

Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
Інститут мистецтв
Кафедра хорового диригування

Ірина Володимирівна ЯРОШЕНКО

**Інтерпретаційна система у формуванні
художньо-виконавської майстерності диригента**

Методичні рекомендації



Київ
Видавництво «Білий Тигр»
2015

УДК 7.071.2:781.68](072)
ББК 85.315я7
Я 77

*Затверджено Вченою радою
Інституту мистецтв
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника
(протокол № 1 від 17 вересня 2014 р.)*

Рецензенти:

С. І. Уланова – доктор філософських наук, кандидат мистецтвознавства, професор.

І. Б. Остащук – доктор філософських наук, професор.

Л. І. Серганюк – кандидат мистецтвознавства, професор.

Ю. І. Волощук – кандидат мистецтвознавства, доцент.

Автор:

Ярошенко І. В. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Ярошенко І. В. Інтерпретаційна система у формуванні художньо-Я 77 виконавської майстерності диригента : метод. рекомендації / Ірина Володимирівна Ярошенко. – К. : Білий Тигр, 2015. – 40 с.

Методичні рекомендації вміщують основні положення та терміни із хорового диригування, призначені для формування художньо-виконавської майстерності диригента.

Призначені для студентів та викладачів спеціальності «хорове диригування».

**УДК 7.071.2:781.68](072)
ББК 85.315я7**

© Ярошенко І. В., 2015

© «Видавництво «Білий Тигр», 2015

ЗМІСТ

Вступ	4
Інтерпретаційна система і підготовча робота студента над партитурою	8
Робота над художнім образом твору	13
Мелодія	15
Темп	17
Ритм	19
Тембр	20
Фактура	21
Динаміка	23
Агогіка	25
Фразування. Стиль	27
Концепція та інтерпретація	29
Висновки	32
Література	34
Для нотаток	36

ВСТУП

Формування художньо-виконавської майстерності диригента – складний багатоплощинний процес, що складає ядро, систематизуючи основу виконавської діяльності, та виступає вихідною передумовою джерела формування виконавця. Майстерність уподібнюється до вправності мистецтвом, ознакою яких є досконала творча обізнаність індивідуума про предмет діяльності, що характеризується неповторністю, індивідуальністю, унікальністю уміння майстра, оригінальністю вирішення творчих завдань. Знання, уміння, навички у процесі становлення професійної майстерності доповнюються волею, наполегливістю, на яких проростає працелюбність як найвище виявлення людського в людині. Виключно на цьому ґрунті міцніє і розвивається майстерність, в якій природно зливаються праця – як необхідність, і праця – як гра фізичних та інтелектуальних сил особистості. Майстерність набувається виконавцем у процесі діяльності, виступає як властивість до суб'єктивного усвідомлення образу об'єктивної дійсності, що зумовлює творче перетворення установлених стереотипів. Завдяки цьому феномен майстерності виявляється не в імітуванні способів діяльності, а в творчому й оригінальному їх розвитку та створенні якісно нових.

Майстерність виконавця традиційно вдосконалюється в процесі музично-професійної підготовки, завдання якої полягає у виявленні творчих прагнень студента.

Одне з найважливіших завдань українських вищих музичних навчальних закладів полягає у підготовці висококваліфікованих фахівців, які повинні всесторонньо осмислити і здійснити новий, творчий підхід до навчання.

Розвиток художньо-виконавської майстерності студентів – майбутніх диригентів хорових колективів у



процесі підготовки до художнього виконання музичного твору на уроках із фаху дуже важливий і ставить перед собою мету насамперед навчити їх мислити образами, втіленими в інтонації, ритмічних динамічних і звукових комплексах, індивідуалізованих й узагальнених, що порізнному взаємодіють у середині форми. Інтерпретація музики реалізується як аналіз і поєднання образів. Вона є єдиним засобом для митця у створенні художнього образу, який, у свою чергу, є специфічним у мистецтві способом відображення й узагальнення дійсності з позицій естетичного ідеалу в конкретно-чуттєвій, емоційно насиченій формі.

Поряд із музичними даними, інтелектом, мануальною технікою образне мислення у творчій діяльності кожного виконавця і, зокрема, диригента є одним із найважливіших факторів виявлення його самобутності і творчої значимості. Мислення образами завжди лежить в основі художньої творчості і є, так би мовити, матеріальною базою кожного виду мистецтва.

Будучи найбільш вільним, найбільш абстрактним з усіх видів мистецтв, музика надає широке поле діяльності уяві. Інтуїтивному прояву образного мислення тут не заважає ні послідовність сюжету, ні графічність зображення, ні постійність метричного поділу, ні строгі контури форми. Усією своєю природою музика вимагає багатства уяви й вільного злету фантазії. Музика – мистецтво звуку, й усі почуття, образи та ідеї, що виражаються нею, втілюються у звучанні. Щоб відчутти й відтворити все те, що записано в партитурі композитора, крім суто технічних навиків віртуозного володіння своїм «інструментом» (хором чи оркестром), диригенту необхідне образне мислення, тонке вміння спрямовувати виконання відповідно до своєї внутрішньої слухової уяви звукового образу. Відштовхуючись від авторської ідеї виконання твору, диригент повинен уміти створити у своїй уяві його програму, наповнивши



її конкретними образами. Не всі образи, що виникають в уяві диригента, можна передати словами. Зміст музики допускає багатозначність відчуттів, а разом із тим і різне трактування й не завжди потребує «розшифрування» словами. Найважливішим є те, щоб внутрішня уява і створені нею образи, викликаючи яскраві асоціації, водночас допомогли диригенту глибоко проникнути в зміст музики, сутність її думок, почуттів, настроїв, а емоційна пам'ять, кожен раз відроджуючи знайдені образи й асоціації, викликала, й необхідне виконавське відчуття.

Дуже важливо, щоб диригент володів і зорово-образним мисленням. Ідея музики повинна бути виражена, а не проілюстрована. Однак музична ідея – це завжди образ, а відчуті і знайти його якраз і допоможуть розвинуте образно-зорове мислення, уява, фантазія музиканта.

Інтерпретація музики – це індивідуально-образне тлумачення виконавцем об'єктивної композиторської інформації, що характеризується рисами ідеально-уявного бачення предмета трактування. Ціннісною ознакою виконавської інтерпретації є художність. Вона, як інтегральне явище, є раціональною сутністю ознак, властивостей, характеристик і структурних елементів, за допомогою яких музика виявляється як суспільна свідомість і мислення, як засіб пізнання і відображення дійсності, як художня форма і художній зміст, як художній процес і художній образ, що викликає у слухачів образні уявлення, інтелектуальну реакцію, асоціативне мислення, уяву, фантазію, натхненність, пробуджує почуття та емоції, естетичні переживання; несе конкретну образну інформацію, виступає об'єктом пізнання, приносить естетичну насолоду. Художність – це потенціал твору, а не об'єктивна реальність, і фіксується та здійснюється вона тільки у процесі художньо-інтерпретаційного виконання.



