоєння партитури, розвитку мануальної техніки і навичок репетицій. Необхідність особливих, активних методів домашніх занять пояснюється тим, що велика частина учбової роботи диригента проходить без оркестру. А саме під час домашніх занять диригент повинен шукати мануальні засоби керування виконавством, розвивати необхідні диригентські навички. В цьому випадку заняття в класі, а тим більше в оркестрі, дозволять йому перевірити вже знайдене, а головне, полегшить набуття тих навиків, які можливо отримати лише в роботі з оркестром.

Відсутність виконавців, якими можливо було б диригувати, не єдина і не головна причина незадовільності домашніх занять студентів. Задовільне вирішення домашніх занять залежить від вирішення ряду інших проблем, у світлі яких і необхідно розглядати методику домашніх занять. У конкретному випадку мається на увазі принципове відношення до самого процесу керівництва виконанням, засобом управління. Процес цей є завершенням усієї попередньої домашньої роботи по засвоєнню твору, а також репетиційної роботи з музичним колективом. Якраз у момент керівництва виконанням диригентська техніка виявляє свої можливості бути дійовим засобом впливу на виконавців.

Здійснюючи процес керівництва за допомогою засобів мануальної техніки, диригент повинен бути справжнім виконавцем, безпосередньо втілюючи задум твору. Але специфіка диригентського виконавства дозволяє диригенту керувати грою

оркестру як би “з боку”. Такий диригент, крім показу початку кожної долі такту, може показати лише темп, його зміни, динаміку звучання, якому голосу виділитися, а якому відійти на другий план. У такому випадку, увага диригента поглинута слуханням і коректуванням ходу виконання, емоційно не приймаючи участі у цьому процесі. Такі дії диригента не сприяють розкриттю змісту музичного твору, не діють на музичні уяви виконавців і не надихають їх. Він не відчуває тих відчуттів, які притаманні і необхідні кожному виконавцю, відчуття, які дозволяють передавати на інструменті, свої музичні уяви.

Таким чином, перед методикою викладання диригування постає завдання – повернути диригенту загублені ним виконавські відчуття, зробити його дійсним виконавцем. Тільки відчуваючи всім своїм єством виконання, відчуваючи його своєю моторикою, диригент зможе досягнути живого і безпосереднього виконання, бути справжнім артистом. Диригент не втілює свої музичні уявлення безпосередньо на інструменті, а передає їх виконавцям за допомогою диригентських жестів. Через що, він повинен зробити свої думки не тільки наочними, відчутними усіма музикантами оркестру, але і достатньо їм зрозумілими. Диригент, якщо він дійсно хоче повідомити оркестру своє розуміння музики, не може себе обмежити формальним показом виконавських знаків. В диригуванні може бути навіть парадоксальне явище, коли диригент, щоб яскраво і наочно передати виразність фрази, її музичний задум, показує якраз протилежне тому, що визначено у нотному тексті. Так, наприклад, мелодичну лінію, яку необхідно виконувати “деташе”, диригент може продиригувати “легато” спеціально для того, щоб передати смислові зв’язки звуків.

У роботі диригента з оркестром необхідні самі різноманітні засоби і прийоми, так як і різне відношення до методів роботи з оркестром. Те, що не придатне, навіть хибне під час концертного виконання, може бути корисним в умовах репетиції. Зрозуміло, що під час репетиції, особливо на початку роботи над твором, коли диригенту необхідно виявляти свої педагогічні властивості, він повинен помічати, аналізувати і критично оцінювати всі особливості виконавства. На цьому етапі захопленість і ажіотаж будуть тільки заважати уважному спостереженню за рухом виконання. Під час репетиції диригент спрямовує виконання,

слухає його ніби з боку. Але і якщо під час концерту він буде дотримуватися цього ж методу керівництва, то це призведе до сухості і формального виконання. Теж саме можна сказати і про інші аспекти керівництва. Наприклад, диригенту необхідно в якийсь момент виконання показати знаки артикуляції (якщо вони недостатньо чітко виконуються оркестрантами) з тим, усе ж таки, щоб в подальшому знову звернутися до передачі музичного образу. Якщо формальний показ знаків артикуляції посилює майже кожному диригенту, то передача їх змісту, музичного образу – не кожному під силу.

Співвідношення педагогічних та мануальних засобів у виконавстві диригента повинні знаходитися у рівновазі. Якщо диригент не вміє працювати з оркестром, то йому мало допоможе володіння мануальними засобами. З іншої сторони, не володіючи достатньо розвинутою мануальною технікою, диригент не зможе безпосередньо, по-виконавські керувати грою оркестру. Ще більшою складністю відрізняється співвідношення технічних та виразних засобів диригентської техніки. Тут, можливо, найбільше проявляється протиріччя диригентського мистецтва. Справа в тому, що коли диригент свою увагу і мануальні засоби цілком спрямовує на досягнення виразності виконавства, страждає ансамблева його сторона – він диригує не рівно, не ритмічно. І навпаки, домагаючись злагодженості, ритмічності, диригент недостатньої уваги надає виразності виконання. Не маючи можливості одночасно розв'язати два завдання, диригент зосереджує свою увагу на досягненні чіткості ансамблевого виконання. Не однаково відношення диригентів і до можливостей передачі в жести деталі виконання. Тут існують різні погляди. Деякі диригенти вважають, що показувати необхідно лише самі важливі елементи виконання, покладаючись у всьому іншому на виконавців. Диригенти, які притримуються такої думки, пропрацьовують всі деталі виконання під час репетиції, використовуючи в основному мовні вказівки. Під час концертного виступу вони диригують досить стриманим жестом, по суті – тактують. Така манера управління можлива для досвідченого музиканта в певних умовах роботи і при наявності професійного оркестру, що не відноситься до навчаючих, то диригуючи таким чином, він зможе набути навичок диригування, розвинути необхідні якості диригента. Протиріччя у поглядах на ті чи інші проблеми

диригентського мистецтва, недоліки і вади у системі навчання, недосконалість методики викладання виникають через відсутність ясної уяви про можливості техніки диригування, про диригентські здібності і багато інших питань, які мають безпосереднє відношення до професії диригента. Без розуміння закономірностей, які лежать в основі диригентського мистецтва, неможливе і повноцінне навчання цієї професії.

ОСОБЛИВОСТІ ДОМАШНЬОЇ РОБОТИ ДИРИГЕНТА

Багатоплановість диригентської спеціальності вимагає різноманітних форм домашньої роботи. Крім того, зміст домашніх занять у більшості випадків визначається наявністю різних поглядів на методику навчання диригування і саме диригентське мистецтво.

Під час домашньої роботи над партитурою, диригенту необхідно не тільки вивчати і аналізувати нотний текст, але і свідомо обмірковувати форми та методи репетиційної роботи, наперед намічати способи опрацювання окремих частин твору. Крім того, студент повинен опановувати партитуру і у мануальному плані, знаходити жестові форми вираження музичних образів. Зрозуміло, що домашня робота поєднується з класною роботою і, в кінцевому результаті, відбиває вказівки викладача.

Різнманітність форм та методів домашніх занять – є наслідок різного відношення до диригентського виконавства. Одні диригенти, захоплюючись виконанням, диригують темпераментно, інші – навпаки, вилучають з свого диригування всякі емоції. Вони бачать завдання диригента лише в тому, щоб слухати виконання і оперативно керувати ним.

Деякі диригенти вважають необхідним показувати всі виконавські позначення, які виставлені у партитурі, - динаміку, знаки артикуляції, фразування і т.ін. У протилежність цьому інші диригенти передають у жестах не стільки виконавські знаки, скільки їх значення у виявленні виразного характеру музичної фрази, у втіленні її образного змісту. Інакше кажучи, одні своїми жестами лише дублюють виставлені у нотах позначення, тоді як інші, керуються цими знаками для передачі музичного змісту. Різний підхід до керівництва виконавством у значній мірі

обумовлюється індивідуальними властивостями обдарованості кожного з диригентів, різним рівнем і характером техніки диригування.

Але особливо великі відмінності ми побачимо у відношення диригентів до самої техніки диригування. Форма малюнків тактування і способи їх виконання, те чи інше положення руки інколи просто надумане. Особливу вимогливість деякі викладачі-догматики виявляють до способу керування паличкою. Дуже часто студентам пропонується лише один єдиний і ніякий інший спосіб її тримання. Одні викладачі примушують студента тримати паличку вбік, інші – утинають основу палички у долонь і вимагають виконувати рухи тільки її кінчиком. На кінець, деякі викладачі взагалі не визнають палички, але і при диригуванні вільною рукою пропонують лише незмінні її положення.

А скільки різноманітних настановлень ми зустрічаємо відносно положення рук. Одні викладачі вважають, що лікті були притиснуті до боків. Деякі визнають тільки високе положення рук під час диригування, інші – низьке. Так само різноманітні поради і по відношенню лівої руки. Одні вимагають її повної автономії, інші, на їхню думку, симетричності рухів рук, як обов'язкової умови диригування. Немає необхідності переконувати, що всі згадані альтернативні форми і способи диригування збіднюють засоби виразного керівництва виконавством, позбавляють диригента можливості користуватися широкою палітрою виразних засобів, доступних жестовій мові.

Ми вважаємо, що за незначним винятком, у диригуванні можна користуватися усіма формами керівництва виконанням, усіма видами жестикуляції і способами тримання палички. Все це збагачує техніку диригента, допомагає йому яскравіше передати виконавцям свої художні наміри. Можна тримати паличку будь-яким способом, якщо він відповідає виразності музичного образу. Теж саме можна сказати і про положення рук, і про диригування без палички, і про всі інші відмінності диригентської техніки.

