

УДК 785.1.071.2

DOI https://doi.org/10.32782/ART/2023-2-10

## ДИРИГЕНТ ТА ОРКЕСТР: ХУДОЖНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ

**Турчин Георгій Петрович**

старший викладач кафедри народних інструментів

Інституту мистецтв

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0000-0003-0106-683X

e-mail: turchin.gp@ukr.net

*У пропонованій статті розглянуто й узагальнено художню сутність основних засобів музичної виразності в контексті їхнього диригентського застосування; означено основні художньо-виразові засоби музики та висвітлено їхнє базове значення для формування диригентом художнього образу у процесі творчої роботи з оркестром; з'ясовано, наскільки важливо оркестровому диригентові, а особливо диригентові-початківцю, глибоко володіти методичною базою художньо-виразових засобів музичного виконавства. Загалом окреслено художні завдання, які має вирішувати диригент як основний інтерпретатор музичного твору в репетиційній роботі з інструментальним колективом.*

**Ключові слова:** диригент, оркестр, музична виразність, творчий процес.

## CONDUCTOR AND ORCHESTRA: ARTISTIC ASPECTS OF THE CREATIVE PROCESS

**Heorhii Turchyn**

Rivne State University of the Humanities

*The proposed article examines and summarizes the artistic essence of the main means of musical expressiveness from the point of view of their conductor reading; the main artistic and expressive means of music are defined and their basic meaning for the formation of an artistic image by the conductor in the process of creative work with the orchestra is highlighted; it has been clarified how important it is for an orchestra conductor, and especially for a beginner conductor, to have a deep methodical knowledge of the base of artistic and expressive means of musical performance. In general, it is outlined what artistic tasks a conductor should solve as the main interpreter of a musical work in rehearsal work with an instrumental team.*

**Key words:** conductor, orchestra, musical expressiveness, creative process.

**Постановка проблеми.** Репетиційна роботи диригента з оркестром – це складний і відповідальний процес, метою якого є втілення виконавського плану в живому звучанні оркестру, коли до кінця розкривається виразова сила всіх елементів – темпу та ритму, динаміки, колориту штрихів, фразування. Однак в опублікованій літературі з диригентського мистецтва ширше розглядаються питання, що торкаються переважно розвитку мануально-технічних навичок диригента, як-от: показ вступів, зняття звуку, показ синкоп, фермат, пауз тощо. Водночас значення засобів музичної виразності у формуванні диригентом художнього образу музичного твору у фахових виданнях окреслено, на нашу думку, дещо неповно і заслугове на окреме висвітлення.

**Аналіз наукових досліджень і публікацій.** Проблемам диригування присвячені книги оркестрових диригентів і педагогів-корифеїв М. Малька, С. Казачкова, М. Канерштейна,

М. Мусіна, І. Разумного, М. Колесси, Л. Маталаєва, Е. Кана, Р. Кофмана, Г. Єржеського, а також диригентів-хормейстерів П. Чеснокова, М. Дмитревського, К. Птіци, К. Ольхова. У своїх працях вони переважно торкаються основ розвитку техніки диригування, в окремих роботах – психологічних аспектів виховання диригента та диригентського виконавства.

**Мета статті** – увести до мистецького простору та розширити коло методичних матеріалів у сфері диригентсько-оркестрового виконавства.

**Виклад основного матеріалу.** Продуктивність і успішність репетиційного процесу переважно залежать від того, наскільки глибоко диригент володіє методичною базою художньо-виразових засобів і вміє оперувати цією базою у своїй практичній діяльності. Такі виразові засоби, як метроритм, темпоритм, динаміка, штрихи, фразування, слугують основою створення художнього образу та безпосередньо впливають на вибір прийомів

роботи диригента з оркестровим колективом. Розглянемо їх як із теоретичного, так і із практичного погляду.

**Метроритм.** Метроритм – це система співвідношення звукових тривалостей у часі, оскільки той чи той звук у музиці є не що інше, як визначена частка часу. Метр і ритм реально існують тільки в єдності, адже метр сприяє точності ритмічного виміру, це створює умови для музично-художнього виконавства.