Художня інтерпретація передбачає глибоке проникнення в зміст музичного твору, виявлення ціннісного ставлення до музики, відтворення набутого досвіду в усій його цілісності. Невід'ємною складовою досвіду, зокрема виконавського, є уміння, що зумовлюють здатність належно виконувати певні дії. Виконавський досвід є сукупністю знань і навичок, які безпосередньо впливають на продуктивність процесу професійної діяльності. Знання виступають особливою формою духовного засвоєння результатів пізнання процесу відображення дійсності виконавця, шляхом глибокого усвідомлення авторської концепції. Навички – це дії, складові частини яких у процесі формування виконавської інтерпретації стають автоматичними на основі застосування знань про відповідний спосіб дій, шляхом цілеспрямованих вправлянь. На відміну від навичок, уміння характеризуються як готовність до свідомих і точних виконавських дій. У становленні півкуль головного мозку, зумовлюють створення і закріплення асоціації між завданням, необхідним для його виконання, та застосуванням знань на практиці. Формування умінь художньої інтерпретації має такі стадії: ознайомлення з музичним твором, усвідомлення його змісту; опанування драматургії твору; самостійне виконання музичної концепції.

Отже, сутнісною характеристикою виконавської майстерності виступають художньо-інтерпретаційні уміння виконавця, що відображають рівень його образного сприймання, культури почуттів, естетичних ідеалів і смаку, творчих здібностей. У сучасних умовах творчість композитора і виконавське мистецтво – два відносно самостійних види художньої діяльності. Завдання композитора – створити художню цінність, а виконавця – відтворення результатів його творчості.

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА СИСТЕМА І ПІДГОТОВЧА РОБОТА СТУДЕНТА НАД ПАРТИТУРОЮ

Інтерпретація, узагальнюючи весь комплекс «інформації», яку несуть нам: темп, ритм, звукові й темброві барви, гармонічні послідовності, контрасти, розвиток, структура й т. д., допомагає виконавцеві створити образну композицію музичного твору, проникнути в його зміст.

Разом із тим, на прикладі конкретного музичного твору через його мелодику, ритм, гармонію, інтонаційну структуру, образне розкриття змісту й форми ми пізнаємо дух тієї чи іншої доби, стиль композитора і взагалі закони музичного мистецтва. Опираючись на певну суму знань із теоретичних дисциплін, зокрема елементарної теорії музики, гармонії, аналізу форм тощо, студент, аналізуючи партитуру музичного твору, повинен науково і всесторонньо розібратися в усіх деталях: мелодично-гармонічних, тональних і фактурних особливостях, закономірностях співвідношення мелодичних ліній, а в більш широкому розумінні – осмислити формотворчу роль усіх її компонентів.

Але повноцінний розбір музичного твору немислимий без опори на музично-історичну науку й сольфеджіо. Курс історії музики допомагає майбутньому диригенту оволодіти певним багажем знань із музичної літератури, що, у свою чергу, дає можливість при аналізі певного твору, порівнюючи з іншими, визначити його місце й роль в історії розвитку музичного мистецтва, знайти ключ до розкриття його образного змісту.

Розвинутий музичний слух дозволяє слідкувати за різними процесами, що відбуваються у музичній тканині; розвинутий внутрішній слух – достатньо повно уявити собі реальне звучання нотного тексту при читанні партитури «про себе».

Аналізуючи музичний твір, разом із визначенням його змісту й форми, жанру і стилю, студенту необхідно



приділити особливу увагу дослідженню мелодичної основи твору вирішального виразового засобу в реалістичному мистецтві, її інтонаційної природи з її внутрішнім розвитком, а також інших засобів музичної виразовості, таких як: гармонія, поліфонія, метр, ритм, динаміка, виявити їх роль і значення у формуванні музичного образу твору. Водночас необхідно прослідкувати взаємозв'язок і взаємодію різних компонентів музичного цілого, оскільки вони часто діють паралельно й разом сприяють досягненню аналогічних художніх ефектів, доповнюють один одного, збагачуючи образ різними жанровими чи виразовими засобами. Одночасно вони можуть нести в собі елементи різної, часом навіть конфліктної виразовості, виявляючи таким чином і внутрішню конфліктність музичного образу.

Якщо інші виконавці, як правило, аналізують твір для себе лише щоб знайти власне виконавське рішення, то у диригента є ще одна необхідність: аналізувати для того, щоб передати окремі результати цього аналізу на репетиціях безпосереднім творцям виконуваної музики (артистам хору чи оркестру). Ця необхідність викликається потребою якнайкраще передати свої виконавські наміри всьому колективу, зробити кожного артиста хору чи оркестру своїм однодумцем і помічником у розкритті задуму композитора, при виконанні твору на сцені.

Виходячи з цього, художня інтерпретація та образне мислення студента вже на першому етапі роботи над партитурою, музично-теоретичному аналізі, відіграє значну роль. Адже для того, щоб продиригувати твір хоча б під фортепіано, студент не тільки повинен знати його напам'ять, не тільки вміти проаналізувати теоретично, але й розуміти й особливо відчувати його інтонаційну структуру, образну композицію. Разом із тим йому необхідне і знання того, як будується кожна деталь творчого виконання, усвідомлення, що, наприклад, перехід від фрази до фрази, від теми до теми визначається не самою по собі музичною логікою цього



переходу, а загальною логікою усієї частини, всієї побудови. Адже форма і зміст у їх нерозривній діалектичній єдності і є основою художнього образу.

Процес розвитку музичної побудови характеризується різними принципами образної композиції, зокрема: принципом зіставлення музичних образів, принципом конфліктного протиставлення образів.

Аналізуючи партитуру твору, студент повинен чітко визначити, який саме принцип є домінуючим у даному випадку, адже від цього залежатиме в майбутньому його концепція та інтерпретація.

У підготовчій роботі над твором важливо, щоб студент міг оволодіти ним настільки, аби чути всю партитуру, а також окремі її елементи внутрішнім слухом, адже слухова образна уява твору стає пізніше основою виконавського акту диригента; відповідно до загального задуму пережити кожную інтонацію, кожную музичну думку, щоб у момент виконання, спочатку під фортепіано, а пізніше з хором чи оркестром, довести її до логічного завершення.