Важче всього переконати у доцільності і правомірності диригування – емоційного чи спокійного з скупим чи детальним жестом, показі самих відтінків чи передачі їх смислового значення і т.д. Але і тут можна заперечувати перевагу одного виду диригування над іншим.

Диригенти притримуються того чи іншого напрямку диригування у залежності від свого темпераменту. Диригент емоційний, мабуть, не зможе керувати виконанням, не передаючи свого захоплення музикою. Ми стоїмо як раз на цій позиції.

Музика – мистецтво емоційне, захоплююче, воно вимагає відповідного емоційного втілення. Що ж стосується керівництва виконавством, то воно обов'язково повинно бути захоплюючим. До того ж, диригент повинен не тільки донести свої музичні наміри до виконавців, але і надихнути їх, примусити проїнятися своїм емоційним станом.

Можна сперечатися про те, чи необхідно диригувати образно. Безумовно, диригент більш впевнено передасть виконавцям свої наміри, якщо буде диригувати образно; власне образний жест допомагає виконавцям розуміти музику і наміри диригента, чим суше трактування.

Чи необхідно диригувати скупим жестом? Якщо диригент може передати емоційний зміст лаконічними жестами, то це лише його заслуга. Але диригент, який навчається, повинен мати на увазі, що впливати на виконавців за допомогою скупого жесту значно важче, ніж користуватися вільними виразними рухами. Для цього необхідна така майстерність, якою ще не володіє студент. Його скупий жест перетворюється у мізерний жест, у звичайне тактування. Необхідно виходити з того, що молодий диригент повинен всебічно розвивати не тільки можливості своєї техніки, але і свої здібності. Для цього йому необхідно намагатися диригувати з максимальною виразністю. Тільки таким чином він зможе підвищувати впливову силу свого диригування, розвивати свої вольові якості.

Під час домашньої роботи, маючи на меті учбові цілі, користуватися скупим жестом не рекомендується, так як перед початкуючим диригентом стоїть завдання найбільш повно виразити спрямовані на всебічний розвиток виконавських і специфічних диригентських навичків, на розвиток виразних засобів керування виконавством, диригент повинен не тільки спрощувати, навпаки, ускладнювати завдання. Крім того, диригент повинен вміти показувати за допомогою жесту різноманітні деталі виконавства, щоб у деяких випадках діяти на виконавців, не звертаючись до багатослівних пояснень. Це особливо важливо з

тієї причини, що передати характер виконання легше інколи за допомогою виразного жесту, чим слова.

По мірі засвоєння оркестром намірів диригента, останній може керувати виконанням менш детально, показуючи загальну лінію музичного розвитку, його образно емоційну сторону. У цьому випадку диригент користується узагальненим жестом, який передає у концентрованому вигляді найбільш суттєві сторони музики. Такий жест інколи володіє особливо великою силою вольової дії. Тільки після того, як молодий диригент знайде диригентські засоби для передачі всіх виразних елементів музичної фрази і навчиться користуватися цими засобами вільно і невимушено, він зможе дозволити собі, показувати те, що складає саму суть музичного образу.

ЗМІСТ ДОМАШНІХ ЗАВДАНЬ

Домашня робота, щоденні заняття на інструменті в житті кожного музиканта мають вирішальне значення для його діяльності. Але особливо велике значення домашні заняття набувають у початковий період навчання виконавця. Від того, як він займається, яку мету перед собою ставить, залежить не тільки успішне оволодіння інструментом, але і саме формування його артистичного образу.

Інструменталіст під час домашніх занять вирішує цілий комплекс завдань, деякі з яких навіть не усвідомлюючи. Так, наприклад, працюючи над вдосконаленням технічного апарату, турбуючись, ніби про рухливість пальців у той же час розвиває слух, відчуття ритму, навички контролювання роботи язика та пальців і т.ін. але ще краще виконавські якості формуються у процесі роботи над художнім твором: музикант вчиться осягати задум твору, розуміти процес розсортування музичної форми, а також значення фразувальних, артикуляційних та інших виконавських знаків. Тут також велику роль відіграють моторні відчуття. Вони стають не тільки основою інструментальної техніки, але і дозволяють вільно втілювати на інструменті його музичні уявлення. Таким чином, ставлячи перед собою конкретну мету вивчити до наступного уроку заданий твір, інструменталіст по суті займається найважливішою стороною свого навчання – розвиває навички, здібності і психічні

якості, необхідні йому як виконавцю. Все це стає можливим дякуючи тому, що виконавець чує результат своїх дій. Звучання інструменту вказує наскільки вірно він реалізує свої виконавські наміри, на слух визначає допущені помилки. Так він вчиться контролювати не тільки технічну, але і художню сторону виконавства.

Зовсім по іншому проходить домашня робота диригента. Умови, в яких він змушений працювати, не дозволяють йому розвивати виконавські навички так само безпосередньо і природно як інструменталісту. Саме тому початківець-диригент обмежується вивченням партитури твору, гадаючи, що навички керування виконавством він набуде під час занять у класі і диригуванням у оркестрі.

Для того, щоб зробити домашню роботу диригента-початківця більш ефективною, щоб озброїти його методами активного розвитку усіх необхідних йому навичків і здібностей, необхідно перш за все визначити зміст цієї роботи. Лише розуміючи, що необхідно освоювати, тільки тоді можна розглядати питання методичних порад. Внаслідок багатогранної діяльності диригента, його домашні заняття вимагають ще більш напруженої і цілеспрямованої роботи, ніж заняття любого-іншого музиканта-виконавця. Диригент ще більше, ніж інструменталіст, повинен мати високорозвинену увагу, відчувати ритм, динаміку музичного руху, так-як свої виконавські наміри він повинен висловлювати жестами, наочним і зрозумілим для виконавців. Йому необхідно бачити твір по “диригентські”, контролювати не тільки хід виконання, але і свої дії.

Для того, щоб опанувати навичками керування виконавством, необхідна наполеглива праця. Але особливо багато часу необхідно для оволодіння мануальними засобами диригування. Не можна сподіватися що це відбудеться само по собі. Під час диригування оркестром диригент-початківець не має можливості ставити перед собою завдання по розвитку спеціальних диригентських якостей – вся його увага зосереджена на вимогах керівництва виконавством. Велику можливість для нього мають заняття в класі. Але для того, щоб диригування піаністами були ефективними, необхідна відповідна домашня робота, і перш за все, розумна методика домашніх занять, яка б враховувала всі специфічні умови, в яких проходить ця домашня робота.

Умовно в домашній роботі можна виділити дві сторони, які мають відповідно деякі відмінності у формах і методах занять.

Одна з них, особливо важлива на початковій стадії навчання, ставить своєю метою всебічний розвиток навичків диригування. Друга сторона домашньої роботи – засвоєння партитури. Практично ж дві сторони невід’ємно поєднані і важливі на всіх етапах творчого росту диригента.

Велике значення для розвитку навичків і здібностей диригента-початківця має сама партитура твору, яку вивчають. Тому на початку необхідно брати такі твори, які б сприяли б розвитку навичків і якостей, необхідних на даному етапі навчання. Дуже важливо, щоб матеріал був не тільки різноманітним, але перш за все яскравим і наочним по своїй образності та емоційному характеру, який би допомагав диригенту-початківцю знаходити мануальні засоби втілення.

Робота над партитурою може вестися у трьох напрямках:

- а) засвоєння партитури за фортепіано;
- б) засвоєння за допомогою внутрішнього слуху;
- в) мануальне засвоєння.

Перші два напрямки тісно поєднані один з одним. Їх можна об’єднати, умовно назвавши “виконавсько-аналітичною” формою роботи. Мануальне засвоєння твору можна назвати “практичною”, “диригентською” формою роботи. Вона є найбільш складною для домашніх завдань диригента, внаслідок того, що проходить без оркестру.

Для більшої наочності доцільно уявити зміст домашньої роботи у вигляді плану, який би чітко вимальовував окремі розділи, грані і аспекти роботи диригента-початківця.

РОБОТА НАД ПАРТИТУРОЮ

Засвоєння партитури у виконавському плані

1. Ознайомлення з нотним текстом.
2. Аналіз форми твору.
3. Аналіз оркестрової фактури.
4. Конкретизація виконавського плану.
5. Підготовка до репетиції (обдумування плану роботи, коректування оркестрових партій і інше).

Мануальне засвоєння партитури.

Пошуки диригентських засобів для передачі в жестах

1. Динаміки розвитку форми.
2. Фразування.
3. Образності.
4. Звукового колориту.
5. Образно-емоційного характеру музики.

Розвиток здібностей, навичків і якостей психіки, необхідних для виконавського засвоєння партитури

1. Розвиток слухової уваги і спостережливості.
2. Розвиток навичка “диригентського бачення” музичного твору.
3. Розвиток партитурного слуху (охоплення слухом усіх голосів партитури).

Розвиток здібностей, навичків і якостей психіки, необхідних для оволодіння диригентською технікою

1. Розвиток рук як інструменту, які передають наміри диригента, як засіб керування, комунікації і впливу:
 - а) розвиток відчуття “звуку у руці”;
 - б) розвиток засобів передачі динамічності музичного руху;
 - в) розвиток засобів передачі образно-емоційного змісту музики;
 - г) розвиток конкретності диригування (його відповідність певним виконавським завданням).
2. Розвиток “поліфонічності” керівництва. Знаходження засобів для керівництва голосами партитури, які вимагають різних засобів диригування.
3. Розвиток здібностей трансформувати музичні уявлення у виразні жести:
 - а) робота над варіантністю жеста;
 - б) розвиток диригентської фантазії.
4. Розвиток вольових якостей:
 - а) розвиток активності диригування;
 - б) розвиток оперативності диригування;
 - в) розвиток емоційної сторони диригування (“інтонації” жесту).

