

Найбільш складною і тривалою на уроках фортепіано відбувається робота над усіма деталями музичного тексту. Таке дослідження, коли розглядаються виражальні особливості жанру, форми, мелодики, гармонії, темпо-ритму, голосоведення не лишаються осторонь розпізнання музично-сислової ролі авторських фразувальних ліг, артикуляційних штрихів, динамічних та агогічних позначень, допомагає повніше розкрити зміст виконуваного твору, відповісти на питання – чому конкретний музичний твір викликає в нас саме такі емоції, а не інші. З цього й розпочинається важливий етап формування фахових умінь у студента, прищеплення навичок комплексного застосування міжпредметних зв'язків, поєднання теоретичних знань та практичних умінь з різних предметів: фортепіано, концертмейстерства, вокалу, диригування, хорового класу, методики музичного виховання, тобто створюються умови проведення інтегрованого заняття. Досвід свідчить, що для успішного досягнення мети – всебічної комплексної професійної підготовки випускників музичних відділень педагогічних навчальних закладів та забезпечення їхньої конкурентної спроможності – необхідно підготувати фахівця широкої всесторонньої культури, який здатний не тільки художньо досконало виконувати музичні твори, а зможе самостійно реалізувати всі набуті знання, навички та вміння. Майбутній вчитель музики повинен бути готовим як до уроку, так і до позакласної роботи. Для досягнення цієї мети в арсеналі викладача фортепіано може бути безліч різноманітних шляхів та методів навчального і виховного процесу, але вони будуть виправданими лише у тому випадку, коли студент досягне поставленої мети – навчиться самостійно вирішувати виконавські та загальнопедагогічні проблеми.

Таким чином, ми маємо усі підстави розглядати урок фортепіано як взаємодію професійних та загальнопедагогічних принципів нероздільності навчання та всебічного виховання студента, адже виконання певних педагогічних завдань у поєднанні з рядом професійних на основі «музичного спілкування» під час індивідуальних занять сприятимуть формуванню у майбутніх учителів музики як фахових, так і загальнопедагогічних навичок та умінь, виконанню усіх положень позитивної Я-концепції національної парадигми освіти XXI століття і у перспективі повинні відіграти важливу роль у становленні національної системи освіти.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Савицький Роман. Основні засади фортепіанної педагогіки. – Пустомити, 1994.
2. Сухомлинський В.А. Сто порад учителю. – К.: Радянська школа, 1998.
3. Терещенко А.К. Анатолій Кос-Анатольський. – К.: Муз. Україна, 1986.

Natalya Uzyuk

#### PIANO LESSON AS A CO-OPERATION OF PROFESSIONAL AND GENERAL PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF EDUCATING AND REARING INDIVISIBILITY

The aim of the article is to cast a new light on a problem of pointing out the most essential aspects in solving a double-sided problem of a present day: teacher and music, student and music. Also, the author reveals the necessity of broadening the very spectrum of practical abilities and skills as well as points on the methods of laying the foundation of scientific and creative potential of a student – a future school teacher of music.

*Герман Макаренко*

#### ДО ПИТАННЯ РОЗМІЩЕННЯ МУЗИКАНТІВ ОРКЕСТРУ: ГЕНЕЗА, ІСТОРІЯ, СУЧАСНІСТЬ

*У статті визначаються загальні принципи та способи розміщення музикантів як симфонічного так і оперного оркестрів, а також виявляються варіанти розміщення оркестрантів на кожному з етапів шляху розвитку оркестру.*

Професія диригента симфонічного оркестру та музичного театру не лише щільно пов'язана, а й, як свідчить історичний досвід, стає можливою тільки внаслідок появи та подальшого розвитку оркестру. Тому дослідження процесу становлення та формування оркестру аж до його сучасного етапу постає важливим завданням як для музикознавчої науки, так і для практики музичного виконавства, передусім, в галузі диригентського мистецтва.

Питання історичного розвитку оркестру, його певних типів та сутнісних ознак, які безпосередньо впливали на зміни одного типу іншим, були порушені автором у публікаціях «Етапи історичного розвитку оркестру», «Історичний шлях розвитку оркестру» та «Сучасний етап розвитку оркестру». У згаданих статтях поза межами нашої уваги залишилась така вкрай важлива для практики оркестрового виконавства проблема, як розміщення музикантів оркестру. В останніх теоретичних роботах вітчизняних авторів зазначена проблематика не увійшла в науковий обіг та практично не розглядалась. Згадку про найбільш загальні схеми розміщення музикантів симфонічного оркестру ми знаходимо в монографії «Книга про оркестр» І.Барсової [1, 18-20]. Але у своїй роботі російський музикознавець лише побіжно торкається даного питання та залишає поза увагою більш ретельний його розгляд.