Таким чином, аналізуючи партитуру того чи іншого твору, студент повинен бачити й чути всі її деталі: характерні мелодичні й гармонічні звороти, ритмічні, інтонаційні складності й темпові відхилення, темброві поєднання голосів і архітектоніку побудови... Разом із тим він повинен уміти чітко розставити смислові акценти, олесити динамічні кульмінації і ні в якому разі не захоплюватися тільки сухим аналізом без емоційного «опрацювання» матеріалу. Адже без яскравих асоціацій, що викликаються емоціями, які, у свою чергу, породжують необхідне виконавське відчуття диригента, аналіз партитури стає справою безпредметною і непотрібною. Тільки в тісній взаємодії раціонального й емоційного, де емоції підсилюються активною роботою свідомості, а розвиток інтелекту підтримується почуттями, вже при аналізі партитури в уяві студента, завдяки його



образному мисленню повинні закладатися основи художнього образу твору. Таким чином, при аналізі музичного твору студент повинен слідкувати за тим, щоб не замикатися у колі лише суто технологічних завдань, як часто буває, коли мету аналізу бачать тільки у визначенні композиційного плану твору, його форми – структури, а розглядати й вивчати різні елементи музичної мови, головним чином, із точки зору їх виразових образно-смыслових можливостей.

У диригентів і теоретиків підхід до аналізу музичного твору зовсім різний. Це залежить в основному від відмінності завдань, які стоять перед ними. Якщо теоретики при аналізі твору йдуть від цілого до часткового, від загального до деталей і їх кінцевою метою залишається тільки аналіз, то диригенти, як і всі виконавці, повинні, насамперед, йти від деталей до цілого, аналізуючи – синтезувати. Саме це є їх метою. Теоретик свою роботу закінчує, розібравши й залишивши в розібраному вигляді твір, диригент повинен розібрати й обов'язково зібрати його, не пропустивши при цьому жодної, навіть маленької деталі.

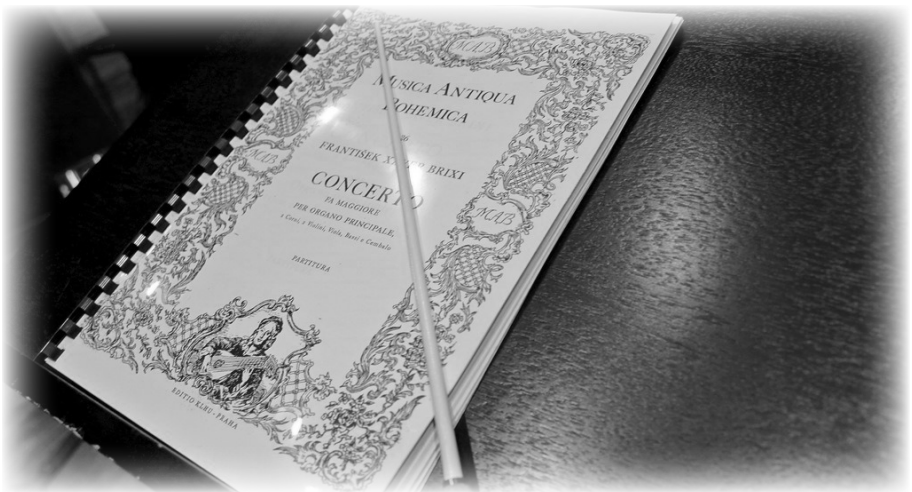
Ці «маленькі деталі» стають пізніше для диригента будівельним матеріалом при створенні прекрасного архітектурного ансамблю, ім'я якому – художній образ твору. І чим скрупульознішою буде робота диригента над партитурою, чим більше заготовить він «будівельного матеріалу», тим багатшою, красивішою і принагіднішою виявиться зведена ним будова.

Водночас слід пам'ятати, що розгляд кожної частини твору й кожного його елемента зокрема ніколи не повинен існувати в диригента без внутрішньої слухової уяви цілого. Разом із тим слухова уява мелодії, ритму, темпу, фрази, акорду, динаміки, тембрів і т. д. завжди повинна бути ясною і конкретною, обов'язково мати емоційне забарвлення, адже ясне внутрішнє «бачення» музики для кожного виконавця є творчою необхідністю. При повторному в думках прочитанні



партитури, коли диригент намагається почути її реальне звучання своїм внутрішнім слухом, а також при повторних програваннях на фортепіано надзвичайно корисно оспівуватись у партитуру, в однаковій мірі в її вокальну та інструментальну частини. Усі голоси, всі частини партитури знаходяться у постійній залежності одні від одних, в повній гармонії. Усяке порушення цього взаємозв'язку неминуче спотворить природу і зміст цілого. Вспівування сприяє ще більшому заглибленню у стиль, характер, форму твору, в усе його музично-образне звучання. Коли диригент у думці «співає» уже всі вокальні партії і «грає» на всіх оркестрових інструментах, у його уяві починає вимальовуватись образ ідеального звучання партитури.

Таким чином, уже на першому етапі роботи студента над партитурою, завдяки інтерпретації та образному мисленню, в його свідомості виникають асоціації і відчуття, що викликаються органічним взаємозв'язком різних компонентів, який переростає в єдиний закон для музичної побудови – діалектичну єдність форми й змісту, і стають основою художнього образу.



РОБОТА НАД ХУДОЖНІМ ОБРАЗОМ ТВОРУ

Можливості музики у відображенні багатьох сфер діяльності людини досить великі. За допомогою висотної, часової, тембрової якості звуків, сили їх звучання музика формує систему художніх засобів, які дають їй можливість розкрити внутрішню сутність правдивості матеріального світу.

У нерозривній єдності інтонаційно-мелодичної сфери й ритму, а також інших виразових засобів у багатовіковому розвитку виникли і сформувалися можливості музики відображати різні ступені емоційності – від чуттєвої засади до розгорнутих колізій, різні ступені волі – від простого фізичного зусилля до цілеспрямованої боротьби, різні ступені фантазії – від простого образу сутності явищ природи до яскравих образів нереальних фантастичних світів. Музика володіє також великою здатністю втілювати різні відтінки психічної діяльності – від найпростішого психофізичного імпульсу до програмних і філософсько-концепційних побудов.