5. Розвиток навичків контролю:
 - а) контролювання точності виконання технічних прийомів;
 - б) контролювання відповідності жестів музичним образам;
 - в) розвиток навичків передбачення нечіткості виконання.

НЕДОЛІКИ ДОМАШНЬОЇ РОБОТИ

Домашні заняття часто бувають неефективними, що звично пояснюють відсутністю оркестру. Але крім цієї об'єктивної причини, є ще ряд суб'єктивних. Перш за все той хто навчається не має уяви про те, як можна займатися при відсутності конкретних виконавців. В залежності від здібностей і поглядів на зміст диригентського мистецтва, тих, хто навчається диригуванню можна розділити на три групи. Одні гадають, що умови домашньої роботи не дозволяють займатися вдосконаленням диригентської техніки, розвитком виразних засобів керування виконавством і через що обмежуються лише вивченням партитури. До іншої групи, можна віднести тих, хто гадає, що займатися необхідно лише “музикою”, а не “технікою”. Подібне протиставлення свідчить про повне нерозуміння ролі, а головне, змісту і можливостей техніки диригування. До третьої групи можна віднести тих, хто сумлінно займається мануальним засвоєнням партитури, старанно заучує знайдені у класі жести. Ні один із цих методів не приводить до позитивних результатів. Щоб опанувати будь-яким технічним засобом диригування, необхідно мати чітку уяву про ті закономірності, на яких базується диригування. Але щоб знайти виразні засоби, які відповідають відображеному ними музичному образу, необхідно не тільки чітко собі уявляти природу цих засобів, але і вміти бачити і відчувати у музиці те, що можливо передавати в жестах і, на кінець, знати, як шукати ці виразні засоби.

До того ж необхідно мати на увазі, що пошуки зможуть завершитися лише тоді, коли диригент має відповідним чином підготовлені руки, тонкі рухові відчуття і розвинуті вольові якості.

Диригент-професіонал при наявності у нього певного досвіду, знаходить ті чи інші технічні засоби диригування на практиці, у процесі репетицій з оркестром. Реакція виконавців

вказує йому, наскільки застосований ним жест відповідає своєму завданню. Але диригент-початківець ще не має такого досвіду, він керується лише вказівками викладача і, крім того, ненавмисне або свідомо наслідує жести, які бачив в інших диригентів. При невмінні відрізнити виразні засоби від суб'єктивної манери диригента таке копіювання може прищепити лише манерність, а не змістовність диригування.

Звичайно, можливість опанувати диригентське мистецтво, безпосередньо працюючи з оркестром, дає дуже багато, але все ж таки необхідно визнати, що домашні заняття диригента-початківця малоплідні не тільки із-за відсутності виконавців, скільки через відсутність цілеспрямованої методики занять, настановлень на розвиток необхідних диригенту навичків і здібностей. Щоб домашні заняття були успішними, форми та методи їх повинні базуватися не на копіюванні, а на використанні активних ціле направлених засобів засвоєння технічних і виразних засобів диригування, на застосуванні дійових засобів контролювання процесу навчання. Під час домашніх занять молодий диригент, як правило, поглинутий лише керівництвом мелодичної лінії, яку він співає про себе чи вголос. Такий вид домашньої роботи стає причиною деяких негативних сторін диригування. Перш за все це може призвести до неритмічності диригування.

Намагаючись якомога більш виразно передати у жестах виразну сторону мелодичного руху, він допускає ряд помилок по відношенню до афтактових рухів, “змазуючи” їх з метою відображення цілісності і спрямованості мелодичної лінії. Співаючи мелодичний голос мелодій, диригент не чує руху акомпанементу, пульсація якого тільки і може дати йому відчуття ритмічної опори.

Крім того, концентруючи увагу на одному голосі, диригент не чує інші голоси. Керуючи одним голосом, підпорядковуючи свій жест виразності мелодії, диригент не звертає уваги на інші голоси, які можливо, вимагають інших засобів керування. Внаслідок чого він нехтує ритмічною точністю керування, що заважає керуванню. Уникнути цього він зможе тільки у тому випадку, якщо буде розподіляти свою увагу на всю вертикаль партитури.

Домашня робота диригента над мануальним засвоєнням партитури має на увазі пошуки виразних засобів для передачі музичних образів твору. Саме у такій роботі розвиваються і засоби

диригентського впливу, і диригентська уява, і виконавська увага.

Одночасно з пошуками жестового втілення музичних образів поглиблюється розумінням музики, створюється план виконавства.

Допустимо, що молодий диригент знайшов жести, які, як йому здається, відповідають характеру даного твору, і намагається закріпити їх, з тим, щоб застосувати під час диригування у класі. Це спричиняє до створення диригентської моделі жестового втілення музичних образів. Але надійно зафіксована жестова модель, навіть якщо і не суперечить поставленої мети, не завжди зможе стати активним засобом керування, адже воно здійснюється відповідно реакції виконавців на жест диригента. У ході виконання диригенту приходится пристосовуватися гнучко і оперативно змінювати технічні засоби у залежності від того, як виконавці відповідають на його жести.

Процес керівництва – це діалог, у якому жести диригента й відповіді виконавців знаходяться у безперервній взаємодії.

Звичка “керувати” своїми музичними уявленнями може спричиняти до пасивності диригування.

Під час домашніх занять диригенту жестами немає на кого впливати. У кращому випадку він мовби ілюструє свої музичні уявлення образними жестами. Відсутність необхідності застосувати під час керівництва вольові зусилля привчає диригента обходитися без них, що спричиняє до пасивності жестів, а в кінцевому рахунку до безвиразності виконання. Диригуючи довгий час без виконавців, диригент-початківець звикає слухати лише свій внутрішній голос. Коли ж він починає диригувати виконавцями, то продовжує керувати особистим співом, не звертаючи уваги на виконавство. Звідси і неконкретність, і неактивність диригування. Така пасивність може виникнути і у результаті бездумного диригування під “платівку”. У цьому випадку диригент лише пристосовує свої жести під музику. З подібним видом жестикуляції під музику дуже часто зустрічається суттєвий недолік – неритмічність диригування. Проблема у наступному. Коли музика надає диригенту виражену чітку опору, то він тактує ритмічно. Але коли у момент керівництва диригент сам повинен давати музикантам цю опору, то він, поглинутий веденням мелодичної лінії, диригує неритмічно, особливо у тих

випадках, коли ритмічна опора не виразно виражена.

Усі ці недоліки пояснюється тим, що диригент не має можливості перевірити дієвість і виразність свого диригування, базуючись на реакції виконавців.

Тут ми торкаємося ще однієї проблеми домашніх занять – неможливість контролювати свої дії, що дуже необхідно диригенту при роботі з оркестром. Не дивлячись на те, що диригент не чує відповідної реакції на свої руки, розвивати під час домашніх занять навички контролювання можливо. Для цього необхідно упорядкувати процес домашніх занять, зробити його активним і цілеспрямованим.

Одним з недоліків домашніх занять – невміння розвивати “відчуття звуку у руці”. Це відчуття – якість, на якому базується здібність диригента керувати виконавством оперативно і виразно. Чи зможе він диригувати ритмічно, якщо не відчуває, скільки звуків припадає на кожен рух руки, не відчуває їх ритмічної пульсації всередині лічильної долі? Якщо диригент визначає тільки початок кожної долі і не в змозі здійснювати який-небудь вплив на рух звуків у середині долі, він не зможе диригувати не тільки виразно, але і досить ритмічно.

Мало хто з диригентів у повній мірі володіє здібністю відчувати звукове заповнення долі й активно керувати ним. Ця здібність набувається нелегко, а розвиток її у домашніх умовах здається неможливим. Відсутність можливості контролювати свої жести на основі сприйняття звукового результату спричиняє до того, що диригент перестає співвідносити свої рухи зі звуковим заповненням долі. Він не надає можливості витримати тривалість долі і не помічає, що сам викликає квапливість ритмічного руху. Таким чином, диригент звикає до якихось “абстрактних” “неозвучених” рухів, які визначають лише початкові крапки лічильної долі такту.

“Відчувати звук у руці” – це означає відчувати його насиченість, його колорит, “розтяжність”, “опірність”, інакше кажучи, відчувати “матеріальність” звуку. В умовах домашньої роботи можливість розвивати ці відчуття є. Молодий диригент повинен активно домагатися конкретності і ясності у своїх музичних уявах, так як тільки яскраві музичні уяви спроможні викликати “відчуття звуку у руці”.

Активність диригування неможлива без наявності у

диригента вольових якостей. Як правило, вони формуються і розвиваються у процесі подолання найрізноманітніших труднощів і перепон. В диригентському виконавстві вольові якості виявляються як у наполегливості дій, які спрямовані на досягнення мети, так і у самих жестах диригента. У диригентському виконавстві має значення не тільки те, до чого він прагне, але і якими мануальними засобами це здійснюється. Диригент може робити чіткі зауваження, які орієнтують виконавців на певну мету, вправно керувати ансамблем виконання і разом з тим його жест може не відповідати його вимогам, і не надихати оркестрантів. В результаті чого виконання буде млявим і формальним. Вольові якості жесту не поєднуються з яким-небудь фізичним напруженням, з великою амплітудою, різкістю і іншими ознаками вольових зусиль. Вони можуть проявлятися не тільки у рухах, але і у характерному положення корпусу, у міміці, виразному положення лівої руки. Разом з тим зовнішні ознаки справжнього вольового зусилля диригента повинні бути відбиттям намагання досягнути необхідного результату. Тільки у цьому випадку жести зможуть викликати відповідну реакцію виконавців.