**Метр** – це міра музичного часу, у якому відбувається виконавський процес. Найменшою часткою метричного виміру музики є такт. Тактами й відмірюється рух звукової тканини. Структуру такту становлять однакові за своєю тривалістю сильні та слабкі долі, які періодично повторюються та ділять такт на рівні частини.

У художньому аспекті метром користуються суто в інтересах найбільшої виразності музичних образів, виходячи зі змісту, характеру, стилю виконуваної музики. Диригент інколи може свідомо підкреслювати метр (якщо це художньо виправдано) або, навпаки, пом'якшувати його, завуальовувати, досягаючи цим широкого мелодичного дихання. Формальне ж метрономування сильних і слабких долей такту, безперечно, призведе до антихудожніх наслідків. Окрім того, завжди варто аналізувати метричну структуру твору, адже «співвідношення реального метру у творі і цифрового позначення розміру далеко не завжди настільки прямолінійне й елементарне» (Гаркунов, 1971, с.7), тобто реальний метр може не збігатись із вказаним розміром. Такий аналіз допоможе диригентові обрати правильну схему тактування, скориставшись, наприклад, однодольною схемою у дводольному чи тридольному розмірах або дводольною схемою в чотиридольному та шестидольному розмірах тощо. Розмір, у якому написана музика, організовує метричну основу руху музики в часі, а лічильна одиниця кожного такту є ніби часовою одиницею мислення. Метроритмічна організація має велике значення не тільки в досягненні технічного ансамблю, але є одним із суттєвих засобів художньої виразності та становлення музичної форми.

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

У ритмічну структуру твору також органічно входять паузи, генеральні паузи та фермати. Тут варто пам'ятати, що в розгортанні музичного про-

цесу пауза – елемент, рівноцінний звуку (Пазовський, 1966, с. 225). Паузи та фермати завжди внутрішньо наповнені ритмічним пульсом, інакше міра їхньої тривалості не мала б жодного художнього сенсу. Це особливо видно в останніх тактах багатьох творів, коли думка та пульс музики закінчуються не останнім звуком чи акордом, а паузою після нього або ферматою на паузі. Тому виховання в оркестрантів розуміння та відчуття ритму, пульсу музично-виконавського процесу є одним з основних завдань диригента. Щоб добитися ритмічної злагодженості в оркестрі, необхідно досягнути однакового й точного розуміння та виконання ритмічного запису нотного тексту всіма виконавцями, злагодженості всередині групи голосів, об'єднаних загальним ритмом, ритмічної злагодженості між різними елементами фактури.

Одним із найважливіших виразових засобів музичного виконавства є метроритмічне акцентування. Воно містить так звані *метричний* і *ритмічний* акценти.

**Метричний** акцент – це перша наголошена доля кожного такту. Метричний акцент, визначаючи початок такту, вказує на розмір, у якому написаний твір, та існує тільки як прихований, підсвідомий метричний наголос. **Ритмічний** акцент – це смисловий, логічний наголос, який може збігатись як з першою, так і з іншими долями такту. Ритмічні акценти наділені природною силою притягувати до себе всі звуки ритмічного угруповання. Власне, у тій чи іншій мелодико-ритмічній групі (мотиві, фразі) обов'язково є свій кульмінаційний, логічний наголос. Найчастіше такі логічні наголоси збігаються зі звуками, які мають найбільшу тривалість і висоту в музичній фразі, або зі звуками, які пов'язані лігою.

До метроритмічного акцентування також належить і ритм *синкопи*. Чим яскравіше диригентові потрібно підкреслити ритмічний наголос на слабкій долі, тим активнішим має відчуватися в жести «раз». Роль «разу» може виконувати не тільки перша доля такту, але та чи інша з відносно сильних метричних долей. За своїм багатством і різноманітністю логічних наголосів метроритмічне акцентування безмежне, воно визначає художність, сутність і красу музичної мови.