Разом із тим, звуковий матеріал музичного твору підкоряється законам конструювання і розвитку, що склалися історично і диктують цілком визначні структурні, гармонічні, мелодичні, темброві, ритмічні та інші співвідношення. Усе це повинно матеріалізуватися у слуховій уяві диригента. Таким чином, внутрішня слухова уява, як здатність людини у звуках відображати дійсність, незважаючи на те, що засобом виразу в музиці служать не реальні предмети, які піддаються художньому узагальненню, а тільки їх внутрішня сутність, є основою і опорою. Здатність за допомогою образного мислення представити уявний образ як живий, уміння під час виконання запалити своїм показом хор чи оркестр – важливий фактор у роботі над художнім виконанням твору для диригента. Адже художній образ є тією основою виконання, яка викликає емоційне ставлення виконавців (хор, оркестр), а через них і слухачів до ідейного змісту твору. Без цього ставлення до виконуваного немає мистецтва. Тому робота над художнім образом музичного твору в студента-диригента повинна займати одне з найважливіших місць.



МЕЛОДІЯ

У роботі над художнім образом твору студенту необхідно приділити велику увагу мелодиці – основі музичного тематизму.

Мелодія у взаємодії з іншими компонентами багатоголосого твору – це, перш за все, музична думка, образ твору. У ній – втілення глибини внутрішнього світу людини, якнайширша гама його почуттів, психологічних станів у їх безперервному розвитку.

Якщо ритм є пульсом, биттям серця музики, то мелодія – інтонацією, голосом її душі. Без ритму музика мертва, без мелодії – німа.

В одноголосній темі художній зміст її цілком сконцентрований у мелодії. У багатоголосій – інші мелодії, голоси поряд із головною мелодією відіграють надзвичайно





важливу роль і часом радикально змінюють її образний характер.

Разом із тим та сама мелодія (тема) часом стає основою різних, навіть протилежних музичних образів. Вона може «перевтілюватись», як «перевтілюється» елегійна хоральна тема вступу в розробці увертюри-фантазії «Ромео і Джульєтти» П. Чайковського, де на її основі виникає цілком новий зловісний фатальний образ. Це досягається за рахунок зміни фактури, інструментовки, темпу, динаміки, а також значних змін, що вносяться у мелодію теми, її ритмічний рисунок і ладову побудову.

Дуже часто та сама мелодія (тема) може стати характеристикою певного емоційного стану різних цілком протилежних за образом героїв.

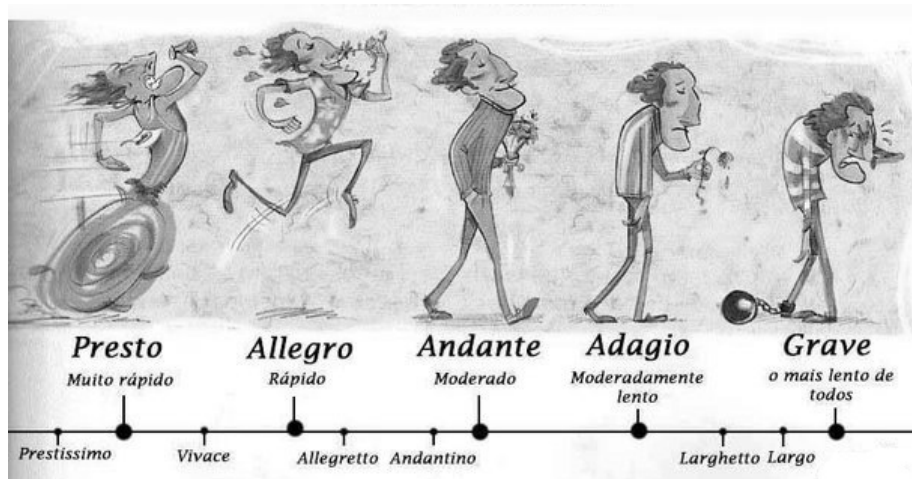
Отже, узагальнивши характер мелодії твору, простеживши внутрішнім слухом взаємодію і взаємозв'язок тем, студент при виконанні повинен уміти за допомогою художньої інтерпретації, підсумовуючи почуте, стежити за розвитком основної мелодичної лінії музичного твору. Йому необхідно ясно уявити собі домінуюче значення цієї лінії, адже багатоголосся не можна розуміти тільки як узгодження рівнозначних голосів. Головна роль може переходити від одного з них до іншого: основна лінія може проходити то у верхньому, то в нижньому, а то й у середньому голосі.



ТЕМП

Темп є одним із найважливіших факторів музичної виразності й відіграє значну, а часом вирішальну роль у створенні художнього образу твору. Без конкретного емоційного заряду темп – поняття абстрактне. Тільки в тісному поєднанні з творчими завданнями, які впливають із концепції твору, темп стає одним із головних елементів, які формують музичний образ. Адже відомо, що сповільнений темп, як і надто швидкий, негативно впливає на темпоритм музичного твору. При сповільненому музичний образ ніби розпливається, а при швидкому може дістати гротескний відтінок.

Уже Р. Вагнер у своїй праці «Про диригування» звертає увагу на те, що правильно взятий темп – це головне завдання диригента, бо саме темп, як пульс у людини, визначає життя музичного твору (розуміємо певного музичного образу).





Сучасні музичні темпи в порівнянні з темпами XVIII та XIX століть дещо швидші. Цього вимагає сьогоденний ритм життя. Проте тут, як і в усьому, треба остерігатися перебільшень. Темп є виразовим засобом, що, як правило, залишає широку свободу для інтерпретатора, проте ніщо не може так спотворити музичний образ, як неправильний, невідповідний темп.

У кожному творі розрізняємо основний темп, тобто темп частини твору або його окремих замкнених епізодів, та більші або менші відхилення від нього, так звані агогічні зміни, виконання яких залежить як від епохи чи стилю виконуваного твору, так і від індивідуальних особливостей виконавця. Саме ха. олеса. передачі темпової пульсації є основою відмінності інтерпретації у різних митців.

Педагогічна практика підказує, що для молодого виконавця правильний темп є чинною найважчою проблемою при виконанні музичного твору. Для студента-диригента ця проблема набуває особливої гостроти при зустрічі з колективом, коли неправильний, непереконливий темп викликає у виконавців спочатку підсвідоме, а згодом усвідомлене заперечення. Зрозуміло, що в таких умовах не буде ні віддачі колективу, ні належного художнього рівня виконання. При встановленні темпу визначальними є авторські ремарки, підкріплені, здебільшого, композитором позначенням метроному. Потім, у процесі творчого пошуку, завдяки образному мисленню авторський темп стає відправною точкою для створення власної інтерпретації музичного твору.

Формуючи у своїй уяві художній образ, драматургічну концепцію музичного твору, студент мусить пам'ятати, що уважне вивчення зазначених композитором темпів важливе не в розумінні їх формального виконання, а в розумінні глибокого проникнення у внутрішню сутність темпоритму, без якого створення правдивого художнього образу неможливе.