Розвивати вольові якості – найважливіша проблема виховання диригента, але особливо гостро вона виникає в умовах домашніх занять. В значній мірі вона може бути вирішена, якщо диригент буде турбуватися про розвиток справжніх вольових якостей, а не зовнішніх атрибутів їх, виявлення, маючи на увазі, що перше спрямовує до вдосконалення виразних засобів диригування, тоді як друге привчає до позування, до поверхового жестикулювання під музику. Для того і необхідні активні і цілеспрямовані методи роботи як над музичним матеріалом, так і над жестовим його втіленням.

ОСНОВНІ МЕТОДИ ДОМАШНІХ ЗАНЯТЬ

Як відомо, діяльність диригента підрозділяється на три основні розділи: домашні заняття (засвоєння партитури), репетиції з оркестром і сам виступ з ним перед слухачами чи глядачами. У диригента, який вчиться у учбовому закладі, є ще проміжна стадія, коли він диригує у класі під фортепіано.

Перший етап роботи – найбільш трудомісткий – має

виключно підготовче значення і за своїм характером і змістом дуже відрізняється від того, що диригенту необхідно буде виконувати в подальшому.

Тільки при зустрічі з музичним колективом диригент спроможний буде розпочати втілювати свої художні задуми. Важливо відзначити, що при диригуванні виконавцями йому обов'язково прийдеться користуватися мануальними засобами керівництва виконавством. А якщо партитура твору вивчена диригентом без мануального її опанування, то один з найважливіших розділів навчання – розвиток виразних засобів диригентської техніки – випадає майже повністю.

Не бачачи необхідності у мануальному опануванні партитури, молодий диригент вважає можливим обмежитися під час домашніх занять лише вивченням партитури, думаючи, що до диригування він приступить під час репетиції з оркестром. Але під час репетиції увага диригента поглинута іншими проблемами. Він не в змозі буде звертати увагу на розвиток техніки диригування, отже, необхідних для його професії особливостей і якостей. Для цього вимагається час і спеціальні тренування. Умови для такої роботи дають тільки домашні заняття. Відсутність виконавців не повинна бути перешкодою на шляху до оволодіння диригентською технікою. Більше того, подібний вид занять при відповідній методиці зможе бути більш ефективним, ніж засвоєння навичок диригування на практиці.

Методи домашніх занять, які пропонуються, запозичені з досвіду домашніх занять інструменталіста. Як і диригент, інструменталіст аналізує форму твору, шукає засоби виконавського втілення кожної фрази, технічні засоби для найбільш повного втілення своїх задумів, порівнює, слухає акомпанемент.

Методи інструменталіста можна звести до наступного:

1. Інструменталіст вивчає твір невеликими відрізками, інколи вперто працюючи над декількома тактами.
2. Для того щоб подолати технічні труднощі, тимчасово спрощує виконавські завдання (грає у повільному темпі, змінює штрихи, ритмічний малюнок і т.ін.).
3. Для розвитку техніки інструменталіст звертається до вправ і етюдів.
4. З метою відбору кращих варіантів виконавського вирішення

інструменталіст користується методом співставлення.

Важливо підкреслити, що наведені методи базуються на цілеспрямованій слуховій увазі. Лише зосереджена увага і спостережливість дозволяють інструменталісту зауважити і усвідомити найменші деталі у нотному письмі, порівняти різні варіанти виконання однієї і тієї ж фрази, а також проконтролювати виконання. Відомо, що інструменталіст не може обмежитися лише роботою над художнім твором. Для розвитку техніки він грає етюди учбового, тренувального призначення, працює над вправами, де технічні елементи подані у сконцентрованому вигляді. Саме на таких етюдах більше всього розвивається слухова увага, так само, як і увага до рухових відчуттів.

Методи роботи інструменталіста могли б бути повністю перекладені на методи домашніх занять, якби не той недолік, що у заняттях диригента відсутні виконавці, якими він міг би керувати. Насправді, лише чуючи, наскільки дійсне звучання відповідає його ідеальній уяві, музикант в змозі порівняти, оцінити, проконтролювати процес виконавства.

Як навчатися диригенту, якщо немає цієї самої важливої умови? Знайти хоча б частину відповіді на поставлене запитання – означає вирішення питання методики домашньої роботи диригента.

Необхідно зробити застереження, що запропоновані методи домашньої роботи для молодих диригентів не зможуть замінити цілковито заняття з виконавцями. Але вони здатні бути корисною підготовкою до роботи з оркестром. Головне їх призначення у тому, що вони зможуть розвивати у домашніх умовах так необхідні диригенту якості, як увага, спостережливість, активність музичного мислення, цілеспрямованість дій, самоконтроль.

Зрозуміло, що на різних етапах навчання перед молодим диригентом постають і різноманітні завдання, відповідно з чим змінюються настанови і методи роботи над творами. Але основу домашніх занять повинні складати розвиток виконавської слухової уваги, рухові відчуття особливо – “відчуття звуку у руці”, розвиток здібностей знаходити жести, які б відповідали виконавському завданню, розвиток диригентської фантазії, так само і як вміння бачити партитуру, “по-диригентськи”, розвиток навичків контролю.

За аналогією з методами роботи інструменталіста

пропонуємо наступні методи домашніх занять диригента:

- 1.Метод окремого засвоєння партитури по голосам і фактурним слоям (як виконавського, так і мануального).
- 2.Метод співставлення.
- 3.Метод співставлення у сполученні з методом окремого диригування.
- 4.Метод окремого засвоєння виразних елементів виконавства.
- 5.Тимчасове спрощення виконавських завдань.
- 6.Використання вправ для розвитку “відчуття звуку у руці”.

Основними методами є: метод співставлення і метод окремого засвоєння партитури. Методи застосовуються в матеріалі партитури.

МЕТОД ОКРЕМОГО ЗАСВОЄННЯ ПАРТИТУРИ

Необхідність засвоєння партитури по окремим голосам підказується специфікою диригентського виконавства. Щоб керувати грою оркестру, диригенту необхідно вміти слухати усі голоси оркестру. Навичка ця набувається під час роботи над партитурою у домашніх заняттях диригента. І тут велику допомогу зможе надати метод окремого засвоєння партитури, при якому диригент прислухається окремо до кожного голосу, допомагаючи собі інколи грою на інструменті. Саме метод окремого засвоєння партитури дозволяє молодому диригенту охоплювати слухом весь комплекс голосів.

Але особливо цінний запропонований метод при мануальному засвоєнні партитури.

Диригуючи під час домашньої роботи різними голосами і фактурними слоями по черзі, диригент більш глибоко і ґрунтовно визначає їх виразні можливості, що дозволяє йому знаходити засоби керування, які відповідають особливостям кожного голосу чи фактурного слоя.

Педагогічна практика свідчить, що під час домашніх занять молодий диригент, опановуючи партитуру у мануальному плані, диригує лише тим, що може заспівати про себе (чи вголос). Це, у більшості випадків, мелодична лінія, а всі інші елементи оркестрової фактури ним не сприймаються. Але під час керівництва реальним виконавством акомпанемент, баси, підголоски примушують диригента звертати на себе увагу. Звідси багато помилок виконання,

які сам диригент викликає неточністю керівництва.

Метод окремого засвоєння партитури примушує молодого диригента слухати усі голоси партитури і знаходити диригентські засоби для одночасного керівництва ними. Виявляючи голоси, які дають диригенту ритмічну опору, – метод окремого диригування допомагає подолати протиріччя між тактування і виразним диригуванням. Метод окремого диригування є засобом розвитку диригентських навичків і здібностей, необхідних для виконавського і мануального засвоєння партитури.

Отже, що дає метод окремого диригування?

1. Розвиває необхідні диригенту навички і здібності:
 - а) увага і спостережливість;
 - б) вміння слухати під час виконання всі голоси партитури;
 - в) здібність контролювати хід виконання;
2. У роботі над виконавськими рішеннями метод окремого диригування допомагає глибше аналізувати партитуру, допомагає зрозуміти:
 - а) функцію кожного голосу партитури;
 - б) функціональні зв'язки між голосами;
 - в) роль ритмічного супроводу.
3. При мануальному засвоєнні партитури метод окремого диригування дозволяє знаходити засоби “поліфонічності” керування:
 - а) знаходити голоси, які дають опору для керівництва;
 - б) переносити керування з одного голосу на інші;
 - в) застосовувати “узагальнюючі” жести, які прийнятні для усіх голосів.
4. Метод окремого диригування може бути використаний як засіб самоконтролю з метою:
 - а) перевірки точності жесту;
 - б) виявлення дефектів у техніці диригування;
 - в) виявлення помилок у виконанні.

МЕТОД СПІВСТАВЛЕННЯ

Щоб зрозуміти який-небудь предмет чи явище, вивчивши його якості ми зіставляємо його з предметом чи явищем такого ж

класу. Порівнюючи їх, ми установлюємо ознаки відмінності чи подібності, тим самим починаємо бачити у предметі нові якості, які раніше не помічали.

Подібний метод роботи зустрічається і у виконавській практиці. Він розвиває увагу, спостережливість, вміння аналізувати.

Під час репетиційної роботи з оркестром диригент порівнює повторне виконання одного і того ж місця твору, оцінює, які відбулися у ньому зміни, ставить нові завдання і знову порівнює і оцінює.

Якщо говорити про роботу диригента, яка направлена на вивчення партитури у виконавському плані, то він користується тими ж методами вивчення твору, що і інструменталіст, програючи його по окремим голосам, вибираючи кращі варіанти виконання. (Цілком можливо виконавське вивчення партитури за допомогою внутрішнього слуху).