**Темпоритм.** Поняття темпу та ритму фактично невід'ємні один від одного, оскільки ритмічний малюнок того чи іншого відрізка музичної думки завжди виявляє себе в якомусь темпі. Тому в музичній термінології темп і ритм традиційно дістали спільну назву – *темпоритм*.

Темп (від латинського слова *tempus* – час) – це швидкість чергування метричних або лічильних долей такту за одиницю часу. Темп є одним із важливих засобів художньо-образної виразності музичного твору та перебуває в тісному зв'язку з його

змістом і характером. Кожен музичний твір має свій темп або темпи, вказані автором, які змінюються відповідно до змін художніх образів, що входять у даний твір. Тому визначити правильний темп диригенту допомагає глибоке та всебічне вивчення твору, проникнення в його художньо-образний зміст, його жанрові та стилістичні особливості.

Відомий американський диригент і педагог Е. Кан зазначає, що вибір «правильного» темпу є одним із важливих і суперечливих аспектів музичної інтерпретації» (Кан, 1980, с. 141). Встановлення правильного темпу є однією з основ диригентського мистецтва, бо ніщо так негативно не позначається на задумі композитора, як відсутність у диригента правильного темпоритму. Темп безпосередньо впливає на ритм, який є пульсом звукової тканини. Якщо темп занадто уповільнений, то він ніби «заморожує» ритм, унаслідок чого форма твору стає розпливчатою, а занадто рухливий темп може призвести до метушливості виконання, підвищеного ритмічного пульсу.

Що ж є основою у визначенні основного темпу виконуваного твору? Український педагог і диригент І. Разумний пише, що «критерієм, який допомагає визначити точність темпу, є характер музики» (Разумний, 1980, с. 38). Музика сприймається у процесі її виконання. Як будь-який процес, вона проходить у часі та тісно пов'язана з ним. Тому міра часу швидкості руху має для музики першорядне значення, а оскільки темп пов'язаний з фактурою викладу та характером музичного твору, то ці два чинники і є вирішальними для знаходження правильного темпу. Визначенню правильного темпу допомагає наспівування музики подумки – і у спокійних, наспівних епізодах, і в рухливих. Наприклад, для визначення швидких темпів корисно спочатку знайти технічно складні місця та зафіксувати їхній темп, щоб не допускати поспішності, метушливості; це і буде відправною точкою у визначенні загального темпу всієї побудови. Завжди варто шукати елементи рухливості в повільній музиці та риси спокою у швидкій. Обраний темп доречний тоді, коли однаковою мірою ясні деталі та ціле. Недаремно німецький диригент Бруно Вальтер слушно радив, що в тому чи іншому творі завжди знайдеться хоча б декілька тактів, за якими можна встановити правильний темп. Правильне розуміння та відчуття диригентом метроритмічної темпової структури твору створює цільність форми і є ключовим аспектом музично-виконавського процесу.

Інколи композитори вказують у партитурі темпи та їх зміни за метрономом. У такому разі диригентові не обов'язково пунктуально дотримуватись метрономічних позначень. Вони тільки наштовхують диригента на правильне розуміння основного темпу, слугують умовним орієнтиром, який допомагає розкрити наміри композитора.

Щоб правильно організувати основний темп виконуваного музичного твору, диригентові варто перед початком виконання внутрішнім слухом почути звучання перших тактів і через ритмічну пульсацію музичного матеріалу встановити точний темп.

У понятті про темп потрібно розрізняти дві його якості. Це основний темп твору та його зміни в бік уповільнення або прискорення, які називаються *агогікою*. До числа основних агогічних позначень належать терміни: *ritenuto*, *meno mosso*, *ritardando*, *piu mosso* та інші. Невеликі зміни темпу необхідні, оскільки вони надають музиці живе дихання, людські емоції. Для часового визначення ступеня агогічних відхилень диригентові необхідно до дрібниць дослідити особливості змісту твору, виявити характерні властивості стилю композиторського письма, художні традиції століття, до якого належить твір.