Метою запропонованої статті постає дослідження загальних принципів та виявлення певних типів розміщення музикантів як симфонічного, так і оперного оркестрів, а також використання певного розташування оркестрантів на кожному з етапів шляху розвитку оркестру.

Специфіку професії диригента головним чином визначає його «інструмент». Музикант, який під час виконання безпосередньо не грає в оркестрі, а лише робить незрозумілі, на перший погляд, хаотичні рухи руками (а іноді й всім тілом), викликав та й сьогодні досить часто викликає здивування багатьох слухачів. При цьому вони навіть не здогадуються, що саме завдяки цій людині відбувається злагоджене сумісне виконання і що саме вона творчо надихає багатьох музикантів музичного колективу на максимально повну реалізацію ідей та думок, які заклад композитор у своєму творі. Художній бік інтерпретації, творчий аспект виконання стають головним завданням диригента на сучасному етапі розвитку професії.

Реалізувати свої художні наміри диригент має можливість лише за допомогою оркестру чи театрального колективу, який і стає його специфічним, не схожим на жоден інший, «живим» інструментом. За досить слушною думкою І.Барсової: «історія оркестру – це також історія диригентського мистецтва...» [2, 86]. Дійсно, завдяки оркестру виникла професія диригента; безперечним є також і той факт, що її розвиток пов'язаний безпосередньо з процесами становлення та формування оркестрової справи.

Водночас слід визнати, що прямий зв'язок «симфонічний оркестр – диригент» на певному історичному етапі стає зворотнім, і вже постать маестро починає впливати на розвиток оркестру. Р.Вагнер, Г.Берліоз, А.Нікіш, Г.Малер, В.Сафонов, С.Кусевицький, Л.Стоковський, А.Тосканіні та інші видатні диригенти свого часу особистою виконавською діяльністю не лише професійно виховували музичні колективи, чим впроваджували високі критерії мистецтва оркестрового виконавства, а й значною мірою визначали напрямки розвитку симфонічного оркестру.

Історія оркестру налічує приблизно чотири століття – зовсім малий відрізок історичного часу, особливо в порівнянні з багатотисячолітнім існуванням музичної культури людства. За цей період оркестр зазнав різних метаморфоз: від декількох виконавців на лютні та чембала в італійській опері та балетній виставі XVII ст. до повнокровного сучасного колективу з потрійним або почетвірним складом, який налічує понад сотню учасників.

Задля вирішення поставленого в публікації завдання – розгляду питання розміщення музикантів-оркестрантів – ми хотіли б навести власну періодизацію історичного розвитку оркестру. В ній оркестр за всю історію свого існування поділено на певні періоди, які ми хотіли б визначити наступним чином:

- 1) зародження та формування перших оркестрів (останнє десятиліття XVI – середина XVII століть);
- 2) бароковий оркестр (середина XVII – середина XVIII століть);

- 3) класичний оркестр (середина XVIII – перша третина XIX століть);
- 4) романтичний оркестр (перша третина XIX – 20-і роки XX століття);
- 5) сучасний симфонічний оркестр (20-і роки XX століття – й по цей час).

Тут треба звернути увагу на те, що, по-перше, кожний з п'яти періодів віддзеркалює основні тенденції розвитку музичної культури, по-друге, кожен період відповідає певним етапам формування та становлення професії диригента у сучасному її розумінні.

Треба зазначити, що питання розміщення учасників колективу оркестру на концертній естраді або в оркестровій ямі музичного театру є не настільки простим, як це може здаватися на перший погляд. Хаотичне для непосвяченого слухача розміщення 80-100 (і навіть більше) виконавців насправді є гармонійно збалансованим та несе у собі логічний взаємозв'язок, принципи якого відпрацьовувалися та відшліфовувалися практикою виконавства протягом усього шляху історичного розвитку оркестру.

Найбільш важливими формо- та структуроутворюючими, на нашу думку, треба визнати такі принципи:

- 1) зовнішньої організації;
- 2) функціонального об'єднання інструментів;
- 3) тембрального поєднання;
- 4) збалансованості звучання.