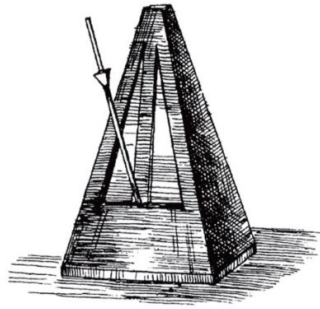
РИТМ

У роботі над художньо-виконавською майстерністю ритму, як емоційному стержню твору, належить чи не найважливіша роль. Він підкоряє собі музичне фразування, темпові, агогічні й навіть до певної міри динамічні відтінки. Ритм – основа, на якій базується образне мислення диригента, відтворюються художні ідеї твору, які реалізуються саме у процесі організованого руху музичного матеріалу. Разом із тим, діючи на почуття виконавця, активізуючи його емоції, він поряд з іншими компонентами (мелодією, гармонією, інструментовкою і т. д.) твору будить його творчу уяву.

Зрозуміти вірний темпоритм того чи іншого твору – це дати можливість музиці розвиватися плавно, на одному диханні, з емоційною задушевністю.

Основне завдання, яке повинен ставити перед собою студент, – навчитися за допомогою вірного внутрішнього розуміння метроритму твору домагатися у хорі чи оркестрі, як влучно говорить Б. Асаф'єв, «торжества колективного інтонування».

Разом із тим, диригенту-початківцю може часом здатися, що мелодійно-гармонічна основа твору й метроритм є непримиренною протилежністю одне одному. Однак ця протилежність має діалектичний характер. Мелодійно-гармонічна основа й метроритм проникають одне в одного, тому що інтонація – це не тільки зміна звуковисотності, вона має й ритмічну форму, а метроритму властиве глибоке асоціативне, символічне значення, що переростає форму суто фізичного руху й стає засобом виразу емоційного і водночас ідейного змісту твору.



ТЕМБР

Темброве забарвлення голосів відіграє у формуванні художньої інтепретації важливу роль. Саме тембри голосів і їх поєднання «підказують» часто виконавцю аналогії з природою, життям. Так, наприклад, спів птахів найчастіше ототожнюється із звучанням флейт, спокій і тиша лісу – валторн, широчінь степу – гобоїв, кларнетів, благородство й душевна врівноваженість – скрипок, гуркіт грому чи канонада – литавр і т. д.

Звичайно, наведені тут паралелі досить умовні; насправді їх набагато більше – саме стільки, скільки може підказати фантазія творчої особистості, різноманітність її емоційних станів.

Темброве забарвлення у процесі становлення образного мислення диригента відіграє неабияку роль. Саме воно має найбезпосередніший зв'язок і вплив на асоціативну уяву студента.

Отож, у роботі над художньою інтерпретацією темброві барви – найбільш опосередковані елементи звукової тканини разом з іншими компонентами музичного твору відіграють значну роль. У зв'язку з цим майбутньому диригенту необхідно звертати особливу увагу на розвиток так званого «тембрового слуху».

Кожний людський голос має свою інтонаційно-колеритну виразність... Тонкий, добре натренований тембровий слух відіграє у професії диригента винятково важливу роль. Він, загалом, визначає рівень можливостей диригента у використанні багатства пишнобарвного та інтонаційного розмаїття інструментальних звучань для повноцінного розкриття образного змісту партитури.

ФАКТУРА

Фактура теж має неабиякий вплив на формування художньо-виконавської майстерності. Незмінна фактура протягом цілого твору чи якоїсь його частини говорить про певний незмінний внутрішній стан того чи іншого образу. Динамічні, агогічні, артикуляційні відтінки, мелодичні звороти тощо в даному випадку можуть не приводити в інший образно-емоційний стан, наприклад: арія Андрія з хором із III дії опери П. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», ансамбль із I дії опери П. Чайковського «Іоланта» «Спи дитя...», арія Жермона з опери Д. Верді «Травіата».

Разом із тим бувають випадки, коли саме динамічні, алогічні, артикуляційні відтінки й мелодичні звороти при незмінній фактурі виступають на перший план і, таким чином, формують новий образно-емоційний стан. Таке явище ми можемо часто спостерігати під час великих кульмінацій, як, наприклад, у фіналі II дії опери Д. Верді «Травіата» чи в побічній партії репризи увертюри-фантазії П. Чайковського «Ромео і Джульєтта», починаючи з 3 такту 16 цифри.

Іншим методом зіставлення фактур, що має дві різновидності.

Перша з них – послідовна змінність фактур: варіаційний розвиток тематичного матеріалу, що переважно не носить контрастно-драматургічного характеру (хори «Девицы-красавицы..» та «Уж как по мосту мосточку» з I дії опери П. Чайковського «Євгеній Онегін»).

Друга – протиставлення фактур, що підкреслює зміну епізодів, частин, настроїв і являє собою принцип драматургічний (хор «Яр Хмелі», із I дії опери М. Римського-Корсакова «Царева, наречена»). Часом фактура супроводу може впливати на образний зміст мелодії Візьмемо, наприклад, вступ до III дії опери Д. Верді «Травіата».



Тут ми можемо спостерігати, як у рамках однієї суто гомофонної теми протягом кількох тактів, виникає корінна зміна її образно-жанрового характеру: хоральний гармонічний виклад раптово у 8-му такті змінюється «гітарним» (струнні піццикато) акомпанементом, а музика з глибоко зосередженої перетворюється у «серенадну» хоча мелодія, що звучить у перших скрипок, залишається незмінною.

Таким чином, поява тієї ж самої мелодії у новому «фактурному» обрамленні» приводить до того, що музика дістає новий образний характер вона втілює новий образ.



ДИНАМІКА

Шкала динамічних градацій у музиці настільки широка, що зазначити їх у партитурі просто неможливо, та й немає потреби. Адже образне мислення виконавця, його художнє чуття дають йому можливість завжди вірно визначити характер: градацію динамічних нюансів, відчутти їх майже невловиму присутність у тому чи іншому музичному епізоді, в тій чи іншій фразі. При виконанні музичного твору кожна, фраза, епізод, частина мають свої динамічні «вершини», але серед них якась одна буде найвищою: вона і стане кульмінацією усього твору.







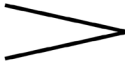

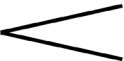

Часто можна спостерігати, як студенти, виконуючи твір під фортепіано у класі, на репетиції з хором не приділяють належної уваги різниці між *ff* і *f*, *f* і *mf*, *mf* і *p*, *p* і *pp* і т. д., чим порушують логіку співвідношення динамічних градацій. Їх виконання – бліде, позбавлене художнього багатства динамічної палітри, у зв'язку з чим про художній образ твору тут не може бути і мови.