До темпових відхилень належить і прийом *рубато*, що означає вільне в ритмічному відношенні (не строго в такт) виконання. Однією із властивостей *рубато* є сполучення метричної точності з підкресленою ритмічною свободою всередині метричних доль і тактів. Прийом *рубато* надає можливість немов би «стискати» одні фрази, речення, мотиви та «розширювати» інші, залежно від змісту твору. Будучи виразним засобом, він вносить у музику живе ритмічне дихання на відміну від формального розміреного виконання.

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

Іншими засобами художньої виразності, які належать до темпоритму, є фермати, паузи та цезури. Фермата означає зупинку руху музики. Фермати вказуються композитором, але іноді диригент може сам внести в партитуру фермату, бажаючи тим підкреслити особливе значення окремого звука чи акорду. Зазвичай фермата застосовується в кінці твору, підготовлюється уповільненням темпу в попередніх тактах. Диригентові завжди потрібно враховувати місцезнаходження фермати. Залежно від свого місця у фразі вона може попереджувати про важливість наступної думки, затримувати увагу слухача на змісті музики, що вже відзвучала, або підкреслювати психологічну залежність попередньої музики від

наступної. Фермата ж на паузі має психологічне значення. Тривалість фермати більшою мірою залежить від темпу музики. Тому в повільному темпі вона може бути відносно коротшою, а у швидкому – довшою.

Паузи та цезури також відіграють важливу роль у загальній темповій лінії розвитку музичного образу. Не можна допускати їхнього недо-тримання, оскільки вони нерозривно пов'язані з емоційним змістом твору і є невід'ємністю його темпоритмічної структури.

**Динаміка** (від грецького слова *dynamis* – сила) – це ступінь гучності звучання музичного твору або його частин. «Динаміка та її зміни належать, як відомо, до найбільш дійових виразових засобів, якими композитор збагачує свій музичний твір» (Колесса, 1973, с. 181). Виразником динаміки є нюансування (франц. *nuance* – відтінок). Динаміка суттєво впливає на розкриття емоційного змісту твору. Гамі динамічної виразності притаманні підйоми та спади звукової напруги, безперервні контрасти, зміни різнорідних за силою та характером динамічних нюансів, гармонійно поєднаних у єдине ціле – динамічний план твору.

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

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

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

Для диригента-початківця деяку складність може становити виконання *крещендо* та *димінуендо*, ефективність яких полягає саме в поступовості посилення динамічної хвилі. Оркестр часто досягає *форте* за *крещендо*, а *піано* за *димінуендо* раніше, ніж це потрібно. «Якщо *крещендо* повинно тривати 32 такти, а оркестр досяг кульмінації вже через 16 тактів, уся сила впливу поступового зростання буде втрачена. Протягом решти 16 так-

тів виконавці будуть намагатися грати ще голо-сніше, форсуючи звучання» (Кан, 1980, с. 149). Тому диригент повинен точно знати, звідки та куди спрямоване звукове наповнення, передбачити, якою силою звучності завершиться хвиля динамічного зростання. Варто зауважити, що *димінуендо* досягається складніше та є важливішим за *крещендо*, оскільки всі малі та великі кульмінації піддаються порівнянню тільки з нижчою точкою звучання. Для яскравого ж відтворення характеру конфліктності в музиці після інтенсивного *крещендо* повинно відбутися активне *димінуендо*.

Одним із суттєвих недоліків оркестрового виконавства є неякісне звукотворення в нюансі *піано*. Зазвичай більшість оркестрантів грають у *піано* голосніше, ніж це потрібно, щодо *піанісимо* і поготів. Це може заважати диригентові-початківцю почути все, що відбувається в оркестрі, адже місцезнаходження диригента є не найкращою точкою для прослуховування оркестру, оскільки на нього тисне вся маса звучності, особливо ті, хто сидить ближче до диригентського пульта. Якщо оркестр уміє по-справжньому грати *піано*, тоді навіть *форте* сприймається слухачами як *фортисимо*. І навпаки, коли оркестр не вміє виконувати *піано*, тоді навіть *фортисимо* сприймається як недостатнє *форте*. Інакше кажучи, усю динамічну палітру варто будувати з мінімальної сили звука, а виконавці перших пультів мають чути гру виконавців інших пультів. Окрім того, «для досягнення колективного *піанісимо* силу звука оркестру потрібно розділити на кількість виконавців, тобто в нотах нюанс поставлено для групи, а не для кожного виконавця» (Воеводин, 2003, с. 52).