Робота диригента над мануальним засвоєнням партитури має свої особливості. Для того щоб порівнювати незначні відмінності у рухах, необхідно спочатку навчитися відрізняти більш помітні; а до того ж необхідно заздалегідь знати, в чому вони можуть себе виявити. Через що необхідно мати відповідну настанову, на що необхідно звертати увагу – на інтонацію, динаміку, ритміку, агогіку і т.д. Якщо молодий диригент на початку зможе помічати лише значні відхилення, то згодом, по мірі розвитку, його слух буде загострюватися, робитися більш відчутним.

Під час домашніх занять диригент не має можливості слухати, отож і перевіряти виконання, помічати його особливості. Але і він може порівнювати різні способи виконання якого-небудь виразного жесту. Важливо, щоб він навчився порівнювати визначені, наперед намічені характерні особливості жесту.

Працюючи над мануальним засвоєнням партитури, диригент користується співставленням головним чином у момент пошуку виразних жестів, необхідних для передачі музичних образів, а також для контролювання застосованих ним технічних і виразних прийомів диригування. Зрозуміло, що у процесі творчих пошуків, перевірки та відбору найбільш дійових і яскравих засобів керування виконання диригенту приходиться відпрацьовувати деякі елементи окремо. У кожному музичному відрізку, над яким працює диригент, він звертає увагу на які-небудь особливі сторони виконання, перевіряє ті чи інші

засоби керування. Так, в одному випадку необхідно буде перевірити ритмічне заповнення долі, в другому – елементи фразування, у третьому – образну характерність жесту і т.д.

Робота, яка спрямована на пошуки мануальних засобів передачі музики, одночасно сприяє глибшому розумінню і самого музичного матеріалу. Перш за все, вона змушує диригента більш уважно вдивлятися і вслуховуватися у нотний текст. Виконуючи одну і ту ж тему різними штрихами, динамікою, артикуляцією, диригент в змозі буде виявити в ній виразні властивості, які раніше він не помічав. Внаслідок такої роботи диригенту відчиняться нові сторони музики. Інколи досить у фразі виділити той чи інший звук, як вона раптом набуває зовсім іншого характеру, другого колориту, заграє новими фарбами. Робота по співставленню допомагає диригенту виявити ці ледве помітні нюанси.

Таким чином, метод співставлення представляє собою свого роду виконавський аналіз твору, причому аналіз диригентський. Диригент не тільки уважно аналізує партитуру, але і допомагає у цьому собі рукою, своїми моторними відчуттями.

У практичній роботі над партитурою диригент може звертатися до методу співставлення у тих випадках, коли йому не вдається знайти виразні жести для передачі характеру музики або для перевірки вже знайдених жестів. Для цього йому необхідно окремо відпрацювати елементи фрази, мотиву. Але на початковій стадії навчання диригент повинен користуватися засобом співставлення навіть тоді, коли завдання здається йому досить просте.

Молодий диригент повинен знати, що образний характер музичної фрази залежить від багатьох компонентів – ритму, динаміки, агогіки, артикуляції, забарвлення звучання. Інколи зміна навіть одного з цих компонентів може змінити і характер фрази. Диригент повинен розпочинати пошуки виразних диригентських засобів лише після того, коли вивчить і проаналізує всі особливості музичної фрази, як передані виконавські позначки, так і відкриття при аналітичному аналізуванні нотного тексту. Без цього подальша робота буде малоефективна. Уважний аналіз фрази дає можливість диригенту ніби почути її у виконанні оркестру.

Жест диригента завжди що-небудь виражає, незалежно від

того, прагне він цього чи ні. Навіть якщо диригент тільки тактує, то і тоді його дії передають його відношення до процесу виконання, зокрема, байдужість, знеохоченість. У справжнього диригента жести у першу чергу передають характер музики, а вже потім різноманітні виразні виконавські відтінки – фразування, штрихи і т.п.

Отже, диригент повинен з'ясувати образно-емоційний характер кожної фрази, зміни цього характеру відповідно до драматургічного розвитку форми твору. Все це необхідно знайти у попередній роботі над партитурою. Подальша робота диригента полягає в тому, щоб за допомогою метода співставлення шукати жестове втілення найбільш суттєвих виразних елементів. Вище ми вказали на ті виразні особливості, які можна знайти у музичній фразі. Але всі вони вимагають спеціальної проробки шляхом співставлення. В кожній побудові, кожній музичній фразі, над якими працює диригент, необхідно виділити лише самі суттєві для передачі образного характеру музики елементи.

Вірне відображення штрихів вже у певній мірі передає характер музичного образу. Але одні і ті ж штрихи можуть бути зіграні по різному – з більшою чи меншою гостротою, акцентованістю. Все це надає додаткові, інколи важко пояснюючі виконавські фарби. Інколи там, де слова бувають безсилями, саме виразний жест диригента в змозі показати виконавцям характер музичної фрази. Подібний метод роботи можна розглядати як якусь форму активного практичного аналізу твору, коли матеріал досліджується рукою, коли розкриваються всі закладені в ньому виразні можливості. Наслідком такого суто диригентського дослідження усіх властивостей матеріалу твору у диригента зможе сформуватися жест, який передає вже не фразувальні штрихи, артикуляцію, динаміку, а сам образно-емоційний характер музики.

Пошуки виразних жестових засобів для передачі образного характеру музики – завдання найбільш важке у навчанні диригуванню. Неможливо словами пояснити (а тим більше описати), в чому особливість жесту, який змальовує той чи інший характер музики. Можна, наприклад, розповісти, чим жест, який показує “стакато”, відрізняється від жесту – “легато”, жест “форте” – від жесту, який передає “піано”. Але словами неможливо пояснити жести, які виражають урочистий чи ліричний характер музики, які

передають різноманітні відтінки настрою – радості чи смутку.

Це неможливо зробити ще й тому, що одна і та ж ремарка, яка позначає характер виконання, в залежності від конкретного змісту музичного образу вимагає різноманітних виразних засобів. Необхідно врахувати також, що кожен диригент для передачі образно-емоційного характеру музики буде знаходити жести, властиві його індивідуальності, темпераменту і вольовим якостям. В цьому і проявляється своєрідність диригентського виконавства – кожен диригент може користуватися індивідуальним, властивим тільки йому, жестовим язиком, який розуміють виконавці даного музичного колективу. Манера диригування великих майстрів неповторно індивідуальна. Важко уявити собі Г.Караяна, диригуючого як Є.Мравінський, чи Г.Рожественський. Навряд чи творчому почерку М.Турчака підійшла би манера диригування М.Колеси. про те слід завжди пам'ятати і, навчаючи диригуванню, намагатися сприяти тому, щоб молодий диригент, якщо він талановитий – знаходив виразні засоби диригування відповідно своєї індивідуальності, своїм особистим властивостям. Творчі пошуки жестового вираження музичного образу за допомогою метода співставлення, крім розвитку багатьох необхідних диригенту якостей і навичок, одночасно формують і індивідуальний “почерк” диригентського спілкування з оркестром. Звичайно, молодий диригент швидше всього запозичує зовнішню манеру свого викладача чи якого-небудь диригента, якого він найчастіше бачить. Тільки наполеглива робота над мануальним засвоєнням твору спрямовує увагу молодого диригента на пошуки виразних засобів, які передають найтонші відтінки характеру музичного образу, дозволяє йому знаходити виразні жести безпосередньо з самої музики, а не отримувати їх у іншого диригента у готовому вигляді. Жест, який самостійно знайдений, безсумнівно буде значно активнішим, ніж жест запозичений.

Наполегливі, цілеспрямовані пошуки виразних засобів, які відповідають образно-емоційному характеру музики, розвивають надзвичайно важливі диригентські якості – увагу, спостережливість, творчу фантазію і конкретність диригування. В здібності знаходити і відбирати самі необхідні жести і виявляється справжній диригентський талант музиканта.

Опановуючи твір, диригент намагається шукати жести, які,

як йому здається, відповідають поставленому завданню. Поки справа стосується суто технічних прийомів – показу темпу, вступів і т.п. – проблема здається не такою складною. По-перше, тут можна просто перейняти жест у іншого диригента, дотримуватися вказівок викладача; по-друге, перевірити вірність виконання прийому по реакції виконавців. Якщо оркестранти вступають одночасно, беруть заданий темп – значить прийом вірний, вступають врозбід – очевидно є якась неточність у афтакті. У протилежність цьому, визначити, наскільки виразний жест відповідає музичному образу – практично неможливо.

Щоб навчитися помічати незначні відтінки жесту при передачі емоційного характеру музики, необхідно тренуватися на розрізненні більш помітних якостей, інколи навіть контрастуючого характеру. Наведемо приклад – перше речення з Вступу до опери Бізе “Кармен”. Можна продиригувати його, надаючи музиці веселого і життєво радісного характеру. Пробуючи диригувати запропонований приклад по-різному, диригент помітить, що йому легше знайти і співставити жести, які виражають урочистість і веселість, ніж урочистість і тріумфальність. Тут відмінність важко буде відрізнити у запропонованому прикладі при співставленні штрихи залишаються без змін. Там, де у співставленні можна застосувати різноманітні штрихи (знаки артикуляції, акцентування та інші), пошуки образних характеристик можуть вестися по лінії їх різноманітного інтонування.