Окремо хочеться сказати про виконання нюансу (*fp*) голосно – тихо. Ми не раз буваємо свідками того, коли диригент-початківець, не приділяючи цьому динамічному ефекту належної уваги або не знаючи, що він означає, замінює його нюансом *sforzando* чи робить просто *diminuendo*. Нюанс *sf*, тобто різке виділення одного із звуків, на відміну від *fp*, може існувати при різній динаміці, тоді як *fp* має своє чітке вираження.

Таким чином, студенту слід пам'ятати, що правильне виконання *fp*, як *pf*, що часто звучить як *p* з обов'язковим *crescendo* перед *f*, це, в першу чергу, вміння правильно зіставити два протилежні емоційні стани, два музичні образи. Часом динаміка відіграє основну роль у формуванні художнього образу твору.



ДИНАМІКА

<i>pp</i> pianissimo	 ДУЖЕ ТИХО	<i>ff</i> fortissimo	 ДУЖЕ ГОЛОСНО
<i>p</i> piano	 ТИХО	<i>f</i> forte	 ГОЛОСНО
<i>mp</i> Mezzo piano	 СЕРЕДНЬО ТИХО	<i>mf</i> Mezzo forte	 СЕРЕДНЬО ГОЛОСНО
 Diminuendo (Decrescendo)	 ПОСТУПОВЕ ЗАТИХАННЯ	 crescendo	 ПОСТУПОВЕ ЗАТИХАННЯ

«Болеро» М. Равеля – яскравий приклад цього. Поступове наростання сили звуку, а також зміна тембрового забарвлення за рахунок почергових вступів різних голосів та їх взаємополучень – ось два основні елементи, які повинні привертати увагу диригента, при виконанні цього твору. Саме динаміка разом із тембровими барвами в даному випадку є основою художнього образу. Подібну роль відіграє динаміка й у творах куплетної і куплетно-варіаційної форми.

У роботі над художнім образом та інтерпретацією твору студент повинен собі ясно усвідомити, яку саме роль відіграє динаміка в його формуванні. Разом із тим йому необхідно знати, що динамічні градації не самоціль – вони впливають із самої логіки розвитку музичного матеріалу

АГОГІКА

Якщо тема, чи фраза, повторюється декілька разів, то кожне її наступне проведення необхідно подати не тільки з новою силою, а й з новою виразовістю.

Досягнути цієї виразовості допомагають диригенту агогічні зміни, які разом із динамікою та іншими виразовими засобами завжди повинні знаходитися у тісному зв'язку й залежності від ідейно-емоційного змісту твору й обумовлені ним.

Таким чином, художнє виконання здійснюється в єдності й боротьбі двох протилежних засад: чіткого збереження метроритму й темпу з одночасним відхиленням від них (певної свободи в алогічному відношенні) з урахуванням характеру і стилю того чи іншого тавру.

Усяке незазначене композитором і зроблене виконавцем *accelerando* чи *allargando* повинно дістати в майбутньому компенсацію у часі й обов'язково в рамках основного поданого композитором темпу, інакше поняття темпу без поняття його постійності не існуватиме.

Отже, працюючи на агогікою твору, студент завжди мусить керуватися почуттям міри. Наскільки необхідно сповільнити темп при *ritenuto* чи прискорити при *accelerando*, з якою виразністю подати ту чи іншу музичну фразу при *espressivo*, *rubato* і т. д. – усе це йому повинні підказати музичне чуття, смак, його образне мислення.

Завдання стає особливо складним при роботі над творами Й. С. Баха, а також композиторів докласичного періоду, де в партитурах майже зовсім відсутні будь-які агогічні позначення, темпові зміни.

А хіба може існувати музичний твір (за винятком окремих випадків, де темпова незмінність виступає як художній



прийом), який би вимагав рівного позмінного за метрономом темпу від початку до кінця? Ось тут – основне поле діяльності кожного виконавця й диригента зокрема.

За допомогою художньої інтерпретації музичного відчуття йому необхідно виявити ті відхилення від темпу, які в партитурі не зазначені композитором, але впливають із самого характеру твору, його образної природи, з його ідейного змісту.

Без внутрішньої уяви звукового образу, без добре розвинутого смаку та інтуїції, знання стилів, а також законів розвитку побудови мелодій, ще не до кінця сформований диригент не завжди зможе вірно відшукати ті заховані в глибині звукового матеріалу й непомітні з першого погляду агогічні «скарби», існування яких не тільки допускає, але й вимагає більшість музичних творів і завдяки яким створюється повноцінний художній образ. Тому саме на розвиток цих якостей йому слід звертати особливу увагу.



ФРАЗУВАННЯ. СТИЛЬ

Значне місце в роботі студента над твором повинно відводитися фразуванню, яке робить виконання виразним і красномовним, музично осмисленим. Там, де немає вірного фразування, не може бути й мови про художній образ.

При визначенні виразовості і фрази диригент завжди повинен ураховувати не тільки будову, а й характер загальної мелодичної лінії, особливості фактури, гармонії, тембрів тощо.

Відомо, що виконання того чи іншого музичного твору дістає мистецьку цінність лише тоді, коли виконавець зрозуміє і втілить у ньому всі вимоги стилю. Незнання характерних особливостей музичних стилів спотворює виконання і призводить до того, що, наприклад, класичний твір може прозвучати з такими вільностями, які притаманні лише романтичній музиці, й навпаки.

Музичний стиль обумовлюється історичною обстановкою, в якій жили композитори, духом їх часу, загальною культурною атмосферою, яка їх оточувала. У їх мистецтві, яким би різним воно не було, часто можна, відкрити й деякі спільні риси. Саме це дозволяє нам говорити про музичний стиль тої чи іншої доби, тої чи іншої школи. Так, хоча, й досить умовно, можна визначити стилі: старокласичний, класичний, романтичний, неоромантичний, неокласичний і т. д.

Поняття «національний стиль» має більш визначений зміст. У національному музичному стилі виражаються характерні особливості даного народу, які яскраво відбиваються у його фольклорі.

Для студента найважливіше пам'ятати, що при виконанні класичної музики необхідні:

а) розуміння глибини ідей, відлитої у класично завершену форму;



б) рівновага між частинами і ясність музичних контурів;
в) урівноваженість динамічних градацій, тонка викінченість усіх деталей, благородство фразування.