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

До природи динамічних відтінків можна віднести паузи та фермати на паузах. Вони органічно вплітаються в музичну тканину твору, відіграють певну роль у створенні динамічно цільного плану виконання. Наприклад, фермати на паузах, які слідує після закінчення музики за *димінуендо*, поступово доводять ефект затухання до логічного

завершення, коли живе звучання в мить паузи переходить в уявне, звуки немов би розчиняються в повній тиші, зникають десь вдалечині.

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

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

Варто звернути увагу й на такі суттєві моменти: ті самі динамічні відтінки можуть застосовуватись по-різному, наприклад *форте* в мелодії має відрізнятись від *форте* в супроводі або мелодичній лінії другорядного значення, а *форте* чи *фортиссимо* кульмінаційних епізодів відрізнятись від таких же нюансів в епізодах зв'язувального характеру.

**Штрихи.** Важливий момент у роботі з оркестром – розстановка штрихів. Штрих – це звуковий результат того чи іншого прийому звукоутворення. Той самий запис штриха чи ряду штрихів можна виконати по-різному й отримати різний звуковий результат.

Штрихи є суттєвим елементом інтерпретації. Неправильний запис штриха може змінити характер епізоду або цілого розділу, а то й усєї частини твору, в ідеалі їх розстановку не варто доручати концертмейстерам груп. Вочевидь, найкраще рішення проблеми – коли диригент виконує цю роботу разом із ними, показує або пояснює свої темпи, діапазон динаміки, особливості інтерпретації. Кожен окремо взятий штрих – чи то легато, стакато, маркато – має безліч за своєю природою та характером відтінків. Наприклад, ступінь зв'язності звуків на струнних інструментах у *легато* може бути більший і менший. Звуки, об'єднані лігою, можуть виконуватись із різним ступенем виразності та наспівності. *Стакато* за своїм характером може бути більш чи менш коротким, гострим, легким. *Спікато* буває більш-менш пружним, гострим, глибоким або мілким, *деташе* – більш чи менш широким, наспівним, експресивним, *маркато* може мати більшу й

меншу гостроту атаки звука. *Піцикато* може бути повним, сухим, легким, вібруючим. *Тремоло* може виконуватись ближче й далі від підставки або біля грифа, на струнах із більш чи менш яскравим звучанням, з більшою або меншою експресією (Пазовский, 1966, с. 310).

Беручи до уваги застосування різних комбінацій і штрихових сплетень, можна сказати, що штрихова палітра за своєю розмаїтістю та виразністю безмежна. Вибір штрихів для того чи іншого епізоду завжди залежить від стилю твору, темпу, динаміки, характеру фрази тощо.

Під час установлення штрихів для духових інструментів диригентові доводиться стикатися з різними видами атак, характер яких позначається на фразуванні виконуваної музики. За активного початку звука (тверда атака) язик виконавця відштовхується твердо, гостро та швидко; за м'якого початку (м'яка атака) – дещо пом'якшено, повільніше. Із твердою атакою пов'язане виконання більш підкреслених і твердих штрихів (*маркато*, *сфорцандо*, гостре *стакато*); з м'якою – більш м'яких штрихів (*легато*, *нон-легато*, *портато*, м'яке *стакато*). Форте виконується з більш твердою атакою звука, піано – з більш м'якою.

Звичайно, усім вищезазначеним не вичерпується розмаїття штрихової палітри, яка застосовується в оркестровій практиці. Нотний запис не має засобів для позначення тонких нюансів за використання штрихів, проте від цих тонкощів і відтінків штрихової виразності в підсумку залежить художнє розкриття музичної думки.