ТИМЧАСОВЕ СПРОЩЕННЯ ВИКОНАВСЬКИХ ЗАВДАНЬ

Молодий диригент дуже часто помиляється при показі раптової зміни динаміки. Подібні випадки виникають тоді, коли, показуючи нову динаміку диригент невмілим виконанням технічного прийому сприяє нечіткості мелодичного руху. Тут складність міститься у тому, що диригент в момент показу нової динаміки перестає слухати попередню її долю. Як наслідок, він порушує хід музики, мимовільно викликає підсилення динаміки звучання перед виникненням “форте” або неритмічність музичного руху перед “піано”. Заклики викладача до необхідності слухати кінець фрази можуть не дати бажаного результату. Тому тут студенту необхідно запропонувати декілька разів (і в думках прослухати) весь даний

відрізок про диригувати, не змінюючи його динаміки. Запам'ятавши звучання музики і показуючи нову динаміку, диригент буде шукати технічні засоби, які не порушували б її характер. Це примусить його прослухати останню долю перед зміною динаміки. Концентрація уваги на виконання технічних завдань сприяє до того, що молодий диригент необґрунтовано змінює темп. Якщо музика містить у собі по своєму характеру музичні образи, які багаті на зміни ритму, різноманітні акценти, то у цьому випадку студенту необхідно тимчасово спростити виконавське завдання, усунути все, що заважає вірно виконати прийом, який показує всі ці зміни. Диригент повинен продиригувати не показуючи відтінків, знаків артикуляції, вступи голосів. В його завдання входить збереження єдиного темпу, ритму і руху акомпанементу. Важливо, щоб диригент відчув музику у її наскрізному русі.

Вже після дворазового диригування таким чином студент зможе передавати всі виразні елементи виконання, не упускаючи з своєї уваги цілого й не змінюючи єдиного темпу при зміні музичних образів. Показуючи той чи інший відтінок чи акцент, диригент буде сприймати даний фрагмент музики не ізольовано, а у контексті цілого.

У випадку, коли студент, переходячи до виразного диригування знову буде вирішувати поступово одну за іншою виконавські завдання, наприклад, показати тільки зміну динаміки, потім вступи голосів і артикуляцію. Інакше кажучи, включати елементи виразного диригування таким чином, щоб вони не порушували єдиного темпу і не переважували увагу диригента.

МЕТОДИКА РОЗВИТКУ НАВИЧКІВ РЕПЕТИЦІЙНОЇ РОБОТИ В КЛАСІ ПО ДИРИГУВАННЮ

Які основні труднощі виникають у молодого диригента при роботі з оркестром? Чому він, навіть знаючи партитуру, інколи повністю губиться під час репетиції?

Причин для цього можна знайти чимало – багато залежить від особистих якостей диригента, від його фахової підготовки і т.п. Але головна причина – “об’ємність” звучання, з яким студент зустрічається на репетиції.

Захоплений керівництвом багатоголосним оркестром, диригент

майже не здатний слідкувати за всіма особливостями виконання.

В процесі керування музичним колективом йому важко почути у масі звучання яку-небудь помилку, невірно зіграну ноту, порушення ритму і т.д. Але найбільшу складність молодий диригент відчуває тоді, коли йому необхідно працювати над художньою стороною виконання. Навіть коли він і чує, що виконання маловиразне, він не в змозі визначити в чому причина цього недоліку.

Диригент відчуває, що виконавці грають мляво, не цікаво, але чому це так - не розуміє. Він починає робити зауваження навмання, розраховуючи, що якість гри зможе покращитися, якщо змінити динаміку або характер артикуляції, або які-небудь штрихи.

Тут і виявляється відсутність педагогічних навичків. Навіть диригуючи у класі він не прислуховувався до виконання з спеціальною метою виявити які-небудь його недоліки, а тому, природно, ніколи не намагався виправляти їх. Як інструменталіст, він безсумнівно, працював над художньою стороною твору, але ніколи не задумувався над питанням, чому у процесі роботи над тим чи іншим місцем твору раптом змінилося на краще, чому змінився характер виконання.

Отож, передусім як приступати до репетиції з оркестром, диригент повинен спочатку навчитися працювати з піаністами.

Диригуючи перекладами творів для фортепіано, диригент повинен спрямовувати свою увагу на різні грані виконавства так само як і при наступній роботі з оркестром. Головна мета, основна методична настанова подібної роботи у класі по диригуванню – розвиток всебічної слухової уваги. Для набуття і вдосконалення цього навичка не обов'язково диригувати оркестром.

У звичних умовах занять у класі можливо набути і всіх інших навичок роботи з оркестром, такі наприклад, як вміння пояснювати свої виконавські наміри, оволодіння тактикою керування оркестром.

Основним завданням педагога на перших порах навчання є виховання вміння помічати ті чи інші неточності виконання, швидко визначати їх причини і знаходити необхідні засоби для їх усунення. Завдання, які педагог пропонує студенту, мають різну спрямованість і складність. Спочатку з першого року навчання,

педагог пропонує студенту уважно перевірити результат своїх дій – перш за все технічні прийоми, інакше кажучи, співвідносити своє диригування з реакцією піаніста. Це й відноситься перш за все до прийомів, спрямованих на дотримання ритму, темпу виконання. Ці завдання ніби прості, але надзвичайно важливі: без чіткого ритму і темпу не може бути ні виразності ні усвідомленого виконання.

Розвиток навичків контролювання цих сторін виконання можливо саме під час класних занять. Важливо, щоб до моменту початку репетиційної роботи в оркестрі диригент міг вирішувати вказані проблеми, не задумуючись і не відвертаючи уваги від виконання більш складних виконавських завдань.

Дійсно звучання, з яким диригент зіткнеться на практиці, інше, ніж у класі, але диригування під фортепіано дозволить, студенту підготуватись до роботи з оркестром. Диригуючи у класі, молодий диригент повинен навчатися слухати всю музичну тканину твору, вслуховуватися у всі особливості виконання. Завдання це нелегке, і для розвитку відповідних навичків необхідний час.

Із всього того, що необхідно диригенту для репетиційної роботи, необхідно на перше місце поставити слухову увагу. Вона необхідна диригенту у всіх виявленнях його діяльності. Відомо, що більшість недоліків виконання таких як, наприклад, неритмічність, нестійкість темпу, порушення ансамблю і т.п., відбувається звично з вини недосвідченого молодого диригента. Виправити вказані недоліки можливо лише якщо уважно слухати виконання, порівнювати характер жесту, технічні прийоми з звуковим результатом. Вдосконалюючи чи змінюючи технічний прийом диригування студент одночасно з цим повинен уважно слухати виконання і співвідносити його з своїми діями. Але як правило, диригуючи твором, студент не слухає виконання, не звертає увагу на помилки, які допускає піаніно з його ж вини.

На початку занять студент в змозі лише помічати очевидні недоліки виконання. Педагог привчає диригента спрямовувати свою увагу то на одні, то на інші сторони виконання, підказуючи йому, при яких обставинах і в якій послідовності повинен застосовувати той чи інший засіб. Поступово переходячи від одного завдання до іншого, слух тренується. Диригент повинен

навчитися не лише помічати помилки, але і розуміти причини їх виникнення. З часом набувши досвіду, він зможе спрямувати свою увагу на ті елементи виконання, де можливо чекати яких-небудь помилок. Одночасно з цим розвивається і диригентський вплив на виконавців. Так, передбачаючи ту чи іншу помилку, диригент заздалегідь застосує такий засіб, котрий попередить помилку.

З'ясувавши причину виникнення помилки, диригент повинен вміти її усунути. Він має у своєму розпорядженні достатню кількість мануальних засобів, за допомогою яких можна налагодити виконання, стримати темп при його прискоренні, посунути його при заповільненні, допомогти більш ритмічно виконати пасаж, чи ритмічну фігуру і т.п. Але бувають випадки, коли диригенту необхідно застосувати додаткові пояснення. При вирішенні цих завдань започатковуються основи важливого для диригента навичка – вміння ясно і чітко формулювати свої зауваження. Розвиток у студента цього навичка є важливим завданням педагога. Навіть коли недолік буде усунений засобами диригентської техніки, викладач (якщо це становить методичний інтерес) може запропонувати зробити зауваження для того, щоб перевірити вірність мислення студента, його вміння формулювати свої думки, необхідно виховувати у студента здібність розмовляти грамотно, логічно і чітко, не застосовувати слова, які засмічують мову.

Отже, від завдань простих і елементарних – спостереження за точністю тексту, ритму, ансамблю, від співставлення своїх дій з звуковим результатом, до більш складних – проникнення у мислення виконавців, пояснюючи найтонші особливості розвитку музичної тканини – такий шлях виховання молодого диригента у класі по диригуванню. Методи розвитку навичок роботи з оркестром можуть бути різноманітними. Педагог задає студенту те чи інше запитання, користуючись вимушеною зупинкою, або спеціально зупиняє піаніста, з тим, щоб перевірити наскільки він уважно слухає виконання. Може застосовуватися і інший метод, який можливий при наявності у студента деякого досвіду, коли якась частина уроку проводиться у вигляді репетиції і де йому пропонується на протязі певного часу вести себе як на репетиції, зупинити піаніста по своєму бажанню, домагатися покращення шляхом застосування точного і виразного жесту, пояснень за допомогою слів і т.п. Цей метод цінний тим, що створюючи

репетиційні умови, педагог привчає студента працювати з виконавцями, має можливість всебічно аналізувати і критикувати роботу молодого диригента і оперативно допомагати у виправленні помилок цієї роботи.

Необхідно ще раз нагадати про важливу методичну настанову, дотримуватися якої необхідно як педагогу, так і студенту – кожна неточність виконання як технічного, так і виразного характеру диригент повинен намагатися виправити за допомогою виразних засобів диригування.

Отже, заняття по засвоєнню навичок репетиційної роботи в класі передбачає:

- Перше. Активний і цілеспрямований розвиток виконавської слухової уваги. Від гостроти і активності виконавського слуху, від особливої його спрямованості залежить і сам виконавський вигляд диригента.