Кожний із зазначених принципів виникав у певний історичний період та в тій чи іншій мірі зберігся й сьогодні, зробивши свій вагомий внесок у становлення сучасного симфонічного оркестру.

З появою перших оркестрів, фактично, водночас виникає проблема зовнішнього розташування виконавців. Максимально зручною для практичного вжитку стає форма кола, яка надалі зокрема в часи барокового оркестру, виявилась також найбільш придатною для об'єднання навколо єдиного центру (див. мал. №1).

Плідно проіснувавши майже два століття, зазначена форма в період переходу до романтичного оркестру починає втрачати половину своїх позицій на користь слухачеві та поступово перетворюється у віялоподібну форму розміщення виконавців оркестру, яку ми переважно спостерігаємо й сьогодні (див. мал. №2).

З приходом «до влади» генерал-басу тенденції зовнішнього формотворення поступаються місцем принципам внутрішньої структуризації оркестру. Доволі швидко формується група-continuo, до складу якої, окрім чембало та органу, входять низькі струнні та духові інструменти – віолони, теорби, віолончелі, контравіолони, фаги. Інші функціональні групи інструментів доволі легко визначити з теоретичних праць авторів XVIII століття, які разом з гравюрами того часу дають чітку уяву про розміщення музикантів оркестру доби Бароко. Так, зокрема, у схемі, поданій у книзі І.Кванца [3, 134] – одного з провідних оркестрових теоретиків та практиків свого часу, ми можемо побачити, що поруч з єдиним організуючим центром концертного типу оркестру – першим чембало – функціонує ще одна група інструментів, так звана група-conceptino, до складу якої входили перші та другі скрипки, альти, флейти, гобої, валторни та інші інструменти (див. мал. №3). При наявності солістів в оркестрах згаданого типу вони розташовувалися на першому плані навколо концертмейстера – виконавця партії першого чембало.

В оперному оркестрі барокового, а надалі і класичного періодів специфіка жанру вимагала появи додаткових функціональних груп інструментів (зокрема литавр, труб тощо) та відповідно другого поєднуючого центру (див. мал. №4). Зі схеми, яка розкриває план розміщення оркестру опери в Дрездені під управлінням Гассе, стає очевидним, що ці функції перебирає на себе виконавець партії другого чембало або віолончеліст.

З формуванням романтичного оркестру починають відбуватися корінні зміни практично в усіх галузях оркестрової справи. Передусім остаточно визначається постійне місце перебування основних груп романтичного оркестру. Якщо концертні колективи так і залишаються на естраді, лише змінивши хороми родових палаців та майданчики просто неба, на філармонійну залу, то оперні оркестри завдяки реформаторським зусиллям Р.Вагнера, який вимагав трохи «сховати» оркестр під

сцену, отримують персональне місце свого постійного функціонування, що й сьогодні знаходиться між сценою та глядачевою залюю в спеціально вибудованому заглибленні, яке надалі набуло назви «оркестрової ями» (див. мал. №5. На ньому безпосередньо відображена схема розташування оркестру і місце диригента в Байрейтському оперному театрі).

Відповідно до зазначених змін, а також у зв'язку з появою нового способу диригування, що передбачає повернення диригента обличчям до оркестру, визначається місце новонародженого керівника музичним колективом. Найбільш зручним для керування як концертним оркестром, так і театральним колективом з'являється місце на першому плані в самому центрі оркестру, з якого без перешкод диригент отримує унікальну можливість доносити необхідну професійну інформацію та творчі імпульси до кожного з виконавців, незалежно від відстані (див. мал. №2 та №5).

Крім вищезазначеного, зміни новонародженого романтичного оркестру починають торкатися святої царини музичного мистецтва – сфери звучання: на відміну від барокового принципу розмежування та роз'єднання тембрових комплексів з добою Романтизму приходить принцип змішання та злиття тембрів, що значно поглибило внутрішню структурування оркестру та не позначилося на розміщенні його музикантів.