При виконанні романтичного твору необхідно відчутти:

- а) емоційну насиченість, поривчастість;
- б) творчу свободу фразування;
- в) бурхливі емоційні контрасти.

В імпресіоністичній музиці, як правило, найважливішим є розкриття багатства її звукової палітри.

Якщо диригент не знає характерних особливостей того чи іншого національного стилю, він ніколи не зможе на відповідному рівні виконати твори композиторів, що належать до різних національних шкіл.

Так, виконуючи твори М. Глінки, диригент повинен знати й відчувати інтонаційні й ритмічні особливості російської народної музики, М. Лисенка – української, В. Сметани – чеської, С. Монюшка – польської і т. д.

Стиль твору визначає у значній мірі й характер його виконання. Від нього залежать, перш за все, динамічні відтінки: як їх виконати, з якою силою, з яким розмахом. Адже вони різні у класичній і романтичній музиці. Треба пам'ятати, що у Моцарта, Бетховена, Ліста й Берліоза «форте» далеко не однакове. Романтична музика допускає більш широкий розмах динамічних градацій, вимагає багатшої виразовості й різноманітності звукової палітри, агогічних відхилень.

Стиль музичного твору визначає й межі, в яких диригент може дозволити собі відхилення від основного темпу.

КОНЦЕПЦІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Під час роботи у класі над твором на всіх її етапах студент поступово з допомогою образного мислення буде власну концепцію, тобто уяву, створену його фантазією, яка і обумовлює всі деталі виконання. Саме концепція пізніше стає основою інтерпретації.

У зв'язку з тим, що нотозапис, а також інші знаки – це тільки зовнішнє умовне означення живих емоцій, душевних переживань, які композитор вкладає у музичний твір, інтерпретація у діяльності кожного виконавця і зокрема диригента посідає чи не одне з найважливіших місць.

Якщо виконавець глибоко вникне у зміст твору, прості музичні елементи, природно, згрупуються у більш значимі, наприклад, звук та інтервал знайдуть собі місце в музичній фразі, фраза – в періоді й т. д.

Усі динамічні й агогічні відтінки стануть тими барвами, за допомогою яких художній образ твору заграє: необмеженим багатством звукової палітри, а кожна модуляція зазвучить не тільки як перехід у нову тональність, а як перехід до нової емоції, нового настрою, нового змісту життя.

У зв'язку з цим необхідно, щоб диригент-початківець чітко усвідомив, що інтерпретація – це:

1) логіка у виконанні, яка базується на вмінні охопити цілість через взаємозв'язок усіх елементів, а також майстерність знаходити кульмінаційні точки в середині фраз, речень, а потім багатьох взаємозв'язаних між собою епізодів, які є складовою частиною побудови;

2) уміння відрізнити головне від другорядного, враховуючи те, що фразування й артикуляція не можуть існувати окремо, самі по собі, а впливають із розвитку цілого;



3) розуміння закону, який говорить, що мелодичний рух, а також мелодичні лінії горизонталі завжди повинні тісно взаємодіяти з вертикаллю (гармонією, фактурою);

4) збереження взаємообумовленості окремих частин і цілості твору при виконанні циклічних побудов;

5) осмислення того, що для кожного великого композитора інтонація, образний світ його творів – це єдине, неповторне, притаманне тільки йому одному мистецьке явище.

Звичайно, важливу роль у досягненні цього відіграють природні дані студента, його талант, інтелект.. Адже не секрет, що світ образних переживань кожного митця, у тому числі й диригента, надзвичайно складний і має свої власні закони, які завжди проявляються у його інтерпретації. Отже, зрозуміти музичний твір – це, в першу чергу, пережити, відчувати те, що вкладене в нього автором, тобто виявити задум композитора, який зашифровано в нотному тексті.

У зв'язку з цим уважне ставлення до авторських позначень повинно бути золотим правилом для студента, адже тільки якнайретельніше відтворення вказівок композитора дасть можливість виконавцю проникнути в ідейний емоційний світ великих майстрів.

Часто буває так, що студент, лише оволодівши нотним текстом, починає інтерпретувати твір, цілком ігноруючи авторські ремарки й оправдовуючи все тим, що «він так відчуває».

Повністю довіряючи своєму смаку, такий інтерпретатор часто користується великою свободою, допускає навіть зміни в нотному тексті, робить «крещендо» замість «дімінуендо» або, навпаки, довільно прискорює чи сповільнює темп і т. д.

Такий метод підходу до виконання – шкідливий, завжди межує з дилетантизмом і ніколи не зможе привести до правдивого художнього виконання.

Тільки максимально наблизившись до автора, вжившись у його образний світ, можна дозволити собі власне художнє



бачення, власну інтерпретацію, якій обов'язково повинні бути властиві й ідейно-емоційна насиченість, життєва правда, змістовність і натхненність.

Інші, навпаки, через недостатність образного мислення, брак фантазії і темпераменту впадають в іншу крайність – їх основною турботою у кращому випадку є те, щоб якнайточніше передати лише нотний текст і всі авторські позначки.

Таке виконання звучить штучна, сухо, бездушно та, як і в першому випадку, антихудожньо. Усяке відхилення від тексту, всякий знайдений новий відтінок у темпі, динаміці чи агогіці повинні диктуватися логікою музичного розвитку, впливати з ідейного й образного змісту твору.

Разом із тим студентам необхідно пам'ятати, що право на власну інтерпретацію мав у першу чергу зрілий митець, з його тонким відчуттям міри... Тому молодому, ще не до кінця сформованому й музично зміцнілому виконавцеві, не завжди слід робити все те, що робить досвідчений майстер. Запозичений у когось і вирваний з контексту цілого виконання, наприклад, звуковий ефект чи темпове відхилення може у недосвідченого диригента дати протилежний результат і призвести до спотворення художнього образу.

Глибокий і тонкий музикант завжди зуміє розширити межі виконуваного ним твору за рахунок уміння відчувати й побачити те, що знаходиться ніби поза нотним текстом – недомовлене, а лише намічене композитором у творі. Наскільки він це зможе зробити, залежить від рівня його загальної і музичної культури, інтелекту, чуттєвості, образного мислення.



ВИСНОВКИ

Виконавська майстерність передбачає здатність музиканта до «одухотворення» музичного твору, сповнення його культурно-духовним та індивідуально-особистісним змістом. Відсутність емоційної зумовленості виконання веде до втрати ціннісного значення авторської програми, до беззмістовності художніх образів, власне, до руйнування яскравості та самобутності художньої інтерпретації. Аналіз сучасних наукових позицій показав, що формування виконавської майстерності є однією з вагомих актуальних проблем мистецтва педагогіки. Зокрема, врахування емоційно-естетичних чинників осягнення музичного мистецтва й опора на них в навчально-виховному процесі є необхідною умовою впливу на формування особистості виконавця, суттєвою формою збагачення художньо-інтерпретаційних умінь музиканта.