- Друге. Диригент вчиться аналізувати, те що відбувається під час виконання. Працюючи над втіленням своїх виконавських намірів, домагаючись мовними і мануальними засобами виразності виконання, диригент досить чітко усвідомлює те, що він хоче почути, уточнює свої художні задуми. При чому в процесі занять всі зауваження студента коментуються і виправляються педагогом.

- Третє. Пояснення своїх виконавських намірів жестом або словом робить великий вплив і на розвиток мануальної техніки студента. Бажаючи показати виконавцям, у чому полягає їх завдання, диригент застосовує більш виразні і активні жести. І це відбувається не тільки тому, що диригент бажає подіяти на виконавців. Роз'яснюючи виконавцям характер музики, диригент застосовує образні порівняння і аналогії, і коли після цього він починає диригувати, то в його жестах знаходять відображення не тільки музичні образи, але і їх мовні коментарі.

- Четверте. Необхідність слухати, пояснювати, активізує відношення диригента до процесу виконання. Запропоновані методи роботи у класі розвивають ініціативність і самостійність диригента.

Така методика проведення уроку не припиняється і тоді, коли студент починає проводити репетиції з оркестром. Друге корисно саме в класі попередньо провести свого роду репетицію роботи з оркестром, яка має відбутися.

Як правило, в класі по диригуванню студент показує педагогу

лише “концертне” диригування: він диригує “уявним” оркестром з яким ніби вже відпрацював музичний твір. Молодий диригент намагається, головним чином, показати жестову модель диригування вивченим твором, при тому зовсім не звертає уваги, що грають піаністи.

В деяких випадках подібний вид демонстрації підготовленого уроку не суперечить вказівкам викладача, якому важливо побачити, як його учень засвоїв твір, наскільки його диригування відповідає поставленим завданням, які висновки він зробив з попереднього уроку. Виконання піаністів стає нібито якимось музичним фоном, який дає диригенту можливість спостерігати за собою в дзеркало і демонструвати свою жестову модель. Він диригує “під музику”, як звикнув диригувати “під пластинку”. Викладач робить ті чи інші зауваження про характер виконання і диригування, змушує повторювати окремі фрагменти твору.

Не важко зауважити, що характер проведення уроку диригентом в значній мірі, аналогічний класним заняттям інструменталіста зі своїм учнем. Учень-інструменталіст, показуючи в класі результат проробленої домашньої роботи, грає заданий йому твір у “концертному” виконанні. Він демонструє те, чого досягнув у процесі самостійної роботи над твором. По грі учня викладач може зробити висновки про напрям його домашніх занять, як розвивається його музичне мислення, технічний апарат та інші виконавські якості. Прослухавши виконання, викладач дає своєму вихованню точні вказівки, які відносяться до тих чи інших особливостей виконання, підказує, над чим йому необхідно попрацювати, яким шляхом досягнути кращого результату, тобто дає напрямок його домашній роботі.

Диригування в класі зовсім не показує результату домашніх завдань студента, не свідчить і про їх цілеспрямованість. Тільки досвідчений викладач зможе виявити у жестовій моделі виконання, який студент. Його дійсні наміри, перевірить процес його мислення. Вже саме засвоєння партитури висуває перед диригентом багато завдань. Він повинен не тільки проаналізувати партитуру, а і бачити її по “диригентські”. Крім того, він повинен пропрацювати партитуру і у плані підготовки до репетиційної роботи. Але найбільші труднощі постають перед диригентом у процесі мануального засвоєння твору який він вивчає. Диригент повинен розвивати здібності

перетворювати свої музичні уяви у виразні жести, і разом з тим, здібність впливати на виконавців. Перша сторона цієї вимоги може формуватися у процесі домашньої роботи і без участі виконавців, якими студент міг би користуватися. Друга сторона – впливу на виконавців – в умовах домашніх занять піддається розвитку важко. Щоб навчитися впливати на виконавців, необхідно ними керувати, керувати виконавством. Не маючи такої можливості, диригент, навіть який вміє трансформувати музичні уяви в жести, буде керувати лише своїми уявами, лише зображати музику. Подібний метод “керівництва” хибний і важко піддається викорінюванню. Отже, під час домашніх занять диригент, керуючи уявним оркестром, може лише перетворювати свої музичні уяви у виразні жести, жестову модель керівництва виконавством, як керівник виконавством студент зможе себе проявити лише під час занять в класі по диригуванні. Дві сторони керівництва виконавством диригент повинен був би показувати в класі по диригуванні, але він демонструє тільки жестову модель уявного керівництва виконанням. До цього його змушує інколи і пропозиція педагога диригувати “конкретно” уявляючи себе стоячим перед оркестром.

Диригування уявним оркестром дозволяє лише передати наміри диригента. Для того щоб жести диригента активно впливали на музикантів, він повинен уважно слухати виконання, спрямовуючи його в необхідну сторону. Диригування уявним оркестром відриває диригента від дійсного виконання, від спілкування з музикантами, не допомагає йому розвивати вольові якості. Активність його дій зможе виявлятися тільки в тому випадку, якщо він буде підкоряти гру музикантів (безвідносно до того, піаніст це чи оркестр) своїм художнім намірам.

Диригуючи уявним оркестром, студент втрачає можливість перевірити свою домашню роботу. Тільки з виконавцями він зможе впевнитися, наскільки знайдені ним жести впливають на виконавство.

Отже, перш ніж почати працювати з оркестром диригент повинен набути відповідних навичків (в першу чергу слухову увагу), диригуючи піаністами і керуючи не уявним а реальним виконавством. Тільки розвинувши здібності керувати реальним виконанням і примічати всі його особливості студент зможе надати своєму диригуванню ту образність і конкретність, ознака

вимагається для виразного диригування.

Цей метод сприяє вихованню ще однієї якості у диригента – вміння зосереджуватися на виконанні. Інструменталіст під час виконання гранично сконцентрований на своїх музичних уявах. Чим глибше він переживає процес розвитку форми твору, тим яскравіше і виразніше виконання. Диригенту ж щоб наблизити уяви виконавців до своїх задумів, необхідно поєднати водночас три важко суміжні дії – зосередити увагу на своїх музичних уявах, уважно слухати процес виконання і водночас активно впливати на виконавців. Студент, який не звик звертати увагу на гру піаніста, і під час диригування оркестром не зможе чітко сприймати всі особливості об'ємного звучання. Зіткнувшись з необхідністю не тільки диригувати, але і по-справжньому коректувати виконання, пропонувати зусилля для підвищення його якості, диригент, в першу чергу, активізує свою увагу, тренує її у вмінні помічати неточності виконання, виявляти чим вони викликані. Домагаючись від піаністів здійснення своїх намірів, диригент по декілька разів повторює одне і теж місце, неодмінно порівнюючи і оцінюючи різні диригентські способи досягнення поставленої мети. Можливість порівнювати різноманітні схеми для досягнення необхідного результату, є ніби продовженням методу домашньої роботи, але вже в конкретних умовах реального диригування реальним виконавством. Урок в класі, дає студенту можливість перевірити все те, що було знайдено ним під час домашніх занять, але разом з тим здійснює на них суттєвий вплив.

Якщо диригент буде проводити репетиції з піаністами з метою досягти здійснення своїх виконавських намірів – покращити якість виконання або надати йому інший характер – він не зможе диригувати уявним оркестром. Щоб вплинути на виконання, він повинен прикласти деякі зусилля, зробити свій жест активним, більш зрозумілим.

Піаністи не зразу у повній мірі зможуть відгукуватися на вказані жести. В цьому випадку диригенту необхідно повторювати виконання, заново оцінюючи та аналізуючи причини недостатньої його досконалості, надати жесту більшу чіткість і конкретність. В свою чергу, піаністи на більш активні дії диригента дадуть таку ж активну відповідь. Коли диригент змусить їх повторити яке-небудь місце твору, вони, розуміючи, що необхідно щось змінити у

своєму виконавстві, будуть з більшою увагою відноситися до жестів, намагаючись зрозуміти їх зміст. Інакше кажучи, піаністи стануть грати, орієнтуючись не на свої вже звичні уяви, а виконувати будуть вказівки диригента. Таким чином, між виконавцями і диригентом буде встановлений контакт, який дозволить диригенту здійснювати свої наміри. Подібні дії розвивають вольові якості диригента, виразність його диригування, в той же час як керівництво “уявним” оркестром, коли диригент тільки “урає” диригування, приносить шкоду вихованню. Отже, концертмейстери в диригентських класах, в процесі навчання диригуванню, відіграють важливу роль. Вони – не просто “інструмент”, “ерзац-оркестр”, а перш за все помічники педагога. Своєю грою вони можуть вказати студенту на його недоліки, надати йому можливість перевірити виразність і активність диригування. Дійсно, піаністи, які грають у диригентських класах, не завжди реагують на жести диригента як виконавці оркестру.

“Автокоректування” у піаністів розвинуте значно більше, як у оркестрантів, які звикли невимушено відповідати на жести диригента. Саме тому педагогу інколи доводиться прохати виконавців грати, точно дотримуватися жестів диригента, відображаючи всі його недоліки. Звертатися до цього доводиться тому, що піаністи, багато років грають в одному класі, добре знають вимоги педагога і інколи керуються не рухами диригента, а діють згідно традиціям, які склалися.

Досвідчені концертмейстери надають велику допомогу як педагогу так і самому диригенту; в той час, як малокваліфіковані концертмейстери тільки заважають здійснювати процес виховання диригента. В цьому випадку диригент не в змозі перевірити точність свого диригування, навіть якщо буде уважно слухати виконання. В таких випадках краще займатися без піаніста. Варто згадати ще і про те, що малодосвідчені концертмейстери грають, як правило, “по руці”, а інколи навіть випереджуючи удар диригента. В протилежність цьому оркестр грає з деяким запізненням. Звикнувши в класі до негайної реакції на свій жест, студент при диригуванні оркестром буде відчувати деякі труднощі.