Перші диригенти підхопили та взяли на творче озброєння варіант змішання тембрів, який ще наприкінці XVIII ст. (у 1775 р.) запропонував І.Рейхард і за яким на першому плані мали бути струнні, за ними дерев'яні та мідні духові (роль зв'язуючої ланки виконували валторни) та, нарешті, на найбільшій відстані ударні інструменти. За згаданим варіантом тембрового поєднання на одній лінії з диригентом розміщувались перші (ліворуч) та другі скрипки (праворуч). У другому ряду за скрипками розміщувались відповідно віолончелі та альти, за струнними знаходилися дерев'яні духові та мідні духові (переважно в оперному оркестрі) або у дві лінії дерев'яні, а за ними (або трохи праворуч) мідні духові інструменти (в концертному оркестрі), завершували оркестрове розміщення контрабаси та ударні, перед якими знаходилися арфа або арфи та інструменти з групи клавішних – фортепіано, челеста тощо (див. мал. №6). Рейхардівське розміщення музикантів, яке отримало назву «європейське», стало загальноприйнятим та безальтернативно проіснувало аж до середини минулого століття.

Подальший розвиток оркестру, а разом з ним і мистецтва диригування, висунув на перший план принцип збалансованості звучання, появу якого було обумовлено насамперед вирішенням художніх завдань. Знаходженню максимальної рівномірності, монолітності та водночас компактності звучання були присвячені пошуки не одного покоління диригентів кінця XIX – XX століть.

Однією з найбільш придатних (хоча і не без акустичних вад) у вирішенні поставлених завдань стало розташування Л.Стоковського, яке з середини XX ст. почало активно і широко впроваджуватися в практику оркестрового виконавства. Так званий «американський варіант» розміщення музикантів оркестру передбачає зміни насамперед у струнній групі, де «територіальне» поєднання перших та других скрипок, функції яких як в оперних, так і в симфонічних оркестрах досить часто збігаються, вирішує питання монолітності звучання; з іншого боку, акустичне роз'єднання віолончелей та контрабасів призводить до значного ослаблення функціональних зв'язків зазначених груп оркестру (див. мал. №7).

Поруч з уже традиційними «європейським» та «американським» розміщенням існує третій – індивідуалізований вид, який є найстарішим та бере свій початок ще з часів появи перших оркестрів. Якщо умови виникнення індивідуалізованого виду розміщення значною мірою визначили відсутність зовнішньої та структурної організації перших оркестрів, а також невизначеність їхнього складу виконавців, то його подальше існування в добу барокового, класичного та романтичного музичних колективів було обумовлене передусім специфічними особливостями приміщення, де мав виконуватися твір.

Окрім питання розмірів виконавського майданчика, функціонального призначення передусім студійних оркестрів, специфіки акустичних умов, а також досить часто ненормативність складу виконавців, від диригента на межі другого та третього тисячоліть вимагається прийняття

індивідуальних рішень, що забезпечує на сучасному етапі розвитку оркестру життєздатність третього способу розміщення музикантів. При цьому слід зазначити, що індивідуалізоване розміщення є характерною як для сучасних концертних, так і оперних колективів.

Яскравим підтвердженням даної тези може бути розміщення музикантів симфонічного оркестру Національного академічного театру опери та балету України ім.Т.Шевченка (див. мал. №8). Заради компактності звучання, його збалансованості між усіма оркестровими групами, акустичними умовами зали, а також з метою найбільш продуктивного виконання свого функціонального призначення, зокрема в оперних виставах, монолітності перших та других скрипок («американський» тип розміщення), яке підкріплюється єдністю низьких струнних віолончелей та контрабасів («європейський» тип), протиставлено об'єднання мідних духових та ударних інструментів.

Також, на нашу думку, досить вдалим є розміщення групи альтів на першому плані, що в порівнянні з двома традиційними розміщеннями стає принциповою відмінністю, завдяки якій вдається максимально повно донести до слухача оксамитовий та трохи приглушений тембр звука даної групи інструментів.

Повнокровне право на творче життя всіх трьох видів розміщення музикантів на сучасному етапі розвитку оркестру засвідчує практика виконавства. Крім того, існують випадки застосування двох розміщень навіть під час одного концерту. Так, наприклад, заради художньої виразності та максимально повного донесення до слухача змісту виконуваного твору автор даної статті під час новорічного концерту в Хорватії прийняв рішення лише в одній п'єсі змінити «американське» розміщення місцевого оркестру на індивідуалізоване та вивести на перший план такий доволі рідкісний для симфонічного оркестру інструмент, як звичайна наковальня, що знайшло гарячий відгук у публіки.