Роль інтерпретації у роботі над створенням художнього образу музичного твору надзвичайно велика, проте саме цей процес вимагає свого дослідження. Адже донині ще немає єдиної науково обґрунтованої системи, єдиної думки з цього приводу й педагоги-музиканти в залежності від досвіду, таланту, приділяючи належну увагу взаємозв'язку образного мислення і художнього виконання музичного твору, сягають у роботі зі студентами в даному напрямку певних успіхів, користуючись власними методиками.

Завданням методичних рекомендацій було, опираючись на досвід видатних майстрів львівської диригентської школи, зокрема досвід і метод роботи професора М. Ф. Колесси, загострити увагу студентів-диригентів вищих музичних навчальних закладів на тому, яку саме роль відіграє інтерпретація у роботі над художнім образом твору.



Ураховуючи те, що образне мислення не можливе без інтелекту й фантазії, без широкого знання майбутнім диригентом суміжних видів мистецтв: літератур, живопису, театру, кіно і т. д., а також їхніх законів, хочеться ще раз нагадати, що той, хто прагне досягнути вершин мистецтва, повинен уперто й наполегливо працювати над розвитком свого музичного смаку, поглиблювали знання і життєвий досвід.

Диригент, на відміну від інших виконавців (скрипалів, піаністів тощо), сам не відтворює безпосередньо звуковий образ. Він робить це з допомогою інших і вже через них впливає на слухача.

Відчувши зміст твору у вигляді власної уяви звукового образу диригент із властивою кожному митцю емоційністю, за допомогою образної техніки диригування, повинен змусити свій «інструмент» (хор чи оркестр) виконати твір так, щоб якнайкраще розкрити музичний образ і донести його до слухача в залі. Таким чином, розвиваючи художню-виконавську майстерність у студентів, необхідно підкреслювати чіткий зв'язок емоційно-образної і логічної засад, розвивати слухову уяву, її асоціативно-образну й емоційну насиченість, уміння через аналогії з життям, природою та іншими видами мистецтв розкрити форму, ідейний зміст твору. Разом із тим розвиток художньо-виконавської майстерності повинен іти паралельно з оволодінням студентами як технічними, так і виконавськими засобами своєї професії, з умілим поєднанням емоційного й раціонального в процесі їх становлення як особистостей і музикантів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абдулин Э. Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе / Э. Абдулин. – М. : Просвещение, 1983.
2. Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования / Л. Андреева. – М. : Музыка, 1969.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Кн. 2. Интонация. – М. : Музгиз, 1947.
4. Асафьев Б. Критические статьи, очерки и рецензии / Б. Асафьев. – М. : Музыка, 1967.
5. Асафьев Б. О хоровом искусстве / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1980.
6. Астров А. Деятели русской музыкальной культуры С. А. Кусевицкий / А. Астров. – Л. : Музыка, 1981.
7. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке / Г. Берлиоз. – М. : Музыка, 1972. – Т. 2.
8. Берлиоз Г. Дирижер оркестра. Дирижерское исполнительство. Практика. История Эстетика / Ред., сост., автор вступ, ст. Л. Гинзбург. – М. : Музыка, 1975.
9. Вахняк Е. Як працювати над хоровими творами акапела / Е. Вахняк. – К., 1967.
10. Вейнгартнер Ф. Советы дирижерам / Ф. Вейнгартнер. – М. : Музыка, 1965.
11. Гинзбург Л. Дирижерское исполнительство / Л. Гинзбург. – М. : Музыка, 1975.
12. Голик Г. Психологія диригентсько-хорової діяльності / Г. Голик. – Дрогобич : Вимір, 2000.
13. Григорьев С. Учебник полифонии / С. Григорьев, Т. Мюллер. – М. : Музыка, 1969.
14. Дмитревський Г. Хорознавство і керування хором / Г. Дмитревский. – К., 1964.



15. Егоров А. Теория и практика работы с хором / А. Егоров. – Л. : Музгиз, 1951.
16. Егоров А. Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин / А. Егоров. – Л. : Музгиз, 1964.
17. Иванов-Радкевич А. О воспитании дирижера / А. Иванов-Радкевич. – М. : Музыка, 1973.
18. Канерштейн М. Вопросы дирижирования / М. Канерштейн. – М. : Музыка, 1972.
19. Канерштейн М. Про методику навчання диригентів. Питання диригентської майстерності / М. Канерштейн. – К., 1980.
20. Колесса М. Основа техніки диригування / М. Колесса. – К. : Музична Україна, 1973.
21. Корредор Х. Беседы с Пабло Казальсом / Х. Корредор. – Л. : Музгиз, 1960.
22. Малько Н. Воспоминания, статьи и письма / Н. Малько. – Л. : Музыка, 1972.
23. Мюнди Ш. Я – дирижер / Ш. Мюнди. – М. : Музыка, 1965.
24. Пазовский А. Записки дирижера / А. Пазовский. – М. : Музыка, 1965.
25. Самосуд С. Статьи, воспоминания, письма / С. Самосуд. – М. : Советский композитор, 1984.
26. Файер Ю. О себе, о музыке, о балете / Ю. Файер. – М. : Советский композитор, 1970.
27. Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи / Б. Хайкин. – М. : Советский композитор, 1984.
28. Ярустовский Б. Интонация и музыкальный образ / Б. Ярустовский. – М. : Музыка, 1965.

ДЛЯ ПОДАТОК

ДЛЯ НОТАТОК

ДЛЯ ПОДАТК

ДЛЯ НОТАТОК

ЯРОШЕНКО Ірина Володимирівна

**Інтерпретаційна система у формуванні
художньо-виконавської майстерності диригента**

Методичні рекомендації

Відповідальна за випуск		А. Іванова
Літературне редагування		А. Коломієць
Художнє редагування		А. Тарасенко, Т. Запорожець
Коректура		А. Іванова

Підписано до друку 17.08.15
Формат 60x84/16. Обл.-вид. аркуш 1,64
Ум. друк. аркуш 2,09
Тираж 100 прим.

ТОВ «Видавництво «Білий Тигр»
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
серії ДК № 4764 від 26.08.2014 р.
04209, м. Київ, вул. Героїв Дніпра 31-Б.
тел. (044) 451-61-42.
e-mail: ukr-press@ukr.net
web: www.white-tiger.com.ua.