**Фразування.** Фразування – це художньо-смісловне розмежування музичної мови. «Музичне фразування можна ототожнити з людською мовою з її модуляціями, кульмінаціями і, де потрібно, перервами» (Кан, 1980, с. 153). Фразування в музиці, як і розділові знаки у звичайній мові, розмежує речення (фрази) та частини речення (мотиви) відповідно до їхнього змісту.

Осмилення фразування становить головне у процесі роботи диригента над музичним твором. «Диригент повинен у деталях продумати все фразування твору, що вивчається. Адже нотний запис – тільки скелет, одягнути який у плоть і кров належить оркестру та диригенту» (Канерштейн, 1972, с. 57).

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

Сутність роботи диригента саме над фразуванням полягає у вирішенні трьох основних завдань, як-от: розмежування музичної тканини на фрази;

осмислення процесів внутрішньофразової артикуляції (виразності музичного мовлення); встановлення логічних зв'язків і об'єднання фраз.

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

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

Осмислюючи процеси внутрішньофразового мовлення, варто розуміти, що та чи інша фраза є музичною думкою із притаманним їй змістом, який формується за допомогою сукупності засобів музичної виразності – динаміки, агогіки, штрихів, метроритму.

Якщо виконання початкових звуків фрази передбачає її подальший розвиток, то послаблення звучання в закінченнях фраз завжди пов'язане із завершенням думки. Таке внутрішньофразове динамічне дихання завжди зумовлене її розвитком до свого кульмінаційного центру. Узагалі динамічна палітра фрази може бути досить витонченою та змінюватись у незначних межах, не позначаючись водночас графічним нюансуванням. Динаміка навіть у межах позначеного нюансу є різноманітною, тому диригенти в пошуках виразності фрази часто самі знаходять відтінки, не встановлені композитором, звичайно враховуючи характер і стиль твору.

Коли говоримо про агогіку, зазначимо, що найменші відхилення всередині фрази не піддаються позначенню тими чи іншими знаками чи термінами. Така темпова гнучкість пов'язана зі стрем-

лінням диригента найбільш яскраво розкрити зміст музики. У зв'язку із цим варто пам'ятати про закон компенсації, який діє в агогії: якщо всередині фрази відбулось прискорення темпу, то його потрібно в її ж межах компенсувати, тобто зробити уповільнення, і навпаки. Важливо, щоб час, витрачений на виконання фрази, з темповими відхиленнями дорівнював часу, використаному на виконання тієї ж фрази без темпових відхилень.

Палітра виразових засобів в зоні одного штриха також є різнобарвною. Той самий запис штриха можна виконати по-різному і з різним звуковим результатом. Застосування неправильного штриха часто зовсім змінює характер фрази, спотворює її зміст. Тому диригентові необхідно мати чітку уяву про те, як повинна прозвучати фраза, виконана тим чи іншим штрихом, або як зміниться характер звучання в разі застосування іншого способу виконання того самого штриха.

Внутрішньофразова артикуляція та метроритм також пов'язані одне з одним, але цей зв'язок виглядає дещо по-іншому. Якщо у використанні виразових засобів динаміки, агогіки та штрихів диригент має свободу їх інтерпретації, то така свобода щодо метроритму може звести нанівець авторський задум. Варто пам'ятати, що ритмові завжди властиві строгість, організованість, логічність. Аналізуючи партитуру, диригент повинен виявити всі ритмічні особливості структурних елементів твору, знайти метроритмічні зв'язки у фразуванні, які варто було б підкреслити або завуалювати.