Крім того, сучасні композитори у своїх повномасштабних ораторіально-симфонічних творах звертаються до іншого принципу розміщення виконавців. Використання великої кількості музикантів (понад сто і більше) досить часто призводить до розподілу їх на окремі групи або «хори», що повертає до життя принцип «багатохорності», народження якого відносно мистецтва оркестрового виконавства відбулося ще за часів барокового оркестру. Доба Бароко розглядала зазначений принцип як просторове зіставлення звучання декількох хорів та інструментальних капел, загальна кількість яких інколи сягала 8-10 і навіть 12 учасників.

У період класичного розвитку оркестру багатохорність сміливо торує свій шлях на оперну сцену (достатньо пригадати фінал першої дії моцартівського «Дон Жуана») та надовго залишається могутнім і дійовим засобом виразності для багатьох поколінь композиторів-романтиків і сучасників; підтвердженням цього слугують чисельні партитурні позначки – «на сцені», «за сценою», славнозвісне вагнерівське «зверху» як для солістів-вокалістів, окремих груп, а також цілого хору, так і для різноманітного інструментального складу.

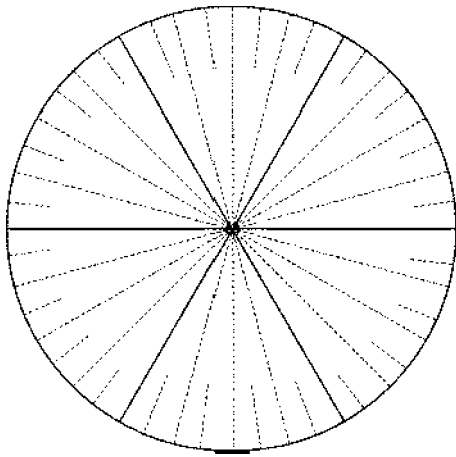
Багатохорність доби Романтизму, зокрема в площині концертних оркестрів, набула яскраво вираженого тембрового забарвлення; так, наприклад, у берліозівському «Реквіємі», за творчим задумом автора, окрім центрального великого симфонічного оркестру, по чотирьох кутах церковного храму мали знаходитися групи виконавців на мідних духових інструментах.

Відхід від тембрової складової із залишенням лише просторової константи спостерігається у використанні принципу багатохорності сучасними композиторами. Розміщення цілих комплексів виконавців П-подібним чином (К.Штокхаузен та ін.), променеподібно (Я.Ксенакис та ін.), за принципом «квадрофонії» (З.Маттус та ін.) і навіть «рухомої стереофонії» (М.Кагель, А.Шнітке та ін.) досить часто вимагають наявності декількох диригентів, що, фактично, повертає нас до подвійного та потрійного способу керування музичним колективом. Але зрозуміло, що це повернення відбувається на новому історичному витку і сучасні форми керування музичним колективом, а також незадіяність «допоміжних» диригентів безпосередньо в процесі гри на тому чи іншому оркестровому інструменті роблять цю схожість лише зовнішньою.

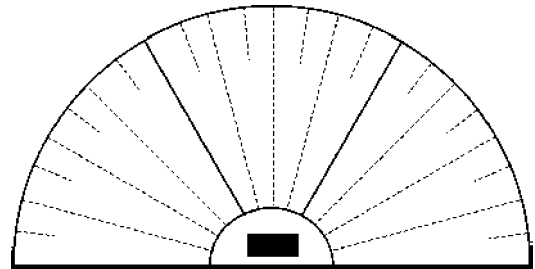
Таким чином, проведений розгляд розміщення музикантів засвідчує усю важливість, яку

дане питання відіграє в практиці оркестрового виконавства. Саме тому на певному етапі розвитку оркестру з появою одноосібного творчого керівника диригент безпосередньо починає опікуватися зазначеною проблематикою передусім заради вирішення художніх завдань. Крім того, як свідчить історичний досвід, розміщення виконавців з точки зору суто зовнішньої організації оркестру за рахунок використання певних принципів відносно темброво-гучносних характеристик інструментів поступово перетворюється на важливий фактор внутрішньої структуризації музичного колективу.