Зауважимо, що надання для занять одного концертмейстера, взагалі суперечить змісту занять з диригування. Тільки при

наявності двох піаністів, які грають у чотири руки, студент зможе працювати над досягненням ансамблю виконання, над його виразністю.

Отже, ми з'ясували негативні сторони диригування уявним оркестром, що негативно впливає, а розвиток активності мануальних засобів керування виконавством. Але як тут тоді з домашніми заняттями, під час котрих студент може диригувати тільки уявним оркестром? Тут необхідно мати на увазі наступні дві обставини. По-перше, ми засуджуємо диригування уявним оркестром в момент, коли студент керує виконавцями. По-друге, для того щоб таке диригування не завдавало шкоди, ми і пропонуємо особливі методи домашньої роботи, з допомогою яких можливо подолати негативні сторони “беззвучних” занять і розвинути активність диригування. Але, як вже було сказано, студент повинен бачити наскільки методи домашньої роботи, які він застосовує – ефективні. Перевірити це можливо лише під час класних занять. Власне тут він зможе знайти підтвердження ефективності засобів керування, свої здібності впливати на виконавців, отримувати від педагога вказівки, які повинні орієнтувати спрямованість домашніх занять.

ПОШУКИ ВИРАЗНИХ ЗАСОБІВ ДИРИГУВАННЯ

Знайти виразні засоби, які передають музичний образ твору і до того ж володіють силою впливу на виконавців, - досить складне завдання, яке стоїть перед молодим диригентом, для вирішення якого необхідно не тільки володіння диригентською технікою, але і вміння вирішувати творчі завдання.

Пошуки засобів відображення образно-емоційного змісту музики включають в себе творчу роботу над всіма виразними елементами виконання.

Слід нагадати, що образні жести це – “не прикраси”, не позування перед публікою, хоч деякі диригенти притримуються іншої думки. Такими вони стають якщо запозичують у інших диригентів саме як ефектні жести.

Для того, щоб надати музиці той чи інший характер, необхідні відповідні виконавські виразні засоби. Очевидно, що на характер музичної фрази суттєво впливає темп, динаміка, артикуляція та інші елементи виконання. Досягнути необхідного ефекту диригент може

за допомогою різних засобів впливу на музикантів. Так, наприклад, він може вказати як необхідно грати – голосніше чи тихіше, разом чи окремо, тим чи іншим штрихом і т.п. Але можливий інший підхід, при якому диригент пояснює характер музики або намагається відобразити це у своєму диригуванні. В такому випадку він розраховує на те, що оркестранти самі знайдуть технічні засоби, необхідні для передачі запропонованого характеру виконання.

Розглянемо два способи керівництва виконавством, їх позитивні та негативні сторони.

Перший спосіб забезпечує велику точність передачі всіх виконавських знаків. Проте він може привести до формального виконавства, в якому не буде образності і натхнення. Знак “акцент” може бути виконаний з більшою чи меншою гостротою, а знак “стаккато”, наприклад, не вказує на ступінь скорочення звуку, різкість чи м’якість звуковидобування. Внаслідок чого одна і та ж фраза буде сприйматися по-різному, як декілька відмінних один від другого музичних образів.

Розглянемо тепер інший шлях здійснення виконавського задуму, коли диригент намагається пояснити лише необхідний характер музики, а завдання пошуку технічних і виразних засобів втілення покладає на оркестрантів. Успіх здійснення поставленого диригентом завдання залежить від певних причин, перш за все, виконавської культури оркестру. Виконавцям необхідно не тільки вірно зрозуміти задуми диригента, але і чітко усвідомити художнє завдання, відчутти характер музичного образу.

Цілком природно, що в одному оркестрі прохання диригента заграли схвильовано або замріяно викличе відповідну реакцію, а в іншому – залишиться не зрозумілим і не виконаним. Звичайно, дохідливість пояснень диригента залежить від того, як він висловлює свої думки, чи достатньо влучні його порівняння, чи переконливі приклади, які допомагають зрозуміти музику. Надзвичайно важливо, крім того, вміння диригента створити у виконавців відповідний настрій, той емоційний стан, який найкраще підходить до виконуємої музики. І разом з тим, цей цікавий і в якійсь мірі плідний метод роботи, в одному випадку може бути вдалим, а в іншому малоефективним.

Найбільше дієвим засобом впливу на виконавців є передача характеру музичного образу за допомогою виразних жестів. Його

відмінність від мовних форм полягає в тому, що воно здатне безпосередньо впливати під час керування виконавством. Але необхідно визнати, що і тут неабияку роль визначає виконавська культура та досвід оркестрантів. Молодому диригенту необхідно пам'ятати, що розумно використовуючи всі методи роботи з оркестром, перевагу необхідно надавати мануальному способу впливу на виконавства, як найбільш активному і в повному об'ємі який відповідає вимогам диригентського виконавства.

Знайти виразний жест, який передає музичний образ твору і разом з тим має силу впливу на виконавців, – саме складне завдання, яке стоїть перед молодим диригентом, для вирішення якого необхідно вміти вирішувати творчі завдання. Виразні жести повинні бути в кожному конкретному випадку різними в залежності від характеру музики, конкретної виконавської ситуації і професійного рівня оркестру.

Вважається, що виразне диригування посилює лише музиканту, обдарованому справжнім диригентським даром і тому не може бути предметом навчання. Більше того, цю область диригентського виконавства намагаються зберегти в таємниці, пояснюючи це тим, що це неможливо пояснити і зрозуміти. Дійсно, в диригуванні і на сьогоднішній день є недостатньо вивчені явища. Необхідно мати на увазі, що не все у психіці людини вивчено, а феномен диригентського впливу на виконавців можна віднести до числа найскладніших психічних процесів, який вимагає детального вивчення. Але не слід уникати аналізу цієї важливої сторони диригентського мистецтва лише тому, що вона традиційно вважається “таємничою”. Якщо не намагатися шукати практичних шляхів для розвитку здібностей, знаходити необхідні засоби диригентського впливу, тобто диригентської фантазії, то це означає, що необхідно змиритися з тим, що молоді диригенти замість ініціативних і впевнених пошуків образно-виразних засобів будуть задовольнятися готовими прикладами. Біда не в тому, що молодий диригент наслідує видатних майстрів, а в тому, що формальне копіювання чужих технічних прийомів (а найчастіше чужих манер) позбавляє молодого диригента творчої активності. В кінцевому результаті це відбивається не тільки на засобах керування, а і на самому виконавстві.

Перш ніж шукати жести, які передають характер музики,

диригенту необхідно мати чітку уяву про характер твору, його образно-емоційний зміст. Уява про характер музики утворюється у музиканта за допомогою спеціальних позначок і ремарок автора. Але вони дають лише загальні відомості про те, як повинна звучати музика, як її необхідно виконувати, як диригувати. Пошуки диригентських засобів, які відображають характер музики, одночасно ідуть і у напрямку від часткового до загального. Характер музичного образу уточнюється і конкретизується в результаті уважного вивчення штриха, акценту, кожної ліги. Зрозуміло, що все це можливо досягнути лише на основі глибокого аналізу і розуміння самого нотного тексту, розкриття всіх особливостей розвитку форми твору. Лише при цій умові штрихи, знаки артикуляції і фразування будуть прийматися як засоби вираження самої суті музики. Через усвідомлення всіх виконавських знаків, через передачу їх у виконанні визначається і формується характер музичного образу.

Робота, яка пов'язана з пошуками виразних засобів передачі музичного образу, ведеться застосуванням методу окремого засвоєння як фактури, так і виразних елементів виконавства, але ведучим методом цієї роботи, який дає диригенту ключ до пошуків виразних елементів виконавства, є метод співставлення.

Щоб знайти конкретний і виразний жест для втілення музичної фрази, необхідно бачити певну ціль. Успіх пошуку залежить від того наскільки яскравий музичний образ, який уявляє собі диригент, і в процесі роботи жестове відбиття стає більш окресленим і набуває більшої рельєфності.

Тому так наполегливо рекомендуються методи домашньої роботи, які використовують активні пошуки жестової моделі опановуємого твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Безбородова А. Дирижирование. – М., 1990.
2. Ержемский Г. Психология дирижирования. – М.: Музыка, 1990.
3. Казачков С. Диригентський апарат та його постановка. – М., 1967.
4. Колеса М. Основи техніки диригування. – К.: Музична Україна, 1981.
5. Мацько Н. Основи техніки диригування. – М., 1965.
6. Мусін І. Техніка диригування. – М.: Музика, 1978.
7. Панасюк Д. Особливості домашньої роботи диригента та причини її неефективності. – Рівне, 1997.
8. Стецик О. Короткий курс диригування для слухачів регентсько-дяківської школи. – Івано-Франківськ, 2000.
9. Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле. – М.: Сов. композитор, 1984.

Для нотаток:

Навчальне видання

“МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ДИРИГУВАННЯ”

КУРС ЛЕКЦІЙ

для студентів спеціальності

7.020205 «Музичне мистецтво».

“Оркестрові духові та ударні інструменти”

Укладач: Панасюк Д.М.

Відповідальний за випуск: Цюлюпа С.Д.

Комп’ютерна верстка: Федорук Л.

Підписано до друку 19.05.2005 р.

Папір офсет. Формат 60/84/1/16.
Ум.др.арк. 3,1.
Тираж 100. Зам.№ 52/2.