Фразування пов'язане не тільки з розмежуванням музичного матеріалу, виконанням самої фрази. Воно містить їх поєднання, наскрізний розвиток художнього образу всього музичного твору. Виникаючи у структуру та заглиблюючись в особливості кожної побудови, важливо зрозуміти логічність зв'язку, який поєднує структурні елементи в єдине ціле, загальну лінію розвитку. Кожна наступна фраза, речення чи період є новим етапом у процесі розвитку змісту. Важливо встановити зв'язок фраз одна з одною, визначити, яка з них центральна. Звідси великого значення набуває вміння диригента визначити місце головної та місцевої кульмінацій. Їхній характер і силу потрібно точно розрахувати відповідно до сили оркестру (Степанюк, 2020, с. 9). Унаслідок узагальнення менших структурних елементів у більш крупні побудови композиції виділяється одна із другорядних кульмінаційних точок – головна кульмінація, яка визначає наскрізний розвиток музичного образу загалом. Отже, розуміння диригентом співвідношення фраз, усвідомлення загальної структури та будови твору, визначення їхньої взаємозалежності є основою виразного фразування та запорукою правильної інтерпретації.

**Висновки.** Поверхове та непрофесійне ставлення до того чи того з виразових засобів музичного виконавства завжди призводить до антихудожніх наслідків. Потрібно розуміти красу мелодії, чіткість темпу й емоційність динаміки, організовану силу ритму, природність фразування. Це і буде найміцніша, найнадійніша основа для

втілення того чи іншого художнього задуму. Цей матеріал повинен допомогти, особливо диригентам-початківцям, зрозуміти важливість кожного з виразових елементів музики, а також сприятиме творчому застосуванню музично-виразових засобів і прийомів у практичній підготовці оркестрових творів до виконання.

#### Література:

- Гаркунов Є. (1971). Співвідношення метра, розміру та диригентської схеми. *Питання музичної теорії та педагогіки*: збірка статей. Горький, Волго-В'ятська книжка. вид. С. 78.
- Пазовський А. (1966). Записки диригента. М.: Композитор. С. 225.
- Кан Е. (1980). Елементи диригування: Пер. з англ. Д. Довгата. Л.: Музика. З. 141, 149, 153.
- Разумний І.Г. (1968). Посібник з диригування / 2-е вид., скор. і випр. Київ: Музична Україна. С. 38.
- Колесса М.Ф. (1973). Основи техніки диригування. Київ: Музична Україна. С. 181.
- Воєводін В.В. (2003). Посібник для керівника студентського оркестру народних інструментів. Київ, Держ. метод. центр навч. завід. культ. та мистецтв України. С. 52.
- Канерштейн М.М. (1972). Питання диригування. М.: Музика. С. 57.
- Степанюк О.С. (2020). Методика робіт з аматорським інструментальним колективом. КЗ. Обл. орг.-метод. Центр культури ЗОР. Вінниця. С. 9.

#### References:

- Harkunov Ye. (1971). Spivvidnoshennia metra, rozmiru ta dyryhentskoi skhemy. Pytannia muzychnoi teorii ta pedahohiky: zbirka statei. Horkyi, Volho-Viatska knyzhka. vyd. S. 78.
- Razovskyi A. (1966). Zapysky dyryhenta. M.: Kompozytor. S. 225.
- Kan E. (1980). Elementy dyryhuvannia: Per. z anhl. D. Dovhata. L.: Muzyka. Z. 141, 149, 153.
- Razumnyi I.H. (1968). Posibnyk z dyryhuvannia / 2-e vyd. skor. i vypr. K.: Muzychna Ukraina. S. 38.
- Kolessa M.F. (1973). Osnovy tekhniky dyryhuvannia. K.: Muzychna Ukraina. S. 181.
- Voievodin V.V. (2003). Posibnyk dlia kerivnyka studentskoho orkestru narodnykh instrumentiv. Kyiv, Derzh. metod. tsentr navch. zavid. kult. ta mystetstv Ukrainy. S. 52.
- Kanershtein M.M. (1972). Pytannia dyryhuvannia. M.: Muzyka. S. 57.
- Stepaniuk O.S. (2020). Metodyka robot iz amatorskym instrumentalnym kolektyvom. KZ. Obl. orh.-metod. tsentr kultury ZOR. Vinnytsia. S. 9.