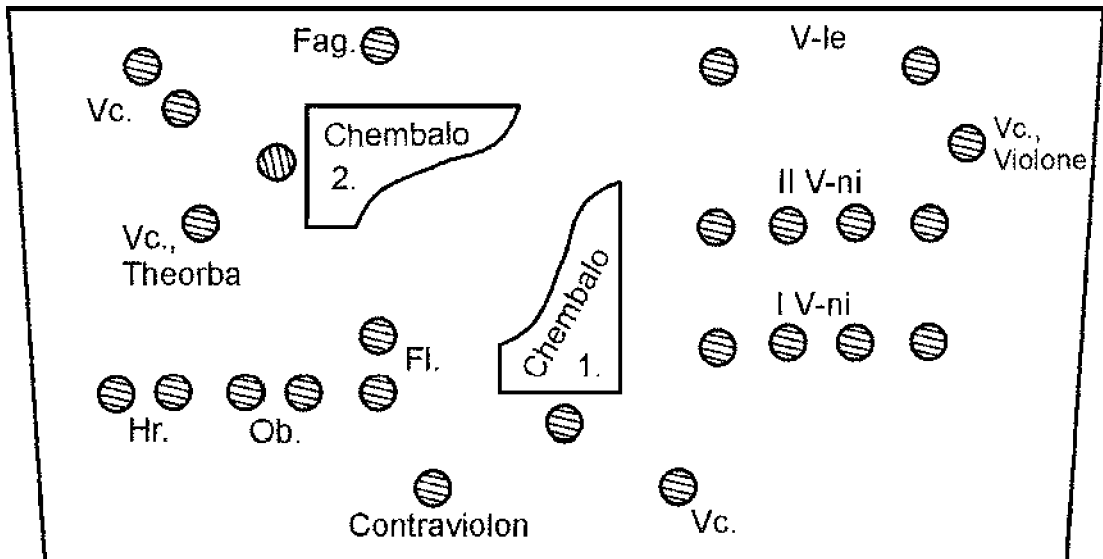
Подальші наукові розробки різних аспектів становлення та розвитку оркестру в контексті дослідження професії диригента стають важливим підґрунтям для практики оркестрового виконавства, а також дають можливість наблизитись до теоретичних розвідок та комплексного аналізу одного з найбільш складних і неординарних видів художньої творчості, яким є евристична діяльність диригента.



Мал. 1.

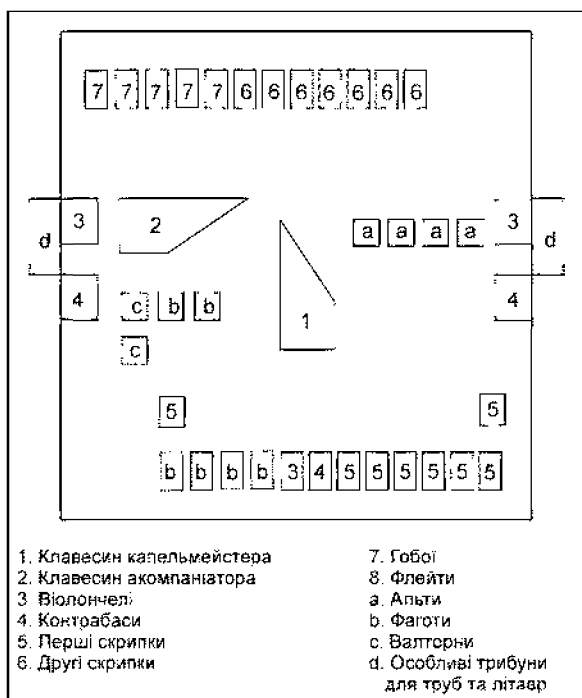


Мал. 2.

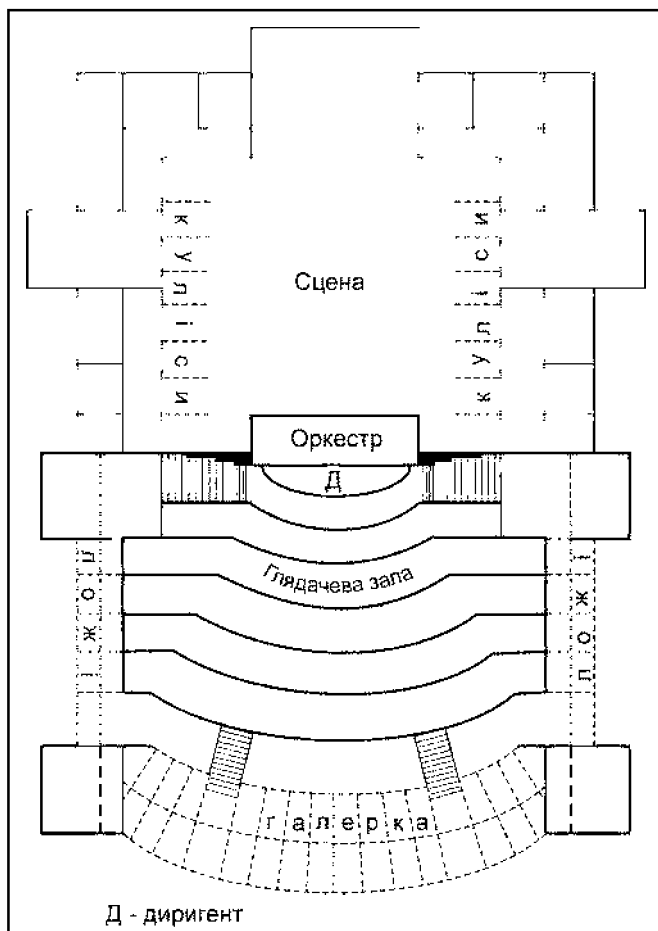


Мал. 3.

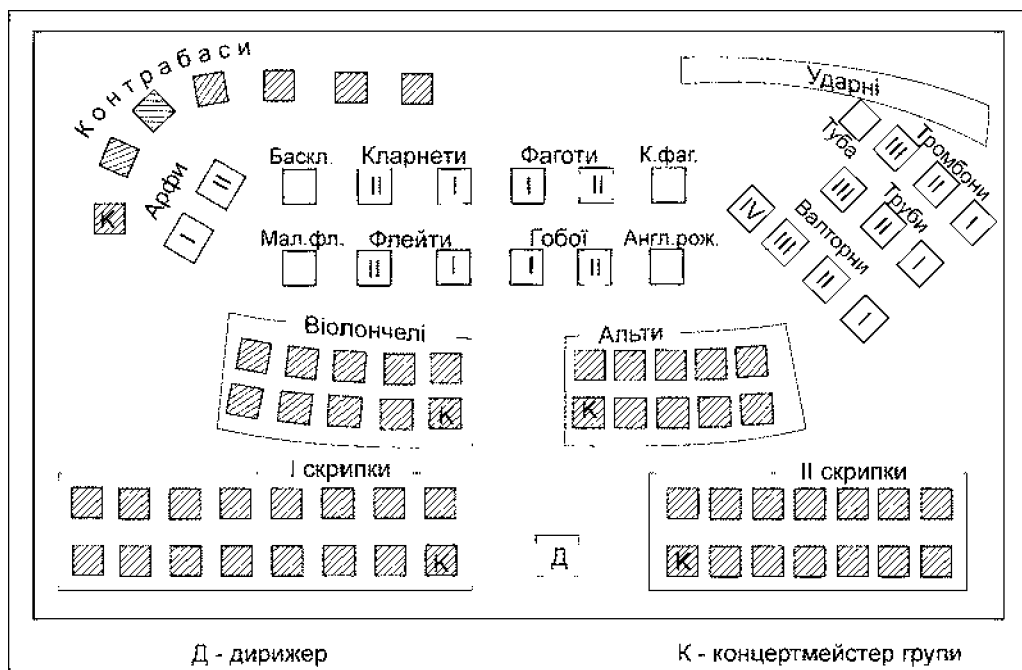
ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА



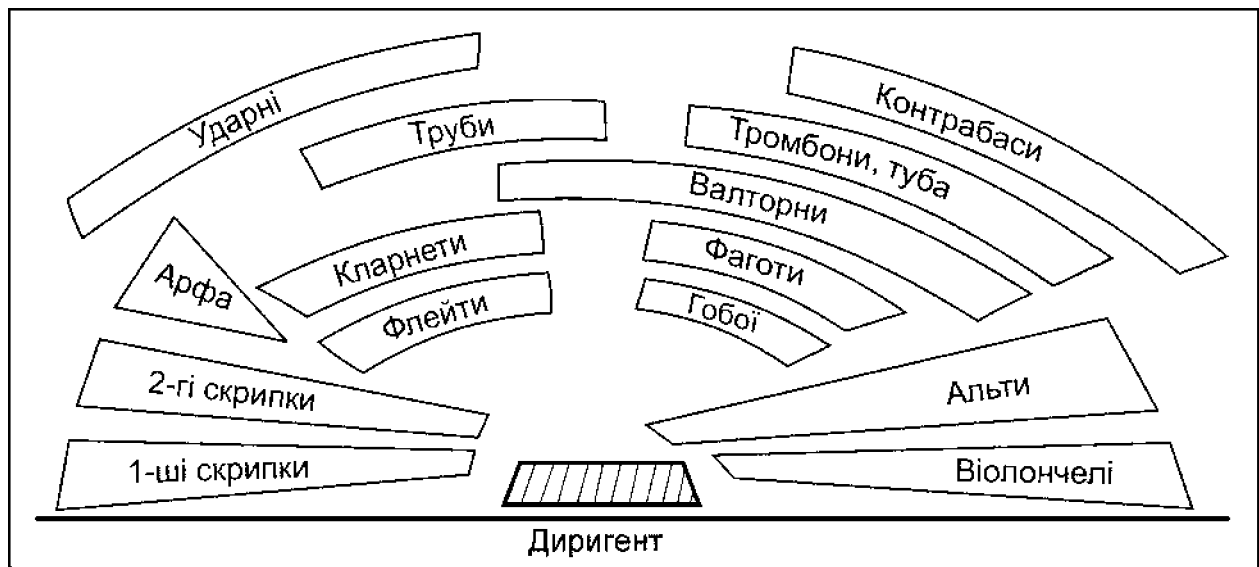
Мал. 4.



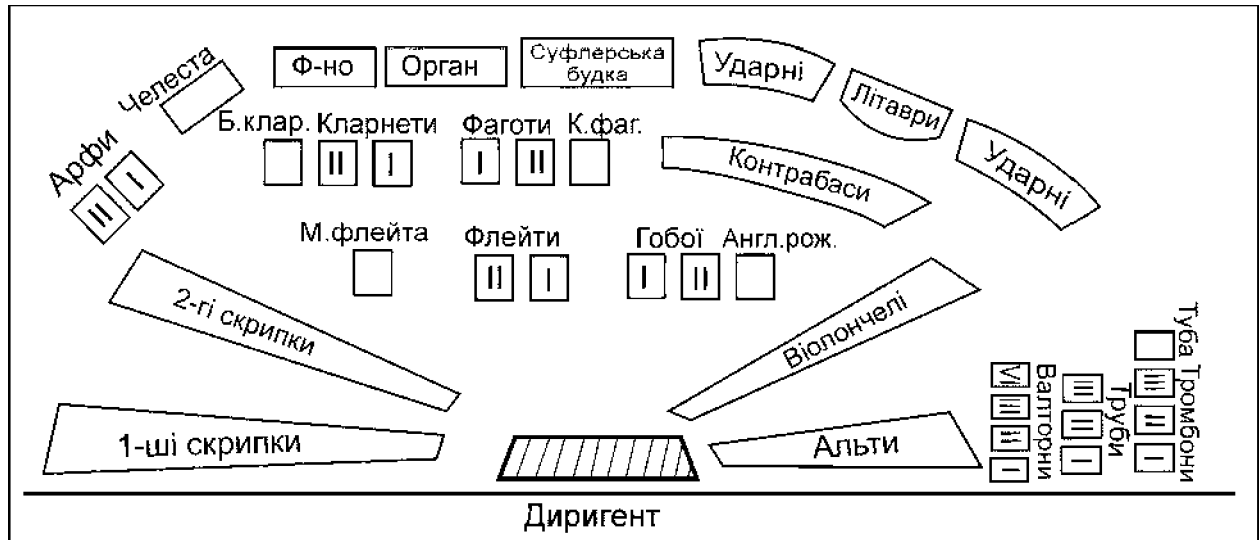
Мал. 5.



Мал. 6.



Мал. 7.



Мал. 8.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барсова І.А. Книга об оркестре. – М.:Музыка, 1978.
2. Барсова І.А. Симфонический оркестр и его инструменты. – М.: Сов.композитор, 1962.
3. Quantz J. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen. – Berlin, 1752.

**Herman Makarenko**

**TO THE PROBLEM OF ORCHESTRA MUSICIANS ARRANGEMENT:  
AIGIN, HISTIRY AND MODERNITY**

General principles and ways of the arrangement of symphonic orchestra musicians are defined in the article. The article deals with the variants of orchestra musicians placing on the every stage of orchestra development.